

Operación Termita: por una segunda línea en el cine chileno

Termite Operation: for a second league of Chilean cinema

Operação Cupim: por uma segunda linha no cinema chileno

IVÁN PINTO, Centro de Estudios Latinoamericanos Universidad de Chile, Santiago, Chile (ivanpintoveas@gmail.com)

SEBASTIÁN GONZÁLEZ, The University of Edinburgh, Edimburgo, Escocia (sebagitier@gmail.com)

VANJA MUNJIN, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal (vmmunjin@gmail.com)

RESUMEN

La explosiva aparición de un nuevo tipo de cine chileno a mediados de la década de 2000 abrió una discusión sobre sus fuentes, motivaciones, narrativas y estéticas, que ha enfocado sus esfuerzos en la construcción de un canon del cine chileno contemporáneo (*Novísimo* cine chileno, cine centrifugo). Este artículo busca explorar una línea alternativa, estableciendo una división entre un corpus de películas que gozan de reconocimiento internacional y alta circulación por festivales y un grupo de películas menos visibilizadas que, en una suerte de operación “termita”, tensiona y carcome las intenciones de instituir un canon oficial del cine chileno.

Palabras clave: cine chileno; cine menor; operación termita; festivales de cine; circulación; cine contemporáneo.

ABSTRACT

The explosive emergence of a new kind of Chilean cinema in the mid-2000s opened a discussion about its sources, motivations, narratives, and aesthetics, which has focused its efforts on the construction of a canon of contemporary Chilean cinema (Novísimo (newest) Chilean cinema, centrifugal cinema). This paper seeks to explore an alternative approach, establishing a division between a corpus of films that have international recognition and high circulation in festivals and a group of films less visibilized films that, in a sort of “termite” operation, stress and undermine the intentions of instituting an official canon of Chilean cinema.

Keywords: Chilean cinema; minor cinema; termite operation; film festivals; distribution; contemporary cinema.

RESUMO

Desde a explosão de um novo cinema chileno em meados da década de 2000, a discussão de suas fontes, motivações, narrativas e estética concentrou seus esforços na constituição de um cânone do cinema chileno contemporâneo sob o nome de “Novíssimo cinema chileno”. Dentro desta discussão, este artigo procura dividir linhas de trabalho, estabelecendo uma divisão entre uma primeira linha festivalreira e reconhecida internacionalmente e uma segunda que a enfatiza, trazendo à luz obras menos visíveis, que, em uma espécie de operação “cupim”, geram tensão e se alimentam das intenções de instituir um cânone oficial para o cinema chileno.

Palavras-chave: cinema chileno; cinema menor; operação de cupins; festivais de cinema; distribuição; cinema contemporâneo.

Forma de citar:

Pinto, I., González, S., & Munjin, V. (2018). Operación Termita: por una segunda línea en el cine chileno. *Cuadernos.info*, (43), 71-83. <https://doi.org/10.7764/cdi.43.1487>

OPERACIÓN TERMITA: POR UNA SEGUNDA LÍNEA EN EL CINE CHILENO

En marzo de 2018, *Una mujer fantástica* (2017), película chilena dirigida por Sebastián Lelio, recibía el premio Oscar a Mejor Película Extranjera. Lo que podría entenderse como el máximo reconocimiento recibido por la cinematografía chilena es el resultado de la consolidación del cine de ese país como un campo de producción cultural (Bourdieu 1993). La promulgación en 2004 de la ley de Fomento Audiovisual (Ley n° 19.981), la creación del Consejo de las Artes y la Industria Audiovisual (CAIA) y del Fondo de Fomento Audiovisual, permitieron el desarrollo de una producción filmica —que alcanzaría números históricos años más tarde— e impulsaron una expansión en la investigación y discusión sobre el cine chileno contemporáneo. Este incremento en la producción permitió una diversificación temática, narrativa, estética y estilística que ha logrado una importante circulación y reconocimiento en el circuito global de festivales de cine y premios internacionales. La academia y la crítica especializada han instalado una serie de discusiones en un intento por clasificar, organizar y leer la producción filmica chilena, analizando sus aspectos narrativos, políticos y estéticos.

Nuestro artículo, sin embargo, se enfoca en la existencia de un grupo de películas y autores menores alejados del reconocimiento de la audiencia, de la crítica o de los festivales. La operación “termita” se enmarca en las discusiones sobre un cine menor (Deleuze & Guattari, 1978; Deleuze, 1987; Rodowick, 1997; Schefer, 2012; Gunning, 1989; Quintana, 2011), lo que Raúl Ruíz definía como una segunda, e incluso tercera, división dentro de los cines nacionales, y en el concepto de “arte termita” acuñado por el crítico norteamericano Manny Farber (2014). Estas películas, muchas de ellas óperas primas, se posicionan por fuera de las narrativas y estéticas predominantes durante la última década de cine chileno, tensionando una posible homogeneidad en el canon actual. Nuestra selección se basa en su posición secundaria dentro del cine chileno, su escaso reconocimiento por parte de los festivales de cine nacionales y en ser las primeras películas de un grupo de cineastas que, en algunos casos, solo han realizado esa obra. Este corpus lo componen, en orden cronológico, *Mami te amo* (Elisa Eliash, 2008), *Piotr, una mala traducción* (Martín Seeger, 2009), *Los iluminados* (Sebastián Pereira, 2015), *Rastreador de estatuas* (Jerónimo Rodríguez, 2015), y *Maleza* (Ignacio Pavez, 2017).

LA CUESTIÓN DEL CANON. LA LITERATURA SOBRE EL CINE CHILENO CONTEMPORÁNEO

En la competencia internacional del XII Festival Internacional de Cine de Valdivia, en 2005, un grupo de películas chilenas se hizo notar por la distancia que marcaba con la cinematografía nacional precedente. El estreno de *Play* (Alicia Scherson 2005), *La Sagrada Familia* (Sebastián Lelio, 2005), *Se Arrienda* (Alberto Fuguet, 2005), y la segunda película de Matías Bize, *En la Cama* (2005), junto con dos documentales de José Luis Torres Leiva, dieron las primeras señales de que un nuevo cine estaba emergiendo. Estas películas se caracterizaban por ser de una inspiración cinéfila, más allá de las alegorías políticas presentes en el cine chileno de la década anterior y de principios del siglo XXI. La revista francesa *Cahiers du Cinema* relacionaba en su momento estas películas con el movimiento Dogma y con una marcada inspiración en el cine chileno de la década de 1970 (Azalbert, 2005, pp. 60-62). Al año siguiente, en 2006, el festival Cinélatino, Rencontres de Toulouse realizó un especial sobre cine chileno. En la revista anual del festival, Carlos Flores del Pino (2006) destacaba la aparición de una nueva narrativa en una novel generación de cineastas en el país.

Sin embargo, el interés en estudiar, analizar y agrupar estas películas surgió recién en 2010, en el Dossier Cine y Política en Chile (n° 47) de la revista *Aisthesis*. Por una parte, Carolina Urrutia planteaba la discusión sobre lo político en este cine chileno contemporáneo, sentando las bases de su propuesta sobre el cine chileno como un cine centrífugo surgida pocos años después. Para Urrutia, lo político se traslada a la esfera de lo íntimo y cotidiano, en el desplazamiento y en los recorridos que hacen los personajes de estas películas (Urrutia, 2010). Por otra parte, y relacionado en cierta medida con lo propuesto por Urrutia, Antonella Estévez (2010) presentaba por primera vez la idea de una cierta melancolía cinematográfica que une a algunas de las películas de esta nueva generación, como una suerte de duelo no resuelto, de algo que no fue y que nunca podrá ser.

Sin embargo, el primer texto que avizoró un corpus estable respecto del canon fue *El Novísimo cine chileno* (2011), editado por Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza, un libro que aglutinó a un grupo de cineastas y críticos en un grupo de 21 realizadores que, con óperas primas o segundas o terceras películas, daban cuenta de un nuevo panorama. Si bien el libro no define a los Novísimos más allá de una coincidencia generacional, es un texto que presenta explícitamente una cierta necesidad

de definir un canon para el cine chileno de ese entonces. En su interior parecieran estar los propios nudos del conflicto que la bibliografía posterior ha subrayado, mostrando las ambiciones de una industria con ansias de internacionalización, pero también sus divisiones internas. Así, puede verse una contradicción al interior de este proyecto: el libro resulta ser, desde una perspectiva externa, producto de un cruce exitoso entre el mercado cinematográfico y editorial (primer objetivo de la publicación); sin embargo, en su interior se avizoran posiciones más vinculadas a una mirada más industrial —ligada al género, pero también al cine de autor— y otra más política y experimental, volviendo a ratos indistinguibles los límites entre lo que podría ser propiamente un movimiento cultural de una estrategia de posicionamiento de mercado. Desde su inicio, esta tensión entre mercado y arte parece configurar con fuerza este primer canon. Como señalaba Claudio Guerrero (2012) en su reseña respecto del libro en laFuga.cl: “En este sentido, podemos afirmar que este no es un libro en el que el Novísimo emerja como una construcción conceptual rigurosa, sino como una operación editorial” (párrafo 18)¹.

La literatura que emergió luego buscó desarrollar definiciones sobre este nuevo cine, enfocadas principalmente en su posición sobre lo político. Pablo Corro plantea que el cine chileno de esta época es un cine de “poéticas débiles” que se aleja de un conflicto central, de los primeros planos y de los personajes fuertes, para privilegiar “asuntos insignificantes”, los segundos planos y los fuera de campo, apelando a la subjetividad de la historia y del espectador (Corro, 2012, p. 217). Esto traslada lo político a los campos de la intimidad y lo subjetivo; al “registrar lo vago”, los límites entre la ficción y la no-ficción se vuelven difusos y las alegorías que pueden representar estas películas se mueven al campo de lo ambiguo (Corro 2012, p. 218). Las poéticas débiles en el cine chileno contemporáneo instan a ver lo político en el ámbito de lo difuso, de lo íntimo y en el segundo plano.

Es en este contexto que se desarrollan las posteriores aproximaciones al cine chileno contemporáneo. Por un lado, Carolina Urrutia plantea que el cine chileno puede entenderse como un cine centrífugo: alejado de un conflicto central, reinterpreta el realismo cinematográfico, estableciendo nuevas relaciones entre el centro y la periferia, desplazando así lo político hacia otros campos (Urrutia, 2013). Esta visión, basada fundamentalmente en lo que plantea Raúl Ruiz en *La poética del cine* (2000) sobre la disolución del conflicto central y en

las ideas cinematográficas de Gilles Deleuze, ha provocado una intensa discusión sobre lo político. Antonella Estévez (2010, 2017) habla de un cine melancólico, que tiene que ver con una identidad chilena desarrollada durante la transición democrática en la década de los noventa, basado en la consolidación de un neoliberalismo avasallador y una justicia social que nunca llegó. Por otra parte, Póo, Salinas y Stange plantean que los personajes de este cine chileno contemporáneo —centrífugo o melancólico— están descontextualizados de su condición histórica y social (2012). Agregan que los personajes son creados como “sujetos sin tiempo, historia o clase social” y que solamente tienen una emocionalidad superficial (Póo, Salinas, & Stange, 2012, pp. 6-7). En la misma línea, Carlos Saavedra habla de unas “identidades desencantadas”, donde lo político se desplaza a lo filmado, es decir, hacia historia intimistas, narrativas individualistas que reflejan las decepciones y el malestar de una generación (2013, pp. 28-70). Un último acercamiento es el de Vania Barraza (2018), quien, a partir de una relectura de la discusión sobre el cine chileno reciente, observa que “aunque el distanciamiento general de un discurso político explícito es permanente entre los nuevos directores, esta cinematografía reconfigura el espectro y la constitución de un cine político social” (2018, p. 25).

Con todas las dificultades que implica señalar un canon monolítico en un grupo de películas donde prevalece lo heterogéneo, es posible distinguir orientaciones vinculadas a un proyecto de industria en sus distintos niveles de producción y circulación, destacando nombres como Matías Bize, Pablo Larraín o Sebastián Lelio, quienes a lo largo de estos años han configurado la cara visible internacional del cine chileno, hoy legitimada por la marca sectorial Cinema Chile². Entretejido entre el mercado, los festivales internacionales y la crítica, se instala la necesidad de pensar estos criterios de legitimación y la pregunta por la orientación industrial en una economía globalizada que, como ha señalado Ossa, constituye la fase actual del capitalismo financiero global en su fase cognitiva:

Las políticas culturales, entonces, tienen la tarea de administrar territorios, jerarquizar sujetos y consagrar relatos: mercado global, innovación y emprendimiento son la trinidad de la financiarización. Las tensiones con la esfera pública, causadas por prácticas artísticas y culturales refractarias a las decisiones burocráticas, obliga a institucionalizar la crítica y sin anular su gesto contestatario, crear un limbo de desobediencia protegida” (2017, p. 19).

Habrá que pensar el Novísimo a la luz de este nuevo panorama internacional, y cómo opera en él un discurso de “originalidad, diversidad, eferescencia, calidad, permanente renovación de la oferta” (ProChile, n.d., párrafo 6) en el marco de la flexibilización laboral y la dura competencia de un mercado del emprendimiento creativo.

En los últimos años es habitual identificar el estereotipo del artista, con su doble rango de precario y creativo, como el ideal de la autogestión. Autor dinámico de proyectos atractivos capaces de seducir las plantillas empresariales, logra con su inestabilidad existencial ofrecer la imagen del emprendedor ideal, indolente a las turbulencias avanza hacia un público ansioso de obtener competencias estéticas (...). En tiempos de hiperbolización tecnológica resulta muy sugerente la figura extraviada y subjetivizante del arte, limpia de crítica social y encarnada en el hacer apasionado, por eso Hollywood invierte en filmes que encuentran a Frida Khalo con Jackson Pollock, hasta la victoria siempre. A su vez cierto “arte crítico” permite nivelar las discordias y justificar los consensos que al autorizar la circulación de obras polémicas, celebran un pluralismo jerarquizado (Ossa, 2017, p. 67).

Desde esta pregunta por su estatuto y nomenclatura, creemos que la discusión abre una serie de coyunturas críticas a la luz de la recepción del Novísimo (Pinto Veas, 2015). Una de ellas es la de distinguir discursividades, poniendo énfasis en búsquedas más intrínsecas, afinidades electivas, grupos y subgrupos discursivos en distintas formaciones que, creemos, amerita un análisis más a mediano plazo, más allá y más acá del Novísimo. Ejemplo de ello es el sitio web Campo contra campo: ficción y política en el cine chileno (<http://campocontracampo.cl>), que propone el fin de los Novísimos en 2013, comenzando a hablar, desde 2014, de un cine chileno contemporáneo. Se trataría entonces de establecer una reflexión más amplia, en la que se visualicen operaciones, estrategias, sentidos y líneas de trabajo menos visibles y más inestables dentro del complejo textual del cine chileno reciente, a modo de tensión y descentramiento del canon establecido. En resumen:

- El punto de partida es una crítica a la idea del *Novísimo cine chileno* (cine chileno posterior a 2005) y su propuesta de canon.
- Se busca visualizar distintos proyectos al interior de un corpus inestable y heterogéneo dentro de la filmografía posterior a 2005, particularmente la propuesta de un cine menor.

Nuestra hipótesis parte de la base de un cine chileno 2005-2017, proliferante en su discursividad, dentro de la cual asoma una segunda línea no del todo presente o subrayada en previas demarcaciones; se trata de un cine más invisibilizado o poco profundizado, ya sea por su escala de producción u orientación política y estética.

UNA SEGUNDA LÍNEA O LA OPERACIÓN TERMITA

Diversos autores se han preguntado por los circuitos de validación. En nuestro artículo, nos basaremos en lo planteado por la académica Marijke de Valck (2014): que los festivales de cine actúan como entes validadores, o como sello de calidad, para películas, autores y cines nacionales. Para las agencias de promoción y los fondos estatales, ese criterio de validación –ante todo maleable y lleno de intereses externos al sentido político o estético del cine– es un criterio de calidad. Esto se relaciona con algo que la bibliografía ha discutido respecto del cine latinoamericano de última generación: el surgimiento de un fenómeno llamado cine de festivales, un cine que busca acercarse al mercado internacional por vía de la adaptación a ciertos criterios de programación.

El crítico de cine y exprogramador de Bafici, Quintín (Eduardo Antín), define de este modo el criterio:

Un paradigma que unifica al mismo tiempo que excluye, que agrupa un par de tendencias bastante recientes en el cine contemporáneo: por un lado, prolifera la búsqueda de jóvenes talentos, cuyas películas están supervisadas por los fondos de ayuda que las coproducen. Son películas muy apoyadas en el guion, muy calculadas en su prolijidad, sus efectos y su color folklórico. Por el otro, están los nuevos maestros, los de la generación surgida en los últimos años, cada vez más cercana a ciertos formatos de las artes plásticas, con sus instalaciones, sus proyectos comisionados por museos. A esa mezcla se agregan películas para grandes premios (...). Y es que cada vez hay más películas, pero, paradójicamente, la invisibilidad de la gran mayoría se acentúa (Antín, 2012, p. 80).

En una reflexión similar, Josetxo Cerdán se ha enfocado en los abusos y excesos del circuito festivalero y de la red distributiva global como un sistema unificado de repartos y legitimidades:

En esa red descentralizada de distribución global contemporánea (y quizá también de producción, aunque posiblemente no de forma tan asentada) existen relatos hegemónicos cuyas narrativas dominan sus circuitos

o, al menos, algunos de sus nodos más visibles. Ya que los sistemas distributivos (que engloban, como veremos, más cosas que las distribuidoras cinematográficas) son quienes, finalmente, plantean los términos del negociado de las representaciones, es decir, quienes configuran el verdadero terreno de juego en el que se desarrollan usos, pero también los abusos de aquellas (2004, p. 152).

Este efecto, variable y moldeable, puede llegar a límites como la adaptación de las búsquedas artísticas o temáticas, y derivar tanto en un cine de búsqueda de impacto temático como en un cine de sofisticación formal. Así, películas que buscan ingresar a determinados festivales requieren de ciertas características. El más notorio –por señalar uno– sería el contraste entre los festivales FIDMarseille y Cannes: para el primero, se requiere un lenguaje experimental vinculado a la no-ficción; para el segundo, posiblemente un cine regional deba ingresar por la vía del impacto temático o social.

Esto ejemplifica lo que entendemos como una división interna, o una divergencia de sentidos de producción y circulación. Mientras películas como *Una mujer fantástica* (2017) o *No* (2012) buscan la legitimación de un circuito clase A, filmes como los que proponemos buscan otros caminos, como Bafici, FIDMarseille o festivales locales (con menor repercusión en el circuito). Este acercamiento desde la superficie puede ayudarnos a ver que, por un lado, hay una heterogeneidad de circuitos y que, a su vez, no todas las orientaciones apuntan a un mismo camino; que, en su interior, la industria parece contener sus propios límites. A esto lo llamamos segunda línea.

Proponemos, entonces, que existe una segunda línea, quizás menos visible y más inestable, que exige otro tipo de mirada y de análisis para su comprensión. Este interés por una segunda línea proviene de lo esbozado por Raúl Ruiz, que plantea la idea de que en cada país es posible pensar el panorama cinematográfico en términos futbolísticos, donde existe una primera y una segunda división, y que “un país nunca debe juzgar su cinematografía por la primera si no por la segunda” (Universidad de Valparaíso, 2011, 23:00). Desde esta perspectiva, los cineastas nacionales más conocidos, respetados e importantes pertenecen a la primera línea. En una segunda –o tercera– línea, sería posible pensar de manera transversal en cineastas atípicos, medianos, en cuyas obras afloran líneas menos exploradas, quizás más erráticas, pero por lo mismo más complejas. Estas tampoco logran construir otro espacio y mantienen su carácter de anomalía y una suerte de anonimato

o invisibilización; son obras o cineastas que rara vez llegan a ser investigados, profundizados o establecidos del todo. Son primeras películas, la carta de presentación de nuevos cineastas que manifiestan una búsqueda particular.

En este sentido, el crítico argentino Roger Koza profundizó en el planteamiento de Ruiz, señalando que esta vasta segunda línea de directores “erigen sin proponérselo una tradición viva en la que el cine evoluciona y avivan una discusión” (2017). Koza se apoya en el argumento *ruiciano* para analizar a una serie de cineastas presentes en los estrenos –e incluso en festivales– que ha logrado establecer una línea exploratoria y analítica en el cine argentino: Alejo Moguillansky, Maru Aparicio, Fernando Restelli y Matías Lucches. Son cineastas de menos pretensión, que se han permitido distintas exploraciones, anomalías y licencias estéticas sin pretender ser un cine ejemplar en términos representativos, monumentales o de búsqueda de demostración de genialidad artística.

Nuestro análisis pone el foco en un conjunto de películas del periodo que no posee una vinculación preestablecida entre ellas. Son más bien películas que comparten un carácter anómalo dentro del panorama cinematográfico nacional, alejadas del *mainstream* de los festivales internacionales más prestigiosos. Estas parecieran abrir una pregunta por un tono menor en el cine chileno a partir de la torsión de los índices técnicos y cualitativos del mercado, buscando en modos de representación opcionales (Byrón, 1998), a través de la fabulación (Rodowick, 1997), la subjetivización del dispositivo (Schefer, 2012), una manera de corroer el sistema desde dentro. Este cine menor puede entenderse también en el modo en el que algunos cineastas, como Samuel Fuller o Budd Boetticher, pudieron subsistir a partir de un proyecto pequeño, exploratorio y de menor ambición comercial en el marco de la industria norteamericana, o de Carmelo Bene, Straub-Huillet o Andrea Tonacci, en el marco de otros contextos europeos y latinoamericanos.

Utilizaremos el término menor en el sentido con el que Gilles Deleuze y Félix Guattari (1978) definieron una literatura menor: enunciada desde “las zonas de tercer mundo lingüísticas por donde una lengua se escapa” (p. 44). Es decir, entendida como una “literatura que una minoría hace a una lengua mayor” (p. 28), orientando una pregunta por las “condiciones revolucionarias” que establece esta literatura menor con una mayor o establecida (p. 31). Deleuze puso, algunos años después (1987), este planteamiento en términos

cinematográficos: ciertos cines nacionales, con una identidad definida, que se encontraban en desventaja o bajo la mirada hegemónica de Europa y de Hollywood.

En este sentido—y si bien se podría considerar al cine chileno como un cine menor dentro de la cinematografía mundial e incluso regional— se puede plantear la existencia de esta relación hegemónica dentro de los cines nacionales, tal como lo entendía Ruiz. Por lo tanto, el cine chileno menor podría ser un grupo de películas que pasa inadvertido frente al éxito actual del cine chileno internacional, con una presencia festivalera principalmente en certámenes pequeños, asumidos en condiciones de producción discursivas y materiales bastante disímiles entre sí.

Pensamos, además, en una línea que podría comunicar históricamente, por ejemplo, a cineastas escasamente analizados en el ámbito local, como Rodrigo Maturana (generación de los ochenta), los hermanos Bustamante (década de los ochenta), Sergio Navarro (década de los ochenta), Juan Vicente Araya (fines de los noventa), Carlos Flores del Pino o Cristián Sánchez (con obra en curso desde fines de los setenta), con realizadores actuales con una vocación absolutamente menor: Jairo Boisier, Camilo Becerra, Sebastián Pereira, Jerónimo Rodríguez, Cristóbal Vicente, Elisa Eliash, Javier Zoro, Martín Seeger o Bernardo Quesney, todos presentes con títulos desde la segunda década de 2000.

¿Qué tienen en común estos realizadores? No el hecho de que no hayan ido a festivales internacionales, que hayan tenido presencia —o no— en el canon del Novísimo o que sus segundas películas puedan ser parte de una primera línea. Su relación con este primer canon es de diálogo, de entrada y de salida, pero su énfasis es el de una poética en tono menor. Y es esta tensión de tonos la que hace referencia a las condiciones revolucionarias de una lengua menor sobre la mayor, la forma de torcer el esquema. Este grupo de películas establece un escenario que prolifera hacia géneros y estilos muy diferentes entre sí: docuficción, realismo dramático o poético, experimentación formal. Pero lo que es relevante no es tanto el género al que adscriben, sino un tipo de operación de desterritorialización de la lengua, una apropiación deformada del cine, utilizada con otros fines y objetivos, que abogan por una operación que mina principios artísticos.

A esta última operación la llamamos “operación termita”. ¿Qué significa un “arte termita”? Tomamos las palabras del crítico norteamericano Manny Farber, que propone este término en el texto *Arte termita contra elefante blanco* (2014) para un tipo de arte que “siempre

avanza devorando sus propios límites y no deja nada a su paso más que huellas de su actividad ansiosa, trabajosa y descuidada” (2014, párrafo 4). Es un arte opuesto a lo que llama el elefante blanco, arte de oropel vinculado a las ansias monumentales del llamado gran arte, que ansía la belleza y la perfección. ¿Qué podría ser un elefante blanco en nuestro contexto? Podríamos decir que se trata de un cine festivales, con su estética para premios, prolijidad, cálculo y folklor, que entra en una red internacional de distribución acomodándose a criterios discursivos distribuidos geopolíticamente en cuanto representaciones, pero también de sistemas representativos (Cerdán, 2004; Wong, 2011; Antín, 2012). El acto termita pasa por minar el esquema representativo desde dentro, abriendo procesos más que resultados, insertándose al interior de un modelo a modo de contrabando y negociación.

Presentadas nuestras ideas centrales respecto de las posibilidades de una segunda línea en el cine chileno, y establecida la propuesta inicial de una operación termita, buscaremos probar y ejemplificar esta propuesta a partir de un corpus específico y dispar.

MAMI TE AMO: ESTÉTICA DEL RESIDUO

Con dos filmes estrenados a la fecha, Elisa Eliash se ha transformado en una cineasta esencial para comprender los caminos del cine chileno en la segunda década de 2000. *Mami te amo* es su ópera prima, de 2008, mismo año en el que ganó el Festival de Cine B de Santiago, después de haber circulado en varios festivales.

En el argumento, Eliash indaga en el mundo de una niña preocupada por llamar la atención de su madre, recreando juegos en el límite de la ingenuidad y de lo macabro. Un indicio de ceguera es el punto de partida para asumir un mundo que pasa de lo real a lo irreal. Eliash aborda fragmentariamente (casi en secuencias autónomas) momentos, instancias, de la vida de los personajes, moviéndose con soltura entre universos de fantasía infantil y un realismo marginal. Ni absolutamente realista ni absolutamente narrativa, su propuesta parece radicalmente formalista, al arrancar la visualidad de su referencia, aumentando el grafismo de la imagen, y trabajando a su vez con una marginalidad social que recuerda a ratos a los personajes de Víctor Gaviria o Aldo Francia. Así, ni cine documental ni realismo ilustrativo, el suyo se mueve desde un polo vanguardista, constructivo y a su vez sucio y algo punk, que toma del borde urbano y el ruido visual una estética residual.

Eliash toma, a su vez, elementos del cine de vanguardia: comienza con tópicos visuales, objetos en blanco y negro en que la niña, detrás de una máquina de oculista, debe ser chequeada. Los elementos de esta primera secuencia (figuras, reencuadre circular dentro del plano) parecieran recordar al cine abstracto de las primeras vanguardias. Eliash lo subraya mediante un corte siempre presente, una asociación de fragmentos que construye un universo poético en shock y discontinuidad. El montaje es tanto operación conceptual como poesía y fractura, y debe entenderse desde una superposición no lineal de planos visuales en tensión con la linealidad narrativa. La brusquedad visual de estos tratamientos contrasta con la fragilidad de sus protagonistas. Son sus cuerpos los que están sometidos al riesgo, a la amenaza, a una presencia exterior violenta —la ciudad de noche, el desarraigo materno, la deriva—.

Y es que *Mami te amo* es un filme sobre la infancia precaria, el desarraigo y la orfandad. En un paseo a Fantasilandia, la madre la pierde y confunde con otra niña sin siquiera darse cuenta. Una tragedia implícita recorre esta confusión, esta desvinculación. La niña, sola, camina por la ciudad. Planos sin sonido y una cámara en mano la siguen en la noche. Ella, sin rumbo, tararea, juega, se pierde en la ciudad. Desde un sentido discursivamente opaco, Eliash filma a una niña que abraza el caos y la imaginación como modo de subsistencia, realizando, de paso, un retrato sobre un micromundo santiaguino.

PIOTR (UNA MALA TRADUCCIÓN), LA ANTI-MONUMENTALIDAD

La ópera prima de Martín Seeger es una exploración inusitada en la comedia absurda. Con guiños al cine de Ruiz (particularmente a *Diálogos de exiliados*, de 1976) y de Aki Kaurismäki, Seeger ofrece con *Piotr (una mala traducción)* —estrenada en Bafici, en 2010— otra pieza desencajada del canon. Aunque estuvo presente en el libro *El Novísimo cine chileno*, su inscripción —como la de otros cineastas— es extemporánea y obliga a pensar en las posibilidades exploratorias de un cine reflexivo e irónico, que tiende a alejarse de los esquemas representativos más lineales y conflicto-céntricos.

Piotr poseía el antecedente de un cortometraje llamado *Las traducciones de Piotr Herroll* (2007), incluido casi en su totalidad en el largometraje de 2009. En este corto ya se incluían algunos elementos presentes en el largometraje, como el personaje central Piotr y su universo: Nacrovia, país inventado por Martín Seeger

para el cortometraje, en donde se habla nacrovés. El cortometraje puede entenderse como un juego formal, donde, por un lado, asistimos a un drama íntimo de pareja en nacrovés y, por otro, está el juego formal con los subtítulos del nacrovés al español y la puesta en escena. En este juego, la pantalla en blanco o negro o la velocidad del subtítulo vuelven intencionalmente ilegible el texto escrito, invisibilizando lo que debe ser funcional y transparente, sumando así este texto a una de las funciones expresivas del cortometraje. De este modo, el corto establece una operación metarreflexiva sobre las propias condiciones narrativas del filme.

Tomando este punto de partida, el largometraje avanza mucho más allá. Piotr es ahora un joven veinteañero, de nacionalidad nacrovés, que busca independencia económica en la capital santiaguina. Para ello decide postular a un fondo concursable y montar una obra sobre la historia de Nacrovia, “país en el que por años reinó una dictadura democrática hasta que unos revolucionarios aristócratas decidieron poner fin al imperio de la mediocridad” (Ballestrazzi & Seeger, 2010). La secuencia de la puesta en escena de este texto es una de las líneas centrales del filme y una reflexión sobre la creación y las condiciones precarias para hacer arte en Chile. A su vez, es una reflexión sobre los mecanismos de la puesta en escena cinematográfica a través de lo teatral: a partir de los juegos de lenguaje, establece una serie de puntos ciegos en la traducción cinematográfica de la puesta en escena teatral. Así, la dramaturgia monumental de la obra sobre Nacrovia cae en manos de una compañía de poca monta, con actores poco talentosos que complotan contra el director. También los juegos constantes con el idioma nacrovés y su traducción al español llevan al absurdo de terminar haciendo una puesta en escena con la luz apagada.

A partir de aquí se cuela la cuestión de la traducción como un nudo fundamental de la película y se abre una serie de preguntas sobre la cuestión cultural, el malentendido y la incomunicación, lo que le sirve a Seeger para construir una “sátira sociopolítica” (Nazarala, 2011, p. 174) desde la perspectiva del extranjero:

El director teje también comparaciones y contrastes irónicos entre lo que sospechamos que es Nacrovia — una ex república soviética— y Chile. El perímetro que rodea a La Moneda (único escenario del filme) pocas veces se ha visto tan militarizado como en esta película, con desfiles, un carabinero tocando la corneta sistemáticamente y un sentido del orden que se nos torna puro sinsentido. Por otra parte, la independencia de Nacrovia se dio tras un golpe de Estado llevado a cabo por aristócratas (Nazarala, 2011, p. 174).

Piotr (una mala traducción) crea una parodia de la construcción histórica y monumental de la nación a partir de los signos que pone en juego y las referencias a las revoluciones del siglo XX. El contraste entre Chile y Nacrovia se muestra mediante un grupo de personajes apáticos, que hablan una lengua extranjera y deambulan al interior de un Santiago gris, dominado por los signos de un Estado militarizado y monolítico, ausente y burocrático. Es así como, al ganar un fondo concursable y no llegar a puerto con el proyecto, debe confrontar una serie de notificaciones burocráticas que terminarán con una citación al juzgado. El problema de la traducción se vuelve un asunto vinculado al lenguaje estatal y al extrañamiento subjetivo; una mirada distanciada de lo que Althusser (1971) llamó en su momento aparatos ideológicos del Estado.

LOS ILUMINADOS, REALISMO DESLAVADO

Sebastián Pereira logra una ópera prima que resulta humilde en sus intenciones y consciente de su propia fragilidad. La película presenta a Felipe, un joven adolescente ad- portas de terminar el año escolar, para lo cual solo le queda un último trabajo de Historia que debe realizar con su mejor amigo, Lucas. Para concentrarse por entero en esta tarea, Lucas lo aloja por unos días en su casa. El filme presenta desde ahí las realidades familiares disfuncionales de ambos. Pero el filme no se encierra allí, en esa casa, y abre un segundo eje de lectura por medio de José, un ecuatoriano inmigrante en Chile, que arrienda una casa en el barrio Yungay a la madre de Felipe y trabaja como artista callejero en el centro de Santiago, disfrazado como los indios sioux de Norteamérica. La relación entre ambos es amistosa, de complicidad y hasta paternal.

Los iluminados se cubre además de un extraño efecto retro, un toque nostálgico y anacrónico: no aparecen iPhones, redes sociales ni buses del Transantiago. A ello se agrega el uso de, y evidente tributo a, la banda chilena Los Vidrios Quebrados (grupo de rock psicodélico que en los años sesenta cantaba canciones en inglés), no solo como banda sonora absoluta del filme, sino que también ocupando a su vocalista (Juan Mateo O'Brian) en un papel secundario. Todo suma elementos de extrañeza y aires pretéritos a la película.

Esta opción anacrónica deja la sensación de que lo que vemos es el recuento que el protagonista hace sobre un momento confuso y turbulento de su adolescencia, cuando las hormonas no lo dejaron entender por completo lo que sucedía a su alrededor. Una época en la

que —a pesar de lo difícil, por tener una voz y voluntad propias— marcó de manera importante la búsqueda no solo de su propia identidad, sino, más bien, de los lugares de la ciudad en los que encontró refugio y las personas con las que pudo contar y relacionarse para sentirse como en casa.

Este ejercicio de egreso de Sebastián Pereira de la Escuela de Cine puede parecer a primera vista demasiado amateur. Sin embargo, si reconocemos en sus búsquedas formales los antecedentes de Cristián Sánchez, Raúl Ruiz y José Luis Sepúlveda —uso de actores no profesionales, registro de habla informal, sacar la cámara a la calle y los cortes abruptos del montaje— se comprende que tales elementos dotan a su estética deslavada de gran riqueza para la historia que narra. Así, *Los iluminados* construye un desvío del esquema representativo clásico, a partir de una novela familiar formativa, como ocurre en los filmes de Sánchez, donde enrarece y anacroniza su naturalidad en una operación de realismo deslavado.

Los iluminados tuvo su estreno en la competencia nacional FicValdivia 2015 y un estreno en la sala Radicales en 2016.

RASTREADOR DE ESTATUAS, SUBJETIVIDADES MÍNIMAS

Documental ensayístico, diario íntimo, *travelogue* y relato detectivesco, *Rastreador de estatuas* entrelaza en este ensayo narrativo diversos géneros, convirtiéndolo en un caso atípico del cine chileno contemporáneo, que reelabora varias temáticas recurrentes: la memoria, la relación filial, el relato de los hijos, el tono subjetivo y los cruces entre historia personal, familiar y social.

Mientras el protagonista observa el documental español *Monos como Becky* (1999), de Joaquim Jordá y Nuria Villazán sobre el psiquiatra portugués Egas Monis, inventor de la lobotomía, lo asalta un vago recuerdo de años atrás, cuando su padre lo llevó a ver un busto de ese doctor emplazado en algún rincón de la comuna de Ñuñoa.

A partir de ese punto comienza un proceso investigativo que se mueve entre la pantalla del computador, la imagen cinematográfica y la imagen borrosa del recuerdo filial, guiado por la frustración ante la falta de certeza dentro de la memoria urbana: estatuas sin nombre, bustos ni placas.

La investigación documental ocurre entre viajes y búsqueda, y decanta en un formato ficcional mediante el uso de la voz en off de un narrador omnisciente que

presenta a Jorge, alter ego de Rodríguez. El narrador nos relata los viajes, búsquedas, pensamientos y sentimientos de este detectivesco protagonista, que corren como corriente de conciencia y se emparentan con el modelo de asociación libre que realiza el pensamiento a nivel cerebral. Como su padre, neurocirujano, Rodríguez trabaja con la materia cinematográfica de manera quirúrgica, dejando fuera de campo el cuerpo del protagonista, al que nunca llegamos a ver y cuyos devenires solamente conocemos por medio de las imágenes que captura.

Aunque jamás encuentra la estatua que le mostró su padre, el proyecto convierte esta fragilidad de la memoria, personal y visual, en un ensayo sobre otras fragilidades de la memoria, como la familiar, la social o la urbana. Lo hace por medio de un cruce entre el indicio de lo real (a través de las imágenes y la ficcionalización de los hechos del relato que abren un espacio a lo ensayístico) y la conexión entre lo personal, lo familiar y la historia social.

La memoria de los hijos, el relato del exilio, el diálogo nunca resuelto entre generaciones, padres e hijos que encuentran su realización ficcional en lo cinematográfico, son tendencias bastante desarrolladas en el cine chileno: *El eco de las canciones* (2010), *El edificio de los chilenos* (2010), *El pacto de Adriana* (2017), *El color del camaleón* (2017) por nombrar algunas. Pero *Rastreador de estatuas* toma eso como punto de partida para remitir más a la filmografía ensayística de Raúl Ruiz y al documental cartográfico de Ignacio Agüero que al cine chileno contemporáneo enmarcado en el Novísimo. Restando el yo subjetivo e incorporando el alter ego y narrador en off, se aleja de lo testimonial y lo emocional, emparentando investigación científica y documental y conectando con otro tipo de canon o tradición cinematográfica menos común en el panorama comercial nacional: el cine de ensayo, la no ficción y el documental experimental.

Su forma de producción se ancla en una idea de la mínima escala, del gesto solitario, a distancia, no mayor que el radio de operación del propio cuerpo del director. En una entrevista para *El Agente Cine*, Rodríguez describe esto también en términos políticos: “Creo también que este modo de trabajar, con libertad, en la mínima escala y en solitario, es una forma de resistir” (Pinto Veas, 2016).

MALEZA, LA EXTENSIÓN DE LOS MÁRGENES

Esta película se instala genealógicamente dentro del cine chileno a partir de una referencia a *El Pejesapo* (2007)

e incluso más atrás, en la búsqueda por la representación de la marginalidad que modélicamente es posible situar desde *El chacal de Nahueltoro* (1968) en adelante. *Maleza* logra, por varias razones, aproximarse exitosamente a un universo de marginalidad. La principal es que posee una enunciación marcadamente situada. Desde una estética del seguimiento con cámara en mano y de baja calidad, narra la historia de Daniel, un exrecluso en rehabilitación que llega a un centro evangélico, donde hay estrictas reglas y donde su permanencia es frágil bajo la amenaza de volver a delinquir. A partir de aquí, la película construye un verosímil realista dado por la interacción con espacios reales (el propio centro, el paisaje suburbial de Santiago) y por el tratamiento de cámara digital *verité*, que acentúa un juego con lo documental. Una de las virtudes de la película es que actúa como la sombra del protagonista. Una cámara amateur (Hi8) registra cada movimiento de Daniel. Cada espacio es retratado desde una cercanía y suciedad que por momentos agobia, pero que permite adentrarse en el relato de un lugar más allá de lo socialmente conocido. Es la historia de los verdaderos excluidos, los *outsiders* que no son *cool* y cuya única opción es sobrevivir en el margen.

Maleza extiende los márgenes de la ciudad a los excluidos, a los invisibles y a los perdidos. Si bien queda en evidencia la precariedad del hogar que recibe a Daniel y la fragilidad económica con la que se desenvuelven, el foco no está puesto en la obra social, sino en su pequeño viaje desde un lugar de salvación hacia ninguna parte. Es un camino sin sentido ni motivo claro, donde solamente podemos observar un personaje que apenas habla, que no demuestra emociones ni intenciones.

La película ahorra explicaciones sociológicas o políticas, pero deja claro un paisaje de exclusión modulado a través de una tecnología lo-fi de registro, que traduce la desolación y angustia de un personaje sin salida. Este paisaje impresionista logra su veta más simbólica en una escena de ribetes surrealistas con primeros planos de cadáveres de animales, que recuerda la desesperación existencial de *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), de Glauber Rocha.

Maleza se inserta en el cine local con fluidez dentro de ciertas tradiciones, como el realismo y la preocupación por los márgenes sociales, a lo que suma un modo de producción precario que refresca narrativamente estos tópicos desde una sensibilidad punk. En tiempos de productos exportables, *Maleza* opta por lo precario, la saturación y el ruido, una estética sucia para una realidad inabarcable y conflictiva.

CONCLUSIONES

Siguiendo un tablero de juego abierto, proponemos la mirada a una segunda línea del cine chileno a la luz de los debates cinematográficos sobre el canon reciente y los modos de producción y circulación. Hablamos de una operación termita, que corroe los esquemas representativos más cristalizados, abriendo posibilidades fluctuantes para una puesta en escena y un lenguaje en tono menor. Tal como hemos señalado, el tono menor se propone, desde Deleuze y Guattari (1978), en relación siempre a una lengua mayor, definiéndose en tres operaciones elementales: 1) la desterritorialización de la lengua, 2) la articulación de lo individual con lo inmediato político, y 3) la construcción de un dispositivo colectivo de enunciación (1978, p. 31). Revisemos las propuestas a la luz de estas ideas.

1. Respecto del canon más oficial y de primera línea del cine chileno, el cine-termita elabora algo más fallido, más errático, alejado del esquema de la perfección técnica y el cálculo guionizado. Desde aquí, se apropia de una lengua mayor –un género, un formato, un texto canónico– para hacer un desvío, con la desterritorialización de la lengua, y buscar una nueva zona enunciativa. Sus operaciones son anti-espectaculares y tienden más bien a la opacidad, la ironía, el guiño o el juego, estableciendo una zona densa en el trabajo con el significante. Es lo que ocurre, por ejemplo, con *Los iluminados* y su realismo cinematográfico en diálogo con el *noir*, pero también con la novela formativa, que entran en un tejido complejo donde lo fantasmático abre el filme a una zona de indeterminación. En *Mami te amo* se desdibujan los géneros y límites entre lo real y lo irreal, entre lo imaginario y lo residual, moviéndose en una estética fragmentaria e iconoclasta, que apela a afectos primarios y centelleantes a partir del montaje. *Piotr (una mala traducción)*, de Martín Seeger, profundiza en la parodia y en los elementos reflexivos, mirando desde un estilo irónico la cuestión de la traducción cultural. Desde otro ángulo, tomando el documental como punto de partida, Jerónimo Rodríguez, en *Rastreador de estatuas*, utiliza el documental como una forma híbrida y rizomática que conecta la memoria íntima y social a partir de una despersonalización del autor en un doble ficcional. Por último, *Maleza* apela a los límites del realismo, con una estética punk y precaria del registro, abogando por un personaje marginado de la sociedad, parte de una imagen gestual y bruta.
2. Las modulaciones de lo político se encuentran de lleno en el corpus, en una vinculación que no termina por separar las cuestiones de lo íntimo y lo público, insertando en lo cotidiano una correlación directa con las fuerzas sociales en tensión. Es el caso de la estructura familiar en *Los iluminados*, una unidad económica y política en disolución, amenazada por fuerzas exteriores, o el vínculo entre el protagonista de *Rastreador de estatuas* con la memoria republicana de su padre, que conecta con una serie de monumentos olvidados de una patria que ya no existe. También de *Mami te amo*, donde la infancia desnuda y la ceguera física son, como en Kafka, elementos que se vuelven inmediatos y desde el plano del afecto, angustias directas para un espectador, un shock sensorial y afectivo donde no cabe lo compasivo. Las representaciones de una identidad nacional y la parodia de una estética monumental aparecen en *Piotr (una mala traducción)* ancladas al problema de la lengua y del absurdo comunicacional, donde el Estado se vuelve un ente burocrático amenazante y externo.
3. Por último, estas formas conllevan en su operación un dispositivo colectivo, no desde la separación individuo/comunidad ni desde una alegoría épica de la nación, sino desde una comunidad re-trazada y re-imaginada en su lazo social. Es un nosotros que, a fuerza de impotencia, emerge como una comunidad sin parte, un “pueblo que falta” (Deleuze, 1987, p. 288) y es fabulado (Rodowick, 1997) en términos cinematográficos, una comunidad sin patria, de parias, unidos por el destino trágico de un país y una Historia. Así se ve en *Los iluminados*, entre el lumpen y la clase media en decadencia; en *Piotr (una mala traducción)*, un país imaginado que habla una lengua extranjera, un grupo de exonerados errantes en una comunidad que no les habla; en *Rastreador de estatuas*, un mito perdido de una comunidad que quizás nunca llegó a existir más que en la memoria del protagonista, y en *Mami te amo*, una niña y su amiga, semi huérfanas, vagabundeando por la ciudad.

Desde modos de producción precarios, pero diversos, este grupo de filmes crea una segunda línea del cine chileno que establece una exploración formal y narrativa, inserta en una tradición local silenciosa. En esta lengua extraña, tuerce la estética aséptica de los festivales, pero también del

lenguaje eminentemente representacional, instalando su operación “en lugares inestables, fugitivamente ocupados, inhabitables, contradictorios” (Barthes, 2005, pp. 99-111).

Esta inestabilidad de sus significantes choca con su opuesto: la estabilidad formal y la nitidez discursiva, una especie de realismo neutral donde el cine es depositario de un tratamiento que no interrumpe su argumento y su camino a la resolución dramática. No se trata solamente del cine clásico versus el moderno, sino de la posibilidad de habitar un espacio intermedio de la lengua conectada con la exploración y la deconstrucción de las bases de la experiencia filmica.

Esta dimensión nos habla de habitar en espacios contradictorios en el marco de la circulación global

del capital, ahí donde el contenido demasiado humanitario y compasivo de un realismo institucional *for export* habita en una zona de confort ideológico; donde las imágenes nítidas de laboratorios estéticos se vuelven artificiales, resueltas y prefabricadas, distantes de zonas de enunciación densas, complejas y fugitivas. Para habitar esta tierra intermedia, debemos salir de los esquemas polarizantes, fácilmente cooptables –moderno/clásico; estético/político; público/privado; ruptura/continuidad; nuevo/viejo; crítico/no crítico– y buscar en la anomalía la posibilidad de trazar puntos de fuga textual, posibles modos de producción, lenguas trabajosas y acaso, silenciosas, desde una política menor.

NOTAS

1. En la misma reseña, Guerrero (2012) daba un buen pie para pensar el efecto Novísimo en términos de un territorio insospechado que daba a la vez pie a estrategias y contraestrategias: “Los nombres con que sobreviven los fenómenos históricos no siempre saben de credenciales académicas ni garantías analíticas. Un concepto sancionado por la academia no tiene necesariamente más posibilidades de convertirse en el nombre hegemónico de una época que el titular de un diario o la frase fuera de contexto de algún personaje público. El éxito de una categoría en el largo plazo se decide en las más inverosímiles batallas, libradas en complejas correlaciones de fuerza que no están a salvo de las arbitrariedades y el azar” (párrafo 19).

2. Agencia de promoción Cinema Chile. “La marca CinemaChile comenzó a operar en 2009, liderada por la Asociación de Productores de Cine y Televisión (APCT) en un trabajo en conjunto con ProChile. En sus inicios como posicionamiento de marca se buscó empoderar mediante las acciones realizadas el mensaje: “El sector audiovisual chileno es joven, con gran capacidad de trabajo y de creación de historias sorprendentes y originales, con una nueva generación de profesionales, alta variedad de locaciones y volumen de producción, inserto en un sistema socioeconómico competitivo, transparente y confiable”. (...) Atributos de la marca: Originalidad, Diversidad Efervescencia, Calidad, Permanente renovación de la oferta”. Obtenido de <https://www.prochile.gob.cl/marca-sectorial/cinema-chile/>

REFERENCIAS

- Althusser, L. (1971). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado* [Ideology and Ideological State Apparatuses]. Medellín: Editorial La Oveja Negra.
- Antín, E. (2012). Memòries d'un programador retirat [Memoirs of a retired programmer]. *Comparative Cinema*, (1), 76-81. Retrieved from <http://www.ocec.eu/cinecomparativecinema/index.php/es/9-n-1-proyeccion-montaje/40-memorias-de-un-programador-retirado#>
- Azalbert, N. (2005). Nouveaux espoirs chiliens [New Chilean hopes]. *Cahiers du cinéma*, (604), 60-62.
- Ballestrazzi, A. (Producer) & Seeger, M. (Director). (2010). *Piotr: una mala traducción* [Piotr, a wrong translation] [Motion Picture]. Chile: Escuela de Cine de Chile/Cerofilm.
- Barraza, V. (2018). El cine en Chile (2005-2015): Políticas y poéticas del nuevo siglo [The cinema in Chile (2005-2015): Politics and poetics of the new century]. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Barthes, R. (2005). *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980* [The Grain of Voice: Interviews 1962-1980]. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Columbia: Columbia University Press.

- Byrón, S. (1998). M.R.O (modo de representación opcional) [O.R.M. (optional representation mode)]. In R. Manetti & M. Valdez María (Comps.), *De(s)velando imágenes* [Unveiling images]. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Cavallo, A. & Maza, G. (Eds.) (2011). *El Novísimo cine chileno* [The *Novísimo* Chilean Cinema]. Santiago, Chile: UQBAR.
- Cerdán, J. C. L. (2004). Cinematografías periféricas en el sistema global de distribución: tensiones estructurales [Peripheral cinematographies in the global distribution system: structural tensions]. *Revista CIDOB d'afers internacionals*, (66-67), 151-164. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40586100>
- Corro, P. (2012). *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo* [Rhetorics of Chilean cinema. Essays with realism]. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1978). *Kafka, por una literatura menor* [Kafka: Toward a Minor Literature]. Mexico: Ediciones Era.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo* [The Time Image]. Paidós.
- De Valck, M. (2014). Film Festivals, Bourdieu, and the economization of culture. *Revue Canadienne d'Études cinématographiques*, 23(1), 74-89. <https://doi.org/10.3138/cjfs.23.1.74>
- Estévez, A. (2010). Dolores políticos: reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo [Political Grievs: Cinematographic Reactions. Melancholy Resistances in Chilean Contemporary Cinema]. *Aisthesis*, (47), 15-32. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812010000100002>
- Estévez, A. (2017). *Una gramática de la melancolía cinematográfica* [A grammar of cinematographic melancholy]. Chile: Ediciones Radio Universidad de Chile.
- Farber, M. (2014). Arte Termita contra Elefante Blanco [Termite Art vs. White Elephant Art]. *laFuga*, 16. Retrieved from <http://www.lafuga.cl/arte-termita-contra-arte-elefante-blanco/716>
- Flores del Pino, C. (2006). Excéntricos y astutos [Eccentric and astutes]. *Cinemas d'Amérique Latine*, (14), 70-81. Retrieved from http://www.cinelatino.fr/sites/default/files/lesdocs/cinemas_damerique_latine_n14_2006.pdf
- Guerrero, C. (2012). El Novísimo cine chileno [The *Novísimo* Chilean Cinema]. *laFuga*, 13. Retrieved from <http://2016.lafuga.cl/el-novisimo-cine-chileno/495>
- Gunning, T. (1989). Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Lapore, Klahr and Solomon. *Motion Picture*, 3(1-2), 2.
- Koza, R. (2017, November 1). *La segunda línea* [The second line]. Retrieved from <http://www.conlosojosabiertos.com/la-segunda-linea/>
- Nazarala, A. (2011). Martín Seeger: el cine que se lee [Martín Seeger: the cinema that can be read]. In A. Cavallo & G. Maza (Eds.), *El Novísimo cine chileno* [The *Novísimo* Chilean Cinema] (p. 174). Santiago, Chile: UQBAR.
- Ossa, C. (2016). *El ego explotado. Capitalismo cognitivo y precarización de la creatividad* [The exploited ego. Cognitive capitalism and precarization of creativity]. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales/Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Pinto Veas, I. (2005). Relatos paralelos: Conclusiones acerca del Festival de Cine de Valdivia [Parallel stories: Thoughts about the Valdivia Film Festival]. *laFuga.cl*, 1. Retrieved from <http://www.lafuga.cl/relatos-paralelos/69>
- Pinto Veas, I. (2015). Rupturas, procesos y desvíos. Coyunturas críticas y académicas en la recepción del Novísimo cine chileno [Ruptures, processes and detours. Academic and critical conjunctures in making "Novísimo cine chileno" reception]. *Revista F@ro*, 2(22), 110-132. Retrieved from <http://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/424>

- Pinto Veas, I. (2016, November 2). Jerónimo Rodríguez: “Creo también que este modo de trabajar, con libertad, en la mínima escala y en solitario, es una forma de resistir” [Jerónimo Rodríguez: “I believe that this way of working, with freedom, on the smallest scale and alone, is also a way of resisting”]. *El Agente Cine*. Retrieved from <http://elagentecine.cl/2016/11/02/jeronimo-rodriguez-creo-tambien-que-este-modo-de-trabajar-con-libertad-en-la-minima-escala-y-en-solitario-es-una-forma-de-resistir/>
- Poo, X., Salinas, C., & Stange, H. (2012). Políticas de la subjetividad en el “Novísimo” cine chileno [Paths of Subjectivity in “Newest” Chilean Cinema]. *Comunicación y medios*, (26), 5-11. Retrieved from <https://nuevosfoliosbioetica.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/25580>
- ProChile. (n.d.). Cinema Chile. Retrieved from <https://www.prochile.gob.cl/marca-sectorial/cinema-chile/>
- Quintana, À. (2011). *Después del cine: Imagen y realidad en la era digital* [After cinema: Images and reality in the digital era]. Barcelona: Quaderns Crema.
- Rodowick, D. N. (1997). *Gilles Deleuze's time machine*. Durham, DC: Duke University Press.
- Ruiz, R. (2000). *Poética del cine* [Poetics of cinema]. Santiago, Chile: Editorial Sudamericana Chilena.
- Saavedra, C. (2013). *Intimidades desencantadas. La poética cinematográfica del dos mil* [Disenchanted intimacies. The cinematic poetics of 2000]. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Schefer, R. (2012). Cine menor. In J. La Ferla & S. Reynal (Comp), *Territorios audiovisuales* [Audiovisual territories] (pp. 311-325). Buenos Aires: Librería Ediciones.
- Universidad de Valparaíso. (2011, September 6). *Raúl Ruiz en Universidad de Valparaíso* [Raúl Ruiz at the University of Valparaíso] [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=W5NN1qWt4IY>
- Urrutia, C. (2010). Hacia una política en tránsito. Ficción en el cine chileno (2008-2010) [Politics in Transit: Chilean Cinema (2008-2010)]. *Aisthesis*, (47), 33-44. Retrieved from <http://revistaaiasthesis.uc.cl/index.php/rait/article/view/342>
- Urrutia, C. (2013). *Un Cine Centrifugo: Ficciones Chilenas 2005-2010* [A Centrifugal Cinema: Chilean Fictions 2005-2010]. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Wong, C. (2011). *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Jersey: Rutgers University Press.

SOBRE LOS AUTORES

Iván Pinto, candidato a doctor en Estudios latinoamericanos, Cecla Universidad de Chile (Becario Conicyt). Licenciado en Cine y Televisión (Universidad Arcis) y en Estética (Pontificia Universidad Católica de Chile). Editor general de lafuga.cl, revista de crítica de cine. Director de *El Agente Cine*, blog de comentarios y crítica de cine.

Sebastián González, candidato a doctor en Estudios de Cine por la University of Edinburgh (Becario Conicyt-Becas Chile, Folio 72160046). Director de Programación del Festival Internacional de Cine de Iquique - FICIQQ, cocreador del sitio Festivalesdecine.cl y crítico en *El Agente Cine*.

Vanja Munjin, socióloga y diplomada en Teoría y Crítica de Cine de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente realiza sus estudios doctorales en el programa de Estudios Artísticos - Arte y mediaciones en la Universidade Nova de Lisboa, Portugal. Colabora como crítica de cine en el sitio web *El Agente Cine* y como programadora en el Cineclub Proyección.