

Video independiente en Chile

Jessica Ulloa

I. Definición de categorías

El universo estudiado por nosotros es el de la comunicación en video en Chile. Hay otros trabajos referidos a este tema de investigación desde una óptica diferente.¹ Nuestro trabajo no tiene otra pretensión que describir el funcionamiento y desarrollo de un conjunto de iniciativas productivas que, en la convergencia de sus objetivos y prácticas concretas, devienen sistema.

Nos parece necesario, en consecuencia, entregar algunas definiciones utilizadas en la aproximación nuestra a este problema.

1. Productores independientes vinculados a la acción social.
 - a. Definición

El catastro incluye exclusivamente a los productores definidos de la manera que sigue:

Entendemos como *productores* a sujetos —grupos o individuos— creadores de sentido, es decir, a aquellos que tienen la iniciativa del proceso de comunicación y deciden los contenidos de los videogramas².

Asignamos la calidad de *independientes* a los productores que se ubican fuera —por su propia voluntad o por exclusión impuesta— del sistema de comunicación oficial.

La *vinculación a la acción social* la entendemos de un modo amplio, con base en la explicitación de objetivos que señalan la modificación del contexto autoritario y el reforzamiento del proceso de redemocratización. La acción puede ser dirigida a sectores sociales específicos o a la sociedad global.

b. Tipología de productores.

i. Institucionales: Instituciones diversas (centros de estudio de la realidad social, política y económica; organizaciones de defensa de los derechos humanos; organismos internacionales, organismos de Iglesia) que deciden la producción de videogramas en función de programas específicos o de difusión de sus objetivos generales.

ii. Realizadores-productores: Personas que individualmente toman la iniciativa y aseguran la producción de videogramas, por cuenta propia o con apoyo financiero, constituyendo o no un equipo de filmación.

iii. Colectivos temáticos: Grupo de personas que establece un sistema comunitario de producción en base a una línea particular de trabajo y cuya asociación no establece vínculos administrativos institucionalizados.

iv. Productores: Sociedades definidas por una doble condición: su finalidad profesional es la realización de videogramas por encargo y, además, realizan una producción propia vinculada a la acción social.

2. *Tipología de videogramas.*

a. Argumentales: Películas de ficción, narrativa.

b. Documentales: Basados en hechos reales y destinados a la información. Documentales periodísticos, testimoniales, antropológicos, didácticos.

c. Experimentales: El énfasis es puesto en la búsqueda de nuevas formas de expresión y de comunicación.

i. Creación de lenguaje mediante la manipulación de los efectos visuales propios de la tecnología del video.

ii. Tratamiento visual de la realidad, cuya intencionalidad es la de-velación y la modificación de la percepción, utilizando procedimientos diversos (contraposición, reiteración, descontextualización, etc.).

iii. El video como soporte de expresión artística.

d.Registros: Filmación de hechos de distinto orden (sociales, políticos, religiosos, artísticos) en la cual el producto final transcribe el hecho filmado sin alteraciones

significativas en su estructura narrativa.

e. Musicales: Videogramas de difusión de la expresión musical.

i. Video-clips: Ilustración visual de un tema musical.

ji. Documentales: La narración entrega elementos variados de información sobre la música y sus autores (compositores e intérpretes).

iii. Registros.

II. Condiciones de producción

1. El contexto social; político y económico

La producción de video independiente se da en el marco de un régimen autoritario que ha implantado un modelo económico neo-liberal.

El boom económico de la década del setenta imprimió un auge al cine-video publicitario que devino la fuente principal de financiamiento de los canales de televisión que asegura la máxima difusión posible en el país.³ Simultáneamente, la apertura del mercado a empresas multinacionales por la vía de rebajas arancelarias tuvo como consecuencia una masiva importación de equipos de video.

A pesar de la orientación individualista y consumista en la política de ventas de la industria electrónica, se produce una reapropiación de esta tecnología por parte de sectores de la población que aspiran a la recuperación de la vida democrática.

A medida que la producción independiente va ocupando un espacio y que levanta una propuesta alternativa a la producción y difusión oficial, ella es objeto de censura y represión. En 1982 el gobierno dicta un decreto que afecta a la circulación de videos. Los videogramas deben ser aprobados por el Consejo de Calificación Cinematográfica para su exhibición en espacios públicos.

El modelo neoliberal ha traído como consecuencia una evolución en las relaciones internas de la sociedad civil, disgregándola, pero ésta desarrolla respuestas de reconstitución del diálogo social, formando una pluralidad de organizaciones con distintos niveles de articulación. La sociedad civil que va renaciendo encuentra en el video un medio de comunicación adecuado a sus necesidades de información y de participación.

La confluencia de estos factores se convierte en la base de germinación de un sistema comunicacional que se hace parte del proceso global de redemocratización.

2 Equipamiento potencial del sistema de producción independiente

Ubicados en la perspectiva del proceso de redemocratización, nos interesa inventariar la disponibilidad de recursos virtuales en equipamiento, susceptibles de ser utilizados en la producción y difusión de videogramas vinculados a la acción social.

a. Producción

El auge publicitario provocó el nacimiento de gran número de sociedades productoras que, siguiendo las variaciones del mercado, han estado en Continuo cambio.⁴ Muchas de ellas funcionan únicamente como servicio profesional, sin medios de producción propios.⁵

De las sociedades productoras sólo algunas se plantean como objetivo aportar al proceso de democratización de las comunicaciones audiovisuales. Los medios de producción de estas productoras pueden estimarse como equipamiento disponible para el sistema de producción independiente.

Existen dos productoras con equipamiento de alta tecnología (1 pulgada y 3/4 pulgada, con editoras en los mismos formatos), con niveles altos de inversión, con gran capacidad de gestión y en condiciones de incidir en el mercado futuro de la producción.

Existen otras cuatro productoras con equipamiento en 3/4, que han estado sustentando el sistema. Y, finalmente', otras productoras con equipamiento en 166 mm, que aportan una línea de producción que va a derivar al sistema mediante la conversión de sus productos a video para la difusión.

Las instituciones que han adoptado una línea de producción en video recurren habitualmente a una fórmula de convenio ya sea con productoras, ya sea con realizadores.

Sólo una institución posee un equipamiento completo en 3/4 y 1/2 pulgada, pero su disponibilidad está circunscrita a su propio uso. A fin de cautelar sus metas (cuatro videogramas al año), destinadas en lo esencial al público, definido en función de los objetivos de la institución, evitan una práctica de préstamos o arriendos.

Otra institución posee equipamiento en 3/4 (filmación) y en 1/2 (filmación y edición).

Cuatro instituciones aportan el equipamiento global con recursos de filmación en 1/2 pulgada.

La disponibilidad total se completa con equipamientos en manos de colectivos y de ciertos realizadores-productores, generalmente en 1/2 pulgada, únicamente de filmación.

Podemos concluir que el sistema ha podido operar con los recursos existente y que aún puede sustentar un margen de aumento de la producción.

b. Difusión.

Casi todo el sistema de difusión está en 1/2 pulgada, Beta o VHS. En los festivales se usan de preferencia reproductores en 3/4.

Aquí, el aporte de equipamiento excede al conjunto de productores, ampliándose los recursos. Gran cantidad de instituciones que no están implicadas en la producción, han invertido en la compra de equipos reproductores. La socialización de su uso está dada por las exhibiciones programadas en sus propias sedes y por el préstamo de sus equipos a grupos de base solicitantes.

También se suma a la disponibilidad existente el equipamiento de propietarios individuales que solidarizan con los circuitos de distribución, tanto para exhibiciones colectivas en casas como para grupos de base.

3. *Financiamiento*

Las fuentes de financiamiento son escasas y diversas. Este es uno de los mayores factores de freno en la producción.

Podemos distinguir cuatro fuentes principales de financiamiento:

a) Financiamiento exterior: Agencias de desarrollo y organismos internacionales que apoyan un proyecto global de producción o un videograma concreto.

b) Autofinanciamiento: Destinación de parte de los ingresos derivados de la actividad ocupacional, cualquiera sea ella, a la producción de videogramas.

c) Coproducción: Se da por medio de convenios que relacionan equipamiento disponible, fondos de gestión, investigación de base a los guiones y capacidad profesional.

d) Recursos institucionales: Utilización de ítems de los presupuestos institucionales para

funciones de comunicación y difusión.

Si analizamos el cuadro IV, lo primero que llama la atención es la parte porcentual tan elevada del autofinanciamiento (64.2%). Este hecho tiene gran importancia en la comprensión del sistema, ya que demuestra una voluntad de producción ajena a una base real de sustentación económica. Más aún si consideramos que estas inversiones no tienen posibilidad de retorno.

Es preciso señalar que el autofinanciamiento es una modalidad de uso más frecuente en el caso de los realizadores-productores. Pero es válido también para las categorías de productoras y colectivos.

El financiamiento exterior (8.8%) tiene el agravante de ser puntual y de generar cierta dependencia, lo que no constituye una base real y duradera de desarrollo del sistema.

Los recursos institucionales, que aparecen como una fuente significativa de financiamiento (16.2%), sugieren dos reflexiones. Es sabido que una parte importante de ellas tiene apoyo externo y, en consecuencia, presentan el mismo grado de precariedad que en el caso anterior. No obstante, es posible suponer que en el mismo proceso de democratización, éstas adquieran mayor estabilidad y que otras instituciones se sumen a este esfuerzo por la valoración de las prácticas de comunicación en video que satisfacen sus necesidades en difusión audiovisual, generalmente presentes en sus actividades.

La coproducción (8.8%) es una fórmula utilizada fundamentalmente en la articulación de productoras e instituciones y de productoras y realizadores-productores.

Esta modalidad también puede aumentar su potencialidad y contribuir de modo estable al sistema. De hecho, algunas productoras (por lo menos cuatro) se han planteado la apertura de líneas de proyectos ofreciendo facilidades a realizadores.

De manera general, se establecen contratos en los cuales los realizadores presentan un proyecto completo fundamentado, la sociedad productora aporta con el equipamiento y se acuerda la copropiedad del producto.

Finalmente, es imprescindible considerar el posible retorno de la inversión vía comercialización. No hay duda que para todo productor la situación ideal es garantizar una continuidad de producción basada en la recuperación de los fondos invertidos para financiar

la producción siguiente. La experiencia de estos años muestra que en las condiciones actuales y debido a que preferentemente se busca llegar a sectores populares, este camino de solución está bloqueado.

La venta de videogramas no es significativa, aun cuando ciertos esfuerzos en este sentido han dado resultados. El mercado hoy día lo constituyen canales de TV extranjeros o instituciones que comparten los objetivos de los productores. Hay un caso de venta a un canal de iv nacional. Hay también ciertos contratos que corresponden a situaciones intermedias: convenios de producción con productores independientes, en función de objetivos definidos por los propios canales. Es claro, a pesar de esto, que en un futuro democrático la venta de videogramas terminados o convenios de producción con los canales nacionales podrán constituir una base sólida de desarrollo de la producción independiente.

El arriendo, más generalizado, no alcanza a cubrir los gastos de producción. El arriendo no puede regir con un criterio único, reconociendo la incapacidad real de pago de los sectores populares fuertemente restringidos en sus ingresos: alto grado de cesantía y salarios que no alcanzan a satisfacer las necesidades mínimas.

Las exhibiciones en salas y espacios públicos no reportan beneficios a los productores. Esta difusión podría en todo caso modificar el esquema actual y constituirse en un circuito más estable de financiamiento.

4. *Los costos*

Ha sido particularmente difícil obtener datos sobre los costos de las producciones. Cuando la producción ha sido autofinanciada, esto se explica por la dificultad de estimar en cifras los recursos utilizados: préstamos de equipos, gastos generales de producción no controlados. Producciones en media pulgada, de 30 a 50 minutos de duración, fueron cifradas en 50 000 pesos por los productores. Las productoras señalan costos desde 500 000 pesos hasta más de 1 000 000 de pesos. También indican producciones en 3/4 por 60 000 pesos, contando con el equipamiento completo (filmación y edición), sin pago de salarios.

Un presupuesto hipotético de un documental de 20 minutos en 3/4, con una proporción de material filmado y producto final de 5:1, considerando cinco días de filmación y cuatro de edición, fluctúa alrededor de 200 000 pesos, sin contar los honorarios del equipo de

filmación.

A partir de esto, podría hacerse el siguiente desglose:

—Arriendo unidad portátil 3/4 (incluyendo operador)		60	000
—Equipo sonido	10		000
—Equipo iluminación	10		000
—Compra de cassettes 3/4 de 20 minutos		21	000
—Alimentación	7 500		
—Transporte	8 000		
—Edición	36 000		
—Musicalización		40	000
—Imprevistos		20	000
			220 000

EVOLUCION DE LA PRODUCCION

Cuadro I: Incidencia de categorías de productores en la producción

	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	Tot
Institucional		6			2	3	4	12	7	33
Colectivo				2	1	6	4	9	5	27
Productora		1	1	1	11	1	7	8	15	46
Realizadores										
Productores	1		2	5	8	16	26	25	15	98

Categoría institucional: 11

Categoría productora: 8

Categoría colectivo: 10

Categoría Realizadores Productores 34

EVOLUCION DE LA PRODUCCION

Cuadro II: Número de productos por género

	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	Tot
Argumental (A)			1	1	3	1	4	7	1	18

Documental (D)	1	7	2	1	7	6	12	26	22	84
Experimental (E)				4	8	16	23	11	10	72
Registro (R)				2	3	1	1	6	2	15
Musicales (M)					1	2	1	4	7	15

EVOLUCION DE LA PRODUCCION

Cuadro III: Cuadro Resumen

	A	D	E	R	M	A	D	E	R	M	A	D	E	R	M	A	D	E	R	M	Tot
1976													1								1
1977		6					1														7
1978					1								2								3
1979					1					2			1	2	2						8
1980				2	3	7	1			1				7					1		22
1981		2			1	1				2	4		1	1	12	1	1				26
1982		4			2	3	1		1	3			2	4	19	1					41
1983		10		1	1	1	2		3	2		9				6	5	11	2	1	54
1984		6			1	1	10	1	1	2			2	1	2		4	9		2	42
Total		28		3	3	9	24	2	5	5		14	10	1	2	9	18	60	6	5	204

MODALIDAD DE PRODUCCION

Cuadro IV: Financiamiento de los videogramas

	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	Tot	%
Financiamiento exterior			1	1	3		4	5	4	18	8.8
Autofinanciamiento		1		7	16	21	29	30	27	131	64.2
Co-producción					1	2	4	8	4	19	9.3
Recursos institucionales		6			2	3	4	11	7	33	16.2
Sin información	1		2							3	1.5

MODALIDAD DE PRODUCCION

Cuadro V: Propiedad de los medios de producción según categorías

	Propiedad		No-Propiedad	
		Arriendo	Convenio	Préstamo
Institucional	3	1	7	
Productora	5	3		
Colectivo	6	2		2
Realizadores – Productores	8	7	11	8

Totales	22	13	18	10
Total	22		41	
%	34.9		65.1	

MODALIDAD DE PRODUCCION

Cuadro VI: Equipamiento utilizado en la producción
Según número de productos y categorías de producción

	Número de video-gramas	Formatos					
		16 mm	1"	¾"	½"	1"	¾"
Institucional	33	1	-	23	9		
Productora	46	2	2	42		2	28
Colectivo	27	2	-	10	15	-	21
Realizadores – Productores	98	5	2	59	32	3	79
Totales	204	10	4	134	56	5	172

III. Los productores

1. Distribución cuantitativa

Tomando en cuenta la variedad de categorías de productores, nos pareció pertinente analizar en detalle la incidencia de cada una de ellas en la producción, el momento de su aparición y su evolución en el transcurso de los años. Los datos recogidos están consignados en el cuadro I.

a) Realizadores-productores. Se observa que la gran mayoría de los productos provienen de la categoría realizadores-productores. Esto deriva del hecho que esta categoría es la más numerosa. La cifra, ya alta, de 34 productores, es menor a la real. El grado de dispersión de este grupo dificulta conseguir información sobre la totalidad absoluta de sus componentes.

La variación productiva de esta categoría va de 1 a más de 10 videogramas. Sin embargo, la tendencia general es a una baja productividad por dificultades de financiamiento.

Su aparición en el sistema de producción independiente se marca más claramente a partir de 1981 y se afirma en los años siguientes. Algunos han debido paralizar su actividad, pero

siempre surgen nuevos realizadores dispuestos a enfrentar los desafíos de la producción, motivados por el espacio imaginario abierto.

El peso específico de esta categoría no puede apreciarse sin considerar su composición interna. Con este fin, hemos indagado en el origen ocupacional de los realizadores-productores, constatando dos hechos significativos. Por un lado, se encuentran personas de distintas áreas ocupacionales (escritores, arquitectos, científicos sociales, arte dramático) y por otro, hay una presencia equivalente de profesionales y técnicos audiovisuales y de artistas visuales, en mayor número (más del 70%). Esta circunstancia nos permite comprender los fenómenos de distribución en términos de equipamiento, financiamiento y opción por géneros.

Los artistas visuales optan habitualmente por el género experimental, lo que provoca cierta renuencia a incluirlos en el sistema de producción independiente. No obstante, su incursión en el video debe ser entendida como una continuidad de su actividad artística. Estos realizadores defienden una concepción democrática del arte, habiendo elegido en el pasado los medios de creación más accesibles al gran público, en lugar de obras de exposición en museos. Esta postura los llevó a la fotografía y luego al video, que incorpora la imagen en movimiento.

Su producción se caracteriza por una valoración de la libertad de expresión y rechazo al contexto autoritario, lo que legitima su inclusión en el sistema tal como lo hemos definido.

b) Colectivos. Tienen la menor incidencia en la producción, aunque manteniendo una constancia en su actividad productiva. Su aparición se sitúa en el año 1979, con el CADA, formándose los otros colectivos a partir de 1981.

Aquí también conviene detenerse en un análisis de la composición de esta categoría. Existen colectivos cuya preocupación es el ensayo y la experimentación de la tecnología del video; colectivos vinculados a sectores específicos (mujeres, regiones, sindicatos y poblaciones); colectivos de artistas visuales y colectivos cuyo objetivo es dar cuenta de la realidad en vista a la movilización social. A su vez, varios integrantes provienen de las ciencias sociales, de la literatura, del periodismo; con escasa presencia de profesionales y técnicos audiovisuales.

La baja productividad de esta categoría en su conjunto está determinada por la falta de

recursos. Su aporte es de orden cualitativo, en términos de la ampliación del espectro de productores y de sus ámbitos de interés.

e) Las instituciones aparecen muy pronto en el proceso de utilización del video para la transmisión de mensajes audiovisuales, con algunas producciones en el año de 1977.

Toda institución incluye en sus actividades una línea de difusión, escrita o audiovisual, contando incluso con áreas especializadas para su implementación. A las instituciones abocadas a la educación popular les interesa más desarrollar procesos de comunicación que asegurar una simple difusión. Es así que han hecho uso de diaporamas cuya fabricación es asumida por la propia institución, encargada a realizadores o adquirida en Chile o en el extranjero (ver a modo de ejemplo el catálogo de EDUPO en el cual se reseñan los productores).

Aunque la utilización de diaporamas sigue vigente, el video ha ido reemplazándola por sus ventajas en el establecimiento de relaciones dialógicas con los grupos y por su mayor alcance y operabilidad.

Al comienzo, las instituciones se dieron como tarea difundir videogramas ya existentes, casi todos producidos en el exterior, seleccionando contenidos sobre realidades próximas (América Latina, referidos a Chile, defensa de derechos humanos). Luego, algunas decidieron la realización de videogramas más atingentes y funcionales a sus objetivos (*La Feria* de PEMCI *Historia del movimiento campesino* de GIA). Para esto recurrieron a convenios con productoras o destacaron personal de planta (Área de Comunicaciones de la Vicaría de la Pastoral Obrera; Unidad Video-Información de ILET).

La incidencia en la producción es bastante significativa y es posible predecir una tendencia creciente en el uso de esta tecnología por parte de esta categoría.

d) Las productoras aportan al sistema muy tempranamente. En tanto implicadas directamente en la producción de videogramas y en tanto apoyo a demandas de los distintos productores. Su aparición se marca en el año 1980, con productos desde 1977.

Su aporte ha sido relevante también en el aspecto formativo de nuevos realizadores o de distintos componentes de los otros grupos productores que realizan su aprendizaje en el trabajo de edición y montaje de sus videogramas, utilizando sus servicios.

Su incidencia en la producción ha sido variable pero sostenida, ocupando el segundo lugar en la iniciativa creativa. Si consideramos que hemos incluido sólo ocho productoras en el catastro, podemos dimensionar con mayor exactitud su peso real en la actividad productiva del sistema. Siendo sus componentes profesionales y técnicos audiovisuales, en proyección constituyen el estamento de mayor estabilidad del sistema.

2 Propiedad de los medios

La propiedad de los medios la consideramos más precisamente en términos de las categorías de productores que han contribuido directamente a la realización de videogramas.

La propiedad implica una autonomía de producción continua. La situación de subdesarrollo impide separar la capacidad profesional y creativa de la gestión de los medios de producción, como ocurre en los países desarrollados. Es por tanto una inspiración de todos los productores llegar a poseer sus propios medios de producción.

Del cuadro y se desprende que, del conjunto de los grupos productores únicamente, más del 60% no son propietarios de los medios. Únicamente las productoras revierten esta tendencia.

De las instituciones, cinco cuentan con equipo de filmación en 1/2 pulgada y una de ellas posee una editora en el formato. Una, la Vicaría de la Pastoral Obrera, posee un equipamiento completo en 3/4 y 1/2 pulgada. En el cuadro y señalamos sólo tres casos de propiedad porque hemos estimado la relación de propiedad y producción. Es decir, que si una institución tiene equipamiento en media pulgada y su mayor producción está en formato 3/4, la hemos ubicado en las columnas de no-propiedad, según la modalidad de producción. La aplicación de este criterio es válida para todo el cuadro.

Los colectivos tienen medios de producción no-profesionales, exclusivamente de filmación. Para la edición recurren a las productoras (traspaso a 3/4) o al uso de dos reproductores en media pulgada.

Los realizadores-productores mayoritariamente carecen de autonomía productiva. De los casos de propiedad hay uno solo en 3/4 (unidad portátil de filmación: cámara y grabador). Sin embargo, podemos observar también una gran accesibilidad a equipamiento por medio de convenios y préstamos.

3. *Composición de los equipos de filmación*

La composición de los equipos de filmación abarca toda la gama de posibilidades.

a) Diferenciación de funciones con alto grado de especialización. Esta modalidad tiene un claro correlato con las categorías de productoras y realizadores-productores cineastas, para quienes la producción en video opera como sustituto del cine y, por tanto, aplican más rigurosamente la disciplina de la profesión cinematográfica, caracterizada por la distribución de funciones. En esta modalidad se asignan asimismo recursos para el pago de salarios, lo que encarece el producto. Los profesionales y técnicos audiovisuales requieren de honorarios, ya que el tiempo que invierten en la realización de documentales les resta ingresos normalmente percibidos en el mercado profesional publicitario. No obstante, en su relación con el sistema de producción independiente aplican una tarifa preferencial.

b) Diferenciación de funciones con equipo operacional mínimo. Hay un gran número de producciones que sigue esta modalidad. La composición se restringe a un director que se ocupa además del guión y de la producción ejecutiva, un director de fotografía y camarógrafo, un sonidista y un asistente. Aquí la parte salarial es menor. Corresponde también a equipos de profesionales y técnicos audiovisuales, pero se trata de producciones asumidas con un carácter de empresa colectiva basada en una motivación común en relación a las temáticas abordadas.

c) Diferenciación de funciones con componentes polivalentes. Es un rasgo distintivo de los colectivos. Los guiones son elaborados en conjunto y se enfrenta la producción asignando responsabilidades individuales. Las funciones de cada uno varían de una producción a otra, aunque la tendencia es a la especialización. Esta modalidad es elegida con métodos de aprendizaje puesto que en los colectivos son pocas las personas con formación audiovisual.

d) Concentración de funciones. Esta modalidad es frecuente en el caso de producciones de realizadores-productores, en particular de los artistas visuales. Una persona concentra enteramente la realización. A lo sumo, se incorpora un colaborador para el trabajo de cámara y se recurre a una productora para la edición, arrendando servicios. Esto se explica en parte por la falta de recursos, pues de lo contrario la alternativa sería no producir. Es más determinante el objetivo de la producción. La principal motivación de los artistas visuales

es lo que ellos denominan “urgencia” de la creación y en este sentido la concentración de funciones permite una expresión artística sin mediaciones. Esta modalidad supone también un aprendizaje de la tecnología del video.

4. *La producción de videogramas en provincia.*

En los capítulos anteriores nos hemos referido fundamentalmente a la situación en Santiago, que da cuenta de la producción mayoritaria.

El estado de desarrollo del sistema en provincias está aún en ciernes y sigue una evolución similar al conjunto, siendo más tardío. En torno a organismos culturales, instituciones diversas y de Iglesia, se tuvo en primer lugar acceso a videos enviados desde Santiago. Las prácticas de comunicación en video y la evaluación de sus efectos estimulan la formación de grupos productores. La necesidad de registrar realidades locales los lleva a buscar una autonomía productiva por medio de la compra de equipos, generalmente en media pulgada.

En Concepción se conoce una experiencia de registro de movilizaciones populares y de expresiones culturales regionales (chinchorreros, talleres de folklore, telares). El registro es llevado a cabo por una sola persona, con equipamiento propio en media pulgada.

En Valdivia se sabe de dos grupos productores. Uno de ellos realizó un documental sobre la ciudad de Valdivia en 1980. El otro, un colectivo de tres personas, realizó un documental sobre la arquitectura chilota. El equipamiento fue arrendado y se contó con la colaboración de una productora en Santiago. Este grupo se planteó una continuidad de trabajo que no ha podido efectuar por causas económicas.

En Valparaíso el taller audiovisual de la FEU-V democrática decidió utilizar los recursos disponibles en la Federación (equipo de filmación en media pulgada, reproductor, pantalla gigante), para el registro de experiencias de movilización social, universitarias y poblacionales, y de la realidad local.

Primitivamente el taller se propuso organizar exhibiciones de videos y foros presentando videogramas provenientes de Santiago y del extranjero, incluyendo películas de ficción. Luego se planteó la toma de imágenes de archivo del trabajo voluntario en sectores poblacionales. Se definió una línea de producción privilegiando los testimonios del trabajo conjunto de estudiantes y pobladores, una búsqueda de la imagen real de los sectores

populares y la definición de un universo común para América Latina (hábitat marginal, rasgos físicos de la población, medio natural cercano).

El taller ha realizado registros que se difunden a pesar de no estar editados: entrevistas a personalidades en visita; debate *Seis puntos de vista sobre la Universidad; La olla* (problema de disminución de las becas universitarias).

5. *Relación filmantes-filmados*

La relación filmantes-filmados es un elemento sustancial para la evaluación de prácticas en video vinculadas a la acción social.

Mientras más manifiesta es la intención de contribuir a la organización y a la movilización de sectores populares, mayor es la disposición de los grupos productores a incorporar a los sujetos filmados en el proceso de producción. Esta preocupación es más propia de los colectivos y de las instituciones.

a) Proximidad ideológica y/o social. En primer lugar, si consideramos quién filma y quién es filmado, se constata un nivel alto de proximidad ideológica, si no social, en tanto unos y otros comparten una situación de marginalidad o de oposición al régimen autoritario. El mismo encuentro de actores sociales distintos insta una ruptura con el modelo de sociedad atomizada.

En la medida que el registro de experiencias es más localizado (sector poblacional, estudiantil, etc.), con un seguimiento por periodos prolongados, se refuerza esta relación.

b) El modo de llegada de los grupos productores a los sectores populares, en tanto sujetos filmados, está determinado por vinculaciones preestablecidas en actividades institucionales o de organismos de Iglesia. El factor confianza atribuido a estos interlocutores conocidos opera como factor de integración de los equipos de filmación.

c) La composición de los equipos de filmación influencia la relación, ya que es más fácil para los sujetos filmados relacionarse con equipos pequeños que con otros muy complejos que acentúan el distanciamiento entre sujetos que desconocen la técnica del video y especialistas. En la práctica, la mayoría de estas filmaciones es realizada por grupos operacionales.

d) Permutación de roles de emisores y receptores. No existen prácticas de incorporación

directa de los filmados al proceso de producción, con capacitación en el manejo técnico del video. No obstante, diversas experiencias muestran grados de integración positivos.

Encontramos algunos ejemplos en procesos de producción de instituciones, quienes en la fase de preparación de los contenidos asocian a los filmados mediante sesiones de discusión previas. Más aún, una institución produce un videograma en función de un programa permanente los filmantes son parte activa en ciertas fases de la elaboración.

La opción por el género documental-testimonial revela también una intencionalidad de transformar a los sujetos filmados en narradores directos de sus vivencias.

La Vicaría de la Pastoral Obrera organiza talleres de comunicación en video para sectores populares que cristalizan en productos de enseñanza, aunque esta práctica formativa está separada de la producción de la institución, que es asumida enteramente por el Área de Comunicaciones.

La práctica de incorporación más común es la de privilegiar a los sujetos filmados como primeros receptores del producto terminado, sometiendo a su crítica los niveles de distorsión o de fidelidad a la realidad filmada.

e) Retroalimentación. Una de las ventajas del video es la posibilidad de retroalimentación, es decir, el registro y la reproducción inmediata de las situaciones vividas. En Chile es muy poco utilizada como instrumento de apoyo a las organizaciones. La ausencia de esta práctica deriva del posicionamiento de los grupos productores: el proceso de filmación está orientado por la realización de un producto final predefinido.

En conclusión, el rasgo predominante sigue siendo la unidireccionalidad, en la cual el emisor es el grupo productor que habitualmente comparte una visión de sociedad con los sujetos filmados.

6 Video-formación

El uso del video en la educación se ha ido imponiendo y está en vías de desarrollo.

En varios colegios de Santiago se han fundado videotecas de apoyo a los programas educacionales sin que hayan repercutido en la creación de un mercado para el sistema de producción independiente. Para que un grupo productor pueda emprender esta actividad necesita fuertes sumas, ya que los colegios esperan encontrar una amplia gama de

videogramas para su elección y a bajo precio.

La productora Aquis-Gran, la única dedicada exclusivamente al campo educacional, realizó en el año 1982, por encargo de SonyCantolla, nueve videogramas destinados a la educación media para la promoción de ventas de reproductores a los colegios (ver Anexo). La quiebra de Sony-Cantolla abortó este proyecto. Aquis-Oran no pudo continuarlo por su cuenta, al no disponer de fondos de inversión a largo plazo.

Aquis-Gran ha realizado además, por encargo de empresas, una serie de videogramas destinados a la capacitación profesional de sus trabajadores.

El uso del video en estrategias educacionales de perfeccionamiento se ha ido generalizando a nivel de instituciones. PIIIE tiene un programa de dos años de investigación sobre la modificación del aprendizaje, centrado en el perfeccionamiento de profesores. Se hacen registros de clases impartidas por los profesores participantes en la experiencia y luego, de acuerdo a pautas de evaluación, se interpretan las conductas del educador y las dinámicas generadas en el curso. ACE tiene un equipo técnico que desarrolla una experiencia de capacitación con grabación de cursos de oratoria y dinámica de reuniones (elementos de autoritarismo, reconocimiento de roles). La Vicaría de la Pastoral Obrera organiza talleres similares con dirigentes poblacionales, sindicales y de comunidades cristianas.

IV. Los productos

Se ha podido establecer una nómina de más de 200 videogramas producidos por el sistema de producción independiente. Pensamos que ésta abarca la casi totalidad de la producción real. La información recopilada nos permite efectuar un diagnóstico de la evolución de esta producción y de sus formas y contenidos.

1. Volumen de producción

Se constata una tendencia al aumento de producciones. En los primeros años (1976, 1977 1978 y 1979) la producción es poco significativa y muy aleatoria. Es a partir de 1980 que se instituye más claramente el proceso de comunicación en video. La producción es incipiente y relativamente estable los dos primeros años de la década. La iniciativa de

producción está más concentrada en las categorías de productoras y realizadores-productores.

La dinámica de movilización social en 1983 determina un repunte en ese año, que se mantiene en 1984. El aumento corresponde además a la agregación de nuevos productores con presencia activa de todas las categorías (cuadros I, II y III).

2 Géneros

En el cuadro II hemos reseñado la evolución del número de productos por género. La opción más destacada es la de los documentales. Este género tiene un crecimiento sostenido. Predomina el documental testimonial y el documental periodístico, respondiendo a la demanda manifiesta de los receptores, particularmente de los sectores populares.

El alto número de videogramas experimentales deriva de la opción más frecuente de los realizadores-productores, quienes conforman la categoría más numerosa (34 videastas).

La organización de festivales y encuentros incide notoriamente en un aumento de la producción, estimulando en especial a los realizadores-productores. Algunos llegan a afirmar que su producción está destinada a la participación en el festival del Instituto Chileno-Francés.

En esta producción podemos distinguir videogramas de ensayo y video-arte. Los primeros corresponden fundamentalmente a la presencia de profesionales y técnicos audiovisuales. En los segundos se da una equivalencia absoluta entre la producción de video-arte y artistas visuales.

Argumentales, musicales y registros muestran volúmenes similares (18, 15 y 15 respectivamente). El argumental es el género de preferencia de los cineastas en los cuales la aspiración más común es la producción cinematográfica. De ahí que en el año 1984 se han emprendido varias filmaciones de argumentales en 16 mm.

La cifra real de registros, que son difundidos como productos finales, es aún mayor que la señalada por nosotros. No hemos incluido los registros de provincia ni otros de Santiago, de circulación más restringida, que abordan temáticas especializadas (charlas, foros, mesas redondas, entrevistas). A modo de ejemplo, ILET conserva en calidad de archivo y consulta varios registros (*Herbert Schiller*, 1/2 pulgada, color, 50 minutos; foro panel *Coyuntura*

política española, 1/2 pulgada, color, 90 minutos; foro *Sociólogos y sociedad chilena*, 1/2 pulgada, color, 120 minutos; mesa redonda *200 años de Bolívar*, 1/2 pulgada, color, 120 minutos; *Tecnología y sociedad: Giuseppe Richieri*, 1/2 pulgada, color, 55 minutos).

Los videogramas musicales los ubicamos en categoría aparte por su importancia relativa y por el interés creciente en este tipo de producciones. Si en su mayoría se trata de registros y documentales, el video-clip se ha ido imponiendo como género. En esto incide de alguna manera la inclusión cada vez mayor de video-clips en las programaciones de los canales de iv. Igualmente, los mismos músicos se interesan por tener video-clips como soporte publicitario a su actividad y a sus grabaciones.

El énfasis de la mayoría de las producciones está puesto en los contenidos más que en la búsqueda de lenguaje. Tanto en los documentales como en los argumentales hay un traslado de la estructura narrativa propia del cine.

En los documentales la narración es lineal, habitualmente cronológica o bien ordenada en base a ideas-fuerza. La cámara es objetiva, con escaso movimiento (zoom, paneo), introduciendo variaciones por la combinación de planos.

La duración de los videogramas es muy variable: de pocos minutos a largometrajes de dos horas.

3. *Temáticas*

Es bastante notable el grado de compromiso con la realidad social que demuestra el conjunto de productores.

Tal vez en el género experimental es menos perceptible por el peso de los aspectos formales de la creación. La motivación más frecuente de los realizadores de este tipo de videogramas es la libertad de expresión y el rechazo a la censura. El género experimental está permanentemente creando símbolos que reflejan una postura crítica y emancipadora. No es extraño, por tanto, ver encarados temas como el exilio, la desaparición forzada de personas, la aspiración popular a una vivienda digna, el miedo, la censura y la autocensura. De hecho, algunos de estos videos han sido rechazados por el Consejo de Calificación Cinematográfica (*Proposición para [entre] cruzar espacios limites* de Lotty Rosenfeld).

Los argumentales se aproximan bastante al género documental-ficción (o docudrama). A

menudo versan sobre las condiciones sociales y económicas que afectan a personas de sectores populares y medios (consumismo, cesantía, fracaso de expectativas, relaciones sociales, represión).

Entre los documentales podemos distinguir variadas líneas temáticas: realidad poblacional urbana, movimiento sindical y campesino, mujeres, jóvenes, expresiones culturales nacionales (música, pintura, literatura, artesanía, folklore), actividades de defensa de derechos humanos, acontecimientos político-sociales (entre los cuales encontramos muchos noticiarios), pueblo mapuche, experiencias de organización popular, ciudades.

4. Formatos

Se constata un uso preponderante del formato en 3/4 de pulgada (ver cuadro VI).

La media pulgada no profesional, que conlleva mayores dificultades técnicas por falta de editoras en este formato y por ser de más baja definición, es más frecuente en las categorías de colectivos y de realizadores-productores, con menos recursos.

No hay casos de producción en media pulgada en las productoras. En las instituciones hay cierta producción en media pulgada, pero no constituye una tendencia claramente definida. Dos factores influyen indistintamente en la opción de tecnología de esta categoría. La modalidad de producción mediante convenios, al asociarlas a productoras, las hace receptivas a requerimientos de calidad técnica. Pero, al mismo tiempo, su vocación educacional introduce consideraciones prácticas de uso más cotidiano del video, prefiriendo una inversión en baja tecnología y procurando abaratar los costos.

El formato 3/4 es utilizado por todas las categorías, con una frecuencia mayor en productoras y realizadores-productores.

El formato 1 pulgada es de uso exclusivo de productoras y de algunos realizadores-productores. En el segundo caso, se debe a la presencia importante de profesionales y técnicos audiovisuales en esta categoría y a la modalidad de producción consistente en convenios con productoras.

Las filmaciones hechas en 16 mm y terminadas en video se encuentran en todas las categorías. Esto responde al hecho de que los propietarios de estos medios han contribuido solidariamente a la filmación de otros grupos productores. El acceso a filmación en 16 mm

sigue vigente sólo para realizadores-productores cineastas o productoras.

V. La circulación de videogramas

1. Difusión en sectores populares

a). Extensión

La actividad de difusión de instituciones y organismos de Iglesia ha sido el generador de circuitos de circulación extensos.

En una primera fase, la difusión de videos realizados en el exterior (referidos a Chile y el continente latinoamericano) provoca una expectativa de acceso a fuentes de información audiovisual opuestas a la monopólica visión oficial. Esta demanda se refuerza con los videogramas que ofrecen los productores nacionales, más imbuidos del acontecer social y político del país actual.

En esta fase, los productores publicitan la disponibilidad de videogramas, confeccionando catálogos, y la posibilidad de uso de reproductores. Posteriormente, la difusión responde a la demanda en los circuitos ya establecidos.

Preponderantemente en Santiago, la circulación abarca las ciudades de provincia del norte y del sur. Las ciudades más mencionadas por los difusores son: Iquique, Copiapó, San Felipe, Valparaíso, Rancagua, Curicó, Talca, Linares, Chillán, Concepción, Temuco, Valdivia, Osorno, Ancud, Castro y Punta Arenas.

La actividad de difusión aparece concentrada en la categoría institucional, además del caso articular del ICTUS, facilitando el acceso al circuito a otras categorías por delegación o por socialización. Algunos otros productores (colectivos y ciertos realizadores-productores) establecen contactos directos amplificando los circuitos existentes.

Fundamentalmente, los circuitos corresponden a grupos organizados de base. En los balances anuales de ICTUS se utiliza una clasificación distinguiendo tres grandes áreas. La primera abarca comunidades y grupos poblacionales adultos, grupos juveniles, organizaciones laborales obreras y campesinas. Este sector, estimado prioritario, ha beneficiado del mayor número de presentaciones (215 en el año 1983), de las cuales las comunidades y grupos poblacionales adultos ocupan prácticamente los dos tercios. Durante el año 1984 hubo un aumento del número de presentaciones en el sector campesino.

Una segunda área incluye a universidades, comunidades cristianas estudiantiles, agrupaciones y talleres culturales y secundarios. El número de presentaciones en 1983 es casi equivalente al sector anterior (207 exhibiciones).

La tercera área está conformada por instituciones de apoyo, profesionales y asociaciones independientes, comunidades y centros culturales abiertos. Aquí el número de exhibiciones es menor.

El total para 1983 fue de 527 exhibiciones, alcanzando más de personas. El promedio mensual es de 80 a 90 presentaciones con una media de asistencia de 30 personas.

En un balance trimestral de ILET de fines de 1983, encontramos una enumeración de 56 organizaciones. Se indican 150 exhibiciones para el trimestre, con un promedio de 30 personas. Es decir, un total de 4 500 personas en tres meses.

El informe precisa que “el público que ha participado corresponde en su mayoría (70%) a dirigentes o responsables de agrupaciones y sectores populares. El resto se reparte entre dirigentes estudiantiles, tanto secundarios como universitarios y agrupaciones profesionales, académicos, intelectuales y artistas”.

La Vicaría de la Pastoral Obrera difunde especialmente hacia las organizaciones participantes en las actividades de la Pastoral (sector sindical, poblacional y comunidades cristianas) y, en segundo lugar, responde a la demanda de otros grupos solicitantes. Se puede hablar de un potencial de difusión de más de 20 000 personas que se estructura en torno a las escuelas de verano, los cursos anuales, los cursos superiores, las jornadas sociales, las jornadas pastorales, las jornadas en provincia y seminarios, encuentros y asambleas.

Aparte de los tres circuitos mencionados, son difusores relevantes la Comisión Nacional de Defensa de los Derechos Humanos con sus comités de base en Santiago y provincia; SERPAJ, en su actividad educacional orientada a las comunidades cristianas en Santiago y provincia; FASIC, en su trabajo asistencial en talleres y grupos de base; EDUPO, en su trabajo pastoral en organizaciones de base.

La suma del esfuerzo de estos difusores y muchos otros, que aportan individualmente en menor escala, permiten estimar un público aproximado de 200 000 personas en Santiago y

un público creciente en provincia.

Es difícil evaluar la dimensión del público en provincias. Un dato ilustrativo reseñado por los difusores es el número muy superior de asistentes a las exhibiciones (por ejemplo, en Valdivia, en cuatro funciones, participaron 800 personas; en Osorno, en una función, 480 personas).

Un estudio en profundidad facilitaría un conocimiento más exacto de las redes de distribución. Permitiría dilucidar, por ejemplo, el cruce de los circuitos establecidos por los distintos difusores, los modos de crecimiento, etc.

Bajo el régimen militar, junto a asociaciones estables (sindicatos y otros), los grupos sociales han fundado organizaciones sociales de variada índole en torno a intereses y reivindicaciones específicas (comités de vivienda, ollas comunes y comedores populares, bolsas de cesantes, talleres de subsistencia, etc.). Esto incide en la relación emisor-receptor. La variabilidad de grupos receptores determina un diálogo extensivo y no intensivo. Con todo, el equipo de difusión de ICTUS estima positivo el trabajo permanente durante el año 1984 con 30 grupos.

b) Metodología

A nivel global, la difusión en los sectores populares sigue siendo puntual. La demanda acuciante de los grupos receptores determina dinámicas poco controlables. Los difusores intentan poner en práctica una cierta planificación privilegiando sectores, refrendando relaciones dialógicas con interlocutores más permanentes y promoviendo ciclos.

Las presentaciones revisten procedimientos diferentes:

—Participación activa de los productores o difusores en la animación. Aporte de equipos y videogramas.

—Participación en tanto observadores, destinada a medir el impacto y los grados de receptividad. Aporte de equipos y videogramas.

—Préstamo de equipos y videogramas. En algunos casos con discusión previa con los representantes de los grupos.

—Préstamo de videogramas.

ICTUS, ILET y la Vicaría de la Pastoral Obrera han confeccionado fichas de evaluación, que son llenadas por los representantes de los grupos. Las fichas recogen datos de caracterización del grupo receptor, del desarrollo de la reunión (objetivos, actividades) y del efecto del videograma presentado.

Generalmente en los grupos uno o más integrantes asumen la función de comunicadores y animadores de las exhibiciones. Esto facilita una estrategia formativa por parte de los difusores, integrando a los receptores a la selección de los programas mediante una discusión y visionamiento previos de los videogramas elegidos.

En esta misma línea, la Vicaría de la Pastoral Obrera e ILET han elaborado materiales impresos de apoyo a las exhibiciones que contienen una ficha técnica, una síntesis de los contenidos, sugerencias de debate y de desarrollo de la reunión, informaciones complementarias e instrucciones para el uso de los equipos. Los folletos de ILET (serie Las Transnacionales, producida en el exterior) contienen el texto completo de los documentales de la serie.

Los grupos más estables asumen progresivamente por sí mismos la monitoría en la animación de las reuniones. Los difusores siguen prestando esta asistencia a los nuevos grupos.

En cuanto a provincias, los difusores de Santiago se desplazan a las ciudades a fin de participar en las exhibiciones como animadores u observadores.

ICTUS ha elegido dos modos de relación con las provincias: contacto privilegiado con los responsables de los grupos a quienes se les entregan copias de los videogramas y se les instruye en el uso de las fichas de evaluación. La otra modalidad es la organización de muestras durante el verano, acompañadas de monitorías. Este trabajo se ha efectuado durante tres periodos en seis ciudades.

c) Funciones sociales del video

Los difusores concluyen de su experiencia de participación en las exhibiciones que la comunicación en video cumple varias funciones sociales.

i) Función crítica del modelo televisivo. La exhibición de videogramas a través de los monitores de televisión produce un efecto de desmitificación de la TV, en la medida que los

hábitos creados se confrontan a un soporte conocido que emite visiones opuestas de la realidad. En este momento de ruptura, la imagen deja de operar como elemento de verosimilitud. Se produce entonces desde el punto de vista de los receptores una percepción crítica y activa de los mensajes audiovisuales.

ii) Función de incitación al cambio social. Varios documentales referidos a la realidad nacional ponen énfasis en la capacidad de organización y movilización de los sectores populares o en la revelación del abuso y arbitrariedad de la represión. Estas imágenes refuerzan los grados de compromiso de los receptores al reivindicar las respuestas defensivas de la población. La acción combativa de actores sociales con los cuales se identifican los receptores actúa como modelo valórico positivo de conducta. Las proposiciones “el grupo toma conciencia de la realidad” y “el grupo se motiva para organizarse”, constituyen la respuesta mayoritaria a las alternativas propuestas en las fichas de evaluación, en términos de efectos. Otros difusores informan que al final de ciertas exhibiciones el grupo decide la formación de comisiones de trabajo (comités de defensa de derechos humanos, comités de organización para las protestas, comités de salud, etc.).

iii) Función de identificación y sentido de pertenencia a un referente social alternativo. La transmisión de imágenes sobre hechos sociales y políticos ocurridos en distintas zonas del país, produce un salto en la percepción de su propia situación en los receptores. Del sentido de pertenencia a una comunidad local se pasa al sentido de pertenencia a un referente social más amplio. La identificación con actores sociales de su misma condición redimensiona las visiones influidas por los medios de comunicación oficial respecto a los niveles de apoyo al régimen dictatorial. Esta función es más notable en provincias sometidas a un emisor único (TV Nacional).

iv) Función de incitación a la vida comunitaria. La recepción en la comunicación en video es siempre colectiva, acompañada de un debate. La discusión es conducida por un monitor, ya sea productor o difusor o un integrante del grupo. Las exhibiciones de videogramas presentan un gran atractivo para un público amplio. De ahí que además de cumplir una función de apoyo a grupos constituidos, cumple una función de convocatoria para la creación de nuevos grupos. Se dan casos de reuniones organizadas en torno a una exhibición que motiva a los asistentes a seguir efectuando esta actividad, generando un

grupo más permanente.

2. *Difusión en espacios públicos*

Los espacios públicos los conforman salas (Teatro La Comedia, Teatro Universidad Católica, Espacio Cal); centros culturales (Centro Cultural Mapocho, Plaza Mulato Gil de Castro); institutos binacionales (Chileno-Francés, Chileno-Norteamericano); galerías de arte y ciertos centros de estudios.

En estos espacios se realizan ciclos de exhibiciones, festivales y concursos de videogramas. Asimismo, se presentan nuevos videogramas en presencia de sus realizadores.

Algunos canales de televisión (Canal 5 y Canal 13) han realizado programas de difusión de los videogramas llamados “video-arte”, aunque la política general sigue siendo de desconocimiento o censura de esta producción.

Este circuito, si bien es importante y muy valorado por los productores, no es aún equivalente a las salas de cine. La frecuencia de exhibiciones es baja y discontinua.

En este circuito encontramos más representado al video experimental y argumental que el documental, ya que algunas categorías de productores no utilizan estos espacios. A ellos llegan fundamentalmente los realizadores-productores y las productoras.

Una de las experiencias más significativas ha sido la fundación del Cine-Video Club del Centro Cultural Mapocho. Mantiene una relación con cinematecas en América Latina y tiene un representante en la Federación Internacional de Cine-Clubs, con sede en Suiza.

Para las exhibiciones utiliza reproductores Beta y VHS y una pantalla gigante. Actualmente tiene 2 700 socios inscritos. Se efectúan seis sesiones diarias, con excepción de los lunes, con un promedio de asistencia mensual de mil personas.

Al correlacionar los contenidos de los videogramas exhibidos y el número de asistentes, se constata que el más alto porcentaje de asistencia corresponde a películas referidas a la realidad nacional y latinoamericana. En estos casos la participación fluctúa alrededor de 200 personas. Sometido a la censura, el Cine-Video Club no ha podido difundir toda la producción del sistema.

Hay otras iniciativas en curso para la creación de espacios permanentes de difusión de

videogramas, lo que confirma la capacidad creativa de estos años.

Otra experiencia relevante es la del Festival del Instituto Chileno-Francés. Su continuidad durante cuatro años le ha otorgado una gran capacidad de convocatoria, tanto a nivel de los productores como de público. Cada sesión es a sala llena.

Un aspecto importante del Festival ha sido el intercambio entre productores franceses y chilenos que se encuentran en los festivales. De este encuentro han surgido relaciones que han abierto posibilidades de participación a realizadores nacionales en eventos internacionales en Francia. Existe además en curso un proyecto de coproducción de beneficio evidente para los productores chilenos.

Producción cinematográfica y de video 1974-84 realizada en Chile									
Año	Largo metraje			Medio metraje				Corto metraje	
	Cine	Formato	Video	Cine	Formato	Video	Cine	Formato	Video
1974	1	35 mm.							
1975	1	16 mm.							
1976							1	16 mm.	
1977				1	16 mm.				
1978	1	16 mm.				3	3	10 mm.	
1979	1	16 mm.					3	1 super 8 mm. 2 16 mm.	3
1980				1	18 mm.	3	1	16 mm.	2
1981			1				1	16 mm.	2
1982	3	16 mm.	1	1	16 mm.	4	2	16 mm.	4
1983	2	1/16 mm. 1/35 mm.							
1984	1	35 mm.		2	16 mm.	7			6
TOTAL	11	4/35 mm. 7/16 mm.	2	5		28	12		18

Se desprende en consecuencia un total de 74 producciones. Además es importante consignar que se iniciaron en 1984 la filmación de cinco largometrajes de ficción y un medio metraje.

NOTAS

¹ Ver "Video alternativo y comunicación democrática", Augusto Góngora, ILET, 1984.

² Esta precisión es obligatoria, en tanto es propio del medio cine-video una especificación de funciones en las cuales interviene la producción en dos niveles. Uno define la función de

financiamiento o de inversión de capital, y el otro la función profesional en el proceso de filmación, caracterizada por la organización y administración de los recursos implicados en la realización del producto y la colecta de información (producción ejecutiva, producción periodística).

³ Ver “Transformación en la estructura de la Televisión chilena”, V. Fuerzalida, CINECA, 1983

⁴ Pudimos establecer una nómina superior a 60 productoras en el año 1984.

⁵ 16 productoras con equipamiento en cine o video.