



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HISTÓRICAS

## **DIMENSIONES DEL <<NUEVO DOCUMENTAL CHILENO>>**

Aproximaciones en perspectiva socio-cultural (2001-2010)

**Informe para optar al grado de licenciada en historia**

Seminario de grado: Cine y sociedad en América latina

CAMILA CORNEJO SIERRA

Profesora guía: María Eugenia Horvitz

Santiago, Chile

2017

## **AGRADECIMIENTOS**

Quisiera agradecer a la profesora María Eugenia Horvitz por haberme brindado la posibilidad de realizar este trabajo, contando con su guía, y sus sabios y asertivos consejos, que mantuve presentes a lo largo de este recorrido. Quisiera también reconocer su calidad como persona, que me ha brindado una enseñanza que trasciende del ámbito académico, y que procuraré no olvidar. Por supuesto, reconocer también su comprensión y paciencia en los momentos en que esta labor se tornó cuesta arriba.

También quiero aprovechar este espacio para agradecer a mis queridos papás, Erika Sierra y Rafael Cornejo. Ustedes son personas muy valiosas. Mis logros son también los suyos, porque ustedes me entregaron el afecto, el cuidado y las herramientas necesarias para desarrollarme como persona, y es gracias a su esfuerzo, a veces a contracorriente, que he podido llegar hasta acá. Con mucho amor, este trabajo se los dedico a ustedes.

A continuación, también quiero dar las gracias a las compañeras, compañeros, y funcionarios que he conocido en estos años de universidad. En particular a Pablo Olivares, futuro cineasta y compañero de debates críticos que aportaban a este trabajo, y a nuestros planes de luchar por una sociedad más justa. También a los muy pronto historiadores, Mariana Gaete y Camilo Díaz, con los cuales debatimos posturas y saberes con respecto al estudio histórico del cine, que también tuvieron repercusión en este informe, y con quienes recorrí esta intensa etapa universitaria. No pude haber tenido mejor compañía. También agradecer a mis amigas de infancia: a Carmen Paz Soto, futura psicóloga, que me ayudó a comprender la dimensión del trauma. A Victoria Torres y Josefa López, por acompañarme en este recorrido. Con todos ellos, cultivamos la amistad, que es acaso la política concreta, la verdadera patria, como nos gusta afirmar.

Por último, y de manera simbólica, quisiera reconocer a todos los que, desde distintos tiempos históricos, han luchado por un mundo más justo. En particular a las mujeres, a aquellas que en dictadura se mantuvieron tan dignas. Ellas serán recordadas por las futuras generaciones como ejemplos para continuar lucha por la ansiada justicia social. También a aquellas mujeres que batallaron por recuperar el merecido lugar que tenemos en la sociedad, a ellas les debemos la oportunidad de contar con un espacio al interior del mundo académico.

Por ustedes, intentaré mantenerme firme en mis ideales. A todos, gracias de corazón.

## Índice

Agradecimientos .....	2
Introducción.....	5
I. Presentación de la investigación .....	7
1. Hipótesis .....	7
2. Red de objetivos generales y específicos.....	7
3. Marco teórico: cine documental como fuente histórica .....	8
3.1 Estudio socio-cultural del cine .....	11
3.1.1 Práctica cultural del medio-cine .....	12
3.1.2 Cine documental: dispositivo y representación.....	14
4. Metodología y fuentes .....	16
5. Contexto histórico y antecedentes .....	19
II. Acercamiento a las prácticas: afianzamiento del sector productivo e interferencias en la mediación en la primera década del siglo XXI .....	23
1. Organización del sistema productivo del cine documental .....	23
1.1. ADOC y FIDOCS: Asociación oficial de los documentalistas.....	24
1.2. Principales agentes de la producción local: el Estado, las escuelas y los privados.....	27
2. Transformaciones del soporte digital y sus efectos .....	32
2.1. <<Documentalismo digital>> en Chile. ....	34
2.2. Mutaciones ontológicas de la imagen técnico-digital .....	35
3. Metamorfosis de la difusión cinematográfica .....	38
3.1 Exclusión del soporte electrónico del complejo multisala.....	39
3.2 Masificación de ventanas electrónicas de distribución y exhibición..	41

III. Exploración de las representaciones: cine documental como canal expresivo de la memoria traumática .....	43
1. Conmemoración en las sociedades contemporáneas .....	43
1.1 Construcción del pasado en el presente en el Chile postautoritario..	48
1.2 Trauma, duelo y justicia en la sociedad chilena.....	54
2. <<Nuevo documental chileno>>: Preeminencia de la subjetividad del discurso artístico .....	61
3. Texto y contextos: <<Nostalgia de la luz>> .....	65
Conclusiones .....	72
Bibliografía .....	76
Anexos.....	89
Anexo n° 1. Formación de circuitos oficiales que exhiben documentales (1990-1997). .....	89
Anexo n° 2. Formación de organizaciones del sector del cine documental en Chile (1991-2008).....	90
Anexo n° 3. Descripción de los agentes de la industria audiovisual.....	91
Anexo n° 4. Descripción de los agentes financieros de la industria audiovisual. ....	91
Anexo n° 5. Apoyos públicos al sector audiovisual en Chile (1992-2005).....	93
Anexo n° 6. Producción y exhibición de cine chileno (1990 - 2008).....	95
Anexo n° 7. Público de cine nacional (1997 - 2008) .....	96
Anexo n° 8. Ficha técnica del documental <<Nostalgia de la luz>> .....	96
Anexo n° 9. Esquema interpretativo y de orientación basado en las secuencias narrativas de <<Nostalgia de la luz>> .....	98

## INTRODUCCIÓN

El cine no es un arte que filma la vida. El cine está entre el arte y la vida.

J. L. Godard

A lo largo de este trabajo, se explica cómo el cine documental local se apoyó en la consolidación de su sector productivo para lograr innovar en el lenguaje cinematográfico y aumentar su relevancia, en un momento de necesidad de <<verdades>> a nivel social. Esta renovación coincidió con el cambio de milenio, desarrollándose manifestaciones en las que predominó la subjetividad del discurso artístico, movimiento que será denominado <<Nuevo documental chileno>>, durante la primera década del siglo XXI. El problema de investigación consiste en pesquisar qué discursos paralelos, fílmicos o extra-fílmicos, incidieron en la configuración de las <<dimensiones>> del documental cinematográfico. He seleccionado la palabra dimensiones como término abarcador de los niveles de <<prácticas>> y <<representaciones>>, componentes de diversa naturaleza de un fenómeno socio-cultural, como es el cine. Este enfoque ensaya una búsqueda en base a <<objetivaciones>> producidas por las prácticas, pudiendo verificarse en la forma de las representaciones, las cuales configuran los discursos. A su vez, todo nivel puede ser tenido como un <<dispositivo>>, que resguarda la continuidad de las formas en que se dan esas prácticas, representaciones o discursos.

Estudiar el cine documental contemporáneo viene a sumar a la comprensión acerca de cómo funcionan las representaciones, en un momento dado, desde un territorio en particular, contribuyendo al distanciamiento crítico, en base al cual se observa aquello que se busca explicar. Este estudio se desarrolla en un momento en el que las relaciones entre historia y cine se multiplican favorablemente en calidad y cantidad. Por lo tanto, busca ser otro aporte más para el estudio histórico de las cinematografías, en consonancia con los fines del seminario de grado <<Cine y sociedad en América latina>>. Por último,

responde a un interés de quien escribe, afín con los fenómenos que involucran medios audiovisuales, y su lugar en la sociedad actual, los cuales han marcado a las últimas generaciones de personas a nivel mundial, y también a la voluntad de continuar promoviendo la memoria histórica como un eje que nos ancla en el presente, y nos permite proyectarnos al futuro.

Propongo que el estímulo para la innovación, evidenciada durante la década del 2001-2010, fue, principalmente, el inicio de la consolidación del sector productivo, mientras que el conjunto del sector de la difusión, presentó contradicciones que interfirieron en el desarrollo del sector. En esas condiciones, los discursos que pone en circulación el cine documental poseen una independencia creativa, que se manifiesta en la capacidad de abordar asuntos político-sociales de relevancia durante el periodo, constituyéndose en un canal expresivo capaz de representar lo <<irrepresentable>>, los avatares de una memoria traumática que se extiende a toda la sociedad.

En consonancia con lo anterior, los objetivos del estudio se estructuran en torno a las dimensiones mencionadas: el primero busca demostrar la importancia del proceso de consolidación del sector productivo en el desarrollo del cine documental, a través de un reconocimiento del funcionamiento de los sectores de producción y mediación<sup>1</sup>. El segundo de ellos, busca la caracterización del nuevo documentalismo, y de su relevancia político-social, siguiendo el trazo común de solidaridad territorial, emergida luego del régimen militar, agregando un estudio de caso, que resulta del análisis del documental <<Nostalgia de la luz>> y su contexto, en base al enfoque antes mencionado.

---

<sup>1</sup> El esquema completo que se sugiere para estudiar las prácticas del medio-cine agrega aquellas que se relacionan con el consumo cultural. El producto de este consumo no será abarcado directamente por este estudio. Sin embargo, al tener en cuenta la noción de <<dispositivo>>, se está remitiendo indirectamente al espectador implícito, en base al cual se estructura una forma, en este caso, la fílmica.

# **I. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN**

## **1. Hipótesis**

El cine documental pudo innovar y aumentar su relevancia socio-cultural en base a la consolidación en el área de la producción (2001-2010).

## **2. Red de objetivos generales y específicos**

**1.** Demostrar la importancia del proceso de consolidación del sector productivo en el desarrollo del cine documental.

a) Indicar cómo el auge de la organización económico-social en el sector de la producción, representó un impulso central para la creación e innovación.

b) Reconocer los efectos del nuevo soporte digital en la realización y la imagen.

c) Evidenciar cómo afectaron las transformaciones en los canales de difusión al cine documental.

**2.** Caracterizar el nuevo documentalismo y su relevancia cultural en el contexto histórico de lucha por la memoria.

a) Señalar los alcances del proceso pos-traumático social en la primera década del siglo XXI.

b) Describir las características comunes de la producción de documentales del periodo.

c) Clasificar el documental <<Nostalgia de la luz>> (90'), en relación al estado social de la memoria.

### **3. Marco teórico: cine documental como fuente histórica**

Hasta la década del setenta, la historiografía era esencialmente una disciplina tradicional, que, salvo excepciones, no solía poner en cuestión sus presupuestos. La influyente filosofía positivista acarreó graves limitaciones para la historia, cómo la pretensión de objetividad en el conocimiento y la exclusión de todas las fuentes no escritas, entre ellas la imagen. Por lo tanto, la imagen en movimiento del cine no era considerada cómo documento histórico.

Pese a ello, el estudio del cine en perspectiva histórica se desarrolló ocasionalmente. Eso sí, estuvo atado exclusivamente al criterio estético-artístico, seleccionando solo aquellas películas que eran consideradas cómo obras de arte, cómo <<séptimo arte>>. Comúnmente basada en gustos y opiniones personales, y también en modas, elevó autores y filmes, y trazó recorridos unívocos hacia los cánones consagrados (Martínez, 2013). Este fue el periodo de la preeminencia de la historia <<cinéfila>>, carente de un método historiográfico aceptado, y, por lo tanto, altamente criticable.

La historia tradicional mantenía las reticencias de los historiadores sobre considerar al cine como documento fiable. Pero en las últimas décadas, la evolución de ambas disciplinas ha favorecido la elaboración de un método riguroso para el estudio histórico del cine. Revisemos brevemente cómo ocurrió.

La década del setenta representó el fin para la edad de oro del capitalismo que se había desarrollado en el mundo de posguerra, periodo de 25 años de extraordinario crecimiento económico, y transformaciones sociales profundas e irreversibles, en un lapso de tiempo inédito en la historia y que aún no concluyen; la crisis afectó en diferentes grados a todas las partes del mundo,



producto de que la economía mundial creada en el periodo anterior trascendía las fronteras estatales y sus ideologías (Hobsbawn, 1995).

En este escenario de crisis mundial, tuvo lugar el agotamiento de los grandes paradigmas que guiaban la investigación histórico-social<sup>2</sup> y el surgimiento de una diversificación de perspectivas que valoran el sujeto y la acción social. Hechos de amplia importancia, que determinaron el tránsito hacia una renovación cultural e intelectual fueron el surgimiento y la evolución de una nueva cultura intelectual, la del posmodernismo, y el despliegue del denominado <<giro lingüístico>> en la filosofía y el estudio de la cultura, deviniendo una nueva concepción de Historia (Aróstegui, 1995). En consecuencia, la historiografía se vio obligada a reformular tanto su objeto de estudio como su metodología. El primero, se desplazó desde lo universal a lo particular, mientras que el método se tornó interdisciplinario y las fuentes se ampliaron, en parte gracias a la revolución tecnológica<sup>3</sup> y a la inclusión de los testimonios orales. Así, la historia se distanció de aquella actitud totalizadora y brotó la <<micro-historia>> (Burke, 2000).

Por su parte, y durante la misma época, los avances en la semiótica y el análisis textual, jugaron un rol muy importante para el desarrollo de una renovada teoría cinematográfica. En las décadas siguientes, esto significó un decaer de la historia cinéfila. La progresiva incorporación de aportaciones de índole multidisciplinar, posibilitó la disminución de las debilidades teóricas y metodológicas<sup>4</sup>. Los historiadores del cine se esforzaron por homologar estos

---

<sup>2</sup> Estos fueron el marxismo, el funcionalismo, el estructuralismo, y en historiografía, el de la escuela de los *Annales*, todos los cuales abogaban por el poder explicativo de la teoría, la ciencia natural y la superioridad de los métodos empíricos (Aróstegui, 1995, 189p.).

<sup>3</sup> Al respecto, se pueden considerar como tales, la aparición de la imagen impresa y la de la imagen fotográfica, (Burke, 2001), a las que habría que añadir la revolución infográfica, de la mano de la realidad virtual en el siglo XX (Gubern, 1996. en: Martínez, 2012, 5p.)

<sup>4</sup> Los aportes provinieron desde la Escuela de los *Annales*, en particular del primer exponente de la historia del cine, M. Ferro. También de la mano de filósofos como M. Foucault y P. Ricoeur o de los trabajos de autores como R. Allen y C. Gomery, del equipo de D. Bordwell, J. Staiger y K. Thompson (Lagny, 1997)

modelos con los de la historiografía, y desde 1985 es visible una <<Nueva historia del cine>>, que se desarrolló más ampliamente durante los noventa (Lagny, 1997).

La Nueva historia del cine trabaja en frentes múltiples: desde el trabajo historiográfico elemental de establecimiento de fuentes, hasta abarcar el conjunto de criterios históricos: económicos, sociológicos, ideológicos y culturales. Aportes de particular importancia para la historia fueron aquellos que renovaron la conceptualización de la disciplina, cómo reconocer qué la historia es un conocimiento humano elaborado, sujeto a convenciones culturales, y un texto organizado discursivamente, que debe restringirse a configurar una historia-problema. Esta busca comprender, mediante secuencias narrativas que respetan las fuentes (las cuales testifican y explican), y la cronología (cómo producto de una operación intelectual) (De Certeau, 1993). La historia-conceptualizante o problema, busca <<pensar>> los sucesos históricos en base a la construcción de objetos mediante objetivos, otorgándole dinamismo. Por lo que hay considerar que no existen objetos <<naturales>>, dados *a priori*, sino <<objetivaciones>> producidas por <<prácticas>> que se expresan a través de <<discursos>>, convirtiéndose estos últimos en los verdaderos objetos de análisis del historiador (Foucault, 1969).

Más reciente en el tiempo es la aparición de la <<Nueva historia cultural>> (Nhc), que representó una redefinición del campo de acción y los objetivos<sup>5</sup>, tras afirmar qué esta rama de estudios debía considerar <<el mundo como representación>>, luego de trabajar teórica e históricamente la noción de representación (Chartier, 1992). Esta corriente historiográfica, inspirada en los estudios culturales anglosajones, que retoma los planteamientos de la historia-

---

<sup>5</sup> Principalmente, esta corriente buscó una redefinición respecto de la <<historia de las mentalidades>>, puesto que el concepto de <<mentalidad colectiva>> acarrearba ambigüedades que lo configuraban no apto como categoría social analítica.

problema y de la antropología simbólica<sup>6</sup>, se limitó en adelante al estudio de las <<interconexiones de un fenómeno insistiendo en la relación entre textos (fuentes privilegiadas) y contexto (social, político, etc.)>><sup>7</sup>. Convergiendo así, en una micro-historia, que desprende la dimensión antropológica y sociológica de prácticas culturales, en un grupo determinado en un momento prefijado. De esta manera, se traza una <<historia cultural de lo social>> que parte del área de circulación de objetos (por ejemplo libros, imágenes o filmes), de un código o una forma para dar cuenta de las separaciones culturales entre grupos, evitando realizar una clasificación desde grupos sociales delimitados, por ejemplo, en función de su estatuto social, económico, profesional. Pueden considerarse otros principios de diferenciación, como las pertinencias generacionales, las tradiciones educativas, las solidaridades profesionales o las costumbres de una profesión, entre otras (Chartier, 1992, 53p.).

Uno de los enfoques más recientemente adosados a la historia del cine, es el socio-cultural, que considera los planteamientos de la Nhc, y comparte sus indefiniciones, por ejemplo, la que enfrenta al método serial con el estudio de caso, guardando ambos ventajas y desventajas, pudiendo ser complementarios. Otra es aquella que diferencia dos polos del mismo fenómeno socio-cultural, uno a nivel de <<prácticas>> y otro de <<representaciones>>.

### 3.1 Estudio socio-cultural del cine

El cine participa en todos los niveles de la cultura

Se puede considerar como un <<testigo>> de las formas de pensar y de sentir de una sociedad o bien, como un agente que suscita ciertas

---

<sup>6</sup> Esta corriente en antropología propuso que la cultura es aquel sistema de significados expresados de forma simbólica y por medio de los cuales los hombres desarrollan su conocimiento y sus actitudes con respecto a la vida. Este sistema es susceptible de ser interpretado como un <<texto>>, adquiriendo sentido en relación al entramado de significados que compone la cultura (Geertz, 1973).

<sup>7</sup> LAGNY, M. (1997). *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, (Obra original publicada en 1991) 190p.

transformaciones, que vehicula representaciones (estereotipadas) o que presenta <<modelos>> más o menos estúpidos y peligrosos (violencia, sexo, etc.). Además, el cine ejerce una influencia ideológica o incluso política (bajo control de un poder – propaganda – o como contrapoder – cine militante o alternativo). En ese caso el cine deviene uno de los modos de expresión de la identidad cultural del grupo que lo produce. En un sentido más restringido, el cine es a la vez una práctica creativa (que interesa a la historia del arte cinematográfico) y una actividad de ocio (que abre campos para el estudio sobre el consumo de filmes tanto en términos económicos – el mercado – como en términos de análisis sociológico –quien se interesa por algo y por qué?>><sup>8</sup>

El cine forma parte de la cultura de masas, en tanto cultura de consumo. Este factor le ha significado las críticas de la Escuela de Frankfurt, W. Benjamin le reprochaba su reproductibilidad, mientras que T. Adorno y M. Horkheimer defendían la tesis de la uniformización de la cultura en la era industrial<sup>9</sup>. Todo esto lo convierte en un territorio propicio para aplicar un enfoque socio-cultural. Este enfoque distingue entre concebir al cine como práctica social, o entenderlo como cultura sobre la imagen audiovisual:

O bien se usan los filmes como índices de las representaciones (o manipulaciones) colectivas y a través de ellos se intenta ver como una sociedad se imagina a sí misma y se escenifica: este punto lleva a hacer <<con>> el cine una historia socio-antropológica que sigue siendo incumbencia de la historia general o de la historia social. O bien se contempla simplemente el cine como un sector de actividades de ocio, para intentar un acercamiento circunscrito a su funcionamiento, especialmente insistiendo sobre las relaciones entre el cine y otros territorios culturales, y sobre las que mantienen las películas con el público.<sup>10</sup>

### 3.1.1 Práctica cultural del medio-cine

La noción <<práctica>>, como categoría para estudiar los fenómenos sociales, debe mucho al aporte la sociología<sup>11</sup>, y se comprende en el marco

---

<sup>8</sup> LAGNY. Óp. Cit. 187p.

<sup>9</sup> Estos autores veían en el cine como en la radio (a falta de la televisión que todavía no estaba extendida) una de las herramientas de dominación ideológica al servicio de la economía capitalista.

<sup>10</sup> LAGNY. Óp. Cit. 202p.

<sup>11</sup> En particular a los llamados <<teóricos de la práctica>> del siglo XX, los sociólogos A. Giddens y P. Bordieu. Para Bordieu, es claro que en la práctica están contenidas las

de una <<perspectiva ontológica que se orienta a descubrir, de manera imbricada, tanto la génesis social del ser y el obrar humanos, como la reproducción y la transformación del mundo social>> (Jaramillo, 2012). Con esta categoría, se ha buscado enlazar conceptos tradicionalmente separados: la agencia y la estructura, pero sin mezclarlas, como si fueran dos modos constitutivos y constituyentes de lo social, operando dialécticamente en el escenario del mundo social, en base a la producción y reproducción de acciones que dan forma y contenido a las prácticas sociales.

La cultura se inserta en las prácticas estructurantes de la formas de ocio. Como se menciona, el cine participa en todos los niveles de la cultura, por lo que entendido como práctica, se evalúa frente a los procesos de mediación y creación de consumo, articulados en el esquema <<creación-mediación-ocio>> o más particularmente para el caso del cine, <<producción-mediación-consumo>> (Ory, 1989. En: Lagny, 1997, 190-205pp.), pensada en términos de interacciones conmutables. Esta posición, conmina a razonar en términos socio-institucionales, interrogándose sobre la recepción de manera sociológica (el público o los públicos), y reevaluando la problemática de la creación, no ya desde la autoría, sino en un marco de análisis social <<del medio-cine>>, de esta forma <<el funcionamiento de las mediaciones institucionales y culturales que permiten (o impiden) la producción o el consumo de los filmes se convierte en un aspecto fundamental>><sup>12</sup>. En este nivel, se debe considerar que los filmes son modelos ofrecidos en un momento dado de la cultura, y también hay que tener en cuenta la relación con otras actividades simbólicas, además

---

estructuras sociales y las mentales, ambos interconectados y casi fusionados, en tanto que construcciones históricas y cotidianas, objetivadas e interiorizadas, mientras que Giddens, a partir de su teoría de la estructuración, el concepto de práctica hace referencia a todas aquellas actividades humanas sociales que operan en un tiempo y espacio, y que están atadas a registros reflexivos y discursivos de los mismos agentes sociales. Estos dispositivos involucran también elementos no controlados por ellos, los cuales son a las vez constituidos y constituyentes de las estructuras sociales (Jaramillo, 2012).

<sup>12</sup> LAGNY. Óp. Cit. 205p.

del contexto cultural, evitando considerar al cine como un objeto específico, sino como parte del conjunto de las actividades creativas.

### 3.1.2 Cine documental: dispositivo y representación

La siguiente dimensión es aquella que agrupa a la historia socio-cultural, y el análisis de las representaciones. Una imagen es una <<representación o reproducción de un objeto o de una figura>>, aunque también puede ser entendida cómo <<la representación mental de alguna cosa percibida por los sentidos>> (Chartier, 1992). En este nivel, uno de los temas más frecuentes es el de la representación que las <<culturas nacionales>> se dan sí mismas a través de su cine, ya que aquello que funda la identidad cultural de un grupo, concierne todavía a una nación. Algunos trabajos se orientan hacia el estudio de la opinión, de las representaciones, ver de las estructuras mentales, y otros pueden destacar fuerzas contrarias, observables en la organización misma de los discursos fílmicos. El predominio de investigaciones de carácter nacional, no impide que puedan imaginarse recorridos diversos en base a trazos comunes ya sean de origen geopolítico, político-económicos o cuestiones definidas provocadas por el reconocimiento de solidaridades de distinto tipo (Lagny, 1997, 204p.).

En este nivel, es relativo reflexionar sobre el cine cómo un <<dispositivo>><sup>13</sup>. Ampliamente, esta categoría se extiende a cualquier elemento poseedor de <<la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos>> (Agambem, 2011). Por su elasticidad, este concepto ha sido utilizado en la teoría del cine para definir los procesos de identificación del espectador. Sus principales promotores

---

<sup>13</sup> La noción de dispositivo es uno de los conceptos más asociados a la filosofía de M. Foucault, quien lo utiliza para referirse al <<conjunto de normas, instituciones, categorías y formas de control que existen entre los seres humanos y sus prácticas sociales>> (Dittus, 2013).

postulan la doble dimensión del filme: cómo artefacto y cómo experiencia subjetiva<sup>14</sup>. Así, la riqueza del cine no recae en lo que este representa, sino en aquello que el espectador se fija, o es capaz de proyectar, teniendo la imagen material efectos en el mundo real, al conformar una imagen mental que revaloriza o devalúa la realidad que da a ver una representación. Lo anterior, lleva a plantear qué desde la enunciación cinematográfica, en perspectiva semiótica, es posible encontrar en una película al <<lector implícito>> o la <<imagen del público>>, qué el texto fílmico perfila (Casetti, 1989). El film elabora el lugar del espectador en el proceso de construcción imaginario, de manera análoga al lenguaje de la literatura, el lenguaje del cine incorpora al espectador, al tiempo que tiende a suprimir las marcas del sujeto que realiza la enunciación. Asimismo, el visionado se realiza en una realidad concreta, que también regula la relación del espectador con la imagen. Ello explica que el dispositivo se asocie con los efectos ideológicos del cine, ya que supone la frontera entre lo subjetivo y lo social (Metz, 2001. En: Dittus, 2013, 80p.).

En el cine documental en particular puede definirse cómo

Aquel mecanismo de construcción de sentido que ordena, orienta y controla el conjunto de recursos audiovisuales, enunciativos, estéticos, narrativos y argumentativos que hacen posible la relación entre el espectador y la realidad referenciada<sup>15</sup>.

En la teoría del cine documental, C. Plantinga y B. Nichols son los nombres más destacados. Ambos concuerdan con los planteamientos que consideran al cine como un dispositivo, pero con distinto énfasis, y también han elaborado definiciones y clasificaciones no tradicionales. Nichols (1997) considera el

---

<sup>14</sup> De esta forma <el dispositivo-cine abarcaría desde el aparato de proyección, la pantalla, la sala oscura, la quietud del espectador, y las imágenes proveídas de sonido y movimiento, hasta la impresión de realidad que provoca: una representación dada como percepción>>. Entre sus principales representantes se cuentan J. Baudry, (1978), F. Casetti, (1986) y C. Metz (2001). En: DITTUS, R. (2013) *El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político*. Cuadernos de información 33: 77-87. Recuperado de <http://www.scielo.cl/pdf/cinfo/n33/art07.pdf> ,78p.

<sup>15</sup> *Ibíd.* 83p.

documental como un medio de transmisión de conocimientos, necesarios para la comprensión del mundo y la consiguiente actuación social. Plantinga no considera que lo esencial acerca de la no-ficción sea la transmisión de argumentos, sino <<la aserción de que el mundo representado es verídico>>, por lo que el valor social de estas obras se apoya en la adecuación de la representación respecto del mundo histórico<sup>16</sup>. Se puede afirmar que los planteamientos de estos autores divergen en muchos elementos, y que se refieren a ámbitos distintos (representación e interpretación), pero no resultan excluyentes. Plantinga retoma críticamente algunos de los elementos de la teoría de Nichols y otros teóricos del cine, para proponer una tipología propia

Propongo, como recurso heurístico, considerar la diferencia entre lo que llamo voz formal, abierta y poética del cine de no ficción. Esta tipología se basa en el grado de autoridad que asume la película (en el caso de las voces formal y abierta) y en la ausencia de autoridad en favor de intereses estéticos (en un sentido general) en el caso de la voz poética (...) el propósito de esta tipología no es tanto categorizar como llamar la atención sobre algunas de las principales funciones de la no ficción y sobre los recursos textuales por medio de los cuales las películas desarrollan dichas funciones.<sup>17</sup>

#### 4. Metodología y fuentes

El conjunto de enunciados realizados por la Nhc, y retomados por la Nueva historia del cine, constituyen la formula metodológica que sigue este trabajo. En este sentido, la articulación de lo social y lo cultural se guía no por un grupo

---

<sup>16</sup> Apoyándose en la naturaleza referencial de la imagen fotográfica (como índice e icono), el autor afirma que esta clase de obras <<van más allá de un mero discurso (...) hacen afirmaciones y aserciones sobre la realidad extra-fílmica>> (Plantinga, 1997, 114p. - 43p. En: DEL RINCÓN, M. (2015) *Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga: fundamentos, definiciones y categorizaciones*. Revista de Cine Documental. N°11. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/una-comparacion-de-las-teorias-del-cine-documental-de-bill-nichols-y-carl-plantinga-fundamentos-definiciones-y-categorizaciones/>

<sup>17</sup> PLANTINGA, C. (1997), 106p. En: DITTUS, R. (2012). *El cine documental político y la noción de dispositivo. Una aproximación semiótica*. Tesis. (Doctor en Ciencias de la Comunicación) Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Facultad de Ciencias de la Comunicación. Departamento de Medios, Comunicación y Cultura. 40p. Recuperado de [https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2011/hdl\\_10803\\_96738/rdb1de1.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2011/hdl_10803_96738/rdb1de1.pdf)



objetivado *a priori* según un criterio, sino que se realiza desde un código cultural en particular, que resulta de una solidaridad territorial en respuesta al terrorismo del régimen cívico-militar, trazando una <<historia cultural de lo social>> (Chartier, 1992). Los efectos ideológicos se consideran, pero la evaluación no se reduce a estos, sino que se hace frente al dinamismo intrínseco que caracteriza a la cultura.

Respecto del corpus de fuentes, su elección y su tratamiento se identifica con las técnicas de una historia intelectual repensada, en base a la micro-historia, es decir, la utilización de muestras representativas que exploren la diversidad del estudio de caso, valorando el elemento simbólico y justificando su representatividad o su marginalidad. En estos términos, se usa también la heurística para razonar interconexiones. Esto sin perjuicio de la utilización complementaria de material cuyo tratamiento es estadístico o serial.

Se intenta aquí, abarcar los tres polos de estudios sugeridos por Chartier (1992) para el estudio del libro (como texto y como objeto), de la escritura, y de la lectura, homologados con los polos de la producción cinematográfica documental. Así, el texto cinematográfico, será descifrado en sus relaciones y estrategias, existiendo igualmente un nivel que trata sobre las películas del periodo, y los objetos relacionados con la <<escritura>> cinematográfica, es decir, el área de la producción, y la atención hacia un aspecto de las diversas prácticas, que se apropian de bienes simbólicos, este es el nivel de la difusión, abarcando la exhibición y la distribución. El consumo cultural no es contenido por este trabajo, ya que excede los recursos de la investigación, sin embargo, este se encuentra implícitamente entendido cómo prácticas que trazan una transformación del diseño social del saber en una <<multilocalización>> de la

cultura, por lo que es una actividad creativa e inteligente (De Certeau, 1974. En: Lagny, 1997, 194p.).<sup>18</sup>

El texto seleccionado por su interés como fuente<sup>19</sup>, es el documental <<Nostalgia de la Luz>> (2010) del realizador P. Guzmán. Al analizar el texto, lo importante es conocer su funcionamiento en base al análisis fílmico, para comprender como impone posibilidades de sentido (Sorlin, 1985), en este caso, <<cuando la historia cultural utiliza el punto de vista semiótico, lo hace no para encontrar las reglas formales de la producción de sentido, sino la forma en que un texto solicita al (un) público>>, además, <<no interesa tanto o solamente el sistema del texto sino el juego intertextual que autoriza la aprehensión social>><sup>20</sup>. Las categorías analíticas utilizadas son las voces del documental (Plantinga, 1997) y el significado sintomático en la forma fílmica (Bordwell; Thompson. 1979).

Al evaluar la modalidad de construcción del texto se atiende al consumo en primer lugar, es decir, la recepción, la forma en que se aprehende un objeto cultural. Este eje será abordado a través de los canales de mediación, identificados durante el periodo, en los cuales circulan las obras documentales, ya sean las salas de exhibición como las plataformas de difusión, como el internet, de esta manera se dibuja una parte del <<mundo del lector>>, más

---

<sup>18</sup> Esta postura se enfrenta con aquella que considera que frente a una cultura oficial, caracterizada por ser medida, existiría un pueblo transformado en público, sino que el consumo cultural sería una actividad creadora de parte del hombre común, con respecto de lo que producen los medios de comunicación.

<sup>19</sup> Una clasificación taxonómica posible, siguiendo a M. Ferro (1995), es que el documental seleccionado cabría dentro de aquellas películas de reconstitución histórica que se centran en un hecho o proceso histórico con voluntad reinterpretable. Otra clasificación posible, siguiendo a J. Del Alcázar, el documental <<Nostalgia de la luz>> clasifica dentro de la categoría que el autor califica como más provechosa para el historiador: <<aquellos que sirven para el análisis del hecho o del proceso histórico sobre el que versan, y, pasan a ser, también, de mayor interés para profundizar el análisis de la sociedad que los ha producido>>. DEL ALCÁZAR, J. (2013) *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998)*. Santiago: Universitat de València, Centro de investigaciones Barros Arana. 34p.

<sup>20</sup> LAGNY. Óp. Cit. 199p.

particularmente, las condiciones de lo que podría llamarse el polo de la <<lectura fílmica>>.

Los filmes utilizados son el documental mencionado, acompañado de la bibliografía y los documentos e interpretaciones publicados en referencia a este, por ejemplo críticas especializadas o entrevistas. Para conocer la importancia del sector productivo y el estado del ámbito de la mediación se han abordado las obras de los más reconocidos investigadores del cine nacional, por ejemplo J. Mouesca, R. Trejo y G. Liñero, son algunos de los especialistas más relevantes en esta área. También se utilizan artículos de publicaciones seriadas, que se relacionan directa o indirectamente con la temática. La recolección de los datos en los textos especializados, está guiada por una interpretación hermenéutica crítica<sup>21</sup>, en función del problema de investigación y la hipótesis planteada.

## **5. Contexto histórico y antecedentes**

El siglo XX finalizó con un desorden e inestabilidad a escala global y sin ningún mecanismo para poder controlarlo. Un corolario de esta situación sería el ataque a las torres gemelas de Nueva York, en septiembre de 2001, acontecimiento transmitido en vivo internacionalmente a inicios del milenio ¿Cómo se explica la crisis de fin de siglo y el comienzo del que está por venir?

Esta puede entenderse como un producto de las tres décadas de crisis anteriores, a partir de los setenta, en las cuales se inicia la degradación y luego el aparente fracaso de los programas que manejaban a la humanidad. A su vez, ese estado sobreviene luego de un periodo de crecimiento inédito: la

---

<sup>21</sup> Con esta me refiero a los criterios de la crítica textual, la cual se realiza en un doble nivel: crítica externa y descripción y análisis interno. La primera atiende a encontrar el origen, la data, verificar su autenticidad, describir y analizar un documento para conocer lo que es dado extraer. La segunda operación apunta a elucidar el sentido de los documentos e interrogar (un texto escrito o audiovisual) sobre sus condiciones de producción (quién enuncia, cuando y porqué), evaluando la credibilidad del texto.

<<edad de oro del capitalismo>>, surgida durante la pos-guerra (1947-1973). Si bien esta edad tiene un alcance histórico más profundo, ya que transformó las pautas sociales y culturales para siempre, en un periodo de tiempo de inédita duración, es el enfrentamiento entre <<capitalismo>> y <<socialismo>>, aquel que tiene mayor interés en nuestro mundo contemporáneo. Esto dado que posterior al hundimiento del socialismo soviético de la URSS, el capitalismo reformado ascendió sin opositores. Además, los estados comunistas se desintegraron, y aparecieron decenas de nuevos estados, generando conflictos territoriales que cambiaron la escala de la violencia hacia la guerrilla constante, producto que el Estado-nación ha perdido el monopolio de la fuerza, ya que los medios de destrucción se han democratizado (Hobsbawn, 1993).

Durante los años ochenta, la concentración de la riqueza alcanzó niveles escandalosos, aumentando la brecha entre países pobres y ricos. Las décadas de crisis provocaron una degradación generalizada de la idea de democracia, ya que la opinión pública, magnificada por los medios de comunicación, es un obstáculo para la toma de decisiones, por lo que la recientemente aparecida <<clase política>> la evade, tomando las decisiones, incluso, de espaldas a la ciudadanía.

Un fenómeno extraño y característico del fin de siglo, es la desconexión entre las generaciones, que tiene como consecuencia una ruptura con el pasado. Reforzando esta situación, el imperio del instante, y la mayor capacidad adaptativa de los jóvenes frente a la velocidad del cambio tecnológico, alzan a este sector como un sector de mucha influencia y visibilidad a nivel social.

Chile se inserta en el escenario mundial con la elección del presidente del partido Socialista, Salvador Allende (1970) y el posterior derrocamiento del gobierno de la Unidad Popular por una facción de las Fuerzas Armadas en

1973, azuzadas por los Estados Unidos que estaba en guerra contra el comunismo. La dictadura encabezada por una <<junta de gobierno>> fue liderada por el Gral. Augusto Pinochet, durante la cual se cometieron crímenes de lesa humanidad y violaciones a los derechos humanos, como las desapariciones forzadas y la tortura sistemática. En lo económico, luego de las crisis de inicios de los ochenta, la dictadura buscó una solución en el modelo ultra-liberal del grupo de economistas conocido como <<Chicago boys>>. La dictadura cívico-militar continuó durante 17 años, hasta 1989, año del plebiscito en el cual se decidiría la no continuidad del régimen, y resultó electa la coalición <<Concertación de Partidos por la Democracia>><sup>22</sup>.

El primer gobernante en democracia fue Patricio Aylwin (1990-1994, Democracia Cristiana) e inicio el periodo de lo que sería la <<transición a la democracia>>, debido al poder de facto que aún representaban las F.F.A.A, con Pinochet como senador vitalicio, y con la Constitución Política de 1980 como respaldo. Luego sería electo el presidente Eduardo Frei (1994-2000, Democracia Cristiana) y durante su mandato se produjo la muerte política de Pinochet, tras su encarcelamiento en 1998 en la ciudad de Londres, Inglaterra. Posteriormente sería electo el presidente Ricardo Lagos (2000-2006, Partido por la Democracia), y bajo su mandato se inició la segunda investigación sobre la dictadura, la Comisión Valech. Posteriormente sería electa la presidenta Michelle Bachelet (2006-2010, Partido Socialista), quien consolidó el clima de sensibilidad a los derechos humanos.

El documentalismo cinematográfico prácticamente desapareció durante la dictadura y solo algunos realizadores, muy aislados, como Ignacio Agüero

---

<sup>22</sup> La ideología de la Concertación fue la socialdemocracia. Los partidos que componían la coalición eran el Partido Demócrata Cristiano, el Partido Por la Democracia, el Partido Socialista, el Partido Radical, el Partido Socialdemocracia Chilena, el MAPU Obrero Campesino, el Partido Liberal, la Unión Socialista Popular, el Partido Radical Socialista Democrático, el Partido Democrático Nacional, el Movimiento de Acción Popular Unitaria, el Partido de Los Verdes, el Partido Humanista y la Izquierda Cristiana.

logran levantar proyectos del género en 16 mm.<sup>23</sup>. El alto costo del celuloide y la ausencia de financiamiento inhibieron su práctica. Sin embargo el video U-matic había hecho su aparición en 1978 y durante los ochenta la práctica del género renació gracias a formatos como <<el citado U-matic, el VHS-C, Hi-8, Super VHS y el Betacam hacia finales de la década>><sup>24</sup>.

Es muy importante relevar la situación en la que muchos documentales producidos en dictadura a pesar de su gran valor histórico no logran superar la condición de <<reportaje de trinchera>> y agotada la coyuntura política que los justificaba, este tipo de documentalismo acabó por desaparecer durante los noventa, década en la que el documental estuvo caracterizado por prácticas de observación antropológicas y etnográficas enrevesadas con miradas de la sociología. Los trabajos durante esta época empiezan a <<centrarse en mostrar la vida cotidiana e íntima de segmentos de la población chilena habitualmente inaccesibles a métodos de rodaje tradicionales>>, esto gracias a <<la miniaturización de las cámaras, el aumento en la sensibilidad de la luz de sus sensores, la extensión en la duración de baterías y mayor cantidad de material virgen en una misma cinta>>, lo que permitió al gremio de documentalistas reducir al mínimo sus equipos de rodaje (que pueden consistir únicamente en el realizador y su cámara) y además producir registros audiovisuales de la vida al interior de distintas subculturas.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> <<No Olvidar>> (1982); <<Como me da la gana>> (1985); <<Cien niños esperando un tren>> (1988)

<sup>24</sup> De esta manera el video releva al documentalismo político y sale a la calle a registrar el proceso antidictatorial. La edición electrónica permitió que las piezas fuesen terminadas en muy poco tiempo posibilitando la circulación inmediata y el efecto político y comunicacional apuntalando la resistencia. En: LIÑERO, G. (2010). *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago: Ocho Libros Editores. 217p.

<sup>25</sup> Como comunidades indígenas; grupos urbanos de jóvenes marginales; grupos religiosos y comunidades humanas apartadas e inaccesibles del territorio. Esta línea de trabajo se desarrolló en la época mencionada bajo la estimulación de la política programática de Televisión Nacional de Chile (TVN). De esta forma la década de los noventa significó, para muchos documentalistas independientes, una fase de transición tanto en lo temático como lo tecnológico, según Liñero: <<las temáticas políticas fueron abandonadas y la mirada crítica

## **II. ACERCAMIENTO A LAS PRÁCTICAS: AFIANZAMIENTO DEL SECTOR PRODUCTIVO E INTERFERENCIAS EN LA MEDIACIÓN EN LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI.**

La década del dos mil, es un periodo de despegue inédito del cine documental: la organización se consolida, aparecen asociaciones sectoriales, espacios de exhibición de carácter exclusivo, las escuelas de comunicación se multiplican, fortaleciendo la producción; las transformaciones de la tecnología, en particular la aparición del soporte digital, contribuye a la independencia creativa, y colabora con el aumento cualitativo y cuantitativo de este tipo de cine. Sin embargo, pese a este ambiente auspicioso en estos sectores, la esfera de la difusión se presentan contradicciones que no contribuyen al desarrollo del documental cinematográfico, como la exclusión del soporte electrónico del complejo de multisalas, o la aparición de ventanas electrónicas que no generan réditos para ser reinvertidos en nuevas producciones.

### **1. Organización del sistema productivo del cine documental**

Al intentar clasificar el grupo humano que produce obras de tipo documental en este periodo, se observa la coexistencia de dos generaciones marcadamente distintas y diferenciadas. Este será una característica importante a lo largo del periodo. Distintos autores destacan esta idea de la coincidencia generacional que habría marcado la producción del periodo transicional y postransicional (Estévez, 2005; Flores, 2006; Mouesca, 2005).

. Los nuevos integrantes se suman a quienes ya tenían una larga trayectoria en este campo. Me refiero a los exponentes que fueron los pioneros del <<Documental contemporáneo chileno>>, surgido en la década del cincuenta,

---

sobre los procesos sociales se restringió al mínimo, como parte quizás del acuerdo tácito de muchos sectores por no “obstaculizar” la transición a la democracia>> .

y al final de la cual se produce la Revolución cubana (1959), hecho central que transformó profundamente la vida política y cultural del continente. Durante los sesenta, en la cinematografía nacional se abre paso el <<Nuevo cine chileno>>, que aparece hermanado al <<Nuevo cine latinoamericano>><sup>26</sup>. Mientras que quienes se integran son jóvenes que eran niños en el periodo de dictadura, y han ingresado a las escuelas de comunicación que se multiplican y diversifican con el traspaso a la democracia. Estas poseen la característica de alinearse con el concepto de <<industria audiovisual>>, que puede comprenderse en el marco de la aparición de una <<cadena multimedial>> (Trejo, 2010) de la industria cultural del cine, a nivel global.

#### 1.1. ADOC y FIDOCs: Asociación oficial de los documentalistas.

Durante la década del noventa, el sector audiovisual comenzó a crecer progresivamente. En este contexto de expansión, el segmento de los documentalistas conforma una organización sectorial inédita hasta ese momento: la aparición del <<Festival de Internacional Documentales de Santiago>>, y la formación de la <<Asociación de Documentalistas de Chile>>.

En 1997, bajo la dirección de Patricio Guzmán, se funda el mencionado festival, dedicado exclusivamente a la difusión del documental, a nivel nacional e internacional. Cuando se inició el certamen, se exhibieron documentales

---

<sup>26</sup> En algunos países las dictaduras se esfuerzan por mantenerse en el poder, mientras en otros, mientras en otros los movimientos políticos populares o abiertamente la lucha guerrillera, urbana y rural, se empeña en desmoronar las bases del sistema. Las nuevas direcciones que tomará el campo cultural son reconocibles: en la literatura, el surgimiento del denominado *boom* latinoamericano, la aparición de la canción de protesta en la música popular (por ejemplo la Nueva canción chilena). Mientras que en el cine, el movimiento cinematográfico se esforzaba por representar la confluencia del cine y la historia de los países de Latinoamérica y su identidad. En ese contexto, tras la realización del Primer y el Segundo Festival de Cine Latinoamericano (1967 - 1969), en Viña del Mar, se presentan algunas de las ideas esenciales del cine latinoamericano emergente: la <<estética del hambre y la violencia>> (G.Rocha), el <<cine combatiente>> (Grupo Uka-mau), <<documentar el subdesarrollo>> (F. Birri), y la tesis según la cual el cine de la región debe desmarcarse del cine de Hollywood y del cine de autor, para deslizarse <<hacia un tercer cine>>, que será <<la llama de una nueva conciencia liberadora>> (F. Solanas, O. Getino). (Mouesca, 2005, 68-69pp.).



realizados entre los años 1967-1988, desconocidos en su mayoría por el público. En la misma ocasión, se presentó por primera vez en el país <<La batalla de Chile>>, censurada por la clausura cultural de la dictadura. Se inaugura por primera vez un espacio exclusivamente para el género, representando un gran estímulo para los documentalistas. En la categoría <<Documentales chilenos recientes>> fue mostrada la producción de estos en retrospectiva en los años 1997-98, sección que se convirtió a partir del cuarto festival en la <<Competencia nacional>>, que se desarrolla hasta la actualidad. En este torneo, se han presentado los documentales de los mejores realizadores chilenos. La <<Sección internacional>> ha permitido que los documentalistas, y el público en general, accedan a la producción mundial, particularmente a la de América latina y Europa. De año en año, el festival ha ido ampliando sus expectativas. El 2002 este espacio se consolida y pasa a llamarse oficialmente Festival Internacional de Documentales de Santiago (FIDOCS) (Mouesca, 2005, 114p.).

Si bien, para la fecha de su aparición, existían ya algunos festivales que otorgaban espacio al cine documental (ver Anexo n°1. Formación de circuitos oficiales que exhiben documentales (1990-1997), el FIDOCS fue el primero de ellos dedicado con exclusividad a este tipo de cine. En su momento de creación, este espacio resultó tan relevante como el aumento del interés de los realizadores nacionales por hacer documentales, el cual se estaba demostrando. Un aspecto esencial del festival, es el espacio excepcional que representó para los documentalistas jóvenes, pudiendo mostrar sus realizaciones, informarse, discutir, establecer contactos locales y en el extranjero, sirviendo como plataforma para la exportación de documentales nacionales.

Otro aspecto relacionado directamente con el interés creciente por el documental evidenciado en la época, es la formación de la Asociación de

Documentalistas de Chile (ADOC), creada al alero del FIDOCS, el año 2001. Esta asociación agrupó a los documentalistas de todas las generaciones. Su misión fue actuar <<como la voz oficial del género en el país>><sup>27</sup> y tiene como objetivo <<la promoción, desarrollo y protección del género documental>><sup>28</sup>, buscando para este <<nuevas ventanas de acogida>><sup>29</sup>. A través de esta agrupación sectorial compuesta por los documentalistas, se comienza a presionar al sector audiovisual (canales de televisión, exhibidores y distribuidores cinematográficos, prensa especializada), y al aparato estatal encargado de la cultura<sup>30</sup>, para fomentar mejores condiciones de acceso a financiamiento, difusión y distribución del documental chileno (Liñero, 2010, 220p.) (ver Anexo n°2. Formación de organizaciones del sector del cine documental en Chile (1991-2008)).

Al cabo de una década, los esfuerzos de ADOC conquistaron condiciones de financiamiento estatal y visibilidad, cercanas al cine de ficción. Pero en el sector privado, el documentalismo continúa rezagado por su soporte tecnológico, el video. Esto producto que las salas de cine no poseen condiciones de proyección de imagen electrónica, sino que continúan utilizando el film de celuloide (principalmente de 35mm.). En lo que respecta al <<engranaje humano>><sup>31</sup> de los documentalistas, tras una década de la formación de la asociación, los nuevos integrantes se han sumado al numeroso grupo de realizadores que ya existían, ahora trabajan con tecnologías digitales de alta definición (que permiten una mejor llegada a la

---

<sup>27</sup> MOUESCA, J. (2004). *El documental chileno*. Santiago: LOM ediciones. 112p.

<sup>28</sup> *Ibíd.* 114p.

<sup>29</sup> *Ídem.*

<sup>30</sup> En 1997 se formó la Plataforma Audiovisual, organización amplia que abarcó a todas las agrupaciones existentes del sector audiovisual con la finalidad de presionar al Estado para que legislase una Ley de Cine (Estévez, 2005, 95p.) .

<sup>31</sup> ESTÉVEZ, A. (2005) *Luz, Cámara, Transición. El rollo del Cine Chileno de 1993 al 2003*. Santiago: Ed. Radio Universidad de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes, FONDART. 94p.

pantalla grande), y continúan perseverando para instalar el género documental en las prácticas de consumo cultural del gran público

Con éxitos internacionales, realizadores como Pachi Bustos y Jorge Leiva (*Actores secundarios*, 2004), Sebastián Moreno (*la ciudad de los fotógrafos*, 2006), Lorena Giachino (*Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*, 2007), y Francisco Hervé (*el poder de la palabra*, 2009) continúan dando la batalla por la valorización del sector audiovisual y del gran público hacia el documental chileno.<sup>32</sup>

1.2. Principales agentes de la producción local: el Estado, las escuelas y los privados.

Es preciso iniciar señalando que la industria audiovisual se compone de diversos agentes que actúan en múltiples niveles de la cadena industrial. Estos son los agentes de la producción, la distribución, la exhibición, los agentes del sector de servicios, y los agentes financieros de la industria (ver Anexo n°3. Descripción de los agentes de la industria audiovisual). Estos últimos poseen la complejidad y sofisticación acorde a los procesos de producción audiovisual, logrando agrupar diversas fuentes de financiamiento para la producción cinematográfica y televisiva, entre las que se encuentran las empresas de televisión, los distribuidores, los agentes de ventas internacionales, los estados que poseen estímulos nacionales, las coproducciones internacionales, y otros agentes privados (ver Anexo n°4. Descripción de los agentes financieros de la industria audiovisual).

En el ámbito estatal, al inicio de su gobierno, la Concertación de Partidos por la Democracia heredó la estructura estatal de gestión comunicacional de la dictadura<sup>33</sup>, represivo y limitado. Paralelo a este, las iniciativas de la

---

<sup>32</sup> LIÑERO, G. Óp. Cit. 221p.

<sup>33</sup> Esta consistía en órganos de control, principalmente la Dirección Nacional de Comunicación Social (DINACOS), el Consejo Nacional de Televisión y el Consejo Nacional de Censura Cinematográfica. También se encontraban los órganos de difusión y propaganda de los mensajes del Estado, rol conjunto cumplido por Televisión Nacional (TVN) y la mencionada DINACOS. Los órganos de fomento a la producción audiovisual institucional y/o independiente, fueron, en lo televisivo, el Consejo Nacional de Televisión, a través de un

sociedad civil habían logrado legitimar una serie de espacios y mecanismos de gestión, y de circulación de la producción audiovisual independiente, que también fueron traspasados al nuevo escenario político y cultural del país<sup>34</sup>. La red de circulación de videos durante la dictadura, fue un espacio de resistencia de bastante importancia, produciendo material de manera independiente, clandestina y logrando denunciar al régimen tanto dentro como fuera del país<sup>35</sup>. En base a estos antecedentes, la Concertación de Partidos por la Democracia debió desarrollar sus políticas en relación a la producción audiovisual.

Durante la década de los noventa, la institucionalidad del audiovisual camino lenta y progresivamente, buscando un nivel de estabilidad, que en parte lograría recién durante la década siguiente. Los órganos de control fueron el Consejo Nacional de Televisión y el Consejo Nacional de Censura, que conservó durante toda la década de los noventa sus atribuciones para rechazar la producción cinematográfica<sup>36</sup>. En cambio, en el área de gestión y financiamiento de la producción audiovisual, el escenario comenzó a cambiar con la llegada del nuevo gobierno. Entre 1992-1998 funcionó el Fondo Nacional de Desarrollo de las Artes (FONDART), luego a partir de 1998 a la actualidad, funciona el Programa de Fomento al Audiovisual (ver Anexo n°5. Apoyos públicos al sector audiovisual en Chile (1992-2005).

---

concurso público para financiar programación calificada como cultural durante la dictadura, y también Chile Films (empresa creada en la Unidad Popular, apropiada luego por los militares) financió algunas, muy pocas, iniciativas cinematográficas. Finalmente, los órganos de difusión y distribución de producción independientes fueron inexistentes en dictadura, salvo las salas de cine pertenecientes a Chile Films donde se exhibía la escasa producción nacional.

<sup>34</sup> Estos espacios estaban ligados a ONG, servicios culturales de embajadas, centros culturales de diversos orígenes y espacios universitarios, gestados por organizaciones estudiantiles.

<sup>35</sup> El citado libro <<Apuntes para una historia del video en Chile>> (2010) del videasta G. Liñero, detalla la historia del desarrollo la red de video conformada en la dictadura.

<sup>36</sup> Las que mantenía desde su creación en 1925, por A. Alessandri Palma.

Es posible apreciar el perfeccionamiento de los sistemas de financiamiento, y su acoplamiento con el sector de los documentalistas. Por ejemplo, se crea la plataforma de difusión internacional CHILEDOS (2002), y la Corporación Cultural Documental, CULDOC (2008) con financiamiento estatal. Sin embargo, para el documental el escenario no fue el mejor, ya que por una decisión política se ha privilegiado al sector de la ficción cinematográfica – producto de que estuvo prácticamente desaparecido en dictadura (Liñero, 2010, 181p.) (ver Anexo n°6. Producción y exhibición de cine chileno (1990 – 2008). Además, es claro que el financiamiento debe generar réditos, y el género que está en mejores condiciones de hacerlo es precisamente la ficción, relacionada con el entretenimiento, mientras que el documental o el cine de vanguardia se ve postergado producto de su menor capacidad comercial (Estévez, 2005, 84p.).

Por otro lado, la televisión chilena, en sus inicios se desprendió del carácter experimental, privilegiando la entretención, y en segundo lugar, la información. Durante el periodo democrático, la emisión televisiva abrió un nuevo espacio para el documental, con un gran potencial, pero al hacerlo, le aplicó sus rígidas exigencias impuestas por sus códigos. Entre ellos predominó la temática de <<flora y fauna>> nativas (contenidos tolerados por la dictadura militar), ejemplo de ello son las series <Al sur del mundo>> (Canal 13, F. Gedda) y <<La tierra en que vivimos>> (TVN, S. Ñuño). En el periodo más reciente<sup>37</sup>, se han producido <<documentales de encargo, realizados y producidos casi exclusivamente para la TV, donde muchas veces se desarrollan puntos de vista periodísticos y no cinematográficos>><sup>38</sup>. También hay quienes sostienen

---

<sup>37</sup> Según J. Mouesca, hacia el 2003, año de la conmemoración de 30 años desde el golpe militar, algunas barreras se derribaron al coincidir factores políticos y culturales, y <<se produjo una verdadera avalancha de apetencias públicas por recordar, conocer, abrir las páginas de una historia mantenida hasta entonces con las distorsiones y silencios propios de la “historia oficial”>> MOUESCA. Óp. Cit. 118p.

<sup>38</sup> GUZMÁN, P. (2004). Carta abierta a los jurados del FIDOCOS. En: MOUESCA, ídem.

que la televisión ha contribuido con el documental, por ejemplo en base al trabajo de la productora Nueva Imagen (ex miembros de Teleanálisis), acogida por TVN, canal que luego tomaría la iniciativa creando series como <<El mirador>> o <<Informe especial>> y programas de reportaje de corte documental. En el contexto de las nuevas condiciones, aparece la nueva serie documental <<Los patiperros>> (TVN, C. Leighton), y en 2002 se reanuda con otro título <<Inmigrantes>>. En palabras de su creador, la televisión <<no tiene paciencia con el documental>> y <<lo iguala con lo educativo>>, sometiéndolo a una <<competencia imposible con la música, el video clip, y en general, “con tortazos, “con la tontera”>><sup>39</sup>. Para la televisión, lo fundamental es el *rating*, por lo que se dejan pocas perspectivas de acogida para el documental.

Otro aspecto que ha incidido en la producción cinematográfica es la formación de escuelas de cine y comunicación. Si bien existe ya un antecedente de estas en dictadura<sup>40</sup>, será a inicios de los noventa cuando comience la introducción progresiva del concepto de <<Industria audiovisual>> (como sinónimo un tanto confuso de <<Industria cinematográfica>>), en la que los programas televisivos y el cine de ficción son los productos de mayor rentabilidad económica. A inicios de los noventa, se crean en Santiago dos escuelas de cine: la escuela de Cine de la Universidad ARCIS (1993) y la Escuela de Cine de Chile (1995). Estos factores redireccionan a las carreras de comunicación a reformular los objetivos de sus programas de estudio y a definir los perfiles de los egresados <<en función de los mercados laborales más que en el ideal creador y pensador crítico que

---

<sup>39</sup> Conversación de C. Leighton con alumnos de la Escuela de Cine de ARCIS, registrada por J. Mouesca. En: MOUESCA. *Óp. Cit.* 120p.

<sup>40</sup> Entre ellas se encuentran el Instituto Profesional de Artes y Ciencias de la Comunicación (IACC) (1981), luego algunos docentes se retiran y forman el Instituto de Comunicación y Diseño (1982). Posteriormente este proyecto se bifurca y se crean el instituto de Arte y Ciencias Sociales (ARCIS) (1985) y el Instituto Profesional de Arte y Comunicación Social (ARCOS) (1985) (Liñero, 2010, 89p.)

genera nuevos conocimientos en el campo de la comunicación audiovisual>><sup>41</sup>. A modo de síntesis, se puede mencionar lo siguiente

Para 1999 existían siete instituciones de enseñanza cinematográfica en Chile, especializadas a nivel superior y técnico. Ya en 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 no profesional.<sup>42</sup>

Como se menciona, las escuelas han privilegiado la enseñanza de la ficción cinematográfica frente a la del documental. Además, luego de la aparición en escena de las carreras de Comunicación Audiovisual y Técnico Audiovisual creadas en 1996 por el Instituto Profesional Duoc-UC, que con una fuerte inversión en tecnología televisiva de punta y una malla orientada a la ficción, remece la oferta educacional al centrarse más en lo práctico que en lo teórico. La presencia de Duoc-UC obligó a las carreras de cine ya existentes a acentuar su perfil de escuelas formadoras de directores cinematográficos. Se inició entonces un acento en la producción de cortometrajes de escuela, promoviendo paradójicamente la competencia inter-escuelas, dentro de las que entrarían en el 2000, estuvieron Duoc-UC y ARCOS, transformándose en competidores eficaces en la producción de los estudiantes de las carreras de cine (Liñero, 2010, 231p.). Ya entrada la década, otras instituciones comienzan a disputarse el mercado de la formación audiovisual: Inacap (Instituto Nacional de Capacitación), Universidad Mayor y Universidad del Desarrollo. Estas tres nuevas carreras tienen en común el hecho que <<plantean directamente su perfil formativo hacia el cine de ficción, a tal punto que en las mallas curriculares de las tres queda fuera la enseñanza del género documental>><sup>43</sup>. Así, se observa que la ficción y la narración aristotélica imperó en la primera década del siglo XXI, sin embargo, algunos jóvenes realizadores recuperaron

---

<sup>41</sup> LIÑERO. Óp. Cit. 212p.

<sup>42</sup> ESTÉVEZ. Óp. Cit. 97p.

<sup>43</sup> LIÑERO. Óp. Cit. 213p.

la capacidad de realización documental ayudados por la llegada de la tecnología digital.

Las forma de producción en conjunto con otros países, fomentaron la internacionalización del cine chileno, pero en este proceso de coproducción, los códigos culturales demasiado específicos deben ser borrados para que el producto tenga posibilidades de ser consumido, por ejemplo, en otras latitudes de Iberoamérica, como lo propone el acuerdo regional al que Chile suscribió en 1999, Ibermedia . Un ejemplo exitoso de este tipo de coproducción chileno-española <<Machuca>> (2004), siendo además la primera película grabada con tecnología de alta definición. La coproducción fomenta la hibridez propia de la era globalizada en la que las diferencias culturales se van difuminando progresivamente<sup>44</sup>.

Por último, los agentes privados no han mostrado un marcado interés por financiar proyectos cinematográficos, producto que el cine narrativo continúa siendo una inversión de alto riesgo, ya que el mercado nacional es restringido. El modelo de coproducción referido, incentiva a que empresas de servicios participen como socios, aportando sus equipos y técnicos y recibiendo un porcentaje del producto. Además, han sido creados instrumentos legales como la Ley de Donaciones Culturales (también llamada <<Ley Valdés>>) que otorga beneficios tributarios a las empresas que inviertan en actividades artísticas o culturales, pero las modificaciones realizadas a esta ley la convirtieron en un aporte con un impacto reducido en el área audiovisual (Estévez, 2005, 66p.).

## **2. Transformaciones del soporte digital y sus efectos**

Desde los inicios del cine como espectáculo, en 1895, su soporte físico fue compartido con el de la fotografía: el film o la película de celuloide, material

---

<sup>44</sup> Para ahondar en este tema, ver: BURKE, P. (2010) *Hibridismo Cultural*.



termoplástico sensible a la luz (bromuro de plata), que en la década de 1940 fue reemplazado por el triacetato de celulosa y posteriormente por el polyester, debido a que el primer tipo de película era altamente inflamable. Una década antes, el celuloide podía sincronizar el sonido grabado en la misma cinta. Se diversificaron los formatos, por ejemplo, el lanzamiento de la cinta de 8mm. por la empresa Kodak, para ofrecerle al público una opción <<casera>> y más barata que el estándar en ese momento, el 16mm. Pero hacia mediados de la década del cincuenta se inventan las primeras grabadoras en cinta magnética, dando nacimiento al <<video>>, término que se utiliza tanto para describir el soporte en cinta magnética de señales electrónicas que pueden ser reconstituidas como imagen y sonido en una pantalla de televisión, así como para referirse a la obra audiovisual grabada en dicho soporte (videograma). Este formato se desarrolló como un producto de consumo, parte de la industria del ocio y la entretención, ligado a aparatos de visionado de películas en los hogares y a la producción de piezas audiovisuales de consumo casero y familiar, reemplazando a los formatos en celuloide.

El video resultó una herramienta de insospechado valor para sectores a los cuales no estaba particularmente dirigido. Por ejemplo, resultó ser el soporte de experimentos de artes visuales, contribuyó al sector de la educación, y en esa misma línea lo interpretaron los movimientos de izquierda latinoamericanos, transformándose en una herramienta destinada a otorgar este derecho a quienes históricamente se les había negado. Es así como, tempranamente, el video se instaló como parte de las prácticas de resistencia, registrando las protestas y la contracultura surgida en las dictaduras del cono sur durante los setenta, y denunciando la represión ejercida por los gobiernos en contra de los manifestantes que luchaban por causas sociales en todo el mundo. En Chile, el video portátil se incorpora rápidamente a la resistencia cultural contra la dictadura, creando redes de distribución para difundir piezas audiovisuales que eran elaboradas en prácticas semiclandestinas o secretas

por grupos de resistencia político-cultural, y que <<permitió sustentar un “imaginario” de nuestra sociedad más amplio, crítico y diverso que aquel que se imponía a la población a través de medios oficiales>><sup>45</sup>, llegando a alcanzar proporciones tales que <<las redes de distribución de cintas de video conectaban a decenas de agrupaciones opositoras al régimen militar a lo largo de todo el país, fortaleciendo la mística y los grados de participación en la lucha antidictatorial>><sup>46</sup>. El soporte electrónico del video fue el utilizado predominantemente por los documentalistas<sup>47</sup> (con mayor fuerza en las décadas ochenta y noventa).

### 2.1. <<Documentalismo digital>> en Chile.

Coincidente con el nuevo milenio, se produce una transformación tecnológica que marcará a la generación de documentalistas. Me refiero a la llegada de la tecnología de imagen y sonido digitales del tipo DV (Digital Video), DVcam, y DVC-Pro, surgidos entre 1996 y 2000 (Liñero, 2010, 219p.). Como se ha mencionado, hacia la primera década del siglo XXI, las prácticas en la producción del documental cinematográfico experimentaron una transformación que direccionó a los documentalistas y a los documentales. Una parte del proceso fueron las redes organizativas nacidas de la voluntad política de los audiovisualistas, comprometidos con esta área del cine y las condiciones políticas, económicas y culturales que hicieron favorables dicho crecimiento. Otro aspecto del mismo proceso, e igual de relevante, es la mencionada transformación de soporte de las producciones.

¿Cómo afectó la aparición de la tecnología digital a la práctica del documentalismo cinematográfico local? El videasta e investigador G. Liñero explica de qué manera contribuyó la nueva tecnología

---

<sup>45</sup> LIÑERO. Óp. Cit. 10p.

<sup>46</sup> Ídem.

<sup>47</sup> Los formatos existentes fueron: el U-matic, el VHS-C, Hi-8, Super VHS y el Betacam.

Estos sistemas digitales consideran una cadena de “flujo de trabajo” (*work flow*) que une la cámara de video directamente con el computador personal (PC), lo que permite al realizador tener el control completo de su trabajo, por un costo de inversión decenas de veces menor que el requerido para producir y post-producir cualquier video con la anterior tecnología analógica.<sup>48</sup>

En el ámbito local, a partir de estas transformaciones

Resurge un movimiento de documentalistas con una fuerza inédita tanto por la calidad como por la cantidad de sus producciones como también por su capacidad de organización y movilización gremial. Los nombres más destacados de esta nueva generación, que produjo el renacer del documental chileno, fueron Bettina Perut e Iván Osnovikoff (*Chi-chi-chi- Le-le-le Martin Vargas de Chile*, 2000), Cristian Leighton (*Nema problema*, 2001), Paola Castillo (*La última huella*, 2001), Carmen Luz Parot (*Estadio Nacional*, 2001), entre otros.<sup>49</sup>

Es por esta razón que Liñero señala este periodo como aquel del <<Documentalismo digital>>. Esta derivación a medios digitales, resultó en la incorporación y demanda de una fuerza de trabajo más calificada profesionalmente y ajustada a un mercado laboral cada vez más dinámico, que se condice con la división y especialización del trabajo que se observa tras la aparición de las escuelas de cine y comunicación.

## 2.2. Mutaciones ontológicas de la imagen técnico-digital

Para el año 2000, el cine presenta unas tensiones cuya configuración ya se manifiestan durante el primer lustro de los ochenta. El cambio de soporte comportó una serie de transformaciones en torno a la teoría cinematográfica, en particular, sobre aquella línea de pensamiento que abrió G. Deleuze en la década del ochenta que configuró la entrada del cine en la filosofía. Deleuze propone dos categorías que procuran dar forma teórica a las configuraciones del cine clásico y el cine moderno. Estas son <<imagen-movimiento>> (1984) e <<imagen-tiempo>> (1985), las cuales articularon una nueva reflexión

---

<sup>48</sup> LIÑERO. Óp. Cit. 219p.

<sup>49</sup> Ídem.

acerca de qué es lo que el cine piensa. De esta forma, respondió qué el cine moderno piensa la densidad del tiempo, y en ello encontraría la diferencia con el cine clásico, que estaría pensando al movimiento. En la misma época, dos acontecimientos tecnológicos estaban ocurriendo: la comercialización de manera masiva de la primera computadora personal en 1984, el modelo Macintosh 128K, y la primera película hecha con secuencias producidas computacionalmente por Disney, <<Tron>>, de Steven Lisberger, dos años antes (Santa Cruz, 2010, 7p.).

Estos sucesos articulan la reflexión filosófica que ocurrirá casi dos décadas después, con la masificación del soporte digital en la cinematografía, y cuya especificidad conceptual se ha estado intentando captar durante la primera década del siglo XXI. Las categorías propuestas por Deleuze no tomaron en cuenta el nuevo soporte digital

Deleuze no pronosticó o no supo leer lo que estaba sucediendo en el valle del silicio, ahí donde lo actual y lo virtual se estaban reemplazando por flujos y datos y en definitiva, no supo hacer hincapié en la propia contradicción de la modernidad, donde ésta expone una estética técnico-mimética; al mismo tiempo el pensamiento técnico se consume en su artificialidad. Esto se ve con claridad cuando emerge la imagen técnica-digital, en la promesa neomimética arrolladora de permitirnos ver todo aquello que el ojo nunca pensó poder ver, ni siquiera los haluros de plata, negándola en un despliegue visual antirealista.<sup>50</sup>

En el cine moderno, la imagen podía ausentarse del sentido directo de la acción, frente a lo cual el cine contemporáneo presentará nuevas problemáticas y superará otras, ejemplo de esto será <<la explosión de la densidad reflexiva del tiempo deleuziano, a través de la anulación de la densidad referencial de la imagen, lo que impide la acumulación del tiempo en el espacio lo cual acontece como pura simulación>><sup>51</sup>. Esto se manifiesta en

---

<sup>50</sup> SANTA CRUZ, J.M. (2010). *Imagen-simulacro. Estudios de cine contemporáneo (1)*. Santiago: Ediciones Metales Pesados. 10p.

<sup>51</sup> Ídem.

la utilización de <<fondos verdes>> para la construcción de paisajes y personajes sintetizados por un software, por lo cual, la temporalidad de la imagen solo será la de su transcurso como artefacto ficticio, ya que este espacio verdoso es una ausencia dónde no se puede acumular la densidad <<del tiempo de las cosas del mundo>>.

Volviendo al problema acerca de la emergencia de la imagen técnica-digital en el área cinematográfica, J. M. Santa Cruz propone que el nuevo estatuto que ha conllevado las transformaciones, se puede pensar en la articulación de la categoría <<imagen-simulacro>>, entendido cómo <<el proceso de autoconciencia de la imagen de esta doble condición – de discurso y de simulación significativa – y, a su vez, la plataforma para el despliegue de un cine que está pensando en la densidad de la imagen como imagen>><sup>52</sup>. Este autor comprende el simulacro no como la negación de la realidad del mundo, sino como la forma representacional que ha edificado lo cinematográfico hace aproximadamente tres décadas y el modo de experiencia que nos interpela en la actualidad. Una definición de este concepto es la siguiente

La imagen-simulacro no es una tematización del simulacro, sino una operación de edificación, que anula la densidad experiencial del espacio y del tiempo, en una exaltación de su simulación para pensar a la imagen como apariencia. Es decir, la articulación de la apariencia en una estructura de simulación significativa, que tiene sus rendimientos sobre el artificio de la existencia, que, en última instancia, cristaliza lo irrepresentable en lenguaje. A su vez, cuando proponemos el estatuto de la imagen-simulacro para leer el cine actual, no debe ser entendido como una ruptura absoluta, sino un estado potencial que contenía el cine tanto en la imagen-movimiento como en la imagen-tiempo, plegada en sus fisuras para sostenerlas en su despliegue discursivo y de significación, que explotó con la emergencia y consolidación de la imagen-técnica digital. Se entiende entonces que la imagen-simulacro no es un camino estético o las características de algunos filmes, sino que es una síntesis que el cine como fenómeno genera en relación a las transformaciones culturales, a la representación, a las nuevas formas de producción simbólica ya las estrategias de significación en la <<altermodernidad>>. Es el estatuto

---

<sup>52</sup> Ibid. P.13

cinematográfico que se reposiciona frente a la representación actual fantasmagórica y efímera. Y la modalidad de su experiencia: intraducible condición de momento nunca completo.

En los noventa, algunos cineastas afirmaron que había sobrevenido la <<muerte del cine>>, producto del nivel masivo que ha alcanzado la televisión. El cine estaría muerto mentalmente, ya que los cánones de la televisión son aquellos que dominan. En cualquier caso, es preciso afirmar que esta muerte es figurada, puesto que si bien casi ha desaparecido una especie de cinematografía, ha dado lugar a nuevas configuraciones.

### **3. Metamorfosis de la difusión cinematográfica**

Como hemos visto, desde la aparición y la masificación de la televisión a mediados del siglo pasado, se remeció el mundo del cine en todos los niveles: se introdujo cambios en el lenguaje cinematográfico, en las tecnologías de producción y en las herramientas de exhibición. A nivel de estructura económica, se han introducido cambios desde la globalización de esta última, los cuales, han afectado las pautas de distribución y exhibición, y, por lo tanto, de consumo del cine en general, y del documental en particular.

Como se ha venido mencionando, la variación de las formas de producción, abarató los costos sustentándose en los recursos tecnológicos. Sin embargo, este escenario no logra coordinarse con las modificaciones suscitadas en torno al modelo tradicional del consumo cinematográfico

Mientras para el espectador de los años 40 o 50 ir al cine era un acto absolutamente rutinario –al punto que entonces se podía encontrar salas de exhibición en el barrio o la misma manzana de su casa–, para las poblaciones surgidas bajo el signo de la televisión, salir de casa para ir al teatro o al cine es un acontecimiento extraordinario, un acto que quiebra la rutina. Por una parte, ello obedece a un cambio sustancial en los comportamientos de las poblaciones urbanas, consistente en la pérdida de hábitos de salir de casa para asistir a espectáculos públicos, a cambios de

consumir privadamente productos culturales tales como libros, casetes, compact-disc y –sobre todo- radio y televisión.<sup>53</sup>

Esto se debe a que los nuevos productos de la industria de la cultura, presuponen formas de vida centradas en el hogar, la familia y el ambiente laboral, es decir, formas de vida privadas, que se corresponden con el paisaje urbano conformado en el capitalismo tardío. Estas modificaciones se relacionan directamente con las formas de sustentación económica del cine

La modalidad tradicional de sustentación económica de la cinematografía, vinculada con las formas de espectáculo teatral y derivadas únicamente de las entradas compradas por el público en salas de cine comenzó a agotarse a mediados de los 80. Ello producto de la emergencia de los complejos de multisalas, la aparición de la televisión como compradora de contenidos cinematográficos y de nuevas ventanas de distribución cinematográfica, que se consolidaron hacia fines de los 90.<sup>54</sup>

He venido señalando, que en Chile se evidencia una brecha entre el optimismo que se verifica en el sector creativo, con su organización gremial y las transformaciones tecnológicas que abarataron la producción y la realidad del mercado cinematográfico, el cual es limitado y poco profundo. Las bajas de los asistentes a las salas (ver Anexo n°8. Público de cine nacional (1997 – 2008), se enfrentaron ampliando la oferta de productos, situación que comienza tras el ingreso de las cadenas transnacionales de multisalas al país, a mediados de los noventa, que conllevó un aumento de cantidad de pantallas, de estrenos anuales y mayor cobertura geográfica.

### 3.1 Exclusión del soporte electrónico del complejo multisala

El traspaso del tradicional *theatrical*, el modelo de una sala, una pantalla, a la multisala de las transnacionales (Cinemax, Showcase y Hoyts Cinemas), transformó el mercado local durante los noventa. Y al mismo tiempo, los complejos de multisalas se asocian a grandes consorcios inmobiliarios

---

<sup>53</sup> TREJO, R. (2009). *Cine, neoliberalismo y cultura. Crítica de la Economía Política del Cine Chileno Contemporáneo*. Santiago: Editorial ARCIS. 48p.

<sup>54</sup> *Ibíd.* 49p.

relacionados con la administración de grandes espacios o centros comerciales (*malls*), lo cual transforma el negocio de la exhibición cinematográfica en un complejo comercial de servicios de entretenimiento

Los servicios de cafetería, gastronomía, entretenimiento, inmobiliarios y financieros pasan a ser el eje de estos nuevos complejos, donde la exhibición de películas no pasa de ser sino el gancho comercial para la asistencia de los diversos públicos.<sup>55</sup>

Sin duda, el mayor obstáculo lo representa la relación que tienen los complejos de multisala con las *Majors*, las grandes distribuidoras multinacionales asociadas a los grandes estudios de Hollywood<sup>56</sup>. Es producto de ello, que la mayor parte de la oferta que se exhibe en estos cines es de procedencia estadounidense. Pero esto no es todo, sino que existe un gran problema acerca de la incompatibilidad de la proyección de las grandes salas con el soporte electrónico, relegando en este gesto a la mayor parte del cine documental.

Como lo mencionábamos en el apartado dedicado a las transformaciones tecnológicas, en la industria audiovisual y en particular en la cinematográfica, subsisten distintos tipos de soporte: el film de celuloide, primera tecnología del cinematógrafo, el video, formato de bajo costo pero también de baja calidad que ha caído en desuso, y la imagen digital de alta definición, tecnología en ascenso en la actualidad. El problema que relaciona a estos formatos al nivel de la exhibición es el siguiente: las grandes salas cuentan con proyectores cuyo único soporte es la película de celuloide, en particular el de 35mm. Es por ello que la producción de cine documental, predominantemente registrada en formatos electrónicos (antes en video, desde el 2000 en digital) no puede acceder a ser exhibida en los grandes complejos que dispone la industria del consumo cinematográfico en sala, puesto que la suma que debe pagar para

---

<sup>55</sup> TREJO. Óp. Cit. 97p.

<sup>56</sup> Estas son: UIP (Paramount y Universal); Disney (Touchstone, Miramax, Buena Vista, Hall Pictures); Sony-Columbia (Tri Star, Columbia, Sony Classics); Fox; Warner y MGM.



realizar una sola copia, que sea exhibida en una sola sala, asciende a varios millones de pesos, cantidad que muchos documentalistas no se encuentran en condiciones de financiar

En el sector privado (...) el documentalismo sigue postergado: su soporte tecnológico, el video, aún no está en condiciones de ser proyectado al gran público de las salas de cine, salas que probablemente sean equipadas con proyectores de imagen electrónica solo cuando la producción mundial de ficciones en celuloide acabe por derrumbarse.<sup>57</sup>

Esta es una de las mayores limitaciones del cine documental para masificar sus ventanas de exhibición, y así generar réditos que le permitan reinvertir en nuevas producciones. Sin embargo, como se aludió, las ventanas de difusión y distribución se han transformado hacia finales de los noventa, por ejemplo, con la democratización de contenidos audiovisuales que involucró el flujo de datos en Internet.

### 3.2 Masificación de ventanas electrónicas de distribución y exhibición

La aparición de las ventanas de distribución de tipo electrónico, conllevaron a la transformación en la forma del dispositivo cinematográfico, deslizándose a través de las décadas, desde la experiencia colectiva de la gran pantalla única, y la oscuridad y el silencio de la sala, hacia las formas de consumo centradas en la vida privada, traspasando el espacio de lo público a la habitación privada de cualquier hogar, por ejemplo, a través de la televisión local, y su rol como magnificador de la opinión pública de los ciudadanos. En la práctica, la transformación del dispositivo de visionado ha tomado la siguiente forma

La proliferación del reproductor de video y del control remoto de la TV están generando nuevas formas de consumir o ver las imágenes cinematográficas. Similar a la lectura de un libro, la visualización pasa a ser ahora un acto solitario o familiar; donde el filme puede ser interrumpido en

---

<sup>57</sup> LIÑERO. Óp. Cit. 220p.

cualquier momento, sea para repetir algún techo, o para continuar la lectura en otro momento (Cfr. Pelaz y Rueda, 2002).<sup>58</sup>

Como se ha señalado, la democratización del computador personal cambió el cine de manera profunda. En el terreno de la exhibición, presentó un desafío mayor para los grandes estudios que concentran la distribución de los contenidos audiovisuales (*Majors*), debido al incremento de la capacidad de almacenaje de los discos duros y portátiles (CD-ROM, DVD), lo que conllevó que por primera vez se pudiera reproducir de manera potencialmente ilimitada una película, sin afectar mucho su calidad. El siguiente paso vino con la aparición de las redes para compartir datos entre los ordenadores interconectados, por lo que los usuarios pudieron descargar películas gratuitamente desde la red. Como se mencionaba, las formas de consumo cultural centradas en la vida privada y las ventanas de exhibición electrónicas son las predominantes en el horizonte del cine contemporáneo. De esta manera

El propio “modelo de negocios” de las actuales producciones cinematográficas se haya modificado: mientras tradicionalmente los ingresos derivaban casi exclusivamente de la taquilla en salas de cine, en la actualidad casi el 80% de los ingresos de una película promedio son producto de la distribución en ventanas electrónicas (DVD, TV de pago, TV abierta, entretención aérea, TV web y, próximamente, telefonía móvil).<sup>59</sup>

Aun no es posible apreciar la forma definitiva que ha tomar la distribución de contenido audiovisuales en este milenio. Pero existen algunas pautas que marcan las tendencias: actualmente, se registran plataformas que distribuyen estos contenidos, mediante un pago electrónico mensual, mecanismo que puede ayudar a retribuir las ganancias a los grupos que producen dichos contenidos.

---

<sup>58</sup> TREJO. Óp. Cit. 48p.

<sup>59</sup> *Ibíd.* 49p.

### **III. EXPLORACIÓN DE LAS REPRESENTACIONES: CINE DOCUMENTAL COMO CANAL EXPRESIVO DE LA MEMORIA TRAUMÁTICA**

Durante este periodo, el auge del cine documental estuvo atado a la necesidad de brindar un relato que estuviera más ajustado con la forma en qué verdaderamente se había producido la historia, distanciándose de las políticas de memoria que tendían hacia una reconciliación social. Simultáneamente, las narrativas documentales contemporáneas han evolucionado hacia una hibridación de las fronteras los separan. En este sentido, el documental resultó un canal que es capaz de expresar aquello que se caracteriza por su <<irrepresentabilidad>>, en la medida en que la memoria traumática carece de una narración organizada, por lo tanto, no es introducida en la narración histórica y su dinámica lineal. La impunidad en la que se mantuvieron los responsables, perpetradores de los crímenes en dictadura, vino a acentuar el estado melancólico en las víctimas que no obtuvieron una reparación que debía generar al nivel de toda la sociedad. En esta línea, el documental <<Nostalgia de la luz>>, aborda el tema de la privatización del duelo y del olvido social en el que han caído las víctimas, directas e indirectas de la dictadura.

#### **1. Conmemoración en las sociedades contemporáneas**

Para comprender el fenómeno de la emergencia de la memoria en las sociedades contemporáneas, es preciso aludir a las características sociológicas y matriciales de este concepto que designa una forma de conmemoración particular

La memoria invade el espacio público de las sociedades occidentales: el pasado acompaña al presente y se instala en el imaginario colectivo como una <<memoria>> poderosamente amplificada por los medios de comunicación, a veces gestionada por los poderes públicos. Se transforma en una <<obsesión conmemorativa>> y la valoración, o sacralización, de

los <<lugares de la memoria>> engendra una verdadera <<topolatría>> (Reichel, 1998:13). Esta memoria sobreabundante y saturada jalona el espacio (Maier, 1993).<sup>60</sup>

Por lo tanto, una característica de la memoria, es que esta es interpretada desde el presente, haciendo uso del pasado para transformarlo en memoria colectiva (Traverso, 2007, 14p.), y que irrumpe en el espacio público, produciendo un <<exceso>> de memoria. Pero antes de ahondar en este aspecto, conviene establecer de esta manifestación socio-cultural, cuya característica más importante es la subjetividad que cada individuo otorga en un testimonio.

Se han distinguido tres características sociológicas para identificar la memoria. La primera es que los movimientos que hace medio siglo se identifican con la memoria, no centran la carga de sus acciones en lo propiamente social, sino que esta es más bien política, cultural y moral, en vista que su demanda fundamental es el reconocimiento de los actores. Sus protestas se asemejan a las de un movimiento social, puesto que vinculan el presente con el pasado, asumiendo que sus problemáticas actuales se deben a marginaciones históricas. En segundo lugar, los actores son susceptibles a formar parte de una dimensión supranacional, por lo que la memoria sobrepasa al espacio del estado-nación, conjugando las dimensiones locales o nacionales, con las globales. Esta <<globalización de memorias>> debe mucho a los flujos migratorios. El tercer rasgo, y el más importante, es la subjetividad personal de los actores, la cual entrega el sentido a la acción memorial colectiva. Estos demandan justicia, verdad y reconocimiento en nombre de un pasado que les concierne colectivamente, y también les afecta a cada uno en su integridad física y moral. En este nivel, siguiendo al autor, es

---

<sup>60</sup> TRAVERSO, E. (2007). *El pasado. Instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Ed. Marcial Pons. Madrid. 13p.

importante comprender que el auge público es colectivo, pero que resulta indisoluble del individualismo moderno (Wieviorka, 2015).

El autor sugiere la incorporación de los conceptos de <<subjetivación>> y <<des-subjetivación>>, que se explican menos por las condiciones del sistema, que por la acción de los actores. En ciertos casos, la memoria se encuentra cerca de la realidad que, por ejemplo, pueden establecer los historiadores. Se disponen entonces, de recursos psicológicos y sociales para expresarla, realizando un trabajo de duelo. En estos casos el trabajo de memoria se relaciona con un proceso de subjetivación logrado.

En otros casos, la memoria es difusa, inestable y cambiante, difícil de expresar y más o menos inestable. O bien, contiene elementos ajenos, apropiados o invenciones, esto es <<un déficit de subjetivación, de dificultades para constituirse en sujeto y puede, incluso, ser un proceso de desubjetivación en el cual el actor es incapaz de controlar su experiencia>><sup>61</sup>. En este último caso, puede asumir formas como la melancolía, categoría psicoanalítica que indica la incapacidad de librarse del pasado, hacerle un espacio en el presente y proyectarlo hacia el futuro; o la imposición de un discurso memorial que impida a otros constituirse a sí mismos como sujetos.

En la práctica, subjetivación y desubjetivación pueden coexistir, presentar tensiones o contradicciones, contribuyendo a un trabajo de memoria. Además, el carácter extremo de los sufrimientos vividos, físicos o psíquicos, pueden contribuir a la desubjetivación. En suma, este proceso conlleva una impotencia, muestra lo que probablemente es más delicado: <<la capacidad de nuestras sociedades de hacer entrar en la historia lo que en el pasado no encontró un lugar>><sup>62</sup>. Esta lucha consiste en sacar la memoria de los

---

<sup>61</sup> WIEVIORKA, M. (2015). *La conciencia del tiempo: la memoria*. Santiago: Museo de la memoria y los derechos humanos. 40p.

<sup>62</sup> *Ibíd.* 42p.

derrotados del silencio, la cual ha tomado un aspecto <<casi inerte, natural>>; en recordar las expectativas y esperanzas de los perdedores: <<la memoria indica que otro futuro puede ser posible, o deseado, y anuncia su posibilidad>><sup>63</sup>.

Por otra parte, la evocación del pasado desde el presente, contiene un componente subjetivo que <<humaniza>> la Historia, al incorporar elementos experienciales de cada individuo, constituyéndose como categoría meta-histórica, en la medida en que la trasciende y la fundamenta con la acción que impulsa. Este proceso conlleva múltiples efectos, entre los cuales es relevante mencionar el fenómeno de museificación de los lugares de conmemoración, que se abren al público en visitas organizadas que exponen el pasado conforme a las sensibilidades culturales y éticas propias del presente. Si bien se debe tener en cuenta su rol como constructor masivo de conciencia histórica, también se advierte la reificación ante la que se enfrenta el tiempo pasado, pudiendo ser utilizado por la industria del turismo y del espectáculo, conllevando por tanto a un carácter de objeto de consumo.

A continuación, cabe señalar que el origen de las estructuras esenciales de la memoria colectiva, está en la conmemoración de los muertos, ritos y ceremonias que han existido en las sociedades humanas de todo tiempo y lugar, y que se integran en la continuidad histórica al estructurar y dotar de sentido a las identidades sociales. Este lugar lo ocupaban tradicionalmente los ritos y monumentos funerarios que celebraban la trascendencia cristiana. Pero en la modernidad, las prácticas conmemorativas se transformaron: <<por un lado con el fin de las sociedades del antiguo régimen, se democratizaron al concernir a la sociedad en su conjunto; de otro lado, se secularizaron y se hicieron funcionales, difundiendo nuevos mensajes dirigidos a los vivos>><sup>64</sup>. A

---

<sup>63</sup> Ibíd. 43p.

<sup>64</sup> TRAVERSO. Óp. Cit. 16p.

partir del siglo XX, los monumentos conmemorativos se transforman en <<símbolos de un sentimiento nacional vivido como una religión civil>><sup>65</sup>. De esta forma, la interpretación de la muerte puede ser puramente política o social (Traverso, 2007, 16p.).

A las transformaciones en la conmemoración y su figuración como <<religión civil>>, se le agrega lo que se ha llamado la crisis de <<transmisión>> en las sociedades contemporáneas. Esto se debe al declive del traspaso de experiencias entre generaciones, habitual en sociedades tradicionales, a causa de la emergencia de la <<experiencia vivida>> como un rasgo característico de la modernidad (huella antropológica del liberalismo). También se vio interrumpida, debido al trauma de las catástrofes del siglo XX: guerras, genocidios y totalitarismos que han afectado a generaciones enteras, fragmentando la experiencia vivida, arrancando el recuerdo de una dimensión de vivencia cotidiana, traspasable a la otra generación. Al no transmitirse de esta manera, significó para varias generaciones la imposibilidad de percibir una realidad no fragmentada (Traverso, 2007, 16p.). De esta forma

La obsesión memorialista de nuestros días es el producto del declive de la experiencia transmitida, en un mundo que ha perdido sus referentes, ha sido desfigurado por la violencia y atomizado por un sistema social que borra las tradiciones y fragmenta existencias.<sup>66</sup>

En la actualidad, el duelo ha cambiado de forma y de objeto. En este asunto, el Holocausto (*Shoah* en hebreo) y sus políticas de la memoria son un referente y una metáfora del siglo XX, como un siglo de crímenes contra la humanidad. El sistema de representaciones que ha generado, cuenta con la figura central del <<testigo>>, el superviviente del *Lager*, del campo de concentración. El recuerdo que porta ha sido escuchado, luego de décadas de indiferencia, y viene a señalar los límites de las formas tradicionales de hacer

---

<sup>65</sup> <<consagran los valores laicos (la patria), defienden principios éticos (el bien) y políticos (la libertad), celebran acontecimiento fundacionales (guerras, revoluciones)>>. Ídem.

<sup>66</sup> Ídem.

Historia, la relevancia del testimonio y su lugar irremplazable como fuente para una reconstitución y enriquecimiento de la experiencia histórica. En esta época de recuerdo como deber cívico, el testigo se identifica como <<víctima>>, como supervivientes de la violencia, ignorados por largo tiempo, se convierten hoy en íconos vivientes; ya no hay <<vencidos>>, sino <<víctimas>>, en una actitud humanitarista, transformación que señala que la memoria colectiva está profundamente enraizada en el presente y que puede llegar a ser paradójica.

Como se distingue, la memoria se elabora siempre en presente, selecciona qué se recuerda, los testigos a escuchar, su interpretación, etc. De ahí que se convierta en un reto político y ético que puede ser fuente de abusos (Todorov, 2013), afectando al mismo tiempo escritura de la historia.

#### 1.1 Construcción del pasado en el presente en el Chile postautoritario

El significado de la memoria está constantemente en construcción. Para precisar de qué manera se configura este proceso, se identifican tres puntos de partida propuestos por S. Stern (2013). En primer lugar, el sentido. Puesto que lo importante es el significado del hecho en base a la experiencia humana en sus múltiples dimensiones, abarcando la respuesta afectiva, física, psíquica, las certezas y los conflictos sociales.

Segundo, la lucha socio-cultural. Al ocurrir un trauma colectivo que produce la sensación de ruptura histórica, y eventualmente el intento de otorgarle sentido a esa experiencia puede ocasionar, tarde o temprano, una lucha social. La potencialidad conflictiva es alta cuando el Estado ha sido un actor fundamental en el régimen violento, por lo que este y sus partidarios tendrán interés en crear una historia oficial para legitimar y reproducir la indiferencia a la violencia, generando en los espacios intersticiales, memorias contestatarias desde la resistencia. Las memorias de experiencias particulares que hubieran quedado a la deriva, sin valor social, adquirieron valor simbólico como



memorias emblemáticas, o sea, como el testimonio de una experiencia social compartida por muchos.

Es también S. Stern (1998), quien ha planteado la existencia de cuatro memorias emblemáticas, generadas durante la dictadura y que mantuvieron su influencia en la transición democrática. Estas son, la memoria oficial salvadora, de quienes sostienen la tesis del golpe como freno a la crisis a la que se dirigía el país, producto del gobierno de la U.P.; una segunda memoria emblemática es la memoria como ruptura cruel e infinita, que llevó a realizar esfuerzos dentro y fuera de Chile, para documentar e insistir en la verdad solapada de la violencia que se vivía en la sociedad chilena; emparentada con la anterior por su disidencia con el régimen militar, es la memoria como la dialéctica entre la persecución y el despertar. Ambas visiones ganaron terreno durante los setenta, de manera más limitada, y en forma explosiva durante los ochenta, desembocando en una nueva sensibilidad sobre los derechos humanos. Al agudizarse los conflictos políticos y morales, surgió una nueva historia oficial, representada en la memoria como caja cerrada<sup>67</sup>, un tipo de olvido consciente que promocionaba la voluntad del olvido, como requisito para avanzar.

Aquellos que insistieron en develar lo negado, construyeron el valor de los derechos humanos y la idea misma de la memoria como valor (cimentando el terreno para el plebiscito de 1988). En consecuencia, los actores sociales agencian un nuevo vocabulario culturalmente influyente, con la potencia de convocar en función de la memoria a un sector de la población, como un deber moral urgente.

Relacionado con el período democrático, se apunta el tercer eje de las memorias en construcción, que es la sinergia conflictiva. Durante la transición

---

<sup>67</sup> Esta concuerda con la promulgación de la Ley de Amnistía, en 1978.

democrática, el tema de la memoria y los derechos humanos produjo potenciales asociaciones conflictivas entre los actores estatales y la sociedad civil. Cuando se inició la democracia, también comenzó un proceso de refundación moral y política, que debió responder ante la experiencia masiva de la violencia estatal, marcando un contraste para su legitimización.

El escenario de la transición era complejo, ya que contaba con memorias muy divididas y grandes continuidades de poder fáctico, produciendo sinergias ambivalentes y conflictivas. Para documentar la verdad y abrir caminos a la justicia, fue necesario acordar un objetivo común, por ejemplo, producir un informe bien fundado por una comisión de verdad legítima, como la que concibió el Informe Rettig (1990-1991). También las interacciones produjeron momentos de tensión y colapso, o sufrieron cambios de enfoque y composición, como por ejemplo, el hecho que a principios de los noventa fuera el poder ejecutivo quien demuestra mayor capacidad creativa, en contraste con el poder judicial, situación que cambiaría diez años más tarde, durante el periodo en estudio, cuando los jueces tuvieron mayor capacidad de iniciativa.

Con respecto a la periodización en torno a los desafíos clave que han presentado las distintas etapas de la memoria democrática, Stern distingue tres grandes etapas en la construcción de memoria, caracterizadas por lo siguiente

Es importante reconocer que no se trata de una cronología simplista o lineal, de concluir y cerrar una etapa para después empezar otra. Más bien, los retos de la memoria de cada etapa parecieran seguir presentes. Lo que surge es una doble necesidad: continuar la tarea no acabada y, a la vez, asumir, a partir de lo logrado, otra tarea clave. Es decir, el trabajo de la memoria, muestra grandes continuidades, aún si va incorporando nuevos enfoques estratégicos. En América Latina, no es extraña la sensibilidad de las temporalidades traslapadas (...) los distintos tiempos históricos conviven en el presente.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> STERN, S. (2013). *Memorias en construcción: los retos del pasado presente en Chile, 1989-2011*. Santiago: Museo de la memoria y los derechos humanos. 33p.

Las afirmaciones sobre las dinámicas traslapadas son válidas para describir cambios de énfasis, en un proceso histórico que no cuenta con tajantes contrastes entre una etapa y otra. Según este matiz, es posible clasificar los desafíos de las memorias democráticas en construcción: <<(a) reconocer y documentar la verdad; (b) insistir en el tema ampliándolo hacia la justicia y la tortura; y (c) materializar el tema en el paisaje físico-cultural e institucional, a la vez de renovarlo desde una perspectiva transgeneracional>><sup>69</sup>.

Retomemos la cronología propuesta por Stern, compuesta de tres etapas. La primera se inicia post plebiscito y termina en 1993, año en que el presidente Aylwin se vio obligado a frenar los avances, producto de la demostración de fuerza militar representada en el llamado <<boinazo>>, que tuvo lugar en marzo de ese año. Cabe destacar que el hecho más relevante de esta etapa, fue la formación de la Comisión Rettig. Los retos giraron en torno a reconocer y documentar la verdad de la violencia estatal de manera definitiva, desmantelando el mito y la mentira, y hacer aparecer la legitimidad de la memoria relacionada con la democracia, para abrir un camino, aunque cauteloso, hacia la justicia. Lamentablemente, hacia el fin de esta etapa, las relaciones entre Estado – representado en la iniciativa del ejecutivo – y sociedad civil, iniciaron un deterioro que direccionaría el desafío de la siguiente etapa.

El segundo periodo indicado por el autor va desde 1992 al año 2006. En este, la labor se orientó en insistir en el tema de la memoria, ampliándola hacia la justicia penal y en torno a la tortura, para así establecer las verdaderas dimensiones de la violencia represiva. Se pueden distinguir ciclos en esta segunda etapa: hasta 1998, la denuncia y la acción recayó en las iniciativas

---

<sup>69</sup> Ibid. 34p.

de la sociedad civil, pero luego de este año, el escenario político se transforma tras la detención del dictador

La detención de Pinochet en Londres, el cambiante escenario legal internacional, la renovación y búsqueda de legitimidad del poder judicial, la dinámica generacional del liderazgo militar, después de la comandancia activa de Pinochet y el surgimiento de una doctrina de profesionalismo moderno por encima de lealtades personalistas, incidieron en la creación de espacios para nuevas iniciativas desde el estado y la clase política como la Mesa de Diálogo, la Comisión Valech y la preponderancia que adquirieron ciertos jueces comprometidos, como Juan Guzmán.<sup>70</sup>

Las denuncias y demandas de la sociedad civil continuaron siendo muy importantes para la formación de un clima moral, que insistía en la necesidad de una respuesta política. Las demandas de los ciudadanos tuvieron un lugar central en las doctrinas interpretativas que debilitaban la amnistía, por ejemplo, al afirmar que la desaparición debía ser considerada como crimen permanente hasta que un proceso judicial estableciera lo contrario. Un lugar parecido tuvieron los actores civiles en torno a la inclusión de la tortura como un crimen que exigía una reparación. Este eje de denuncia ya era exigido desde antes de la formación de la Comisión Valech, en 2003, bajo el mandato del presidente Lagos. A este clima se suman las nuevas redes que logran armar los grupos de derechos humanos, largamente organizados, que incluían a ex presos políticos y personas cuya ética demandaban incluir la tortura como demanda imprescriptible. El año 2006, el informe Valech y la elección de la presidenta M. Bachelet, contribuyeron a generar una nueva sensibilidad frente a esta situación. Desde este momento, los retos ya no consistirían en la hegemonía de una memoria por sobre otra, sino en asumir la idea que una tragedia nacional exigía una responsabilidad compartida para ser asumida en todas las instancias estatales, incluyendo el Poder Judicial y las Fuerzas Armadas. Los altos mandos de estas últimas ya no planteaban la memoria salvadora como justificación a las violaciones a los derechos humanos, ni

---

<sup>70</sup> *Ibíd.* 37p.

tampoco la viabilidad de cerrar la caja de la memoria. Por otro lado, los jueces organizaron una protesta frente a la Corte Suprema, la cual había ordenado acelerar y cerrar los casos a la brevedad, manifestación que revirtió esta decisión. Por último, e igual de relevante, la ciudadanía aceptó la veracidad del Informe Valech, sin embargo, la prisión política, la tortura, y sus reparaciones y responsabilidades, continúan pendientes en la actualidad. Posteriormente, el proceso Valech fue reabierto para considerar una gran cantidad de casos que no habían sido incluidos. La cifra actual de víctimas de la dictadura reconocidas oficialmente, asciende a 40.018 personas, y 3.065 muertos y desaparecidos.

Se llega así a la última etapa, que se inicia en el 2004, perfilando la necesidad de pensar a largo plazo, entre otras razones, producto de que un tercio de la población chilena son jóvenes sin memoria directa sobre la dictadura. En este periodo, el desafío fundamental será <<materializar y renovar>>, en transformaciones físicas, culturales e institucionales, tendientes al escenario transgeneracional. Este reto se ha logrado de manera más estable a partir del año 2011, al cumplirse una década del dos mil<sup>71</sup>, y un año de la fundación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (2010), como una instancia de reparación para la dignidad de las víctimas, y también de reflexión acerca del respeto y la tolerancia para que estos hechos nunca más se repitan. En la perspectiva intergeneracional, existieron <<proyectos de memorialización física que incorporan en su concepción estética y proceso de

---

<sup>71</sup> Otros acontecimientos de importancia durante los años de la <<gran ola de memorialización>> desde 2005 al 2011, fueron las aportaciones de varias universidades y organizaciones no gubernamentales para promover investigaciones capaces de crear documentación y pensamiento que permita renovar el tema de la memoria y de la historia reciente. Ejemplo de ello, fueron el seminario <<Memoria para un nuevo siglo>>, organizado el año 1998 en conjunto con la Universidad de Santiago y múltiples académicos, y la publicación de <<La batalla de la memoria>> de M.A. Illanes, el año 2002. Estas devienen luego del inicio de un ambiente de desencanto intelectual provocado por las narrativas que promocionaban una visión de la historia llena de mito y olvido, y que se habría puesto de manifiesto celebres ensayos de T. Moulian y A. Jocelyn-Holt.

trabajo una visión transgeneracional de la memoria y de la identidad comunitaria>><sup>72</sup>. En este ámbito, no solo los museos o sitios de memoria tienen la responsabilidad de renovar, sino que es extensible a la producción cultural en un sentido amplio: <<también es libro y arte, investigación y pedagogía, cine y televisión o web>><sup>73</sup>.

### 1.2 Trauma, duelo y justicia en la sociedad chilena

El proceso transicional chileno se puede evaluar en torno a las complejidades propias que presentan estos procesos por lo regular, o si más bien, responde a condiciones de carácter local. Para el caso chileno, es posible afirmar que se trata de una mezcla entre ambas. Esto debido a que además de la persistencia de resabios del régimen militar o la falta de voluntad de la clase política, existe también un nivel de <<imposibilidad>> de hacer frente a la experiencia traumática a nivel social, porque no se poseen los recursos para ello.

Es posible afirmar que las causas de la imposibilidad son históricas: la humanidad vive un momento en el cual la sensación es de encontrarse <<al final>> de la historia. Esto se ve reflejado en distintos sucesos, pero tiene un origen más o menos matricial en el colapso de las premisas que propiciaban la modernidad (progreso, humanismo, universalismo), relatos que poseían carácter de identidades y memorias colectivas. El decaimiento del carácter perfectivo que conllevaba la noción de progreso, produjo el declive del futuro como espacio de utopía. Aquello explicaría el deseo de las nuevas generaciones de vincularse al pasado. Esto, más que un agotamiento de utopías, resultaría de un cambio dentro de nuestra organización temporal, pero no como un giro radical, sino de énfasis (Huysen, 1995. En: Pino, 2011,189p.).

---

<sup>72</sup> Ibíd. 43p.

<sup>73</sup> Ibíd. 44p.

Existen también otros impedimentos de tipo histórico, para convertir la memoria oficial en memoria social. Estos resultan de los efectos producidos por el ascenso sin oponentes del neo-capitalismo a nivel global, los que se podrían resumir como de fragmentación social. Se ha observado que este sistema se reproduce en base a la exclusión (sumada a la explotación), ejemplificado en la aparición de una sub-clase, que en la época anterior no existía. Asimismo, este orden construye identidades sociales que enfatizan en la identidad del rol de consumidor, creando una falsa sensación de libertad en la elección que provee esta acción. En todo nivel, la sociedad es atomizada, puesto que las responsabilidades de la desigualdad son invisibilizadas y atribuidas a las propias personas (Pino, 2010).

Por otra parte, los movimientos identitarios que ocuparon las agendas durante los setenta, estos son, el feminismo y la lucha por los derechos civiles de la comunidad afrodescendiente en Estados Unidos, y posteriormente las reivindicaciones de género y los movimientos indígenas, introdujeron demandas relacionadas sobre todo con el reconocimiento, reaccionando ante el carácter desigual de la integración capitalista (basada en la exclusión). Sin embargo, por su carácter grupal y su naturaleza dispersa, inevitablemente alimentaron la dinámica individualística del capitalismo neo-liberal, siendo asimiladas a las retóricas de la autorrealización y la autoafirmación. No obstante, con el paso del tiempo, se han sumado demandas redistributivas por parte de estos grupos (Pino, 2010).

Respecto a la posibilidad de consenso frente al conflicto, sería más propicio asumir la realidad de este, en vez de intentar darle un orden. Una manera de hacerlo, sería considerar el terreno político como agonístico (Arendt, 1958), en el cual la oposición es aceptada y valorada, y no considerada como un enfrentamiento que debe eliminar una de las partes. En este sentido, las estrategias conmemorativas se han ejercido en base al modelo memorial, y no

al modelo histórico. En el caso chileno, sería predominante la impunidad y no la justicia que promulgan las políticas de memoria, puesto que la justicia tendría la misma dimensión a nivel social que tiene el duelo a nivel personal. Es preciso relevar la imposibilidad de llegar a un consenso, sin embargo, el proceso ha de ser guiado por una <<macro-verdad>> que establezca marcos medianamente acordados, <<en donde los hechos neurálgicos ya han sido compendiados aunque la interpretación de los mismos no concuerde>><sup>74</sup>, asimismo cuando el sistema político que se intenta establecer ha heredado grandes niveles de desigualdad, la reconciliación no consiste solo en implementar estrategias de asistencia, sino también, y sobre todo, posibilitar mecanismos que restituyan derechos y bienes (Pino, 2010, 207p.).

La asistencia psicológica para las personas que han sufrido los traumas de la violencia estatal, suponen un nido virtual y aportan un falso carácter privado a un trauma que no ha sido originado individualmente, sino que desde lo político-social, difiriendo en la forma que este adopte y en las posibles soluciones que puedan mejorar el estado traumático. Es por ello que la psicología social sugiere que un trauma de proporciones de tragedia nacional, afecta a la sociedad toda, y deberá ser abordado de la misma manera, sin embargo, esto en Chile no se ha producido. Lo que ha existido es un proceso de victimización, que ha buscado generar simpatía y piedad. Pero como se mencionó, estas dificultades no responden únicamente a una falta de voluntad, sino que también a la imposibilidad

No solo existe una cierta “mala fe”, una inclinación interesada hacia “el olvido”, e “intereses de poder” los cuales se ven exacerbados por el frenesí de sentirse integrados de manera más o menos “exitosa” en la carrera neoliberal planetaria, sino que también está la imposibilidad, aún, de hacerle frente, de comprometerse genuinamente con este presente que rasguña de

---

<sup>74</sup> PINO, W. (2011). *Noche y niebla: neoliberalismo, memoria y trauma en el Chile postautoritario*. Santiago: Editorial Cuarto Propio. 206p.



vez en cuando su pasado, que se deja irrumpir irremediabilmente por los hechos de oprobio que fundaron el orden económico y político actual.<sup>75</sup>

Más que una imposibilidad política, esta es de carácter ético, y es tocante, por ejemplo, respecto del lugar que los victimarios ocupan al interior de la sociedad, o el papel de la amnistía político-institucional, como cierre urgente de un periodo histórico, no basado en la búsqueda de verdad, sino en su pragmatismo. En este orden, juristas afirman que el elemento que más ayuda a abrir diálogos hacia gestos reconciliatorios, son las muestras de arrepentimiento por parte de los propios victimarios. Más que el castigo, este es el sentido de justicia que se espera: <<la manera más efectiva de hacer frente a una historia colectiva de abusos no es promoviendo la reconciliación, el perdón y el olvido, sino consolidando procesos que ayuden a fortalecer una vida democrática>>.<sup>76</sup>

Ahora bien, el trauma, el duelo y la melancolía se encuentran en los intersticios entre el psiquismo individual y el colectivo (Pino, 2010, 226p.). Es preciso comprender que el funcionamiento psicológico saludable depende de que el sistema mnemotécnico ejecute las operaciones adecuadas, unificando todas las funciones psicológicas que participan de una experiencia dada (sensaciones, emociones, pensamientos y acciones. Si una parte del proceso es dañado de manera violenta, se altera el comportamiento psicológico integral de un individuo. A través de la memoria narrativa, una persona le da sentido a su experiencia cotidiana mediante evaluaciones subjetivas. Esta requiere de un trabajo de conciencia y, por tanto, es un acto social puesto que su elaboración ocurre en un contexto de convenciones y acuerdos que le preceden. En palabras de Wieviorka, este es el proceso de <<subjetivación>>.

El trauma y su recuerdo, es aquello que brota de una experiencia violenta, y no puede integrarse al esquema de narración experiencia. En la memoria

---

<sup>75</sup> Ibid. 215p.

<sup>76</sup> Ibid. 225p.

traumática, los sentidos y sus sistemas se muestran incapaces de asimilar experiencias violentas, por lo cual se almacenan en otro espacio de entendimiento que no están al alcance de un control voluntario consciente, pudiendo las experiencias encajonarse (represión) o ser irreconocibles (disociación). Este es el proceso de desubjetivación, en el cual el sujeto es incapaz de controlar su experiencia, ocupando el pasado el lugar del presente, mermando sus posibilidades de proyectarse en un futuro.

La consecuencia de la desubjetivación es la incapacidad de lograr un trabajo de duelo, que permita introducir y darle sentido a la experiencia pasada en el tiempo presente<sup>77</sup>. Pero cuando el trauma es producto de un proceso histórico-social, se produce una relación paradójica entre historia y trauma, ya que esta rechaza las fronteras históricas, en la medida en que <<su verdad está ligada a la crisis de verdad>> y, por lo tanto, acarrea una <<imposibilidad de conocer recurriendo al evento empírico mismo>> (Caruth, 1995, en: Pino, 2010, 230p.). Es por ello que la memoria traumática desafía la linealidad del instrumentalismo racional envuelve a la narración social e histórica, ya que esta se rehúsa a ajustarse a dicho modelo <<socializado>> de narración. De este modo <<la crisis de la verdad histórica y personal>> que la condición traumática conlleva, no se asocia a dilucidar una mentira total, sino con aceptar <<el carácter sesgado y parcial de la verdad>> (Pino, 2010, 230p.).

El intento de asimilar mediante una operación estándar la configuración de las memorias individuales, históricas y también colectivas sociales, no logra introducir los eventos indeseados, que no se pueden incorporar ni intelectual ni emocionalmente, no logran encontrar un canal simbólico a través del cual expresarse. En un nivel individual, al trabajar dicha anomalía, se entra en un estado de duelo, pero, ¿es posible llevarlo a cabo a nivel social?, un nivel en

---

<sup>77</sup> Al mismo tiempo que al no poder integrar los sujetos las experiencias bajo una narrativa que adquiera un sentido social, estas se encuentran fuera del sentido colectivo de memorias históricas.

el cual coexiste con otros procesos, <<como la melancolía, la ansiedad y los sentimientos de pérdida y ausencia>><sup>78</sup>.

Estos estados con frecuencia se confunden y se desplazan, resultando de condiciones psicológicas y sociales diversas y distintas, exigiendo un trato diferenciado. Este traza la distinción entre <<pérdida>> y <<ausencia>>, ya que si bien es cierto que la pérdida genera sentimientos de ausencia, esta última no depende de una pérdida pues acontece al margen de un evento fundante. De manera sencilla, <<no se puede perder lo que nunca se ha tenido>><sup>79</sup>. Es por ello que la ausencia es la falta de un absoluto, generalmente metafísico, y que no debería ser absolutizado o fetichizado. Pero en la dinámica de desplazamientos mutuos, a menudo la ausencia es tratada como pérdida, lo cual lleva a incrementar <<las posibilidades de una nostalgia extraviada, utopías políticas en busca de una nueva totalidad, o de una comunidad completamente unificada>><sup>80</sup>. Esto lleva a imaginar un estado anterior de plenitud total.

Por el contrario, cuando la pérdida se convierte o se articula mediante la retórica de la ausencia, <<se enfrenta el impasse de una melancolía interminable, de un duelo imposible, una aporía perpetúa en donde cualquier posibilidad de enfrentar el pasado y sus pérdidas históricas colapsan o abortan prematuramente>><sup>81</sup>. Este proceso que traslada las pérdidas concretas en

---

<sup>78</sup> Ibíd. 231p.

<sup>79</sup> Ibíd. 232p.

<sup>80</sup> Esta visión puede aplicarse a los dogmas totalitarios, como el nazismo, melancólico de la ausencia de un orden fundante que no existió más que en el imaginario nacional-socialista, extremadamente narcisista, personificado en Hitler. También puede aplicarse al sentimiento de ausencia que experimentaron las elites en la Unidad Popular, frente a la pérdida parcial de poder, transformándose en un aspecto desestabilizador de la propia identidad, tanto individual como social en tanto clase. Ello habría dado surgimiento a una melancolía frente a la cual se respondió mediante un dogmatismo ideológico basado en lo económico: V. Pino se refiere a la utopía neoliberal, que ya no necesita al estado para gobernar, <<liberar>> el capital del Estado, ya que este no está en manos de los grupos hegemónicos de siempre (Pino, 2010,233-235p.).

<sup>81</sup> Ibíd. 233p.

ausencias etéreas, sirve para propósitos políticos para no enfrentar las pérdidas históricas al ubicarlas bajo un manto general de ausencia. Esta última posee una naturaleza trans-histórica, convirtiendo en irrelevantes las demarcaciones temporales. La pérdida, por el contrario, se asienta totalmente en lo histórico, el pasado es su escenario y por esta razón siempre está circunscrita a un evento específico que involucra pérdida de vidas y culturas, pudiendo dichos eventos ser visitados, reactivados o reinterpretados con miras a transformar el presente y el futuro.

En cuanto a la ansiedad, esta se entiende como el miedo a lo indeterminado, o el miedo al vacío. Por lo tanto, si la ansiedad que convierte a la ausencia en pérdida logra definir la raíz del temor, puede propender a un alivio posible, mientras que el proceso inverso, aquella ansiedad que transfiere una pérdida en ausencia solo encuentra un vacío (de constitución identitaria individual o grupal), generando un deseo por evitarlo, y cuyas consecuencias es asociar toda la culpa concentrada en una sola entidad. Una vez que el culpable ha sido identificado, la acción lógica será eliminarlo para refundar un nuevo orden que devolverá la armonía primordial imaginada. Si la pérdida es tratada en tanto tal, se hace posible superar el pasado, entrar en estado de duelo. Por el contrario, la pérdida traducida en ausencia, genera una parálisis melancólica que lleva a reiterar el pasado indefinidamente, actualizándolo sin lograr alguna superación. La forma melancólica se asocia con estados narcisistas que encapsulan al sujeto, o a las comunidades, en la medida en que se encuentra inhibida la capacidad de vivir un duelo real ante la pérdida de un objeto, puesto que para el narciso, otros objetos no existen aún. El duelo restituye ese contacto con el mundo exterior y superior al propio yo que ha sufrido una pérdida (Pino, 2010, 237-238p.).

En términos de justicia, se debe agregar que la Ley de Reparaciones (2004), establecida luego del proceso Valech, levantó una cláusula, según la cual la

documentación y los testimonios entregados por los testigos no pueden ser develados, antes de transcurridos 50 años desde este proceso. En el 2016, se rechazó un proyecto de ley en la cámara de diputados, que buscaba levantar esta cláusula. Algunos diputados argumentaron que, al ir a declarar, las víctimas habían dado por hecho la confidencialidad de sus datos, más no se ha logrado comprobar si efectivamente esto fue consultado al momento de declarar. Además, existe el contra-argumento, según el cual la nómina de personas afectadas y reconocidas por la investigación Valech figura en línea.

## **2. <<Nuevo documental chileno>>: Preeminencia de la subjetividad del discurso artístico**

La producción documental de este periodo adquiere múltiples características, por lo que no es posible atribuir un solo rasgo que describa la totalidad de los documentales producidos en la década del dos mil. Lo que sí es posible determinar son patrones en las líneas temáticas y formales que nos permitan un acercamiento a los rasgos predominantes de la producción de este periodo a nivel local.

Es posible afirmar que una característica sobresaliente acerca de las formas de las obras documentales, que representan diversas temáticas relacionadas con la sociedad chilena, se encuentran en consonancia con las <<narrativas documentales contemporáneas>>, sobre las cuales es posible afirmar que manifiestan una frontera borrosa entre <<enunciación> (asociadas a las estéticas del reportaje televisivo) y la <<mostración>> (con el cine observacional como paradigma), dando cuenta de los nuevos modos de expresión que ha adquirido el documental cinematográfico en los últimos años (Vallejo, 2013, 3p.) En este contexto, es la narratología una de las articulaciones teóricas frente a la cual comprender el documental mediante la clasificación de <<los distintos modos de la enunciación a través de una

taxonomía del narrador, en función de su posición en la diégesis (o historia)>><sup>82</sup>. Los análisis de las estructuras narrativas han sido comúnmente aplicados al cine de ficción, pero no al documental, esto debido a que se suele negar el uso de la narrativa en este último (Bordwell, Thompson, 1979), y por lo tanto, la exploración de su tratamiento. Pero dado el giro estético que ha tenido el documental en los últimos años, ha de replantearse la dicotomía entre el placer visual v/s el placer de conocimiento (Nichols, 1997), ya que el documental contemporáneo

Funde los límites de ambos conceptos en un intento de transmitir su mirada sobre lo real sin renunciar a la búsqueda de la belleza. Lo que pioneros como Flaherty o Grierson defendieron en la primera mitad del siglo XX, vuelve a ser la clave para la construcción del cine documental: el tratamiento creativo de la realidad.<sup>83</sup>

En consonancia con las características descritas, aparece aquella cinematografía que la historiadora del cine y experta en cine nacional, J. Mouesca denomina –bajo su exclusiva responsabilidad, agrega – cómo el <<Nuevo documental chileno>>. Quien mejor encarna este nuevo movimiento, es la figura y obra del documentalista C. Leighton, en la cual

Se aparta de los modelos dominantes hasta comienzos de los años 90. El autor se apoya en una tesis, según la cual en una película son más relevantes o iguales que la temática de valor ético/histórico, los elementos que transparentan y sustentan esa temática. Esos elementos son, a su juicio, “la preeminencia de la subjetividad en el discurso artístico por sobre los contenidos y temáticas escogidos por el autor”, y “la presencia de una visión crítica (de nuestra realidad) desde y frente a la cultura”<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> VALLEJO, A. (2013). *Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación*. Revista de cine documental. N°7. 6p. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/narrativas-documentales/>

<sup>83</sup> *Ibíd.* 8p.

<sup>84</sup> MOUESCA. *Óp. Cit.* 121p.

Otra de las tendencias predominantes del periodo es el documental político realizado por mujeres<sup>85</sup>. Uno de los tópicos frecuentes entre quienes analizan las disposiciones del cine, es que los temas políticos, y en particular, los que abordan historias asociadas a la dictadura y a las violaciones a los derechos humanos se habían agotado definitivamente, que durante este periodo contemporáneo, estos temas no interesan al público y, por lo tanto, tampoco a los realizadores, reflejando que al parecer, ahora los temas centrales no están relacionados directamente con la política, lo cual responde a un cambio radical de los intereses de la sociedad en los últimos quince años, en la cual las verdades ya no son absolutas, por lo que el documental se siente más atraído por la reflexión, la observación y la fantasía. Ante estas afirmaciones, la mirada de Mouesca es la siguiente:

Esto es y no es así. La mirada del cineasta, en efecto, ya no es la misma, pero los temas inspirados en lo que fue la dictadura y las secuelas que todavía subsisten no están proscritos. Lo prueban filmes como *Machuca* y su sorprendente eco en público y crítica, y lo avalan también decenas de documentales, la mayoría de los cuales, por otra parte, han sido realizados por mujeres. Por mujeres jóvenes, por añadidura, es decir, personas que ni siquiera habían nacido cuando en Chile gobernaba la Unidad Popular, y que apenas conocieron los años del gobierno militar. Sus vivencias, por lo tanto, a la hora de afrontar un periodo de nuestra historia que quieren conocer, que necesitan conocer, no pueden ser las mismas de quienes las precedieron. Es inimaginable que estas nuevas documentalistas puedan hacer un cine de barricada, de puños y banderas en alto; su mirada es necesariamente distinta. Hay que tener en cuenta, por otra parte, que el año 2003, cuando se conmemoran los treinta años del golpe de Estado, emergió violentamente a la conciencia pública – de un pequeño segmento de la población sino de la inmensa mayoría – una realidad hasta entonces ignorada o al menos conocida solo en forma asordada. El tema, en suma, está allí, no es excluyente, porque en definitiva todos los temas son válidos, con cualquiera de ellos puede hacerse una película.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Ha de recordarse el rol dramático y central que mantuvieron las mujeres en la lucha contra la represión y la denuncia de las violaciones a los derechos humanos durante el periodo dictatorial.

<sup>86</sup> *ibíd.* 125p.

Esta evaluación nos entrega una impresión del desarrollo del documental hacia mediados de la década del dos mil, año en el que se publica el texto de Mouesca. La autora distingue que en general <<pareciera ser que los documentalistas prefieren más bien sustraerse a tendencias o corrientes, eligiendo una línea individual, de afirmación de opciones de carácter más personal>><sup>87</sup>.

En el año 2007, el crítico de cine, investigador y docente, I. Pinto, referencia los <<nuevos entramados en el documental chileno>>, estos son la combinación entre cine, política y memoria, características que se manifestaron en un contexto que el autor menciona como de <<post-transición>>, comprendiendo que la transición a la democracia se habría extendido hasta el año 2003, año de la mencionada conmemoración de los 30 años desde el golpe de Estado. Su tesis para caracterizar las nuevas estrategias discursivas que se presentan en estos años, es que los documentales chilenos se están acercando novedosamente a las formas de <<mostración>> más puras, es decir, al cine observacional, desplazándose del cine referencial, el cual a su vez considera como fracturado en su referente, dada la fuerte irrupción de los medios de comunicación de masa en las construcciones del imaginario social, desembocando en una imagen semiautónoma frente a la realidad (si es que ello existe), que presenta una indefinición de los límites de lo público y lo privado. Es por esto que los nuevos entramados transitarán por operaciones materiales, se establecerán oblicuamente frente a la institución (artística o política), y no en su negación, propia del modernismo vanguardista, sino que dará a ver, con otros ojos, las instituciones mismas. El lenguaje es utilizado no en su capacidad referencial, sino en todo su potencial reflexivo hacia su propia subjetividad. (Pinto, 2007). Las obras descritas lindan con la indefinición de los géneros: están próximas

---

<sup>87</sup> ibíd. 127p.



al video-arte, al ensayo audiovisual, el análisis etnográfico. En suma, cercanas al cine experimental.

En el escenario que propone Pinto, la reflexión final de Mouesca para el documental en esta época resulta atingente: la relación entre ficción y documental se podría homologar al fenómeno que se ha dado en la literatura nacional entre el ensayo y la narrativa: al retorno de la democracia, se produjo un aumento en la novela y el cuento, pero las respuestas a las interrogantes que el chileno contemporáneo se plantea para entender el país en el que vive, vino de la mano del ensayo<sup>88</sup>, revitalizando en este gesto las conciencias y la imaginación, que servirá para que surjan nuevas novelas que los lectores esperan y necesitan. El documental jugaría, al parecer, un rol similar: un papel fundacional, en una sociedad que busca la reconstrucción de una identidad cuyos referentes se han transformado indefectiblemente (Mouesca, 2005, 133p.).

### **3. Texto y contextos: <<Nostalgia de la luz>>**

A continuación, se aborda el documento <<Nostalgia de la luz>>, obra de cine documental estrenada en el 2010, del realizador P. Guzmán (ver Anexo n°9. Ficha técnica del documental <<Nostalgia de la luz>>), y cuya narración hilvana diferentes secuencias que tratan de temas y casos diversos. Esto se logra mediante el paralelismo que traza la película, en base a la <<búsqueda>>, tanto de astrónomos, como de familiares de detenidos desaparecidos en el desierto de Atacama, evaluando su legitimidad social, la cual es dispar, producto del olvido histórico en el que ha caído el drama de las víctimas de la dictadura, herida que aún permanece abierta. Otro punto de confluencia, es que ambas búsquedas se centran en la inconformidad del

---

<sup>88</sup> Autores como los mencionados A. Jocelyn-Holt y T. Moulian, y también M. A. de la Parra fueron quienes revitalizaron este género.

conocimiento que se tiene del pasado, uno el cósmico, el otro histórico, pero con una actitud emocional diametralmente opuesta: el astrónomo puede dormir tranquilo por las noches, las mujeres que buscan a sus seres queridos, no pueden hacerlo.

Quisiera comenzar relacionando esta obra, a la clasificación propuesta por C. Plantinga, acerca de las <<voces del documental>>, qué, cómo se refirió, señalan el nivel de autoridad que adquiere el realizador frente al discurso que delinea la narración. Propongo que este documental se encuentra en un intersticio entre la <<voz formal>> y la <<voz abierta>>. Las razones de ello son que, a lo largo del documental, el realizador mantiene un nivel de autoridad fuerte, al trazar la relación <<imaginaria>> entre las búsquedas descritas, comprobándose un nivel de intencionalidad, que a mi juicio se encuentra en concordancia con la necesidad de proveer un relato que reconozca la legitimidad de las demandas de las víctimas del terrorismo de estado (ver Anexo n°10. Esquema interpretativo y de orientación basado en las secuencias narrativas de <<Nostalgia de la luz>>). Por otra parte, se asemeja a las características de la <<voz abierta>>, puesto que se trata de un documental que, ante todo, busca conmover al espectador, mediante proposiciones y asociaciones implícitas. Como ejemplo, se puede citar la secuencia que muestra a una joven astronoma, hija de padres detenidos desaparecidos, y que señala la posibilidad de un trabajo de duelo, al traspasar el dolor a una escala de referentes cósmicos, cuya vastedad es inconmensurable. Además, la incorporación de notas biográficas del propio realizador brinda un nivel de visibilidad del dispositivo de narración. Este carácter de <<borramiento>> de fronteras precisas en la narración documental, se encuentra en consonancia con las producciones contemporáneas, como se señaló anteriormente.

En un libro sobre entrevistas oficiales realizadas al autor, se explícita lo siguiente en relación al documental

Decir *Nostalgia de la luz* es como decir nostalgia de la vida, voluntad de salir de las tinieblas y del olvido. Porqué para tener nostalgia de algo hay que tener memoria. Es la memoria lo que mantiene vivo el pasado en el presente, a veces hasta la añoranza, hasta la concreción del vacío. Para vencer la angustia es necesario colmar el vacío de memoria, aunque este vacío se tenga que llenar de dolor y de nuevo sufrimiento.

La búsqueda de algo tan concreto, como los huesos del cadáver de un ser querido, es lo que no deja vivir en paz a muchas mujeres chilenas que se obstinan en remover la tierra para encontrar respuestas. Su angustia es enorme porque el vacío no se ha colmado; el olvido colectivo gana sobre la memoria particular.<sup>89</sup>

Retomando el análisis de J. Mouesca, respecto de la relación entre el aumento de la producción de documentales – en particular aquellos que abordan las violaciones a los derechos humanos – y el periodo, en el cual el consenso propuesto por la transición política, tendiente a no obstaculizar el proceso, promocionando la <<reconciliación>>. Es por esto que el documental se alza como un espacio de rescate de la memoria, pero también existe una dimensión en la cual este formato es una manera de representar lo <<irrepresentable>> de la memoria traumática, dolorosa, inacabada, y que actualiza el pasado en el presente, pero sin superación de la pérdida.

Siendo un <<contra-análisis de la sociedad>>, en palabras de M. Ferro, este documental fue modificado deliberadamente, con ocasión de su exhibición en el canal estatal TVN, durante el año 2013. Pasada la medianoche, fue transmitido sin mencionar siquiera su título, e iniciado en el minuto 35 del largometraje, prosiguiendo desordenadamente. Frente a esta situación, su realizador envió una carta al director ejecutivo de la estación, denunciando lo que él, y la prensa especializada, calificaron como <<sabotaje>><sup>90</sup>. El canal

---

<sup>89</sup> RICCIARELLI, C. (2011). *El cine documental según Patricio Guzmán*. 2° edición. Santiago: Festival Internacional de Documentales de Santiago. 187p.

<sup>90</sup> La carta puede encontrarse en el siguiente enlace: <http://nostalgidelaluz.com/wp-content/uploads/2013/07/Carta-abierta-director-TVN.pdf>

argumentó fallas técnicas, y la queja logró que la institución se disculpase, y se retransmitiera el documental de manera íntegra.

A continuación, quisiera centrarme en la relación que establece los casos de familiares que buscan a sus seres queridos desaparecidos y la forma en que se les representa en el documental, y los postulados de la psicología social, que afirman que el trabajo de duelo de una tragedia que ha sido originada en lo político-social, debe tener las mismas dimensiones, si es que busca lograr su superación.

En el documental, se presenta parte de la historia del grupo de mujeres buscadoras de la ciudad de Calama, una de las agrupaciones que tuvieron ese carácter en distintas ciudades del país. En el pasado, esta agrupación era más numerosa, sus integrantes más jóvenes; en el presente, el número de colaboradores se ha reducido, y el paso de los años, colmados de tristeza pero también de lucha, han marcado a sus integrantes<sup>91</sup>. Las mujeres realizan su búsqueda en el desierto de Atacama, pala en mano, durante largas jornadas, y a diferencia de los astrónomos que reciben financiamiento internacional, ellas lo realizan por sus propios medios.

¿Qué se busca en el desierto?, ¿Qué se esconde en él? En la inmensidad de este, los puntos de referencia se pierden, y esto es algo que las mujeres saben. Los cuerpos fueron enterrados en un lugar, pero luego tras una remoción de la tierra son movidos a otro. Se les dice que son lanzados al mar, y fuera de que sea un hecho verídico, podrían estar también sobre los cerros, o en cualquier lugar del desierto – comenta una de las mujeres. En este lugar de coordenadas cambiantes, el tiempo también se experimenta de otra

---

<sup>91</sup> Esto se representa en una secuencia donde se utilizan imágenes de archivo, en particular, a través de los retratos de la fotógrafa estadounidense Paula Allen, quien ha retratado a estas mujeres durante treinta años. El presente del grupo es graficado por un *tableau vivant*, nombre técnico de la escenificación que se asemeja a una foto familiar, con las integrantes mirando a la cámara.

manera. No se busca encontrar un pasado, ya que esto no puede tener lugar. En la constante expectativa del encuentro del cuerpo, la desaparición se vive siempre en presente, no hay espacio para el olvido, ni la posterior conmemoración. Sin este hallazgo, no hay símbolo que conservar, no hay lugar para la muerte.

En base a lo anterior, podemos relacionar el estado de melancolía que se ha descrito en relación al proceso postraumático en la sociedad chilena, con la representación del grupo de mujeres de Calama, en particular, con el testimonio que dos de sus integrantes expresan en el documental<sup>92</sup>. Propongo la siguiente lectura: en ellas se ha dado una transformación desde el sentimiento de pérdida hacia la ausencia, puesto que la desaparición de sus seres queridos se perpetúa, el pasado se introduce constantemente en el presente, pero sin posibilidad de lograr un trabajo de duelo, ya que la desaparición, el horror y la búsqueda están siempre presentes. Sin el hallazgo del ser querido, en las condiciones mismas de su desaparición, no hay sepultura, no hay simbolismo, no hay lugar para la muerte. Postulo que el documental representa el deslizamiento desde la pérdida concreta hacia la ausencia etérea, puesto que el duelo se presenta como un imposible, generando una melancolía interminable, mientras se guardan remotísimas esperanzas de que la muerte del ser querido no sea verdad.

Y es que la posibilidad de duelo, más allá del trabajo individual que puedan realizar las mujeres buscadoras de Calama, radica en que este sea presenciado por toda la sociedad, integrándose a la historia con solidaridad y empatía

---

<sup>92</sup> Sus nombres son Vicky Saavedra y Violeta Berrios. En el documental, Vicky testimonia que un pie de su hermano detenido desaparecido ha sido encontrado. En base a sus restos, ella cuenta con un símbolo que le ha permitido tratar la pérdida como tal. Mientras que Violeta, quien tiene 70 años, comenta que no quiere morir, que no se puede morir hasta encontrar a su marido.

El trauma histórico puede ser superado de mejor manera en la medida en que las pérdidas históricas encuentran un canal social que las articula como tales y cuando se entiende que la identidad social, como la individual, aunque se organice en la ausencia de un principio fundante esencial de unidad y mismidad, no inhibe las posibilidades de coexistir comunalmente, lo que implica admitir el carácter agónico tanto de la factura subjetiva individual como social.<sup>93</sup>

La impunidad de los responsables de los crímenes cometidos en dictadura, ha pervertido el lazo social a nivel nacional. Y al mismo tiempo, el duelo termina siendo privatizado. Por ejemplo, la joven astrónoma que es hija de padres desaparecidos, comenta que ella posee una <<falta de fábrica>>, subjetividad sintomática que demuestra como la impunidad deja a las víctimas solas. Como sentencia el arqueólogo L. Núñez, se ha hecho desaparecer la maquinaria entera que ha hecho posible las atrocidades, y <<de ellos tienen que salir los datos para que los amigos de Calama puedan enterrar a sus muertos>>.

El siguiente aspecto frente al cual es posible trazar una relación del documental con su contexto, es frente a las relaciones que se dan entre las distintas generaciones. He referido como a lo largo del siglo XX, la manera tradicional de traspaso de experiencias intergeneracionales, manifestó una ruptura producto de los traumas históricos, volviendo fragmentario el recuerdo. También se ha señalado que el reto a nivel nacional en este periodo, fue renovar la memoria en perspectiva transgeneracional. En este sentido, <<Nostalgia de la luz>> integra esta perspectiva en varias de sus secuencias. Por ejemplo, aquella en que el realizador entrevista a un astrónomo joven y le pregunta su consideración sobre la condición de la búsqueda que realizan las mujeres de Calama, ante lo cual él intenta imaginar la situación, agregando que le resulta difícil poder conmensurarla. También podemos notarlo en una de las secuencias de mayor relevancia del largometraje, me refiero a aquella

---

<sup>93</sup> Pino. Óp. Cit. 240p.

en la que figuran en una cocina un joven astrónomo nacido en el exilio, que ha retornado al país para trabajar en el radio telescopio ALMA, y la contraposición con su madre, quien se dedica a sanar el cuerpo de los ex presos políticos, trabajando su presente para sanar las heridas del pasado, mientras su hijo escucha atentamente su testimonio. Una última secuencia que apoya esta lectura, es la que aborda la experiencia de la joven astronoma, cuyo caso he mencionado. En ella, se puede observar que esta persona ha logrado realizar una narración de su trauma, sin embargo, lo ha logrado enfrentándolo a algo tan vasto como el universo, lo cual nos lleva a la pregunta acerca de si ella ha logrado articular el sentimiento en tanto pérdida, o en tanto ausencia, cuestionamiento que queda implícito en la narración.

Finalmente, quisiera referirme a una crítica de cine nacional, que ha calificado el documental como un gesto de <<sustraerse a la historia>> (Corro, 2012), basándose en la relación imaginaria que establece el director entre el vacío sideral y el tiempo histórico. En ese sentido, resulta de manifiesto en este análisis en clave socio-cultural, que este gesto se encuentra en consonancia con la motivación del realizador por retratar el estado del duelo en la sociedad chilena, al cual hemos hecho mención en su naturaleza imposibilitada, y el deslizamiento de los sentimientos de pérdidas históricas concretas sujetadas al pasado hacia la sensación de una ausencia ampliada. Respecto de un tratamiento acerca de las condiciones concretas que generaron la pérdida, en particular, aquellas de carácter socio-económico, se puede apreciar en las <<Notas de intención>> del documental, que este eje resultaba un contrapunto narrativo, en torno la desigualdad de las <<ciudades del futuro>>, como lo denomina P. Guzmán. Sin embargo, esta yuxtaposición fue <<desechada>> en el camino de la realización, para dar prioridad a la situación y el testimonio de las víctimas. Además, estas y otras temáticas, muy concretas, ancladas en el pasado histórico y sus reminiscencias sociales en el presente, son abordadas por el realizador en un cortometraje, elaborado con

el material de entrevistas que se recopiló durante la realización de <<Nostalgia>>, el cual se titula <<Chile, una galaxia de problemas>>. Asimismo, existen otros cuatro cortometrajes que abordan aspectos de las <<Notas de intención>> que no aparecieron en el documental referido.

## CONCLUSIONES

A modo de cierre, es posible evaluar que la hipótesis propuesta, esta es que <<el cine documental pudo innovar y aumentar su relevancia socio-cultural en base a la consolidación en el área de la producción (2001-2010)>> es corroborada por la explicación del proceso, la cual ha sido elaborada en base a la investigación.

A lo largo de la primera parte de este trabajo, el acercamiento a las prácticas, revela que el mayor sustento de la producción documental estuvo efectivamente apoyado en las mejoras en el sector de la producción, que agrupa la organización de instituciones compuestas por los individuos, y también las transformaciones en la tecnología, que han tenido un lugar importante en democratizar la realización. Como variable interviniente, se observa que el sector de la exhibición no ha sido un apoyo para la evolución del sector documental, puesto que el soporte electrónico ha sido relegado del acceso al gran público. Sin embargo, una situación paradójica generan las ventanas de exhibición electrónica, ya que si bien, por un lado, se incrementa la distribución de este tipo de obras, el consumo no es remunerado, lo cual incide en su capacidad de generar réditos para continuar financiando nuevas realizaciones. Con todo, estas ventanas son actualmente el principal sitio de exhibición del cine documental.



En la segunda parte, se han explorado las representaciones, a la luz del trazo en común de la memoria traumática, secuela de la tragedia nacional que ha sido, quizás el tema más importante en términos socio-históricos para los chilenos. En esta sección, se ha caracterizado tanto el fenómeno social de la memoria, primero de manera general, y luego situada en el contexto nacional. Asimismo, se han buscado las características predominantes de la producción cinematográfica documental del periodo, las cuales, como se ha señalado, encuentran su relación con su contexto, en la primacía del discurso subjetivo, lo cual guarda relación con la introducción del testimonio en el ámbito de la cultura (por ejemplo en la literatura), en tiempos donde era de urgencia elaborar estrategias de denuncia, y no se contaba con más herramientas que la propia voz y la creatividad.

Por supuesto, se relaciona también con el declive de los grandes meta-relatos, quedando agrietadas las grandes verdades, por lo cual se asumió que todo conocimiento poseía unas bases subjetivas. Por último, se relaciona con el deslizamiento que se ha estado produciendo en el cine documental, o más ampliamente, en el cine de no ficción, el cual vive un periodo de hibridación de lo que se denomina <<géneros>>, deslizándose desde su carácter eminentemente expositivo, o puramente observacional (cine directo), hacia una difuminación de dichos bordes, acercándose al ensayo visual, al video arte, reforzando en este gesto el giro estético que vuelve al documental una pieza de que, además de información, otorga <<placer visual>>.

Ahora bien, con respecto a la aseveración acerca del aumento de importancia social del cine, en base a la consolidación del sector productivo, está igualmente se demuestra, por ejemplo, cuando se le compara diacrónicamente con el estado de la producción de este tipo en el periodo de dictadura. Se referenció que las redes alternativas de video fueron de gran importancia en el afianzamiento de un imaginario alternativo del configurado

por los medios colaboradores oficiales del régimen autoritario, lo cual fue de trascendencia para la época, sin embargo, ya en democracia, estas producciones no superaron la categoría de <<documental de trinchera>>.

Se mostró que durante los noventa, predominó la ficción, así como en la literatura se renovó la novela. Pero ya hacia finales de esta década, se hizo evidente que la transición avanzaba lentamente en materia de reparaciones para los damnificados por la dictadura, y que lo que se intentaba imponer era un consenso social que no obstaculizara la transición, basado en un acuerdo para olvidar el pasado. Fue en este contexto donde las narrativas que estaban en mejores condiciones de brindar certezas, florecieron tanto en la literatura, de la mano del ensayo, como en el cine, de la mano del documental. Si bien este aumento guarda relación con la necesidad generada, esta no era suficiente para generar tal despegue (esta ya existía desde antes), por lo cual, en términos de causalidad, es posible atribuir incremento en la producción a las mejoras mencionadas en el sector productivo.

Por último, se observa a través del estudio de caso, como el documental <<Nostalgia de la luz>>, hacia finales de la década, es de muchas maneras una síntesis del recorrido abrupto que ha tenido que vivir la memoria, y en particular aquella traumática, en la transición a la democracia. Esto debido a que, aun a la actualidad, la gran mayoría de quienes fueron responsables de estos crímenes de lesa humanidad se encuentran impunes, y no han siquiera dado muestras públicas de arrepentimiento. 3.065 personas continúan en calidad de detenidos desaparecidos, manteniendo en vilo a sus familiares, negando la posibilidad de concluir el duelo. Por otra parte, este documental aborda las relaciones intergeneracionales y la sensación de ruptura que contrajo el siglo XX con su devenir, demostrando la coexistencia de distintas generaciones, y por lo tanto, distintas perspectivas que influyen en la configuración de los discursos fílmicos.

Finalmente, quisiera enfrentar la actividad intelectual, con la propuesta ético-política del pensador J. Rancière, cuyo presupuesto más importante es el de la igualdad, el cual

No es para Rancière parte de un horizonte que alcanzaremos en conjunto, depositando nuestra fe en la revolución o el progreso, sino un punto de partida, un axioma, una condición que nos habita y de la que los hombres podemos hacer uso para interrumpir el régimen desigual que de ese presupuesto nos separa. Lo que nos vuelve iguales unos a otros es contar con una voluntad de la que la inteligencia es su sierva. La idea de una voluntad servida por su inteligencia, significa en la práctica que no hay hombres más lúcidos que otros, hombres que por el camino de la instrucción o por algún don natural del espíritu resultan más perspicaces que otros, pues lo que es propio en tanto que es singular no es la inteligencia misma, la inteligencia como tal, sino la voluntad de cada quien por participar de la potencia común de los seres intelectuales.<sup>94</sup>

Este pensamiento es significativo, si se piensa en democratizar la producción intelectual, en particular aquella de carácter audiovisual, lo que contribuiría a su vez, a liberar la representación. Y en el gesto de valoración de la diferencia, de lo múltiple, en lo político, de lo agonístico, aceptación del opuesto no como enemigo, quizás pueda devolverse el contenido utópico, de construcción ideológica al futuro.

Este estudio, como su título lo indica, tiene un carácter aproximativo. Esto debido a que un segundo nivel, consiste en vincular la producción de cine documental de esta década con la totalidad de expresiones culturales, para observar qué lugar ocupa al interior de esta.

---

<sup>94</sup> GALENDE, F. (2012) *Rancière. Una introducción*. Buenos Aires: Editorial Quadrata, Biblioteca Nacional. 14p.

## BIBLIOGRAFÍA

### Referencias

#### Libros

- AREND, H. (1958) *La condición humana*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- ARÓSTEGUI, J. (2001). *La investigación histórica: teoría y método*. 2º edición. Barcelona: Editorial Crítica.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K. (1995). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Ed. Paidós. (Colección Paidós Comunicación, Cine).
- BURKE, P. (2000) *Formas de historia cultural*. 2ª ed. Madrid: Alianza ed.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Hibridismo cultural*. Madrid: Ediciones Akal.
- CARUTH, C. (1995) *Unclaimed experiencia: trauma, narrative, and history*. Baltimore y Londres: The John Hopkins Univ. Press.
- CASSETTI, F. (1989) *El film y su espectador*. Madrid: Ed. Catedra.
- CERTEAU (DE), M. (1993) *La escritura de la historia*. Santa Fe: Universidad Iberoamericana. (Obra original publicada en 1975).
- \_\_\_\_\_. (1999) *La cultura en plural*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión. (Obra original publicada en 1980).
- CHARTIER, R. (1992) *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Ed. Gedisa. (Colección Ciencias Sociales)
- DEL ALCÁZAR, J. (2013) *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998)*. Santiago: Universitat de València, Centro de investigaciones Barros Arana.
- ESTÉVEZ, A. (2005) *Luz, Cámara, Transición. El rollo del Cine Chileno de 1993 al 2003*. Santiago: Ed. Radio Universidad de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes, FONDART.
- FERRO, M. (1995) *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ediciones Ariel. (Colección Ariel Historia)
- FOUCAULT, M. (1969) *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Ed. Siglo Veintiuno.
- GALENDE, F. (2012) *Rancière. Una introducción*. Buenos Aires: Editorial Quadrata, Biblioteca Nacional. (Colección Pensamientos Locales).

GUBERN, R. (1995) *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. Barcelona: Ed. Anagrama. (Colección argumentos)

HUYSEN, A. (1995) *Twilight memories: marking time in a culture of amnesia*. Nueva York: Routledge.

LAGNY, M. (1997). *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, (Obra original publicada en 1991)

LIÑERO, G. (2010). *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago: Ocho Libros Editores.

METZ, Ch. (2001) *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Ed. Paidós.

MOUESCA, Jacqueline. (2004). *El documental chileno*. Santiago: LOM ediciones. (Colección Creación e industrias culturales. Ciencias Humanas).

ORY, P. (1989) *Aventure culturelle française (L'), (1945-1989)*. Paris: Flammarion.

PINO, W. (2011). *Noche y niebla: neoliberalismo, memoria y trauma en el Chile postautoritario*. Santiago: Editorial Cuarto Propio. (Colección Ensayo/Discurso).

RICCIARELLI, C. (2011). *El cine documental según Patricio Guzmán*. 2° edición. Santiago: Festival Internacional de Documentales de Santiago.

SANTA CRUZ, J.M. (2010). *Imagen-simulacro. Estudios de cine contemporáneo (1)*. Santiago: Ediciones Metales Pesados. (Cuadernos de Movilización).

SORLIN, P. (1985) *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México D.F: Fondo de cultura económica.

TRAVERSO, E. (2007). *El pasado, Instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons Ediciones Jurídicas y Sociales, S.A., (Obra original publicada en 2000), (Colección Politopías).

TREJO, R. (2009). *Cine, neoliberalismo y cultura. Crítica de la Economía Política del Cine Chileno Contemporáneo*. Santiago: Editorial ARCIS.

### Libros en línea

BURKE, P. (2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Ed. Crítica. Recuperado de <http://rodolfogijunta.com.ar/Patrimonio/Biblio%20032.pdf>

GEERTZ, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: ed. Gedisa. Recuperado de <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/geertz-c-1973-la-interpretacion-de-las-culturas.pdf>

NICHOLS, B. (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós (Colección Comunicación Cine). Recuperado de [http://metamentaldoc.com/9\\_La%20Representacion%20de%20la%20Realidad\\_Bill%20Nichols.pdf](http://metamentaldoc.com/9_La%20Representacion%20de%20la%20Realidad_Bill%20Nichols.pdf)

### Tesis en línea

DITTUS, R. (2012). *El cine documental político y la noción de dispositivo. Una aproximación semiótica*. Tesis. (Doctor en Ciencias de la Comunicación) Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Ciències de la Comunicació. Departament de Mitjans, Comunicació i Cultura. Recuperado de [https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2011/hdl\\_10803\\_96738/rdb1de1.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2011/hdl_10803_96738/rdb1de1.pdf)

Flores, C. (2006) *Excéntricos y astutos. Influencia de la conciencia y uso progresivo de operaciones materiales en la calidad de cuatro películas chilenas realizadas entre 2001 y 2006*. Tesis. (Licenciado en Historia del Arte) Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes. Recuperada de [http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/flores\\_c/sources/Tesis\\_electronica.pdf](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/flores_c/sources/Tesis_electronica.pdf)

### Artículos impresos

STERN, S. (1998). *De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973 -1998)*. En: Jelin, E. (comp.). *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas <<in-felices>>*. Madrid: Siglo Veintiuno ed. Pp. 11-33.

\_\_\_\_\_. (2013). *Memorias en construcción: los retos del pasado presente en Chile, 1989-2011*. Santiago: Museo de la memoria y los derechos humanos. (Colección signos de la memoria)

WIEVIORKA, M. (2015). *La conciencia del tiempo: la memoria*. Santiago: Museo de la memoria y los derechos humanos. (Colección signos de la memoria)

### Artículos en línea

AGAMBEN, G. (2011) *¿Qué es un dispositivo?* Revista Sociológica México. 26(73). Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-01732011000200010](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732011000200010)

DEL RINCÓN, M. (2015) *Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga: fundamentos, definiciones y categorizaciones*. Revista de Cine Documental. Nº 11. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/una-comparacion-de-las-teorias-del-cine-documental-de-bill-nichols-y-carl-plantinga-fundamentos-definiciones-y-categorizaciones/>

DITTUS, R. (2013) *El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político*. Cuadernos de información 33: 77-87. Recuperado de <http://www.scielo.cl/pdf/cinfo/n33/art07.pdf>

JARAMILLO, J. (2012). *Representaciones sociales, prácticas sociales y órdenes de discurso. Una aproximación conceptual a partir del Análisis Crítico del Discurso*. Revista Entramado. 8(2):124-136. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=265425848008>

MARTÍNEZ, F. (2013) *La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?* Revista Vínculos de Historia. 2:351-372. Recuperado de <http://www.vinculosdehistoria.com/index.php/vinculos/article/view/72/76>

PINTO, I. (2007). *Cine, política, memoria. Nuevos entramados en el documental chileno*. Revista de Cine laFuga. N°.4. Recuperado en <http://www.lafuga.cl/cine-politica-memoria/341>

PLANTINGA, C. (2011). *Documental*. Revista de Cine Documental. N°.3. (Obra original publicada en 2009). Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/3/traduccion.html>

VALLEJO, A. (2013). *Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación*. Revista de cine documental. N°7. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/narrativas-documentales/>

## **Utilizada**

### Libros

ANSA, E; ARIEL, Ó. (edit.). (2014) *Efectos de imagen. ¿Qué fue y que es el cine militante?* Santiago: LOM ediciones, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. (Colección Cultura y Sociedad. Ciencias Sociales y Humanas).

AUMONT, J. (1992) *La imagen*. Barcelona: Paidós. (Colección Paidós Comunicación).

BARRIL, C. (2013) *Las imágenes que no me olvidan. Cine documental autobiográfico y (pos)memorias de la dictadura militar chilena*. Santiago: Editorial Cuarto Propio. (Colección Cine y Memoria Visual latinoamericana).

BARRIL, C., SANTA CRUZ, J.M. (edit.) (2001) *El cine que fue: 100 años de cine chileno*. Santiago: Editorial ARCIS. (Seminarios, Coloquios y Debates Críticos).

BORDIEU, P. (2001) *El campo político*. La Paz: Plural ed.

CAPARRÓS, J. (1990) *Introducción a la historia del arte cinematográfico*. Madrid: Ediciones Rialp.

CAVALLO, A., DOUZET, P., RODRÍGUEZ, C. (2007) *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición 1990 – 1999*. 2ª ed. Santiago: Uqbar Ed.

CORRO, P. (2012) *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*. Santiago: Ed. Cuarto Propio. Instituto de estética. Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile.

\_\_\_\_\_, FUENZALIDA, V., MUJICA, C. (2007) *Melodrama, subjetividad e Historia en el cine y televisión chilenos de los 90*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes, Fondart – Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile.

DONOSO, C. (2007) *Reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos*. Buenos Aires: ed. Corregidor.

ESPINOSA, P., RÍOS, M., VALENZUELA, L. (2010) *Cine de mujeres en postdictadura*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes, Ediciones Cultura.

GARRETÓN, M. (2012) *Neoliberalismo corregido y progresismo limitado. Los gobiernos de la concertación en Chile, 1990-2010*. Santiago: Editorial ARCIS-CLACSO-PROSPAL. (Colección Pensar América Latina, Programa de Becas de Investigación).

GUZMÁN, P. (2013). *Filmar lo que no se ve. Una manera de hacer documentales. Método, artículos, reseñas*. Santiago: Festival Internacional de Documentales de Santiago.

HIRSH, M. (1997) *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

HOBBSBAWN, E. (2000) *Entrevista sobre el siglo XXI*. Barcelona: ed. Crítica.

HOMI, B. (2002) *El Lugar de la Cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. Recuperada de (Obra original publicada en 1994), (Colección Cultura Libre).

LARRAÍN, J. (2001) *Identidad chilena*. Santiago: LOM ed. (Colección Escafandra).

LAZZARA, M. (2007) *Prismas de la memoria. Narración y trauma en la transición chilena*. Santiago: Ed. Cuarto Propio.

MOUESCA, J. (2001) *Erase una vez el cine*. Santiago: LOM ed. – Libros Arce.

\_\_\_\_\_, ORELLANA, C. (2010) *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago: LOM ediciones. (Colección Cultura y Sociedad. Ciencias Humanas).



NARVAEZ, J. (ed.) (1988). *La invención de la memoria*. Santiago: Pehuén ed. (Colección Ensayo).

PERIS, J. (2005) *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*. Santiago: Ed. Cuarto Propio.

PINTO, J., SALAZAR, G (2002) *Historia contemporánea de Chile V: Niñez y juventud*. Santiago: LOM ed. (Colección Historia).

\_\_\_\_\_. (1999) *Historia contemporánea de Chile I: Estado, legitimidad y ciudadanía*. Santiago: LOM ed. (Colección Historia).

\_\_\_\_\_. (1999) *Historia contemporánea de Chile II: Actores, identidad y movimiento*. Santiago: LOM ed. (Colección Historia).

PORTALES, F. (2000) *Chile: una democracia tutelada*. Santiago: ed. Sudamericana Chilena.

RANCIÈRE, J. (2009) *El Reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM ed.

ROJO, G. (2006) *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* Santiago: LOM ed. (Colección Escafandra).

SAID, E. 1996. *Cultura e imperialismo*. 3ª ed. Barcelona: Ed. Anagrama. (Colección Argumentos), (obra original publicada en 1993).

SARLO, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Bueno Aires: Ed. Siglo Veintiuno.

UNIVERSIDAD UNIACC. (2006) *El otro guion. El cine chileno de ficción según sus directores y productores*. Santiago: Centro de estudios Universidad UNIACC.

VILLARROEL, M. (2005). *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago: ed. Cuarto Propio.

\_\_\_\_\_. (coord.). (2013) *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago, LOM ediciones, Centro Cultural La Moneda, Cineteca Nacional. (Colección Cultura y Sociedad. Ciencias Sociales y Humanas).

\_\_\_\_\_. (coord.). (2015) *Nuevas Travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: LOM ediciones, Centro Cultural La Moneda, Cineteca Nacional. (Colección Cultura y Sociedad. Ciencias Sociales y Humanas).

### Libros en línea

ARAVENA, P., ROBLERO, W. (edit.) (2015). *Memoria, Historiografía y Testimonio*. Santiago: Universidad de Valparaíso, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos,

Red de Historia Oral y Archivos Orales. Recuperado de [http://ww3.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/publicaciones/a\\_oral/](http://ww3.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/publicaciones/a_oral/)

AVELAR, I. (2000) *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Ed. Cuarto Propio. Recuperado de <https://goo.gl/E0gMoe>

DÍAZ, A., PIEDRAHITA, C., VOMMARO, P. (comp.). (2013). *Acercamientos metodológicos a la subjetivación política: debates latinoamericanos*. Bogotá: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20140425024728/AcercamientosMetodologicosALaSubjetividad.pdf>

GÓMEZ, J., FLECHA, R., PUGVERT, L. (2001) *Teoría Sociológica Contemporánea*. Barcelona: Paidós. Recuperado de [http://luckmanandberger.bligoo.cl/media/users/30/1508745/files/523223/Teoria\\_Sociologica\\_Contemporanea\\_flecha..pdf](http://luckmanandberger.bligoo.cl/media/users/30/1508745/files/523223/Teoria_Sociologica_Contemporanea_flecha..pdf)

JELIN, E. (2001) *Los trabajos de la memoria*. 2ª ed. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, Social Science Research Council. (Colección Memorias de la Represión). Recuperado de <http://cesycme.co/wp-content/uploads/2015/07/Jelin-E.-Los-trabajos-de-la-memoria.-.pdf>

KOSELLECK, R. (1993) *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós. Recuperado de [http://www.hechohistorico.com.ar/archivos/Filosofia\\_de\\_la\\_Historia/reinhart-koselleck-futuro-pasado.pdf](http://www.hechohistorico.com.ar/archivos/Filosofia_de_la_Historia/reinhart-koselleck-futuro-pasado.pdf)

LE GOFF, J. (1991) *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós. Recuperado de <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/le-goff-j-1977-el-orden-de-la-memoria.pdf>

MCKEE, R., SZURMUK, M. (coord.) (2009). *Diccionario de Estudios Culturales latinoamericanos*. México D.F.: Siglo XXI Editores, Instituto Mora. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/49253231/Diccionario-de-estudios-culturales-Latinoamericanos>

### Tesis en línea

COCK, A. (2012). *Retóricas del cine de no-ficción en la era de la post-verdad*. Tesis. (Doctor en Comunicación Audiovisual y Publicidad). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Ciències de la Comunicació. Recuperado de [http://www.usfx.bo/nueva/vicerrectorado/citas/SOCIALES\\_8/Ciencias\\_de\\_la\\_Comunicacion\\_Social/uab2.pdf](http://www.usfx.bo/nueva/vicerrectorado/citas/SOCIALES_8/Ciencias_de_la_Comunicacion_Social/uab2.pdf)

CORNEJO, R. (2009). *Caliche Sangriento. Nuevo cine chileno y compromiso político*. Tesis. (Licenciado en Historia). Santiago: Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Recuperado de [http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2009/cornejo\\_ro/html/index-frames.html](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2009/cornejo_ro/html/index-frames.html)

JAUME, P. (2008). *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. Tesis. (Doctor en Filología española) Valencia: Universitat de València, Facultat de Filologia. (Quaderns de Filologia). Recuperado de <https://jaumeperisblanes.files.wordpress.com/2012/08/historia-del-testimonio-chileno-de-las-estrategias-de-denuncia-a-las-polc3adticas-de-memoria1.pdf>

MAUREIRA, J. (2009). *Enfrentar con la vida a la muerte. Historia y memorias de la violencia y el Terrorismo de Estado en Paine (1960-2008)*. Tesis. (Licenciado en Historia). Santiago: Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Recuperado de [http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2009/maureira\\_j/html/index-frames.html](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2009/maureira_j/html/index-frames.html)

### Artículos en línea

BAL, M. (2002). *Conceptos viajeros en las humanidades*. Revista de Estudios Visuales. 3:29-78. Recuperado de [http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/bal\\_concepts.pdf](http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/bal_concepts.pdf)

BOSSAY, C. (2011). *Cineastas al rescate de la memoria reciente chilena*. Revista Imagofagia, AsAECA. N°4. Recuperado de <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/viewFile/165/137>

BRUNA, S. (2013) *Hiperliberalismo y conflictualidad en Chile: una interpretación socio-epistemológica*. Acta Sociológica, Centro de Estudios Sociológicos, Universidad Autónoma de México. 61(63-76). Recuperado de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras/article/view/38771>

CASTRO, E. (2006) *Michel Foucault: sujeto e historia*. Tópicos. N°14. Recuperado de [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1666-485X2006000100008](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1666-485X2006000100008)

CASTRO, E. (2009) *Foucault y los estudios historiográficos*. Criterio Jurídico Garantista. 1(1): 96-113. Recuperado de [http://www.fuac.edu.co/recursos\\_web/documentos/derecho/revista\\_criterio/articulosgarantista1/6eliascastro.pdf](http://www.fuac.edu.co/recursos_web/documentos/derecho/revista_criterio/articulosgarantista1/6eliascastro.pdf)

CRISTANCHO, J.G. (2014) *Memoria, oposición y subjetividad política en el cine argentino*. Revista Imagofagia, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). N°10. Recuperado de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/631/541>

CROWDER, T. (2014) *Pasado, presente y futuro en las prácticas del cine documental. Entrevista con Michael Renov*. Revista de Cine Documental. N° 9. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/pasado-presente-y-futuro-en-las-practicas-del-cine-documental/>

DITTUS, R. (2011) *Estrategias discursivas en el cine documental chileno post-transición. La retórica visual contra "El Mercurio"*. Revista de Cine Documental. N°4. Recuperado de [http://revista.cinedocumental.com.ar/4/articulos\\_02.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/4/articulos_02.html)

DURÁN, C. (2006) *Transición y consolidación democrática. Aspectos generales*. En: Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 213-240. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/grupos/caeta/PICseis.pdf>

ENRÍQUEZ, F. (2009) *El documento como fuente para estudios científicos culturales. Criterios de valoración*. Archivo Nacional de Costa Rica. Memoria – XXI Congreso Archivístico Nacional. Recuperado de <http://www.archivonacional.go.cr/memorias/2009/enriquez%20el%20documento%20como%20fuente%20memoria%202009.pdf>

FERRO, M. (1991) *Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine*. Film-Historia 1(1):3-12. Recuperado de [www.raco.cat/index.php/FilmhistoriaOnline/article/download/225600/306953](http://www.raco.cat/index.php/FilmhistoriaOnline/article/download/225600/306953)

FONTANA, J. (2006) *¿Qué historia para el siglo XXI?* Analecta, Revista de humanidades. 1:1-12. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2279642>

GARCÍA, N. (2012) *Geopolítica de la industria cultural e iniciativas emergentes*. Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA), III Congreso Internacional de la AsAECA. Recuperado de <http://www.asaeca.org/aactas/garcia%20canclini%20stor%20geopolitica%20de%20la%20industria%20cultural%20e%20iniciativas%20emergentes.pdf>

HUESO, A. L. (1991) *Planteamientos historiográficos en el cine histórico*. Film-Historia 1(1):13-24. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/FilmhistoriaOnline/article/viewFile/225601/306954>

KOHAN, N. (2005) *De "la mano invisible" al puño visible. Guerra y militarismo en el imperialismo contemporáneo*. Archivo Chile, Centro de Estudios Miguel Enríquez (CEME). Recuperado de [http://www.archivochile.com/Imperialismo/doc\\_poli\\_imperial/USdocimperial0009.pdf](http://www.archivochile.com/Imperialismo/doc_poli_imperial/USdocimperial0009.pdf)

LINZ, J. (1990) *Transiciones a la democracia*. Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS). 51:7-33. Recuperado de [http://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS\\_051\\_03.pdf](http://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_051_03.pdf)

NAVARRO, S. (2014) *Cine subalterno latinoamericano: de la concepción redentora a la fragmentación conservadora*. Revista Conexión. Departamento de Comunicaciones. Pontificia Universidad Católica del Perú. N° 3. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/11579/12103>

PEÑA, J. (2012). *Entropía e historia. Un acercamiento desde la teoría general de sistemas*. Anuario GRHIAL. 6:359-368. Enero-diciembre. Recuperado de <http://www.saber.ula.ve/dspace/bitstream/123456789/36547/1/articulo15.pdf>

PIEDRAS, P. (2010) *La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo. La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos*. Revista de Cine Documental. N°1. Recuperado de [http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos\\_04.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html)

PIPER, I. (2013) *Introducción: la conmemoración como búsqueda de sentido*. Revista Pléyade 11:1-11. Recuperado de [http://www.academia.edu/22210902/Introducci%C3%B3n\\_La\\_conmemoraci%C3%B3n\\_como\\_b%C3%BAsqueda\\_de\\_sentido](http://www.academia.edu/22210902/Introducci%C3%B3n_La_conmemoraci%C3%B3n_como_b%C3%BAsqueda_de_sentido)

PIPER, I. (2013) *La memoria como moda y la conmemoración como farándula: reflexiones críticas en torno a los 40 años del golpe de estado en Chile*. Anuari del Conflicte Social. 3:1007-1024. Recuperado de <http://revistes.ub.edu/index.php/ACS/article/view/10367/13158>

RAMÍREZ, E. (2010) *Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura*. Aisthesis. 47:43-63. Recuperado de [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812010000100004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812010000100004&script=sci_arttext)

RAMOS, R. (2003) *Discursos sociales del tiempo*. Universidad Complutense Madrid. Recuperado de <http://www.ucm.es/data/cont/docs/183-2013-05-10-Ram%C3%B3n%20Ramos%20Torre.pdf>

ROSBACO, I. (2007) *Marginarización y procesos de subjetivación*. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Rosario. 5(4):11-28. Recuperado de [http://clinicadelosocial.weebly.com/uploads/6/6/9/1/6691816/4.\\_marginarizacion.pdf](http://clinicadelosocial.weebly.com/uploads/6/6/9/1/6691816/4._marginarizacion.pdf)

SORLIN, P. (1991) *Historia del cine e historia de las sociedades*. Film-historia. 1(2):73-87. Recuperado de [www.raco.cat/index.php/FilmhistoriaOnline/article/download/225606/306959](http://www.raco.cat/index.php/FilmhistoriaOnline/article/download/225606/306959)

SOTO, H. (1997) *El militarismo en Chile*. Centro de Estudios Miguel Enríquez (CEME). Recuperado de [http://www.archivochile.com/Poder\\_Dominante/ffaa\\_y\\_orden/Sobre/PDffaasobre0004.pdf](http://www.archivochile.com/Poder_Dominante/ffaa_y_orden/Sobre/PDffaasobre0004.pdf)

ZAMORA, R. (2016) *Representación, estética y performance. El carácter icónico de las imágenes de los desaparecidos*. Praxis, Revista de Filosofía. 73:51-66. Recuperado de <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/praxis/article/view/8656/9964>

### Documentos online sobre Nostalgia de la Luz

CHANAN, M. (2012). *Nostalgia de Luz*. Revista de Cine laFuga. Nº14. Recuperado de <http://www.lafuga.cl/nostalgia-de-luz/586>

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES. (2012). *Guía didáctica "Nostalgia de la luz"*. Proyecto de Apoyo a la Programación Nacional en Cine Arte Normandie. Recuperado de [http://www.normandie.cl/wp-content/uploads/2012/03/2-Guia\\_didactica\\_Nostalgia\\_de\\_la\\_luz.pdf](http://www.normandie.cl/wp-content/uploads/2012/03/2-Guia_didactica_Nostalgia_de_la_luz.pdf)

CORRO, Pablo. (2012). *Sustraerse a la historia*. Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA), III Congreso Internacional de la AsAECA. Recuperado de [http://estetica.uc.cl/images/stories/cvacademicos/corro\\_pablo\\_-\\_disertacion.pdf](http://estetica.uc.cl/images/stories/cvacademicos/corro_pablo_-_disertacion.pdf)

DITTUS, R. (2014) *El cine anti-amnésico de Patricio Guzmán*. Congreso de Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación, 2014, Universidad Católica de la Santísima Concepción. Recuperado de <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2014/10/G14-Rub+%C2%AEEn-Dittus.pdf>

GUZMÁN, P. (2013). *Filmar lo que no se ve. Una manera de hacer documentales. Método, artículos, reseñas*. Santiago: Festival Internacional de Documentales de Santiago.

\_\_\_\_\_. Página oficial <https://www.patricioguzman.com/es/>

RANZANI, O. 8 de abril, 2011. "El pasado es un territorio muy digno de estudio" [en línea] Entrevista a Patricio Guzmán. Página/12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-21319-2011-04-08.html>

ROJAS, C. (2013). *Análisis estético de Nostalgia de la Luz de Patricio Guzmán (2010)*. Universidad del Cine. Maestría en Cine Documental. Estética y Teoría del Cine Documental. Recuperado de [http://www.academia.edu/8770478/Analisis\\_nostalgia\\_de\\_la\\_luz](http://www.academia.edu/8770478/Analisis_nostalgia_de_la_luz)

RUFINELLI, J. (2010). *Nostalgia de la Luz, de Patricio Guzmán*. Cinechile, Enciclopedia del Cine Chileno. Críticas y estudios. Recuperado de <http://cinechile.cl/crit&estud-140>

SADEK, I. (2013) *Memoria espacializada y arqueología del presente en el cine de Patricio Guzmán*. Revista de Cine Documental. N°8. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/memoria-espacializada-y-arqueologia-del-presente-en-el-cine-de-patricio-guzman/>

VITULLO, J. (2013) *Nostalgia de la luz de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo*. Kamchatka. 2:179-192. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/viewFile/3163/2879>

### Páginas webs y documentos en línea

CINECHILE, Enciclopedia de Cine. Catálogo. Recuperado de <http://cinechile.cl/todos.php>

GUERRA, R. (2012). *Fondos concursables y financiamiento de la cultura*. Santiago: Escuela de Gestores y Animadores Culturales- Corporación Cultural de Recoleta. Recuperado de <https://robertoquerra.files.wordpress.com/2013/10/fondos-concursables-y-financiamiento-de-la-cultura.pdf>

LAGOS, Marta. 2011. *Chile al desnudo*. Latinobarómetro. Recuperado de <http://movimientoestudiantil.cl/wp-content/uploads/2015/12/141-Chile-al-desnudo-Marta-Lagos.pdf>

PÁGINA WEB DE PRISIONEROS POLÍTICOS DE CHACABUCO. Recuperado de <http://web.archive.org/web/20100318025917/http://www.prisionerospoliticosdechacabuco.cl/index.asp>

PAZ, I. (2012) *El arte como canalizador social y político en América Latina*. Entrevista a Elixabete Ansa y Oscar Cabezas. Universidad de Chile. Facultad de Artes. Recuperado de <http://www.artes.uchile.cl/noticias/82283/el-arte-como-canalizador-social-y-politico-en-america-latina>

PROGRAMA DE LAS NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO. (2014) *Auditoría a la Democracia. Más y mejor democracia para un Chile inclusivo*. Recuperado de [http://www.cl.undp.org/content/dam/chile/docs/gobernabilidad/undp\\_cl\\_gobernabilidad\\_Informe-Auditor%C3%ADa-a-la-Democracia\\_2014.pdf](http://www.cl.undp.org/content/dam/chile/docs/gobernabilidad/undp_cl_gobernabilidad_Informe-Auditor%C3%ADa-a-la-Democracia_2014.pdf)

### Recursos para el diseño

CIID; FAHAMU. (2001). *Escribir para el cambio: guía interactiva para escribir eficientemente, escribir para la ciencia y escribir para promover*. Recuperado de <http://www.fahamu.org/WFCSpanish/sitemap.html>

NORMAS APA. (2017) *Normas APA 2017 – 6ta (sexta) edición*. Recuperado de <http://normasapa.net/2017-edicion-6/>

UNIVERSIDAD DE CHILE, SISIB. *Pauta de Presentación de tesis*. Santiago, Chile. Recuperado de <http://www.uchile.cl/bibliotecas/servicios/tesis.pdf>



## ANEXOS

### Anexo n°1. Formación de circuitos oficiales que exhiben documentales (1990-1997).

AÑO	NOMBRE DEL FESTIVAL	RELEVANCIA PARA EL GÉNERO DOCUMENTAL
1990	FESTIVAL LATINOAMERICANO DE CINE DE VIÑA DEL MAR	Reencuentro luego de 21 años. Fue el reconocimiento de producción del interior y de exilio. Exhibición de ficción y documental. Se amplían los circuitos de difusión. Se discute sobre necesidad de fomento estatal y acerca de los contenidos de las películas. Si bien exhibición documentales, en los años siguientes esta práctica terminaría por ser postergada por el cine de ficción.
1993	FESTIVAL DE CINE DE VALDIVIA	Su preocupación fue la muestra de cine de ficción nacional e internacional, pero también hubo espacio para la difusión del género documental. Se consolidó luego de 1998, convirtiéndose en torneos más importantes del mundo audiovisual a nivel nacional.
1997	FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE VALPARAÍSO	Al igual que el encuentro de Valdivia, implicó un espacio de exhibición de mayor amplitud todos los géneros, entre ellos el documental. Este festival puso énfasis en el rescate del patrimonio filmico.
	FESTIVAL INTERNACIONAL DE DOCUMENTALES DE SANTIAGO (FIDOCS)	Espacio en el que el género encontró su mayor presencia. Tras su crecimiento sostenido, se consolida en año 2002, donde toma el nombre que tiene hasta la actualidad. Representó un gran estímulo para los documentalistas nacionales.

Fuente: Elaboración propia. Recopilación de datos en base a: Estévez (2005); Liñero (2010); Mouesca (2005).

**Anexo n°2. Formación de organizaciones del sector del cine documental en Chile (1991-2008).**

AÑO	NOMBRE DE ORGANIZACIÓN	RELEVANCIA PARA EL GÉNERO DOCUMENTAL
1991	ASOCIACIÓN DE CORTOMETRAJISTAS (ACORCH)	Su creación vaticina que el cine chileno se inclinara hacia la ficción, la cual será en adelante la escuela de aprendizaje para el largometraje, y ya no el documental.
1997	PLATAFORMA AUDIOVISUAL	Se organiza sobre bases ya existentes, como la Asociación de Productores de Cine y Televisión (APCT) y algunas otras. La Plataforma unió a diversos sectores de la comunicación audiovisual, planteándose el objetivo de dar el primer impulso a una nueva Ley de Fomento al Audiovisual. Los audiovisualistas tuvieron el apoyo de distintos sectores de la opinión pública. En el año 2000, el entonces presidente Ricardo Lagos, en su <<política cultural>> señala explícitamente que el proyecto-ley de fomento audiovisual ha sido elaborado basándose en la propuesta de la Plataforma Audiovisual.
2000	ASOCIACIÓN DE DOCUMENTALISTAS DE CHILE	Bajo el alero del Festival de Documentales de Santiago, se crea la esta asociación, que constituye un referente unitario de todas las generaciones de documentalistas, en la toma de decisiones y en los planes a seguir.
2002	CHILEDOCS	Empresa creada por la CORFO, tiene como objetivo el apoyo y desarrollo de la comercialización de los documentales chilenos en el extranjero, representando un apoyo adicional de importancia. Esta labora es coordinada con la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores.
2008	CULDOC	La Corporación Cultural Documental (CULDOC) es una corporación privada sin fines de lucro que tienen entre sus miembros a los documentalistas más destacados de las últimas generaciones. Tiene entre sus objetivos fortalecer al FIDOC, garantizando su calidad y continuidad; acercar el género documental a un mayor número de público; crear y gestionar proyectos que fomenten el trabajo de los documentalistas nacionales a través de la capacitación, difusión y creación de nuevas ventanas de exhibición en Chile y en el extranjero; y potenciar el trabajo en red con otras instituciones que persigan la difusión y el acceso a la cultura.

Fuente: Elaboración propia. Recopilación de datos en base a: Estévez (2005); Liñero (2010); Mouesca (2005).

### Anexo n°3. Descripción de los agentes de la industria audiovisual.

AGENTES DE LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL	
AGENTES DE LA PRODUCCIÓN	Se trata de las empresas que producen o realizan los contenidos audiovisuales para el cine y la televisión. Estas varían según su tamaño, la cantidad de ventas y el alcance internacional.
AGENTES DE LA DISTRIBUCIÓN	Compuesto por aquellas empresas responsable de distribuir los productos acabados hacia los espacios de exhibición <sup>95</sup> .
AGENTES DE LA EXHIBICIÓN	Son las empresas que controlan las tres principales <<ventanas de exhibición>> para los productos audiovisuales: <<salas de cine, videogramas y canales de televisión>> <sup>96</sup> .
AGENTES DEL SECTOR DE SERVICIOS	Son aquellas empresas que prestan sus servicios en alguna de las etapas de la producción, distribución o exhibición de productos o piezas audiovisuales.

Fuente: Elaboración propia. Recopilación de datos en base a: Trejo (2009).

### Anexo n°4. Descripción de los agentes financieros de la industria audiovisual.

AGENTES FINANCIEROS DE LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL	
EMPRESAS DE TELEVISIÓN	Que adelantan recursos a cambio de la preventiva de los derechos de exhibición.

<sup>95</sup> En este terreno se reconoce a las *Majors* o empresas asociadas a los grandes estudios de Hollywood, con sede en cada país, dejando como ganancia para estos la comercialización de los productos; luego a las *Min Majors*, cuyo funcionamiento es similar, pero su volumen es menor. En el siguiente nivel, están las empresas distribuidoras nacionales, pequeñas o independientes que obtienen licencias comerciales para reproducir filmografías emergentes para cine y televisión.

<sup>96</sup> Las dos primeras se encuentran estrechamente asociadas con las *Majors*, siendo menor la influencia en las empresas de TV.

DISTRIBUIDORES	Que también proveen recursos por adelantado por el concepto de preventa.
AGENTES DE VENTAS INTERNACIONALES	Perfilados como intermediador financiero de la banca internacional, cofinancia producciones entregando créditos que se gestionan en bancos especializados en créditos cinematográficos.
ESTADOS QUE POSEEN ESTÍMULOS NACIONALES	Existiendo las subvenciones públicas a escala regional o nacional (apoyos directos, prestamos, créditos blandos, etc.), becas (por lo general financian la creación de guiones), o incentivos fiscales.
COPRODUCCIONES INTERNACIONALES	Las que consisten en aportes de capital entre empresas de diferentes países, participando de las ventas a nivel internacional y estableciendo exclusividad de derechos sobre algunos territorios. Estas asociaciones empresariales se enmarcan por lo general en acuerdo intergubernamentales que resguardan esta clase de inversiones.
OTROS AGENTES PRIVADOS	Las asociaciones empresariales con agentes de este tipo, han producido que nuevos agentes económicos participen del mercado audiovisual internacional. Estas asociaciones pueden tratarse de acuerdos con proveedores, con bancos o compañías de seguros, con inversiones de socios que buscan beneficiarse, o sobre patrocinios para la promoción; así como también la venta de otros derechos (como videojuegos, música, derechos de editorial, merchandising, etc.).

Fuente: Elaboración propia. Recopilación de datos en base a: Trejo (2009).

**Anexo nº5. Apoyos públicos al sector audiovisual en Chile (1992-2005)**

AÑO	APOYO PÚBLICO	FINALIDAD/RELEVANCIA
1992	ACTIVACIÓN DEL FONDO NACIONAL DE DESARROLLO DE LA CULTURA Y LAS ARTES (FONDART) Y DEL ÁREA DE CINE DE LA DIVISIÓN DE CULTURA - MINISTERIO DE EDUCACIÓN	<p>El FONDART financió desde sus inicios producción audiovisual de todos los géneros y soportes, a través de préstamos a fondo perdido. Sin embargo, los fondos de asignación eran escasos y en sus primeros años, estuvo abocado a financiar la mayor cantidad de proyectos posibles, en vez de privilegiar su calidad. Producto de este recorte de asignaciones, muchos proyectos quedaron a medio camino. A mediados de los noventa, el Fondo aumenta sus recursos para financiar la producción, pero se manifiesta una ausencia de participación real de todos los sectores audiovisuales. Esto se expresó en sus reglamentos y en la cantidad de fondos destinados a la ficción en celuloide en comparación con otros géneros y formatos. Pese a todo, este fue un impulso importante en el campo. A partir de 1998 se comienzan a diferenciar los géneros, lo que facilitó su acceso para los documentalistas y aumentó sus posibilidades de obtención. La ley de transparencia del año 2008, mejoró los mecanismos internos de funcionamiento del FONDART.</p> <p>Por su parte, el área de cine tuvo a su cargo la realización de estudios de mercado acerca de la actividad audiovisual chilena. Apoyo con su patrocinio y gestión la actividad de realizadores independientes. Sin embargo, no poseía recursos para financiar o difundir obras. Su configuración como Área de Cine, privilegio la ficción en celuloide y dejó fuera al documental, realizado en soporte electrónico.</p>
1993	RESTITUCIÓN DEL DÍA DEL CINE – DIVISIÓN DE CULTURA DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN	Señal de buena disposición pública en relación con el cine. Se buscó fomentar la asistencia al cine (dominio de la ficción).
	APERTURA DE LÍNEA DE CRÉDITO DEL BANCO ESTADO – CINE-CHILE	Tras la presión de los cineastas, el Área de Cine gestionó la apertura de este crédito. Luego de rodarse cinco de los ocho proyectos programados, el fondo del dinero se agotó, quedando proyectos pendientes y una deuda millonaria con el Estado por parte de los cineastas que alcanzaron a filmar sus películas.

1995	<p style="text-align: center;">AYUDA FINANCIERA DE CORFO – DIVISIÓN DE CULTURA - MINISTERIO DE EDUCACIÓN EN ACUERDO CON MINISTERIO DE ECONOMÍA</p>	<p>Consistió en una importante línea de ayuda financiera para el desarrollo y progreso del cine. El programa sería un cofinanciamiento del 70% del valor total de los proyectos que aprueba.</p>
1999	<p style="text-align: center;">PROGRAMA DE FOMENTO AL CINE</p>	<p>En 1994, la Asociación de Productores de Cine y Televisión (APCT) pide al Estado que comienza elaborar un programa de fomento audiovisual. Se crea el Programa de Fomento al Cine, a través del cual diversas entidades entregarán fondos específicos para el desarrollo de las distintas etapas del proceso de creación y distribución de las películas. Estas entidades son la Corporación Nacional de Fomento (CORFO), la cual ya había iniciado su fomento al cine, pero con el programa se vuelve más estable. Del desarrollo en el extranjero se encargan ProChile (programa de fomento a las exportaciones chilenas) y la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores (DIRAC), que tiene como principal objetivo la presencia de directores y sus obras en los principales festivales de cine, acción coordinada con el Área de Cine del Ministerio de Educación, y que desde el 2003 depende del Consejo Nacional de Cultura. Este programa puede considerarse exitoso, debido a que se aumentaron los recursos destinados por el Estado al desarrollo de largometrajes, una mayor dedicación a los guiones de las películas, fomentando la inversión privada a través del respaldo estatal, y por último, dedicándose a la comercialización tanto nacional como internacional, a través de la realización de copias, promociones, afiches y sinopsis, facilitando su venta a través de distintas ventanas de exhibición.</p>

	FONDO IBERMEDIA (COPRODUCCIÓN)	Este programa de cooperación opera bajo el alero de la conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI). Posee un sistema de ayudas a la coproducción, la distribución, el desarrollo de proyectos y la formación de recursos humanos. Busca, por lo tanto, impulsar el desarrollo cinematográfico y audiovisual de la región (Iberoamérica), de manera especial la de aquellos países con infraestructura insuficiente. Los recursos destinados por Ibermedia son préstamos reembolsables.
2005	LEY DE FOMENTO AUDIOVISUAL	Sus objetivos son <<el desarrollo, fomento, difusión, protección y preservación de la industria audiovisual y las obras existentes, así como la investigación y el fomento de nuevos lenguajes en este campo>> (Estévez, 2005, 263p.). La ley crea un Consejo del Audiovisual, presidido por el ministro de Cultura y formado por cuatro miembros del sector público (representando cada uno al Ministerio de Educación, de Hacienda, al Consejo Nacional de Televisión y a CORFO, respectivamente), diez representantes de las distintas áreas del quehacer audiovisual, más dos académicos con experticia en el tema. Este consejo viene a complementar el diseño de la institucionalidad pública cultural, sumándose a la Ley que creó el Consejo Nacional de la cultura y las Artes y el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural, a la Ley de Fomento de la Música Nacional, y a la ley que creó el Consejo Nacional del Libro y la Lectura.

Fuente: elaboración propia. Recopilación de datos en base a: Mouesca (2005); Estévez (2005); Liñero (2010).

#### Anexo nº6. Producción y exhibición de cine chileno (1990 – 2008)

AÑOS	1 9 9 0	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
ESTRENOS DE CINE NACIONAL (LARGOME- TRAJES FICCIÓN)	4	5	3	3	0	1	2	1	4	4
ESTRENOS DE CINE NACIONAL (LARGOME- TRAJES DOCUMENTAL)	s/ d	s/d	s/d	s/d	s/d	s/d	s/d	s/d	s/d	1

AÑOS	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008
ESTRENOS DE CINE NACIONAL (LARGOMETRAJES FICCIÓN)	10	15	9	7	11	14	12	10	22
ESTRENOS DE CINE NACIONAL (LARGOMETRAJES DOCUMENTAL)	1	2	2	2	2	3	2	2	2

Fuente: Trejo, R. (2009). 101p.-102p.

### **Anexo n°7. Público de cine nacional (1997 – 2008)**

AÑO	TOTAL PÚBLICO	PÚBLICO CINE NACIONAL	
		TOTAL	%
1997	3.493.252	55.000	1.57
1998	7.536.343	90.713	1.20
1999	9.652.391	542.084	5.62
2000	11.064.343	451.190	4.08
2001	10.163.456	468.121	4.61
2002	11.234.780	476.582	4.24
2003	11.443.907	1.567.399	13.70
2004	13.301.754	1.090.063	8.19
2005	10.722.860	453.429	4.23
2006	10.763.165	756.963	7.03
2007	11.106.647	932.884	8.40
2008	11.886.801	939.835	7.91

Fuente: Trejo, R. (2009). 103p.

### **Anexo n°8. Ficha técnica del documental <<Nostalgia de la luz>>**

Coproducción, guión, dirección: Patricio Guzmán.

Productora delegada y consejera artística: Renate Sachse.



Fotografía y cámara: Katell Djan.  
Sonido directo: Freddy González.  
Música original: Miranda & Tobar.  
Astro fotógrafo: Stéphane Guisard.  
Ayudantes dirección: Cristóbal Vicente y Nicolás Lasnibat.  
Montaje: Patricio Guzmán y Emmanuelle Joly.  
Montaje de sonido y mezcla: Jean-Jacques Quinet.  
Productora de terreno: Verónica Rosselot.  
Supervisora de montaje: Ewa Lenkiewicz.  
Supervisora de textos: Sonia Moyersoén.  
Distribución: Pyramide.  
Casa de producción: Atacama Productions, París.  
Soporte de rodaje: HDCAM.  
Soporte cine: 35 MM dolby digital SRD 5.1.  
Soportes video: HDCAM estéreo y LTRT, BETA estéreo y LTRT.  
Contacto: Atacama Productions, París  
Fuente: sitio web oficial de Patricio Guzmán.

## Anexo n°9. Esquema interpretativo y de orientación basado en las secuencias narrativas de <<Nostalgia de la luz>>

