

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
clarrain.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.

En el prólogo del texto *Luz, Cámara, Transición*, de Antonella Estévez, David Vera-Meiggs sostiene que:

Si algo realmente noble tiene el Séptimo Arte es su vinculación intrínseca con el destino social. Es por ello que podemos ver en pantalla todo lo principal que a una sociedad le acontece, porque la vinculación del cine con el pueblo nace de una forja democrática. Nada tiene de extraño entonces que el cine chileno haya vuelto a las pantallas en coincidencia con el regreso a los cuarteles de quienes siempre los habitaron (2005: 9).

Si bien Vera-Meiggs efectivamente se refiere a una conexión certera que se gesta históricamente en el Chile de retorno a la democracia, propongo que no es sino hasta el inicio del nuevo milenio que el cine ya no sólo habla y representa el ideal de la democracia en sus imágenes, sino que en sí se convierte en un mecanismo de transformación democrática. Sostendré que esto es principalmente posible debido a la llegada de las tecnologías digitales y al elevado grado de socialización y acceso que este soporte permite, gracias a su bajo costo y facilidad de uso en distintos momentos de la cadena de creación y producción cinematográfica.

En este sentido, al recibir el nuevo milenio, no sólo nos encontramos con aparatos de registro que capturan imágenes en soporte digital de gran calidad y definición, sino también con un amplio acceso a sistemas de edición y postproducción de imagen digitales que varían entre aquellos con plataformas básicas y utilizables por cualquier usuario con un computador que cumpla con requisitos básicos de hardware y software, hasta elaborados programas profesionales de edición no lineal y manipulación de sonido e imagen que antes eran dependientes de complejos sistemas de hardware de alto costo.

Finalmente, también contamos con sistemas de difusión de cine digital que permiten difundirlo en diversos espacios que se independizan de la proyección en 35mm, así como también un abanico de opciones digitales ligadas a nuevas tecnologías de la información y comunicación (NTIC) como Internet, para divulgar y exhibir películas que pueden ser vistas en condiciones de alta calidad en cualquier lugar del mundo y a cualquier hora. Este último punto, además de denotar una diversificación en las opciones de exhibición, distribución y difusión de cine, también amplía los posibles públicos, ya que el uso de la web impacta de múltiples maneras (y en múltiples destinos) las opciones de circulación para los filmes realizados, desde la exhibición web en sitios que soportan video hasta entregar a realizadores un acceso a mayor información acerca de festivales internacionales en dónde exhibir sus películas, lo cual potencialmente permitiría una mayor difusión y encuentro entre realizadores y exhibidores en torno a nichos más especializados que los posibilitados por el cine de distribución comercial en 35mm. Internet, además, ha impuesto modalidades de exhibición y divulgación propias a través de la realización de muestras y festivales competitivos online de películas en formato digital, expandiendo así las fronteras (o más bien anulando las fronteras espaciales) y en muchos casos reduciendo costos y complicaciones ligadas a la difusión internacional de las películas.

A la par con el desarrollo y expansión del digital, se podría decir que el entusiasmo o boom cinematográfico que vivió Chile tras el retorno de la democracia se replantea o retoma en términos de un nuevo ímpetu creativo, marcado por la existencia de la tecnología digital en un escenario cinematográficamente fértil. Un escenario determinado por los avances en la instalación de una incipiente industria cinematográfica, la apertura de una serie de escuelas y universidades que imparten el cine, y la gradual instalación de una "cultura" cinematográfica que incluye un creciente circuito de crítica y análisis de cine,

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 diferenciados en cada fase de su proceso e integrando una escala de producción de alto costo y complejidad respecto a otras artes. Esto, en parte, lleva a la generación de la Plataforma Audiovisual en 1997, iniciativa de una serie de asociaciones gremiales y grupos del audiovisual y, por parte del Estado, a la posterior creación del Programa de Fomento al Cine y La Ley de Fomento Audiovisual (la cual promulga la creación del Consejo del Arte y la Industria Audiovisual y el Fondo de Fomento Audiovisual) destinadas a la creación audiovisual en particular, el año 1999 y el año 2004, respectivamente.

A estos impulsos de apoyo del audiovisual se le agrega la integración de Chile a programas como IBERMEDIA el año 2004, el cual fomenta la coproducción entre los países iberoamericanos que participan del programa, y que promovió 27 obras chilenas a través de un sistema de créditos reembolsables entre el año 1999 y el 2002 (2005: 86). Otra de las particularidades del escenario al retorno de la democracia, es la aparición de fondos privados tales como la Fundación Andes durante la década de los 90s (la cuál desaparece a inicios de la nueva década) o Lastarria 90, la cual el año 2008 abre el espacio de Cine Digital, dedicado al apoyo en la creación y distribución de cine digital. A la par con la aparición de estímulos del sector privado, en el sector de realización de cine hay una paulatina integración de privados en el financiamiento de películas.

Finalmente, en términos de financiamiento y crecimiento en el sector audiovisual, también hay que mencionar el marcado aporte e impacto de la televisión en el desarrollo del sector del cine, principalmente por su creciente interconexión con éste desde la década de los 90s, en donde se genera una importante conexión entre las industrias y mercados laborales del cine y la TV y un posicionamiento de la TV como un importante apoyo al fomento de la difusión de cine chileno a través de su inclusión en las parrillas programáticas de canales como TVN.

Como se menciona en la introducción, en conjunto con esta serie de iniciativas que impactan directamente en la creación, producción y desarrollo del cine en el país, se añade la apertura de una serie de escuelas y espacios académicos en donde se imparte la carrera de cine, comenzando en 1993 con la apertura de la Escuela de Cine de la Universidad Arcis y la creación de la Escuela de Cine de Chile en 1995. Desde estos dos hitos “re”-fundacionales de escuelas e institutos de enseñanza de cine en el país, ha habido una proliferación de establecimientos técnicos, universitarios y profesionales que han abierto cursos o carreras en cine o audiovisual, incluyendo la integración de la carrera a las ofertas de las dos universidades de mayor tradición en el país; La Universidad Católica en el 2003 y la Universidad de Chile en el 2006, y en una serie de universidades privadas. Como demuestra Estévez, este crecimiento ha sido explosivo:

Para 1999 existían siete instituciones de enseñanza superior y técnica. Ya en el 2003 este número ha aumentado hasta llegar a 33 centros de formación superior; 19 de estas instituciones otorgan un grado profesional, doce dan uno de nivel técnico y dos uno profesional. En total, concentran a más de 3.500 estudiantes entre la V y IX Región, perteneciendo 2.495 de ellos a la Región Metropolitana (1995: 97).

Esta propulsión, en términos de enseñanza del cine, marca o da cuenta del crecimiento del sector en conjunto con el marcado interés por realizar estudios formales en este campo. También predice la creación de un cuerpo profesional y técnico, ampliado en el campo audiovisual a futuro, que no sólo permitirá dinamizar la industria, sino también generará una mayor diversidad y exigirá al medio la creación de espacios y oportunidades para un mayor número de personas. Desde esta perspectiva, se podría plantear que la dinamización

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 más 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 *Representaciones e Imágenes del Cine Chileno a la vuelta a la Democracia* (2004) sugiere que si bien el inicio de los '90 denota una tendencia a la autoexploración, descubrimiento y visibilización del trauma vivido tras la dictadura, esto comienza a dilatarse tras los primeros cinco años de la década, dando paso a una diversidad de temáticas que aunque develan una exploración de la identidad chilena desde diversos focos, no se concentran como a inicios de los 90s, en temáticas ligadas a la dictadura o el autoritarismo. En este sentido, las narrativas muestran una leve transformación desde contenidos que conciernen o dialogan con lo público hacia una exploración de temáticas ligadas a la esfera de lo privado y lo íntimo, tendencia que se marcará más con el paso de los años. En este sentido, si bien al inicio de los 90s se evidencian temas como la dictadura, la pobreza y la memoria social, hacia fines de los 90s hay un vuelco hacia las relaciones de pareja, o problemas ligados a la intimidad de un personaje y la resolución de conflictos personales por parte de éstos.

Así como ocurre un alejamiento del tema traumático de la dictadura con el paso de los años, también habrá una diversificación genérica entre inicios y fines de la década, la cual, aunque siempre tiene una mayor vertiente en el drama, luego de la película multi-género *Historias de Fútbol* del realizador Andrés Wood en 1997, se genera una explosión genérica en la producción de largometrajes comerciales, dentro de la que se incluyen las películas de horror de Jorge Olguín *Ángel Negro* y *Sangre Eterna*, animación infantil con *Ogu* y *Mampato en Rapa-nui* de Alejandro Rojas y comedia con *Sexo con Amor* de Boris Quercia, por mencionar algunos. En conjunto a esta diversificación temática y de género cinematográfico, ha habido una diversificación de autores que, si bien durante los 90s se concentran el directores consolidados como Silvio Caiozzi, Gonzalo Justiniano y Ricardo Larraín, hacia mediados y fines de los noventa el abanico de autores se diversifica incluyendo a directores como Gustavo Graef-Marino, Tatiana Gaviola, Sergio Castilla, Andrés Wood, Cristián Galaz y Marcelo Ferrari, por mencionar unos cuantos.

A inicios del nuevo milenio, aparece una nueva generación de realizadores chilenos, tildada por J.M. Vidaurre como *Nómades y Caníbales, el cine chileno actual* en la cual:

Los integrantes de lo más llamativo de la nueva sensibilidad de realizadores chilenos no parecen converger en una dinámica explícita que los vincule- en un sentido normalizador o discursivo- sino más bien en una pulsión, una tendencia, un ser ambulante – un espíritu nómádico los sostiene. Una cierta despreocupación – no el rechazo del opositor o el resentimiento voluble del bárbaro- sino una suave indiferencia, una elegante displicencia que conlleva una suerte de presencia autártica, se reconocen como capaces de construir un filme sin la necesidad de la gran industria (2010).

En este grupo, se encuentran directores tales como Matías Bize, Sebastián Lelio, Alicia Scherson y Pablo Larraín, los que conformarían un set de realizadores que marcó un nuevo impulso y dinamizó la escena del cine chileno. Esta generación de nuevos cineastas estaría marcada por una fuerte tendencia autoral y la utilización de estrategias de producción que serían, en algún sentido, lo más parecido a lo que podría tildarse de “cine independiente” en el país (2009).

Los logros y trabajos de esta “generación” en cierta forma demuestran que el cine no solo está en manos de los “consolidados” del cine chileno de los noventa y despliegan una serie de nuevas estrategias para sacar sus cines adelante, enfatizando el éxito en festivales nacionales e internacionales antes de estrenar comercialmente en el país, marcando fuertes propuestas autorales y denotando un mayor nivel de subjetividad en la elección de temáticas y personajes en los filmes en cuestión, reforzando la tendencia que ya se había

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 un acceso a los medios de creación de imágenes y acceso a la cadena de producción cinematográfica

y, en este caso, más bien audiovisual, se instaura en Chile en los 80s con la llegada de una nueva tecnología; el video. En este sentido, el video en nuestro país además de generar una transformación en el campo audiovisual –tanto para el cine como la televisión–, genera todo un circuito alternativo y contra-hegemónico al régimen dictatorial, específicamente dinamizando y abriendo nuevos espacios en las artes visuales, en dónde hubo una extensiva creación en formato de video. Además de estos espacios, el video abre un ámbito de proyección audiovisual al interior de los hogares y permite un sistema de distribución alternativo al cine, que en los ya mencionados circuitos contra hegemónicos, permitían un traspaso y la copia manual de contenidos y obras audiovisuales persona a persona.

Si bien el video análogo en Chile podría haber generado el espacio “democratizante” que hoy tentativamente le atribuyo al video digital, mantiene cierta exclusividad en cuanto si bien produce una reducción de costos respecto al trabajo en cine y un mayor acceso a distintos aspectos de la cadena de producción y difusión, su acceso fue mas limitado que el del digital. En este sentido, el video digital ofrece alternativas de menor costo, y hay una liberación de tecnologías específicas de edición y postproducción audiovisual, ya que con el digital basta con tener acceso a un computador con una tarjeta de imagen y sonido para ingresar a una diversidad de opciones que permiten un acabado similar y a veces equivalente al realizado en un estudio profesional.

El video también permite una mayor simultaneidad y rapidez en el proceso de realización y difusión cinematográfica, algo que el cine había ensayado en la época de la Unidad Popular en la que los realizadores muchas veces filmaban en la mañana, revelaban y proyectaban las imágenes y organizaban manifestaciones, todo el mismo día, pero que en la realización en cine significa o demanda una aceleración de un proceso que generalmente toma un tiempo mucho mayor. El video, en este sentido, acorta la duración de la creación en cine al prescindir del proceso de revelado fotográfico del negativo y el trabajo de edición en moviola. Este proceso es también hecho más rápido con la llegada del digital, en el sentido que se trabaja en un mismo soporte durante toda la cadena de producción. De este modo se captura en digital, se edita en digital y los filmes se mueven en un mismo entorno digital; en la clave del “bit” y el “pixel”.

Para finalizar, si bien el video también genera redes de difusión alternativas debido a la posibilidad y costo de generar copias a muy bajo costo y poder ser exhibido domésticamente en base a la existencia de un reproductor de VHS y una pantalla de TV, el digital radicaliza esto debido a la conjunción entre video digital y NTICs como Internet, en el cual en un mismo lenguaje o soporte (digital), se pueden transferir y difundir contenidos a una escala mundial, gratuitamente o a muy bajo costo.

Debido a todos estos elementos, se podría plantear que el video digital y los soportes digitales radicalizan las posibilidades de socialización de la tecnología audiovisual inaugurados por el video análogo, en una escala nunca antes vista. De esta misma manera, el digital permite una diversificación de prácticas y usos de este soporte, en parte debido a la integración de nuevos usuarios que provienen de espacios no típicamente cinematográficos y también debido a que la naturaleza de este soporte invita o permite la instalación de nuevas formas de trabajo y producción digital. Dentro de estas últimas, cabe mencionar el impacto debido a la reducción de costos que ocurre al trabajar en digital respecto al trabajo en cine, la posibilidad de reducir los equipos técnicos en el momento del rodaje, la libertad o flexibilidad del trabajo registrado en digital ya que al liberarse del alto costo del celuloide (en un contexto como el nuestro) abre espacios para la experimentación e improvisación y, finalmente la exhibición en digital sin traspaso a cine exige replantear la difusión y distribución en una serie de nuevos espacios.

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 “sociedad transparente” a la que hace alusión Vattimo, sería una sociedad en la cual toda información, dato y representación, coexiste y es visible y accesible a todos. El digital en este sentido, aportaría en cuanto permite ampliar el acceso a esta palestra discursiva de aquellos que antes no encontraban espacio o voz ahí tanto por el costo de acceso como por las posibilidades limitadas de difusión. En este sentido, mediáticamente, recién se podría hablar de una democratización cuando todos tengan la opción de ser voz participante de este espacio de diálogo y representación y efectivamente ejerzan esta opción.

Los cines digitales a los que me he estado refiriendo, propulsados por la tecnología digital permiten justamente esto, la visibilización y por tanto la constatación de la existencia, de nuevas voces y grupos, que bajo el régimen de producción tradicional en cine, posiblemente se hubiesen mantenido invisibilizados bajo el peso de los discursos dominantes del cine comercial distribuido en sala.

EL ESCENARIO LOCAL

Existe un grupo de películas escondidas para el público. Películas que a las grandes salas de cine no les interesan. Películas que las distribuidoras rechazan. Películas que los fondos no apoyan. Es un grupo de jóvenes realizadores independientes en sus ideas, en sus conceptos; no simplemente en sus fuentes de financiamiento. Es un cine más crítico o experimental, así nacen las películas Clase B, realizadas con muy bajo presupuesto, con rodajes muy breves, algunos de tan sólo unos días; con actores prácticamente desconocidos. En nuestro festival no importa el género, ni el soporte de registro. Priorizamos las primeras y segundas películas. No importa si ha sido estrenada comercialmente. No aceptamos películas terminadas en cine 35 mm. No importa si ha sido seleccionada en otro festival nacional o extranjero. La exhibición será exclusivamente en vídeo. No interesa si eres estudiante, ni tu currículum ni apellido, solo importa que sea una buena película (Catálogo Festival de Cine B, 2008).

Como evidencia el texto inicial del primer catálogo del Festival del Cine B, lo innegable es que hay una nueva tendencia, un nuevo set de films y realizadores que instauran nuevas prácticas y trabajan de distintas formas y se hacen “ver” de distintas maneras en nuestro país. El festival también evidencia la existencia de un cuerpo de películas considerable que se desmarca de la tradición del cine chileno estrenado comercialmente en sala, un cuerpo de películas lo suficientemente grande como para llenar la programación de un festival y un público que es seducido a sus salas.

La mayoría de estos filmes se caracterizan por circular en un circuito “alterno”, no llegar a las grandes salas comerciales (lo que en parte ocurre ya que éstas no contemplan la transferencia 35mm, condición de exhibición en muchas de las salas multiplex), exhibirse en salas pequeñas con capacidad de reproducción en digital como el Cine Arte Alameda y la Cineteca Nacional, exhibirse y tener una amplia trayectoria en festivales internacionales y nacionales, tener difusión por internet y, en algunos casos, la película o parte de ella se encuentra oficialmente accesible en la web. Sus realizadores, por lo general, son jóvenes y tienen menos de 30 años, sus equipos de trabajo son reducidos y también son compuestos por jóvenes los cuales, por lo general, son profesionales o se encuentran en vías de titulación, los cargos al interior del equipo son poli-funcionales.

Las películas se registran en digital, tienen presupuestos reducidos y por lo general la lógica imperante es el “hacer la película” sin esperar los resultados de fondos ni transar

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 más 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 obra 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 que se arrancan de lo convencional y son contemporáneas pero periféricas. Otro ejemplo paradigmático es el de Bernardo Quesney con su estreno “*Sed de Mar*” realizada en Papudo cuando el director y su equipo no tenían estudios formales en cine, y que hoy además de encontrarse entera online, ha generado gran revuelo debido a sus condiciones de producción.

En cuanto a las temáticas y narrativas que se abren tras la aparición de estos nuevos realizadores, me parece que no sería una exageración decir que respecto a los nombres que más figuran en este grupo; Sepúlveda, Eliash, Marín, Cárdenas, Wincy, Sandoval y Quesney (por mencionar algunos), no son sino la punta del iceberg de un universo temático altamente diversificado que se encuentra en los anales del cine digital. Esto, en el sentido que se abren campos, historias y personajes que muchas veces no habían sido protagonistas de nuestros cines, y que son abordados por nuevas estrategias cinematográficas.

Por ejemplo, Elisa Eliash toca el tema de la ceguera y la identificación a través de la proyección de una niña hacia su madre, mientras busca su propia identidad. La película experimenta con distintas visualidades que transmiten sensaciones subjetivas de la progresiva ceguera que afecta a la niña y el tratamiento audiovisual tanto en términos de puesta en cámara y en escena, dan cuenta de las dificultades de este proceso en un mundo periférico y apartado (aunque en la práctica, muy cercano y cotidiano para un gran número de chilenos).

En *Te Creí la más Linda (Pero erí la más Puta)* de Che Sandoval, se explora tangencialmente la vida sexual y emocional de un joven que sufre de eyaculación precoz, lo cual transforma y modela su relación con la chica con que quiere estar. Los contraluces con la cámara, en los que incluso por momentos se pierde la inteligibilidad de la imagen, marcan la fotografía del filme, aunque estilísticamente su propuesta más avezada se encuentra en el montaje, en el cual se trabaja intensivamente la fragmentación del tiempo y el espacio, potenciando las alucinaciones y obsesiones del protagonista respecto a la “pureza” de la chica con que sueña, trabajado también desde una propuesta particular de puesta en escena y vestuario.

Rabia, de Óscar Cárdenas explora la cesantía tediosa, deprimente y aparentemente interminable que afecta a la protagonista de unos 25 años, que tiene el título de secretaria y lleva un año buscando trabajo sin mayor suerte. La cámara en mano, a veces hasta irritante para el espectador, ayuda a construir la abrumante realidad de la espera y la frustración que vive el personaje principal, Camila Sepúlveda, en su búsqueda laboral. La paleta de color es trabajada en colores pasteles, integrando en algunas escenas la saturación lumínica a través de ventanas y quebrando con el matiz “balanceado” de tonos ligeramente pasteles e ilusoriamente reafirmantes, como los que se pueden encontrar en muchas de las salas de espera y secretarías del país. El montaje también irrumpe en *Rabia* plasmando la tensión creciente que se genera en torno a la trama central.

En *Empaná de Pino*, Wincy cuenta la historia de amor de Hija de Perra (un conocido performista travesti) pidiendo prestadas convenciones del gore y de la identidad chilena, a través de una serie de asesinatos de amantes realizados por este personaje en la búsqueda de su amor perdido, los que luego son consumidos y vendidos como pino de empanadas. Además de una succulenta trama, la película es de los primeros largometrajes de ficción que indagan en la temática queer y tienen un protagonista travesti.

Finalmente, en *Las Niñas* de Rodrigo Marín, se profundiza en la cercana relación entre dos íntimas amigas que en realidad van evidenciando una relación de pareja a través del desarrollo del filme, pero tal vez lo más particular del trabajo de Marín no es su temática sino su tratamiento el cual se instala en un espacio híbrido entre la ficción y el documental.

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 agrisadulce e insta 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 ni 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 que potencialmente ahí podría existir no cubriría los costos relacionados con una exhibición comercial de la cinta. Este es un punto esencial en la realización de estos cines, la intuición de un público que no es el que generalmente atiende a los estrenos chilenos en salas comerciales, sino un público de nicho, particular, que se identifica con las estéticas y temáticas de cada autor en particular. Un público que no necesariamente es asiduo a salas de cine, sino que surge gracias a una interpelación de nuevas temáticas y mundos representados afines a sus intereses y naturaleza, la cual muchas veces se ve negada en los espacios de difusión comercial masiva. Entonces, en cierta manera, estas nuevas voces posibilitadas por el digital tienen una contraparte, un público, también “nuevo” o en construcción que se descubre y posibilita gracias a la apertura de nuevos espacios cinematográficos.

Las películas y sus públicos siguen recorridos diversos, y muchas veces hasta sorprendentes para sus realizadores. *Mami te Amo* recorrió múltiples festivales en Europa y el hemisferio norte llegando hasta la Universidad de Berkeley en California, a pesar de haber sido realizada por su directora como una película muy personal que nunca fue pensada para el público. Rodrigo Marín muestra *Las Niñas* en el Festival de Cine de San Sebastián y gana mención especial en el Miami Film Festival, Wincy gana el premio del público en el Festival de Cine B con *Empaná de Pino* a pesar de no haber sido incluida en la competencia oficial. Las películas generan impacto y dan que hablar, y es más, desbordan el espacio tradicional del cine en salas, pululando entre los pocos lugares que tienen capacidad de proyección en digital y apoyan este cine, tal como el Cine Arte Alameda y la Cineteca Nacional (de las que el primero ha tenido un énfasis justamente en ser un ámbito de difusión y apoyo al cine digital realizado con bajos costo) y una serie de espacios no convencionales como universidades, galerías y sitios web, para solo mencionar algunos. La variedad de sitios de exhibición amplían y refuerzan el crecimiento de la cultura cinematográfica del país, cuestionando los espacios convencionales y generando nichos específicos que albergan a nuevos espectadores que encuentran nuevos espacios y sentidos en el cine nacional.

CIERRE

Acceso, creación, modalidad de trabajo, distribución y público se replantea en base a estas nuevas posibilidades y usos del cine digital en bajo costo, abriendo un espacio o plataforma discursiva del cine que se amplía a nuevos ámbitos estéticos y sociales, dando cuenta de una posible democratización del cine y activación de una serie de posibilidades que democratizan la imagen y la discursividad desde el cine.

La llegada del digital y su masificación en el país, ha apoyado una nueva dimensión del cine en cuanto ha cambiado su estatuto a uno que no sólo puede representar en pantalla los ideales de la democracia, sino encarnarlos a través de sus usos y dispositivos. En este sentido, las hipótesis de Media Worlds y D. Thompson, de la tecnología como catalizadora de procesos sociales se podrían aplicar con relación a la aparición de una esfera de visualización y representación social en el país, que se ha hecho democrática gracias a la aparición y el uso de estas tecnologías. El video digital no sólo da cuenta de esta gran tendencia sino también de tendencias más particulares y específicas al cine, en cuanto permiten un cambio en los usos de la tecnología, la organización del trabajo, los procesos de trabajo, y la experimentación y expansión de lenguajes y técnicas cinematográficas.

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.

Entrevistas

Antonino Balestrazzi, Septiembre 2009

Elisa Eliash, Mayo 2010

Macarena López, Septiembre 2009

Wincy, Mayo 2010

Recepción: martes 10 de noviembre de 2009

Aceptación: miércoles 6 de enero de 2010