



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Larraín Pulido, Carolina
Nuevas Tendencias del Cine Chileno tras la llegada del Cine Digital
Aisthesis, núm. 47, julio, 2010, pp. 156-171
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163216370011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Nuevas Tendencias del Cine Chileno tras la Llegada del Cine Digital

New Tendencies in Chilean Contemporary Cinema After the Implosion Of Digital Video

Carolina Larraín Pulido
Universidad de Chile
clarraín.uchile@gmail.com

Resumen • La llegada de tecnologías digitales al país en pocos años transforma la escena de producción cinematográfica, no sólo modificando los costos y procesos implicados en la cadena de producción y exhibición cinematográfica, sino también posibilitando la gestación de una escena de producción de largometrajes digitales de bajo costo, que permite el surgimiento de una serie de nuevos realizadores, temáticas, estilos, formas de producción y circuitos de exhibición. El artículo *Nuevas Tendencias del cine chileno tras la llegada del cine digital* explora e intenta dar cuenta de este fenómeno reciente en el medio chileno, dando cuenta de cómo la inserción de la tecnología digital ha impactado sobre estas nuevas cinematografías, revisando nuevos usos, prácticas, representaciones y tendencias presentes en estas realizaciones.

Palabras clave: Cine chileno contemporáneo, cine digital, prácticas cinematográficas

Abstract • Abstract During the past years, the insertion of digital technologies in Chile has greatly impacted the nation's film scenario, not only modifying the chain of film production and exhibition, but also generating a production scene of low-budget digital feature film that has allowed the development of new directors, themes, styles and modes of production and exhibition. The present article analyzes this recent phenomenon in Chilean film industry, revising how the insertion of digital technologies has impacted on these new forms of cinema in terms of style, production practices, exhibition, purposes and main tendencies.

Keywords: Chilean Contemporary Cinema, Digital Video, Film Practices.

CAROLINA

En el
Meiggs s

Si
Es
po
ex
a

Si bie
ricament
del nuev
sus imág
Sostendr
y al elev
costo y
cinemat

En es
registro
bién con
varían e
computa
program
eran dep

Final
difundir
también
y comun
vistas en
último p
bución y
impacta
los filme
realizad
exhibir s
entre rea
por el cin
de exhib
petitivos
anuland
ligadas a

A la
o boom
retoma c
logía dig
los avan
una serie
“cultural

festivales diversificados que incorporan una serie de nichos específicos de producción y contenido (Festival de Cine Social y Antisocial, Festival de Cine B, Festival Internacional de Cine Digital, etc.) y, por supuesto, la constitución de un público (o nuevos públicos) también diversificados, que acuden y estimulan la generación de este tipo de espacios que permiten expandir los horizontes y las posibilidades cinematográficas en nuestro país, muchas veces a la par con el resto del mundo.

Sostengo que el encuentro entre un cambio tecnológico como la aparición del digital y una sociedad que paulatinamente ha ido reconstruyendo sus fundamentos democráticos, en el contexto de un país que reactiva su campo cinematográfico, logran interpelar a una serie de individuos de nuevas maneras y generar una esfera mediática desde el cine que logra dar participación, visibilidad y representación a una diversidad de grupos y actores sociales que antes se mantenían invisibilizados, fundamentalmente por las condiciones de acceso y difusión del medio cinematográfico, diversificando no solo las voces, sino también los discursos y las representaciones de país existentes.

Este artículo expone de manera tentativa, ya que los procesos a los que me refiero se encuentran aún sobre la marcha, cómo se articula esta esfera “democrática” del cine particularizando en las condiciones que el digital ha permitido como soporte en términos de usos sociales, creativos y productivos de la tecnología, así como también las representaciones, lenguajes, estilos, circuitos y tendencias a los que ha dado lugar. Comenzaré por relatar la condición y las principales transformaciones en el campo del cine desde el retorno de la democracia, para luego particularizar en la relación que puede ser esbozada en términos de democracia, tecnología y democratización del cine, finalizando con un examen tentativo de las principales transformaciones en la escena chilena en el largometraje digital de bajo costo y el esbozo de conclusiones preliminares acerca de esta asociación entre esfera cinematográfica y democracia posibilitada por la llegada del digital.

EL CINE AL RETORNO DE LA DEMOCRACIA

Durante los primeros años del retorno de la democracia, se batieron records en la producción de cine, logrando entre 1990 y 1999 la realización de 42 películas, en comparación con las 18 realizadas en la década anterior, mostrando un crecimiento sostenido en la producción desde 1996 hasta el final de la década (Searle, 2003: 23). El entusiasmo que marcó el inicio de este periodo se vio pronto marcado por un relativo estancamiento debido a un cambio en el escenario tras la recuperación de la democracia, lo que significó el fin de apoyos internacionales para la realización de cine y el traspaso de un gran peso en términos de financiamiento, a las manos del Estado. Si bien este último empezó a desarrollar e impulsar una serie de políticas de fomento al cine entre las cuales contaban los esfuerzos desde la CORFO (Corporación de Fomento de la Producción) y Banco Estado, no es hasta la puesta en marcha de FONDART (Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes) en 1992 que realmente empieza a agilizarse el escenario de la producción cinematográfica nacional.

A pesar del gran aporte de FONDART, la naturaleza híbrida y compleja de la cadena de producción cinematográfica, paulatinamente fue delatando las debilidades de este fondo, creado para el impulso de “todas” las artes. En este sentido, si bien daba cuenta y contenía parcialmente las exigencias del cine, dejaba entrever también falencias en cuanto el medio cinematográfico exige combinar elementos de arte e industria, comprometiendo una serie

de actores
de alto c
Platafor
del audie
Cine y L
y la Indu
audiovis

A est
gramas c
iberoam
de un sis
las parti
privados
a inicios
Digital,
aparició
latina in

Final
también
del secto
de los 90
laborale
fomento
de canal

Com
pactan d
apertura
cine, con
la creaci
de escue
estableci
en cine o
sidades c
de Chile
este crec

Pa
m
ot
co
a

Esta
del secto
También
audiovis
una may
mayor n

del espacio del cine en el país en la última década, en términos de la constitución de un circuito y cultura cinematográfica, ha estado vinculada con (y ha sido parcialmente efecto de) la existencia de un ampliado grupo de audiovisualistas con conocimientos especializados, que quieren ejercer su profesión y encontrar nuevos espacios de difusión y discusión.

Otra particularidad, que ha sido esencial para la consolidación de una cultura cinematográfica, es la creación de un público para el cine chileno en el país. Este hecho, que se ha dado en forma creciente desde la década de los 90, se relaciona tanto con mejoras técnicas en las salas de exhibición de cine, la llegada de multisalas dependientes de cadenas extranjeras con gran capacidad de público, calidad y capacidad de gestión de películas en exhibición y, mayores conexiones y vinculaciones entre el medio y el cine local. Searle (2003) delata la existencia de un público creciente para filmes chilenos, lo cual es respaldado por Estévez, en cuanto en al cine de este período:

La búsqueda de una sintonía con el público se transformó en una prioridad. Apoyados por el paralelo desarrollo de nuevos sistemas de distribución y exhibición, fueron capaces de posicionar el cine nacional como parte integral de las opciones cinematográficas del espectador (2005: 258).

A pesar del crecimiento y los avances en el cine nacional y el circuito que le rodea, se debe tener en mente que el espacio de difusión en salas comerciales de nuestro cine corresponde a menos de un 10% de las exhibiciones, ya que un 85-90% se encuentra concentrado en manos estadounidenses, básicamente dejando aproximadamente un 10% para estrenos extranjeros no estadounidenses y estrenos nacionales. Este “cupó” para el cine chileno en el circuito de salas de exhibición comercial, sería inelástico en el sentido que, aunque tuviéramos una producción mayor de cine, hasta el momento, el público o la demanda por cine ha demostrado no ser proporcional a la cantidad de estrenos chilenos en cartelera. Tanto Ignacio Aliaga, Ex Jefe del Departamento de Creación y Difusión Artística del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, como la CORFO, sostienen que la industria del cine chileno tiene una capacidad “limitada” para la exhibición y el sustento de un mercado audiovisual de espectadores para estrenos nacionales, la cual permite alrededor de 10 ó 12 estrenos anuales, debido a la fuerza y el impacto de la entrada de filmes extranjeros, en su mayoría norteamericanos, y la carencia de un público local expandido que acuda a la exhibición de nuestros filmes. La CORFO añade que:

Una producción superior perjudicaría sólo al sector de la nacional, ya que el mercado de consumo nacional está cubierto en un 85% por el producto proveniente de Estados Unidos, por lo que si hay un mayor número de cintas nacionales, éstas entrarían a competir entre sí, disminuyendo sus posibilidades de éxito (2005: 69).

Esto da cuenta de un escenario algo hostil en términos de nuestra creciente industria nacional y la consolidación de públicos nacionales, ya que el estreno de sobre 10 o 12 películas chilenas anuales transformaría al cine en una empresa de gran riesgo económico, sobre todo teniendo en mente que la creación de largometrajes comerciales con exhibición en cine tiene un costo elevado en Chile, que en promedio bordea los 400.000 dólares (2005: 65) y del cual: “[...] el ingreso por taquilla en las salas de cine nacionales no representa mas del 20% de los ingresos totales de una película chilena” (2003: 32).

En cuanto a los contenidos y tendencias cinematográficas de los cines creados en este período, desde el retorno de la democracia, bajo las condiciones previamente mencionadas,

el estudio
sugiere c
miento y
los prim
develan
como a
sentido,
dialogan
y lo ínti
al inicio
hacia fin
la intimi

Así c
los años
cual, au
género *F*
genérica
películas
Ogu y *M*
Quercia,
cinemat
concentr
Larraín,
yendo a
Wood, C

A in
tildada p

Lo
co
sin
so
de
de
la

En es
Scherson
impulso
marcada
serían, e
en el paí

Los l
solo está
una serie
vales na
fuertes p
temática

dado en el cine hacia finales de los 90s de paso de lo público a lo privado. La existencia de estos cines permite diversificar los públicos cinematográficos y variar el “sabor” de la paleta programática de la programación nacional en cines comerciales.

A fines de la primera década del 2000, se asoma o más bien arremete una tercera tendencia en el cine chileno desde el retorno de la democracia o tal vez, una serie de tendencias, que ampliarán una vez más el panorama del cine nacional. Este nuevo grupo surge en conjunto con la creciente aparición de nuevos realizadores de las escuelas e institutos de cine del país, que comienzan a egresar e insertarse al mercado laboral y dar forma a sus proyectos personales, en un escenario de gran competitividad y escasos recursos, la aparición de nuevas tecnologías y la experiencia de que la realización de películas es posible con nuevos sistemas de producción, lo que fue probado ya una vez por la generación precedente.

La cinematografía de este grupo se encuentra principalmente marcada por la existencia del digital y el convencimiento de hacer sus películas a como de lugar, sin depender de fondos, sin seguir los largos procesos de la cadena de producción convencionales, sin transar con las presiones de la producción e incipiente industria nacional ni los circuitos e exhibición convencionales, sin seguir los patrones establecidos de lenguajes o estéticas cinematográficas, sin los personajes o actores de siempre, sin las “preocupaciones” esperadas, ni necesariamente las “miradas” de un cine que espera generar ganancia comercial, éxito en salas o ser resultado de un fondo gubernamental. Un cine que, como se ha dicho y probado, se construye sin temores ni obligaciones. Bajo estas condiciones, el repertorio del audiovisual chileno comienza a poblarse de miradas divergentes, esquivas pero visibles, que si bien escapan de las pantallas de los circuitos convencionales, pueblan aquellos que escapan la convención o que aún se posicionan como posibles tales como cines con sistemas de proyección digital, internet, festivales sin categoría ni ranking, universidades, casas, galpones y otros que pese a que se alejan de las comodidades de las salas de cine, prometen públicos y proyecciones que dan cuenta de la diversidad del mosaico audiovisual de cine digital que comienza a construir nuevas miradas del Chile actual.

DEMOCRACIA, TECNOLOGÍA Y DEMOCRATIZACIÓN DEL CINE

Dícese comúnmente que el cine es un medio burgués y la historia del cine, salvo algunas excepciones históricas, demuestra que generalmente la creación en cine, sus realizadores, y el sistema productivo e industrial se ha concentrado en sectores burgueses o altos de la sociedad. La razón principal: el costo y la industria especializada que mueve y produce cada obra cinematográfica. En este sentido, hasta los cines más “sociales” han mantenido o reproducido esta modalidad, por lo general tematizando con humanidad y destreza universos sociales marginales, pero la cámara manteniéndose en las manos de creadores que por lo general son de estratos socio económicos medios y altos, que tienen acceso a los medios de creación de este arte.

En Chile, aunque estos ideales de un cine social fueron contenidos desde los inicios de nuestra cultura cinematográfica, fueron retratadas desde la ficción en muchas de las obras del nuevo cine chileno de los 60s y 70s, que fue ahogado bajo la severidad del régimen militar y forzó a que la mayoría del cine Chileno se realizara en el exilio.

Tal vez, lo más cercano a una democratización del cine en términos de una acceso a los medios de creación de imágenes y acceso a la cadena de producción cinematográfica

y, en este
nueva te
transfor
todo un
dinamiza
creación
ción aud
al cine, c
la copia

Si bien
que hoy
si bien p
distintos
el del dig
liberació
el digital
ingresar
al realiza

El vic
y difusió
en la que
imágenes
significa
mayor. E
ceso de r
también
soporte c
digital y

Para
la posibi
camente
radicaliz
cual en u
a una es

Debi
digitales
gurados
digital p
integraci
y tambie
nuevas f
el impac
trabajo c
la liberta
del celul
improvis
difusión

Tanto en el libro de John Thompson (1995) *The Media and Modernity; a social theory of the media*, como los textos que constituyen el libro *Media Worlds, anthropology on new terrain*, editado por Ginsburg, Abu-Lughod y Larkin (2002), se plantea que el desarrollo de medios y tecnologías de comunicación tienen un gran impacto social y son partícipes activos en las transformaciones sociales y paradigmas epocales. Para Thompson esto se ha hecho latente en el desarrollo de la modernidad en occidente, mientras en los textos de *Media Worlds* se pone mayor énfasis en cómo las nuevas tecnologías han intervenido en las prácticas cotidianas, creando nuevos escenarios y formas de comprender el mundo desde un “hacer” diario a nivel individual y social. También hay un énfasis en cuanto “[...] las tecnologías de la comunicación no son neutrales. Cada medio impone a la sociedad nuevas relaciones respecto al cuerpo, la percepción, el tiempo y el espacio [...]” (2002,19).

Teniendo estos planteamientos en mente se podría postular que el digital, como plataforma y soporte audiovisual, tendría un potencial democratizante en cuanto fractura el perfil elitista de acceso al cine. En otras palabras, amplía la posibilidad de acceso a tener “voz” y visibilidad en el campo cinematográfico, a ejercer y dar cuenta de nuevos espacios, perspectivas, puntos de vista, estilos, estéticas, historias y protagonistas. Además de este ámbito, el digital invita a la experimentación y al replanteamiento en tanto la utilización de nuevos lenguajes, técnicas y modalidades de trabajo en el proceso de creación fílmica, por lo que permite la instalación de nuevas prácticas de preproducción, producción, postproducción y distribución audiovisual.

No se debe menoscabar la importancia de estos hechos, ya que es en el momento que el acceso al cine y a su cadena completa de producción y difusión se masifica y flexibiliza, que potencialmente logramos democratizar las temáticas, representaciones, discursos, referentes y modalidades de representación de nuestro cine en base a una visibilización de estas en el escenario mediático.

Gianni Vattimo (1990) expresa en su texto *Posmodernidad: ¿Una Sociedad más Transparente?* que la postmodernidad como fenómeno refiere a un período que vendría “tras” la modernidad y aunque se instale tendría que haber un cambio en el paradigma con que se observa o entiende el mundo. Para el autor, esto se relacionaría con el quiebre de las grandes narrativas y verdades únicas y unívocas promovidas por la modernidad, en el sentido que el progreso lineal, la ciencia y el pensamiento ilustrado se consideraban las vertientes principales bajo las cuales se orientaba la acción y comprendía el mundo. Al margen de querer entrar en las discusiones acerca de qué es la modernidad y si se puede hablar de posmodernidad o si estamos más bien en una modernidad tardía como dirá el connotado sociólogo Anthony Giddens, me parece que lo fundamental del texto de Vattimo se encuentra en que plantea una escisión del paradigma con que se comprende y vive en el mundo, que instalaría precedentes necesarios para desarticular visiones de mundo ligados a discursos de poder particulares, y daría pie a la proliferación de relatos y visiones de mundo que dan cuenta de la multiplicidad y variedad de la existencia humana. En otras palabras, se da un paso a una ampliación en los discursos y visiones existentes, lo cual se verifica en lo que Vattimo llama una “sociedad transparente”, en la que el escenario mediático tendría un rol fundamental ya que permitiría visibilizar esta multiplicidad de relatos de mundo, puntos de vista y discursos en una esfera que permite no solo visibilidad sino también interconexión y simultaneidad en las comunicaciones en una escala global, permitiendo que minorías o grupos antes excluidos puedan participar del orden mundial y, asimismo, establecer lo que a mi juicio es una premisa fundamental para la instauración de un espacio realmente democrático.

La “s
toda inf
en este s
aquellos
las posib
hablar d
este espa

Los c
permiter
nuevas v
se hubie
comercia

EL ESCENARIO

Ex
ci
ap
no
na
al
im
im
m
se
im

Com
es que ha
prácticas
país. El f
se desma
de pelícu
un públi

La m
gar a las
transfer
en salas
la Cinet
y nacion
encuentr
tienen m
por jóve
ción, los

Las p
lógica in

con fuentes de financiamiento, resguardándose tanto la urgencia creativa de realizar una idea fílmica particular, como también la independencia de los proyectos de factores externos ligados a la industria y al sistema convencional de producción cinematográfica. En lo respectivo al presupuesto, para dar una noción general, este es extremadamente reducido en comparación con los costos mencionados anteriormente por Estévez para la realización de largometrajes comerciales durante los 90s (40.000 dólares), llegando en casos a costar incluso menos de 500 dólares en la actualidad. Además de los impactos en términos de los resultados finales y nivel de profesionalización, debe siempre tenerse en mente la libertad y flexibilidad permitida cuando no se tienen compromisos comerciales de envergadura, como los que se suelen generar en los procesos de creación de largometrajes en cine con exhibición comercial, un elemento ampliamente valorado por estos realizadores y que en la mayoría de los casos se asume como opción creativa mas que imposición de un medio cinematográficamente complejo. Asimismo, respecto al ideal de democratización desarrollado en este artículo, esta reducción radical de costos es un posibilitador y requisito para la ampliación de la palestra cinematográfica.

Como se ha recogido en los escasos documentos acerca de estos cines, no existe una gran tendencia articuladora en términos de estilos, estéticas ni narrativas, sino tal vez es más bien su variedad y la transparencia respecto a la puesta en práctica de parte de sus realizadores de nuevas estrategias de producción, estilos y estéticas personalizados, y posiblemente algo de holgura respecto a los estándares de producción industriales (evidenciados muchas veces a través del trabajo de cámara, el sonido, etc.). Esto hace que por lo general estas películas puedan ser reconocidas más por la potencia de su impulso creador y un sentimiento “honesto” que relata historias que no pueden dejar de ser contadas, en muchos casos poniendo en evidencia que no es la perfección técnica la que sostiene una buena película, sino la fuerza de sus contenidos y lenguajes.

Estos múltiples impulsos y tendencias, tenderían a dilucidar un innegable aporte de la Escuela de Cine de Chile, la cual aparentemente actuó como un catalizador de este grupo. No parece ser casualidad de que muchos de los nombres que estén sonando en la actualidad en estos nuevos cines digitales se encuentren vinculados a esta escuela (Elisa Eliash, Rodrigo Marín, Che Sandoval, Wincy, Óscar Cárdenas y José Miguel Vidaurre, entre otros). Elisa Eliash menciona al respecto, que las películas realizadas por su generación respondieron a una opción posibilitada por la llegada del digital ya que la Escuela compró nuevas cámaras digitales para el proyecto de egreso, haciendo un cambio del celuloide al digital y asimismo abriendo una ventana para que su generación de egreso (del año 2006) apelara a los directivos de la escuela a través de un manifiesto cinematográfico, pidiendo que debido a este cambio se permitiera más de una obra colectiva de egreso y estableciendo una serie de normas creativas respecto a la realización en digital al mas puro estilo de los manifiestos cinematográficos como *Dogma 95*.

Si bien hay una marcada tendencia inicial a abrir camino en este campo por parte de realizadores ligados a esta Escuela, e incluso a la apertura de campos para la exhibición de estos cines a través del Festival de Cine B inaugurado por Antonino Ballestrazi el productor de la Escuela de Cine de Chile, el impulso no termina ahí, sino que al parecer recién comienza. Una prueba de esto es el trabajo de José Luis Sepúlveda, egresado de la carrera de cine de la Universidad Arcis con su opera prima *El Pejesapo*, la cual funciona y se inserta en las condiciones de producción y filosofía de la producción del cine digital a bajo costo, y quien también es creador del FECISO (Festival Social y Antisocial), espacio de difusión de cine hecho bajo condiciones “B” y que da cuenta de versiones de mundo e

historias
ejemplo
en Papu
además
de produ

En cu
realizado
más figu
(por mer
diversifi
campos,
cines, y e

Por e
proyecci
experime
ceguera
cámara y
apartado

En *T*
cialment
transform
cámara,
la fotogr
el monta
potencia
la chica
escena y

Rabi
terminal
lleva un
para el e
que vive
color es
a través
e ilusoria
espera y
creciente

En *E*
perform
través de
de su am
Además
indagan

Final
dos íntim
desarrol
sino su t

Estrategia que también se hace evidente en el filme *El Pejesapo* de José Luis Sepúlveda, en el cual los límites entre la ficción y el documental no sólo se hibridizan, sino que son una base constituyente de la narrativa y el desarrollo del filme. Respecto a esta última película, cabe mencionar la elección de un personaje disruptivo, ubicado en los límites del ostracismo social y la crudeza del mundo representado. Un filme difícil de digerir, que justamente revela un mundo constituido desde la exclusión y la periferia que convencionalmente se mantiene invisibilizado respecto a la escena cinematográfica y mediática.

En los casos ya mencionados, podemos en sólo seis de las mencionadas películas enunciar temáticas que claramente no han sido exploradas mayormente (y en menor grado aún como conflicto principal) en el repertorio de los largometrajes del cine chileno de exhibición comercial, cesantía, impotencia, debilidad física o enfermedad, la vida en la periferia y la exclusión social (sin filtros) y el homicidio empanadístico en manos de la diva de una minoría sexual. Los tratamientos audiovisuales de estas obras denotan una búsqueda de nuevos usos de la tecnología digital, no solo en cuanto a costos, sino también a las condiciones de uso del equipo (cámaras pequeñas), sistemas artesanales de grabación, y el encuentro de nuevas aplicaciones de lenguaje audiovisual para dar verosimilitud y a la vez intimidad a sus relatos.

Me atrevería a plantear que hay una tendencia a sacar a relucir un lado maldito o macabro de la experiencia de crecimiento y modernización que ha vivido nuestro país, que al margen del crecimiento sostenido de la economía durante los gobiernos de la concertación en los 90s, ha ido también dejando a una serie de caídos al margen del sistema que distan de tener visibilidad mediática, salvo en crisis particulares. Tal vez lo más certero de estas vivencias es su estigma de realidad, su “realidad” y “humanidad” en un marco de cotidianidad, en el sentido que sin mayores expectativas, fuera del contar historias bien contada, que llaman ser contadas y a traspasar las experiencias en términos de sus protagonistas, haciéndose cargo de una realidad experimentada y vivenciada por una serie de chilenos a diario. Una realidad, que difícilmente podría ser producto de una venta exitosa de taquilla, ya que despierta en vez de alienar, y pone en práctica tratamientos audiovisuales y narrativos que no “facilitan la digestión” a un público masivo ni cumple con criterios de entretención “masiva”.

En este sentido, las narrativas retoman un cierto pesimismo respecto al progreso, a lo que hemos llegado luego de la esperanza de cambio tras la llegada a la democracia. Ni Chile, ni los chilenos somos superhombres, sino más bien somos del todo humanos y como país, un país aún en vías de desarrollo. De esta forma, estas películas retoman la gravedad de las películas de inicio de los ‘90 que tematizaban el trauma de la dictadura, salvo que ahora las películas delatan los sinsabores de la modernidad, la globalización y la imposición e institucionalización de un sistema económico neoliberal que canta una melodía eminentemente agri dulce e instauro un sistema de poder particular, y por cierto de desigualdades y desajustes particulares.

Respecto a los espacios de difusión de estas películas, en general simplemente no son hechas pensando en un circuito de distribución comercial en el país a través de las cadenas Hoyts, Cinemark y Showcase, lo cual parte de una premisa básica de no considerar el traspaso a celuloide de las películas finales, lo que no permitiría la exhibición en muchos de estos lugares que no tienen salas de exhibición de cine digital. El tema de la distribución en cines no termina aquí ya que el tema trasciende los costos de pasar a cine y se posiciona más en una opción de hacer y realizar una película que no se pasará a celuloide, ya que su público no se encuentra en las salas comerciales del país, y de ser así, el porcentaje de

público o
exhibición
la intuición
salas comerciales
temática
de cine,
tados afi
de difusión
por el di
se descu

Las p
prenden
y el hem
de haber
pensada
Sebastiá
público o
la comp
dan el es
capacida
y la Cin
un ámbi
espacios
nar algu
cultura
nichos e
sentidos

CIERRE

Acceso,
nuevas p
ma discu
de una p
democra

La lle
cine en c
los ideal
sentido,
de proce
zación y
y el uso
también
bio en lo
experim

Estos nuevos referentes nos acercan tentativamente a lo que Vattimo llama “La Sociedad Transparente”, en la cual, al margen de la posmodernidad, nos acercamos a una plataforma discursiva transparente y abierta, en donde una multiplicidad de voces y miradas tendrían espacio para no sólo expresarse sino coexistir con otros discursos que históricamente han sido dominantes, dando lugar a un real espacio de debate entre iguales, una suerte de cultura cívica audiovisual/cinematográfica.

La multiplicidad de voces, puntos de vista y estilos que surgen continúan y complejizan nuestra cultura cinematográfica, complementando las áreas ya desarrolladas por otros espacios cinematográficos en el país a través de nuestra historia. Esto permite nuevos matices y prácticas en la escena del cine, lo que instaura nuevos espacios de diálogo tanto entre público y cine, como entre realizadores. La escena está candente, prolífera y diversa, lo que queda por venir aún se encuentra en las manos del destino. Lo innegable es que nos encontramos ante una transformación múltiple de nuestro circuito cinematográfico, tanto por los avances tecnológicos, como por cambios sociales, culturales y cinematográficos que nos han afectado en los últimos veinte años. En términos del cine, somos más, hablamos más fuerte y tenemos más que mostrar y los medios para hacerlo. Lo demás, lo dirá la historia.

REFERENCIAS

- Cavallo, Ascanio. (1999). *Huérfanos y Perdidos: El cine chileno de la transición 1990-1999*. Santiago: Grijalbo.
- Ginsberg, Faye, Abu-lugod, Lila y Brian Larkin (eds.). (2002). *Media Worlds; anthropology on new terrain*. EEUU: University of California Press.
- Estévez, Antonella. *Luz, Cámara, Transición; El rollo del cine Chileno de 1993 al 2003*. Santiago: Ediciones Radio Universidad de Chile.
- Larraín, Carolina. (2009). *La Tercera Vía; Nuevas Tendencias del Cine Chileno al Margen de la Multisala*. *Filmonauta* #01, Octubre 2009
- . (2004). *Representaciones e Imágenes del Cine Chileno de la vuelta a la Democracia*. Tesis de Práctica Instituto de Sociología, Universidad Católica de Chile.
- Manovich, Lev. (1995). “What is Digital Cinema?” obtenido desde: www.manovich.net
- Mouesca, Jacqueline y Carlos Orellana. (1998). *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago: LOM.
- PNUD. (2006). *Informe de Desarrollo Humano en Chile; Las nuevas tecnologías: ¿un salto al futuro?* Santiago: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- Searle, Alex. (2003). *El Cine Chileno y la Gestación de una Industria Nacional*. Memoria de Título Departamento de Investigaciones Mediáticas y de la Comunicación Y Escuela de Periodismo, Universidad de Chile.
- Thompson, John. (1995). *The Media and Modernity, a social theory of the media*. Reino Unido: Polity Press.
- Vattimo, Gianni y Otros (eds.). (1990). *En Torno a la Posmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Vidaurre, José Miguel. (2010) “Nómades y Caníbales, el cine chileno actual”. Obtenido desde: www.cinechile.cl
- Sreberny-Mhammedi, Annabelle y Ali Mohammadi. (1994). *Small Media, Big Revolution; Communications, culture, and the iranian revolution*. EEUU: University of Minnesota Press.