

Nostalgia de la luz (2010)

didácticas

HISTORIA DE CHILE
CINE-AUDIOVISUAL

SOLO PARA FINES PEDAGÓGICOS



GRUPO DE INVESTIGACIÓN

Historia(s) en el audiovisual chileno

EQUIPO DE INVESTIGACIÓN

Eduardo Santa Cruz Achurra

Claudio Salinas

Hans Stange

Ignacio del Valle

José Miguel Santa Cruz Grau

Cristian Ahumada

Carolina Kuhlmann

EQUIPO EDITORIAL MATERIAL DIDÁCTICO

Cristian Ahumada

Ignacio del Valle

Carolina Kuhlmann

DISEÑO

César Villagrán

Marilyn Lizama

Instituto de Comunicación e Imagen ICEI

Universidad de Chile

Santiago de Chile, 2021

Índice

- 4** Modo de uso
- 6** Elementos básicos del lenguaje audiovisual
- 14** Ficha técnica
- 14** Resumen narrativo de la película
- 17** Contexto histórico general: El deber de memoria en Chile
- 20** Citas de contexto general
- 21** Contexto histórico específico: El cine documental chileno y la memoria de la dictadura
- 25** Citas de contexto específico
- 27** Temas históricos contextuales
 - 27** La caravana de la muerte
 - 28** Oficinas salitreras
 - 29** Pinturas rupestres
- 30** Nomenclatura / Diccionario
- 31** Actividades y tareas
- 33** Otros recursos: Bibliografía
- 34** Recursos online y otros materiales audiovisuales

Modo de uso

El siguiente manual está dirigido para las/os docentes de las asignaturas de Historia, Geografía y Ciencias Sociales, para complementar el estudio de la historia de Chile. Este material ha sido desarrollado por el grupo de investigación “Historia(s) en el audiovisual chileno” del Instituto de Comunicación e Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile.

Su objetivo principal es aprovechar la producción audiovisual para ensayar otras formas de acercamiento a los sucesos y períodos históricos que han definido la identidad y cultura local.

Subordinado a esto, busca incentivar el aprendizaje sobre los lenguajes audiovisuales y entregar herramientas de análisis sobre los mismos.

El manual tiene la siguiente estructura:

1 Un apartado con “Elementos básicos del lenguaje audiovisual”, donde se le entregan herramientas de análisis audiovisual a los y las docentes a la hora de enfrentar el trabajo con una pieza audiovisual junto a los estudiantes.

2 Un apartado introductorio donde se encuentra un resumen narrativo del documental y su ficha técnica, además de dos artículos que contextualizan la acción narrativa de la película. Finalmente, un apartado de actividades sugeridas para desarrollar junto a las y los estudiantes.

a) Los dos artículos de contexto tiene además una serie de citas de autores/as que han problematizado desde diferentes disciplinas los conflictos que se refieren en la película. Se recomienda que se utilicen estas citas como inicio para la explicación de los diferentes aspectos que dichos textos están refiriendo.

b) En el apartado de “Actividades” se proponen debates históricos a realizar en conjunto por las/los docentes con las/los estudiantes en clases, preguntas para el análisis narrativo de la película, tareas y dos trabajos. Todas estas actividades son solo sugerencias para que el o la docente pueda seleccionar o usar como referencias según sus propias necesidades y las de cada curso

Junto con ello, se agregan otras informaciones y apartados temáticos que le posibilitarán a el o la docente estructurar otras actividades en el aula.

Modo de uso

3 Este equipo recomienda la siguiente estructura en el aula:

a) En la primera sesión, una introducción de la/el docente de los aspectos generales de la película y del proceso histórico, con los elementos entregados en este manual y otros que sean necesarios. Visualizar la película. En una siguiente sesión trabajar a través de los análisis y debates la película.

b) Impulsamos a las/los docentes a incorporar otros materiales que puedan ayudar a las/los estudiantes a un mayor entendimiento de las materias.

c) Si el o la docente considera pertinente, se puede desarrollar algunas de las tareas sugeridas o desarrollar los trabajos, con el fin de ampliar los conceptos trabajados y la evaluación de los estudiantes.

Elementos básicos del lenguaje audiovisual

Nomenclatura

SECUENCIA

Unidad de división de un relato audiovisual en que se presenta, desarrolla y concluye una acción dramática completa. Generalmente una secuencia está compuesta por dos o más escenas. Una película o capítulo de una serie está compuesta por varias secuencias dramáticas.

ESCENA

Unidad narrativa en que se desarrolla una acción dramática o parte de ella en un solo espacio o ambientación. No tiene por qué tener un sentido dramático completo.

PLANO

Unidad mínima audiovisual. Se refiere a aquella imagen o sonido que se presenta en el relato sin ningún corte o interrupción en su desarrollo.

TIPOS DE PLANO

A diferencia de la secuencia y la escena, la nomenclatura de los planos está determinada por la relación entre el encuadre y la figura humana, animal o las cosas.

- **Gran plano general:** es aquel que presenta un amplio paisaje natural, urbano o interior, donde la figura humana, animal o las cosas no son las protagonistas.

- **Plano general:** es aquel que presenta la figura humana, animal o las cosas en su totalidad al interior de una ambientación específica.



Gran plano general



Plano general

- **Plano americano:** encuadra la figura humana desde la rodilla o la mitad del muslo hacia arriba, fijando el límite superior algunos centímetros por sobre la cabeza.
- **Plano medio:** encuadra al personaje desde la cintura hasta arriba de la cabeza.
- **Primer plano:** encuadra al personaje dejando ver sus hombros y toda su cabeza.

- **Gran primer plano:** encuadra solo la cabeza del personaje.
- **Primerísimo primer plano:** encuadra un fragmento del rostro. Se suele decir primerísimo primer plano de ojos o boca, etc.
- **Plano detalle:** encuadra fragmentos del cuerpo humano diferentes al rostro, también partes de objetos o animales.



Plano americano



Plano medio



Primer plano



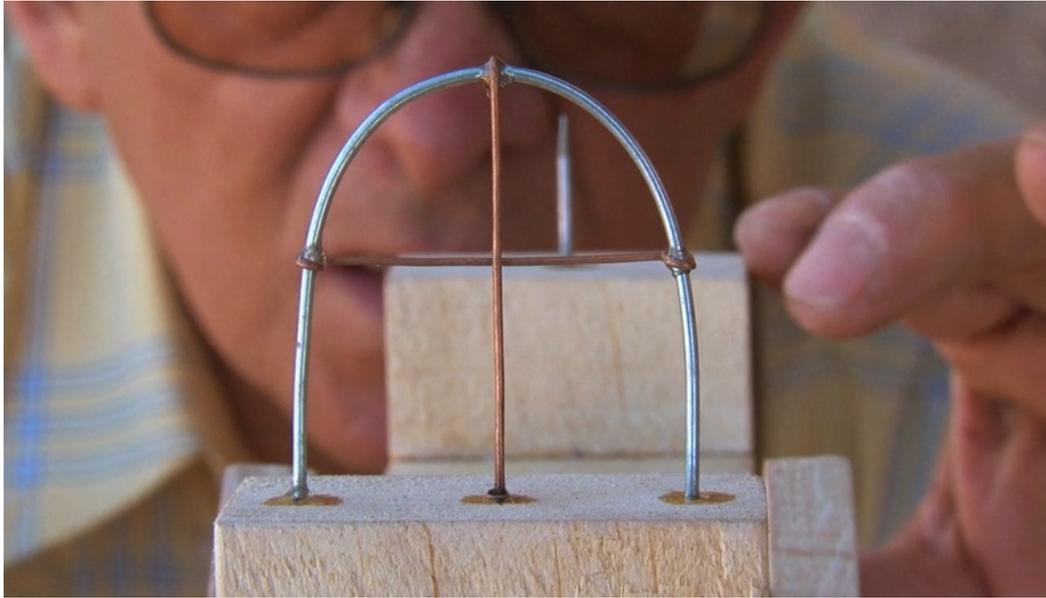
Gran primer plano



Primerísimo primer plano



Plano detalle



Plano con poca profundidad de campo.



Plano con gran profundidad de campo

CAMPO

El plano determina el espectro visible del espacio donde se ubican los paisajes, ambientes, personajes, objetos, etcétera. A esto se le llama “está en campo”. Lo que se encuentra afuera de él genéricamente se llama “espacio off” o “fuera de campo”. En específico debería diferenciarse de la siguiente forma:

- Fuera de campo: es aquello que el espectador cree que está afuera del plano visual y sonoro gracias a la información que se encuentra en el plano o en planos anteriores.
- Espacio off: aquellos espacios que son invisibles para el espectador pero que se presuponen que hay vida, por ejemplo, cuando se ve un plano nocturno de un edificio desde afuera y hay una ventana iluminada desde el interior, es un espacio que no se ve pero se presupone que hay personas adentro haciendo sus vidas.

PROFUNDIDAD DE CAMPO

Esto se refiere a todo el espectro nítidamente visible al interior de un plano. Hay planos con mucha profundidad de campo y otros con muy poca profundidad de campo. La profundidad de campo depende de las ópticas que utilizan las cámaras de cine y video, las condiciones lumínicas y la sensibilidad del material de filmación o grabación.

ÁNGULOS DE PLANO

Se denomina de forma diferente al ángulo que tiene la imagen en relación al personaje, animal o cosa.

- **Frontal:** Planos que están encuadrados de forma frontal. Generalmente estos planos se realizan a la altura de los ojos de una persona parada o del personaje.
- **Picado:** planos que están encuadrados desde arriba hacia abajo.
- **Contrapicado:** planos que están encuadrados desde abajo hacia arriba.
- **Cenital:** plano que es grabado desde arriba y carece completamente de perspectiva y/o punto de fuga.



Plano picado



Plano contrapicado

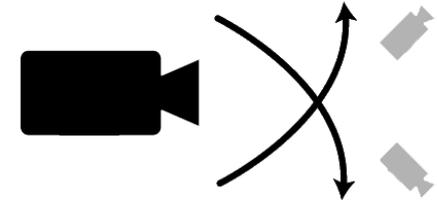
MOVIMIENTOS

El lenguaje audiovisual está compuesto por dos formas de movimientos:

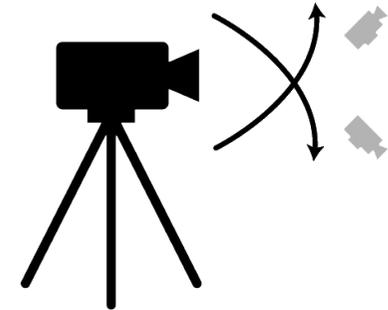
- 1) El movimiento de los personajes, animales, u objetos dentro y fuera de campo.
- 2) El movimiento de la cámara o imagen. Estos últimos están definidos de la siguiente forma:

- **Plano fijo:** es un plano que no altera la relación de la cámara/imagen con su eje de visión o posición en el espacio, determinada por el trípode, el camarógrafo, grúa u otro.
- **Paneo:** la imagen se mueve manteniendo su eje espacial desde izquierda a derecha o viceversa.
- **Tilt:** la imagen se mueve manteniendo su eje espacial desde arriba hacia abajo (down) o desde abajo hacia arriba (up).
- **Travelling:** la cámara se desplaza de forma lateral, de izquierda a derecha o viceversa. O desde arriba hacia abajo o viceversa.
- **Dolly:** la cámara desplaza su posición hacia adelante (in) o hacia atrás (out).
- **Zoom:** la cámara no se mueve pero la imagen a través de la óptica se acerca (in) o aleja (out) cambiando su encuadre.

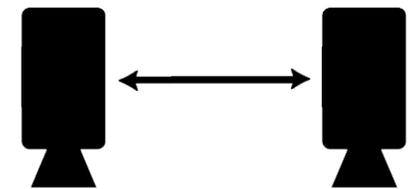
Paneo



Tilt



Travelling



Dolly



TRAMA

Es el flujo narrativo por donde transitan los personajes y sus respectivos universos relacionales. Usualmente experimentan cambios emocionales o contextuales sustanciales para los personajes.

ESTRUCTURA NARRATIVA AUDIOVISUAL

Existen una serie de formas para contar un relato pero la mayoría de ellas responde a una estructura básica que se resume en la siguiente forma.

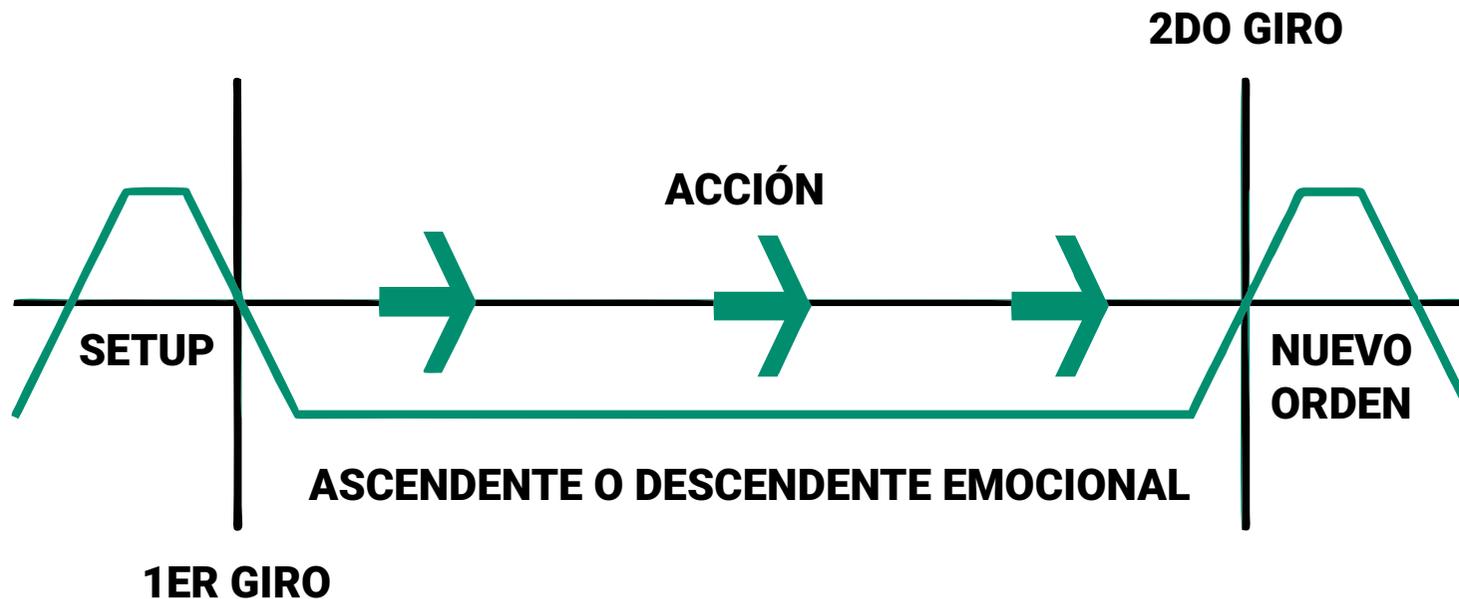
STORYLINE

- **Setup o planteamiento:** quién, dónde o qué se va a contar.
- **Primer giro:** momento en que se quiebra el orden emocional y de acción establecido en el planteamiento.

- **Conflicto y pendiente:** se desarrollan los eventos que se desencadenan con el primer giro o quiebre. Todo relato tiene una pendiente emocional ascendente o descendente, es decir, el o los personajes caen o se levantan de un pozo dramático.

- **Segundo giro:** momento en que la curva emocional y de acción de la historia llega a un punto máximo de tensión y explota.

- **Resolución:** se establece un nuevo orden emocional y de mundo donde se desarrollan los personajes.



NARRADOR

El narrador audiovisual se define a través del punto de vista en que se cuenta la historia, este generalmente está definido por el punto de vista de la cámara, es decir, donde se encuentra la atención o el privilegio narrativo.

- **Externo objetivo:** se sitúa fuera de la trama como un simple observador de los sucesos, sin comprenderlos y sin interactuar en ellos. Tiene una visión global de los sucesos, permite mostrar la trama principal y las subtramas en su totalidad. Tiene una presencia onmiciente.

Ejemplo: Rodríguez, hijo de la rebeldía (Canal 13, 2007), de Cristián Galaz.

- **Externo subjetivo:** observa, pero además comprende e interpreta lo que ve. Sin embargo, no participa directamente en los eventos de la trama y las subtramas.

Ejemplo: Los excéntricos Tenenbaum (2001), Wes Anderson.

- **Interno:** siempre está dentro de una trama, pero solo puede ver lo que le sucede al personaje dentro de la trama, es decir, no logra ver lo que sucede en otras tramas narrativas que se estén desarrollando. Es el punto de vista de algún personaje que pertenece a una trama.

1) Interno observante: un personaje que puede ver lo que le sucede al o los protagonistas, sin participar directamente en el arco dramático de estos.

Ejemplo: Million Dollar Baby (2004), Clint Eastwood.

- 2) Interno co-protagónico: el narrador es un personaje que además participa directamente del proceso del personaje protagónico.

Ejemplo: Se7en, siete pecados capitales (1995), de David Fincher.

- 3) Interno protagónico: el narrador es el o la protagonista de la trama.

Ejemplo: Forrest Gump (1994), de Robert Zemeckis.

IMPLANTES NARRATIVOS

Objeto físico inanimado que se agrega al universo físico en que se desarrolla el relato, que guarda, transporta, sugiere o descubre información fundamental para el avance de los acontecimientos.

- **Implante identificador:** a través de éste implante se otorga significado identificador a un personaje.

- **Implante de apoyo comunicacional o vía comunicacional:** este implante permite al personaje comunicarse con mayor fluidez, por ejemplo, un personaje que juega con un encendedor mientras conversa.

- **Implante estético o accesorio:** un objeto singular que identifica al personaje.

- **Implante estético o accesorio:** un objeto singular que identifica al personaje.
- **Implante funcional:** objeto que parece servir para algo determinado y luego sirve para otra cosa.
- **Implante de metáfora:** objeto que genera conexión estética o simbólica con el conflicto de algún personaje.
- **Implante generador de suspenso:** establece tensión dramática por anticipación, por conocimiento previo del peligro.
- **Implante generador de futuro:** objeto que genera expectativas.
- **Falso implante desorientador:** genera expectativas falsas. Crea una línea lógica falsa de explicación de la situación.
- **Implante de descubrimiento o pistas:** los implantes van orientando hacia el descubrimiento de la verdad a través de asociaciones causales.
- **Implante central o Mac Guffin:** aglutina la acción narrativa en relación a descubrir, conseguir, deshacer o transportar el implante, de manera que esos elementos son los que crean la trama.

METASINTAGMA

Este es un elemento central en la construcción de un personaje, ya que es el núcleo afectivo de éste y su pasado. El metasintagma es un bloque de diálogo donde el personaje deja entender sus motivaciones o la lógica que explica sus acciones. El personaje narra un hecho de su propio pasado, contextualizado (universo físico), narrado en acciones (cinética) y de alta intensidad dramática (emoción).

- **Metasintagma interrumpido:** se interrumpe la narración del personaje justo en el clímax de los eventos (generalmente por una acción o suceso), para que el interlocutor complete mentalmente el sentido de la historia que está narrando, en este caso usualmente el espectador también lo infiere.

NOSTALGIA DE LA LUZ (2010)

GÉNERO

Documental

ÉPOCA DE AMBIENTACIÓN

Segunda mitad de los años 2000

PÁISES DE PRODUCCIÓN

Alemania, Chile, España, Francia

PRODUCTORAS

Atacama Productions,
Blinker Filmproduktion, WDR, Cronomedia

DIRECTOR

Patricio Guzmán

GUIONISTA

Patricio Guzmán

PRODUCTORES

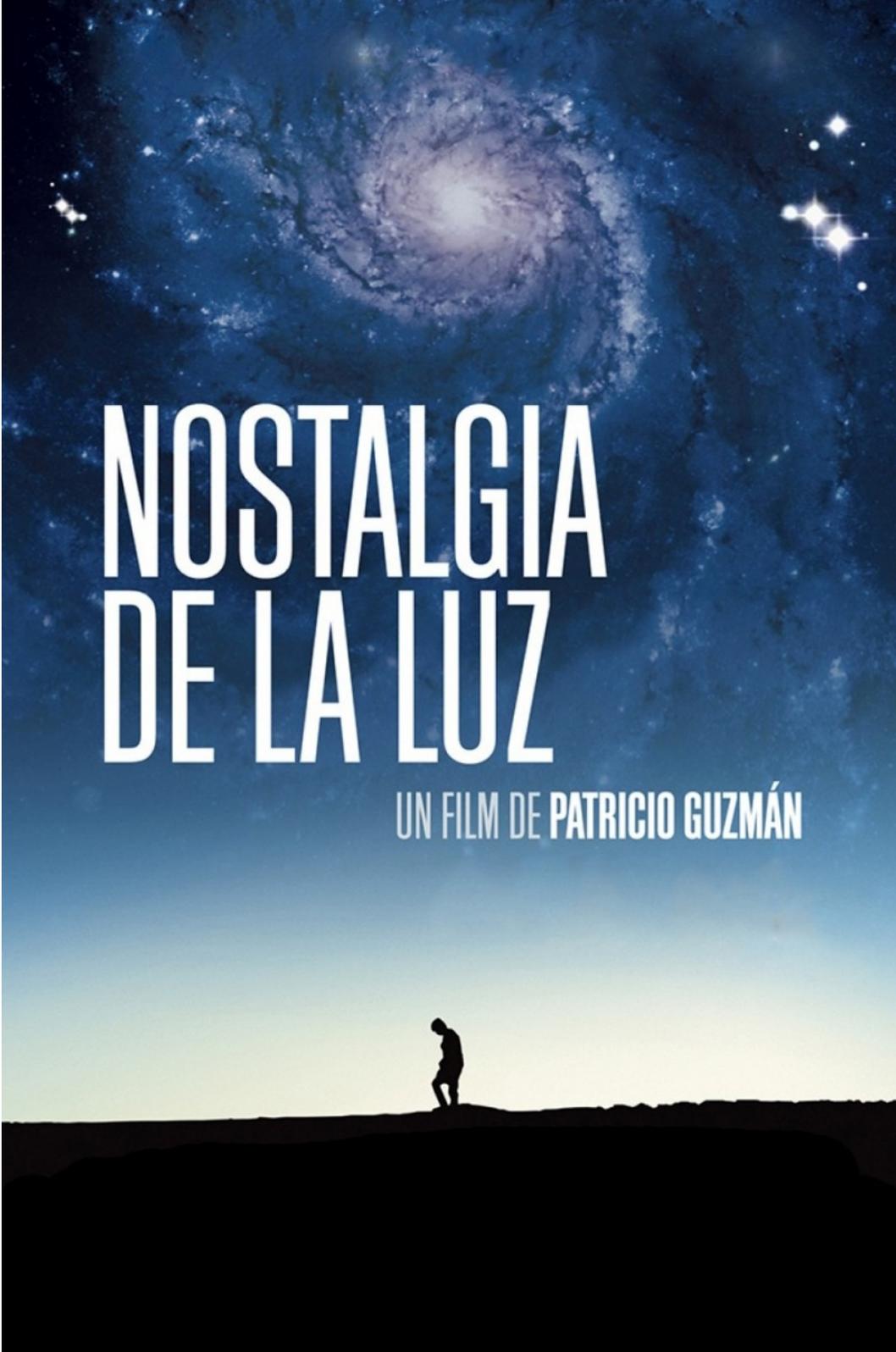
Renate Sachse

Nostalgia de la luz (2010) es el primer documental de una trilogía de la que también forman parte El botón de nácar (2015) y La cordillera de los sueños (2019). En los tres filmes Patricio Guzmán ofrece una reflexión personal sobre las conexiones entre memoria, tiempo y territorio, en Chile. Para ello usa como punto de partida paisajes a los que el imaginario social chileno ha conferido, tradicionalmente, el carácter de emblema identitario. En el caso del primer filme ese emblema es el desierto de Atacama, en el segundo, la Patagonia y, en el tercero, la cordillera de los Andes.

En Nostalgia de la luz hay otro elemento estructurante de la narración junto con el desierto, se trata de la astronomía. El filme comienza con las imágenes de un antiguo telescopio en Santiago, mientras escuchamos la voz de Guzmán evocando su pasión por la observación de las estrellas, que lo ha acompañado desde la infancia. Esa escena sirve como punto de partida para hacer una reflexión sobre la aparente tranquilidad del Chile de la juventud de Guzmán, que se vio alterada con la llegada de vientos de cambio, de la mano del proyecto revolucionario de la Unidad Popular. Ese proyecto sería sesgado en 1973, con el golpe de Estado y la instauración de la dictadura. Guzmán compara la ruptura de la vida democrática con una supernova que pudo apreciarse en esos mismos años, estableciendo así una comparación entre dos temporalidades totalmente diferentes: el tiempo histórico del pasado inmediato y el tiempo estelar. La imbricación de esas dos escalas temporales acompaña toda la narración cinematográfica.

Después de las escenas introductorias la acción del documental se traslada hacia el desierto de Atacama. Guzmán muestra los grandes observatorios astronómicos y entrevista a los científicos que trabajan en ellos, que le explican que la luz de las estrellas captada por los telescopios fue emitida en un pasado remoto y ha tardado millares de años en llegar hasta la Tierra. De esa manera, observar el firmamento significa forzosamente mirar hacia atrás. Asimismo, componentes de las estrellas como el fósforo están presentes también en nuestros huesos lo que, en cierta medida, unificaría tanto la materia humana como la estelar.

La reflexión sobre el tiempo pasado se traslada a otros pasados más cercanos de los cuales el desierto sirvió como escenario. Mediante entrevistas a historiadores y antropólogos y visitas a sitios arqueológicos precolombinos, yacimientos de petroglifos y las ruinas de la Estación Salitrera de Chacabuco, Guzmán ahonda en el pasado, esta vez a escala humana. Las herramientas y utensilios dejados en las salitreras, las inscripciones en los muros y el cementerio sirven como rastros de ese pasado, como testimonio de la dura vida y de las injusticias que enfrentaron los y las trabajadores y trabajadoras del salitre, entre fines del siglo XIX y comienzos del XX.



NOSTALGIA DE LA LUZ

UN FILM DE PATRICIO GUZMÁN

La utilización de Chacabuco como campo de prisioneros políticos durante la dictadura permite enlazar el pasado de las salitreras con la represión militar de los años setenta del siglo XX. La memoria de los crímenes de la dictadura pasa a ser, a partir de entonces, uno de los pilares narrativos del filme. Guzmán se interesa, sobre todo, por el trabajo de excavación que algunas mujeres, familiares de detenidos/as desaparecidos, llevan a cabo en el desierto, a escasa distancia de los grandes observatorios. La poderosa tecnología de los mayores telescopios del mundo contrasta con la escasez de medios de un grupo de mujeres que escarban en el desierto, sin ayudas estatales ni institucionales, en busca de los restos de sus familiares desaparecidos. La capacidad de observación estelar choca con la incapacidad para descubrir los restos humanos en una porción de terreno infinitamente pequeña en comparación con el firmamento. Ese contraste metaforiza el olvido de los crímenes de la dictadura, haciendo de la lucha de esas mujeres un símbolo de la batalla contra su silenciamiento.

El filme juega constantemente a asociar ambas escalas, los cráneos de los asesinados por la dictadura son comparados visualmente con la esfera rocosa de planetas y satélites. Las estrellas son comparadas con las bolitas de cristal de un niño. En definitiva, lo infinitamente grande encuentra lo infinitamente pequeño. Al mismo tiempo, el filme propone que la observación hacia un afuera –hacia el cosmos– debe ir acompañada de una observación hacia el interior del desierto, pero también hacia el interior de la sociedad. Esa observación interior se propone como la única forma de superar los traumas de la dictadura y de otros momentos de represión, como lo fue el trabajo en condiciones de semiesclavitud de las salitreras. El filme reúne ambas dimensiones hacia el final, por medio de una entrevista a una astrónoma hija de víctimas de la dictadura y, también, a través de la visita de algunos familiares de desaparecidos/as a los grandes observatorios del desierto de Atacama.



Contexto Histórico General

El deber de memoria en Chile

Tras perder el plebiscito de 1988, la dictadura chilena pactó el proceso de transición a la democracia con la mayoría de los partidos de oposición, agrupados en la Concertación. Augusto Pinochet mantuvo la jefatura de las Fuerzas Armadas hasta 1998, lo que hizo que los primeros gobiernos democráticos optaran por asumir una actitud de cautela a la hora de establecer políticas de memoria y reparación de los crímenes de lesa humanidad perpetrados durante la dictadura. Asimismo, el ejercicio de la justicia se vio seriamente restringido por la ley de amnistía decretada por el régimen.

A pesar de esas limitaciones, los distintos gobiernos chilenos, desde 1990, han desarrollado políticas de estado tendientes al reconocimiento de las violaciones de los derechos humanos (DDHH). Esas políticas han ido modificándose a lo largo de los años, en una tendencia general a ampliar el número de crímenes tipificados y reconocer oficialmente el sufrimiento de las víctimas de tortura, prisión política y terrorismo de Estado e identificar a los perpetradores, aunque ello no siempre haya tenido consecuencias judiciales. Esas políticas públicas son el resultado de difíciles negociaciones entre partidos políticos de diversas tendencias, movimientos de la sociedad civil, asociaciones de familiares de víctimas, diferentes credos

religiosos, las Fuerzas Armadas y Carabineros.

El paradigma del negacionismo impuesto en la dictadura respecto de las violaciones a los DDHH fue substituido por el reconocimiento oficial en la posdictadura. El primer paso significativo para ello fue dado en 1991, con el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, conocido popularmente como Informe Rettig, en honor a su director, Raúl Rettig. En ese informe, el Estado chileno reconoció oficialmente la existencia de desaparecidos/as, asesinados/as, torturados/as y, en general, de violaciones de los DDHH durante la dictadura.

Pese a ello, el informe fue duramente criticado por algunos sectores de la antigua oposición a la dictadura, pues al explicar los motivos que condujeron al golpe de Estado de 1973, la comisión afirmó que había existido en el Chile de la Unidad Popular un “clima de guerra civil”. Según el informe, habría habido dos “bandos” antagónicos entre 1970 y 1973: por un lado, la UP y los grupos sociales y políticos que la sustentaban; por otro, la oposición, que contaba con el apoyo creciente de sectores de las Fuerzas Armadas, fuertemente anticomunistas. Ese relato oficial, que relata el golpe de Estado como la consecuencia de un antagonismo entre bandos, fue acusado de atenuar la responsabilidad histórica de los militares y poner en el mismo nivel el terrorismo de Estado y las acciones aisladas de grupos subversivos.

El progresivo regreso de exiliados/as, la apertura de los primeros juicios contra militares y, sobre todo, la detención de Augusto Pinochet, en Londres, en 1998, crearon un clima propicio para dar una mayor visibilidad al debate público sobre la memoria de la dictadura. Amplios sectores de la intelectualidad chilena, incluidos historiadores/as, psicólogos/as, escritores/as, artistas plásticos y cineastas denunciaron, por medio de sus obras, que en Chile imperaba una lógica de olvido selectivo del pasado.

Según esa lógica, el estudio del pasado reciente y la elaboración de una memoria colectiva y pública de los crímenes de la dictadura sería pernicioso para la reconciliación nacional y, a largo plazo, para la convivencia. En contra de ese discurso, se argumentó la necesidad de elaborar una memoria de ese pasado, como única forma de sobrellevar como sociedad un trauma silenciado y reprimido.





A comienzos del siglo XXI, el Estado chileno dio un nuevo paso en el reconocimiento de las violaciones de los derechos humanos, por medio de la instauración de dos comisiones sobre prisión política y tortura durante el régimen cívico-militar. Esas comisiones, conocidas popularmente como Valech I y II –en honor a su primer director, Monseñor Sergio Valech–, reconocieron la existencia 40.018 víctimas de la dictadura, entre las que se incluyen 3065 muertos/as y desaparecidos/as.

Dentro de las políticas públicas de memoria, los “sitios de memoria” han tenido un lugar de primera importancia. Entre 1996 y 2016, 22 centros de detención, tortura y fosas clandestinas fueron reconocidos como Monumentos Históricos. Esa política de establecimiento de lugares de memoria se ha visto complementada con la creación de memoriales destinados a aumentar la visibilidad del pasado reciente, así como su estudio. Dentro de esa dinámica de monumentalización se encuadra la creación, en 2010, del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y el Instituto Nacional de los Derechos Humanos.

Citas de Contexto General

“ El restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible (pero que Borges imaginó en su historia de Funes el memorioso) y, por otra parte, espantoso; la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados. (...) Conservar sin elegir no es una tarea de la memoria. Lo que reprochamos a los verdugos hitlerianos y estalinistas no es que retengan ciertos elementos del pasado antes que otros —de nosotros mismos no se puede esperar un procedimiento diferente—, sino que se arroguen el derecho de controlar la selección de elementos que deben ser conservados. Ninguna institución superior, dentro del Estado, debería poder decir: usted no tiene derecho a buscar por sí mismo la verdad de los hechos, aquellos que no acepten la versión oficial de pasado serán castigados”.

Tzvetan Todorov, “Los abusos de la memoria”.

“ Los canales de televisión se precipitan. Compiten por mostrar imágenes exclusivas e inéditas en torno a lo que fue el Gobierno de la Unidad Popular. Especialmente la caída del Gobierno consumada en el bombardeo a La Moneda. Resulta impresionante constatar el violento embate de las llamas a través de los poderosos bloques de cemento. Se repite. Se repite incesantemente el incendio. Después de treinta años las imágenes del gobierno del presidente

Salvador Allende copan las pantallas. Treinta años. Y aunque entiendo que es una aparición mediada por una masiva y evanescente sed de mercado, observo el blanco y negro en que se consolidan las figuras. Unas imágenes que parecen —¿cómo expresarlo?— ligeramente sobresaturadas. Excedidas. Desenfocadas. Demasiado tarde. Tantos años debían transcurrir, lentos o apresurados o ambiguos o extremadamente costosos, para oficializar un tramo de la historia. Pero no es así. Se trata de una mera bacanal de imágenes, superpuestas hasta su estallido. Que no permiten ver nada. Nada más que un estallido de imágenes”.

Diamela Eltit, “Acerca de las imágenes públicas como política de desmemoria”.

“ Un elemento decisivo del Chile Actual es la compulsión al olvido. El bloqueo de la memoria es una situación repetida en sociedades que vivieron experiencias límites. En ellas esta negación respecto al pasado genera la pérdida del discurso, la dificultad del habla. Existe una carencia de palabras comunes para nombrar lo vivido. Trauma para unos, victoria para otros. Una imposibilidad de comunicarse sobre algo que se denomina de manera antagónica: golpe, pronunciamiento; gobierno militar, dictadura; bien de Chile, catástrofe de Chile”.

Tomás Moulián, “Chile, anatomía de un mito”.

Contexto Histórico Específico

El cine documental chileno y la memoria de la dictadura

El cine fue una de las industrias culturales más seriamente afectadas tras el golpe de Estado de 1973. Por un lado, un número considerable de directores/as, productores/as y actores y actrices que habían estado activos durante la Unidad Popular se exiliaron en un amplio número de países de América Latina, Norteamérica, Europa occidental y oriental e, incluso África, lo que significó un duro golpe para la actividad cinematográfica nacional. Por otro lado, durante muchos años la producción chilena se vio prácticamente paralizada por la falta de incentivos públicos, el cierre de instituciones cinematográficas encargadas de la enseñanza y la producción de cine y, evidentemente, por la censura. La dictadura manifestó un interés mucho mayor en desarrollar el mercado televisivo que en fomentar el cine nacional. De ese modo, puede afirmarse que la cinematografía chilena fue uno de los sectores de la vida artística y cultural más fuertemente golpeados por el llamado “apagón cultural”. Solo un puñado de cineastas, como Silvio Caiozzi, Ignacio Agüero o Cristián Sánchez lograron realizar largometrajes de ficción o documentales durante la dictadura, muchos de los cuales criticaban de manera abierta o metafórica la represión y las violaciones de los derechos humanos bajo el régimen militar.

De esa forma, se produjo una situación paradójica, pues como buena parte de los/las cineastas chilenos/as se habían exiliado, sus películas –que incluyen fuertes denuncias de los crímenes de la dictadura– tuvieron un fuerte impacto en el extranjero y algunas de ellas alcanzaron un gran prestigio internacional, pero no se exhibieron en Chile. El caso de Patricio Guzmán y particularmente de la trilogía La batalla de Chile (1975, 1976, 1979) es el más famoso; sin embargo, no es el único, cabría citar otros directores/as como Miguel Littín, Helvio Soto, Raúl Ruiz, Marilú Mallet o Valeria Sarmiento.

Tras el retorno a la democracia en 1990 se produjo una paulatina reanudación de la actividad cinematográfica. Si bien, desde el punto de vista cuantitativo, continuó siendo un sector secundario dentro del mercado de bienes culturales, la situación del cine mejoró considerablemente en los años noventa con respecto a la dictadura. Algunos/as de los cineastas que se habían exiliado volvieron a filmar películas en Chile, como Raúl Ruiz, Miguel Littín, Carmen Castillo o Patricio Guzmán, aunque no necesariamente retornaron al país. A ellos y ellas se sumaron cineastas que habían logrado iniciar su carrera en Chile, en la dictadura y, sobre todo, una nueva generación de directores y directoras, nacidos en los años setenta y que, por lo tanto, eran aún menores de edad durante la dictadura.

Una de las principales temáticas del cine del período fue la reflexión sobre el pasado reciente de Chile, en particular el gobierno de Salvador Allende, el golpe de Estado y las violaciones contra los derechos humanos cometidos por el régimen militar. Esos filmes también ofrecieron una mirada crítica sobre la transición a la democracia y, en particular, sobre los límites de las políticas públicas de reparación y justicia emprendidas por el Estado chileno con respecto a

esas violaciones. Uno de los puntos comunes de esa cinematografía fue intentar visibilizar por medio del audiovisual esos crímenes para fomentar el debate público, tras años de silenciamiento y censura. También, quisieron romper lo que consideraban una espiral de olvido o de amnesia, con respecto al pasado, instaurada tanto en la sociedad civil como en sus instituciones.



El documental jugó un papel de primer orden al respecto, en gran medida por su compromiso intrínseco con lo real. Aunque puede decirse que el cine colaboró con la construcción de una memoria colectiva sobre el pasado, no lo hizo de manera monolítica. Las estrategias de representación y enunciación de los debates sobre la memoria colectiva fueron muy diferentes. Muchos cineastas optaron por recoger testimonios de víctimas de la dictadura o de sus familiares, por medio de entrevistas, intentando abordar, a partir de casos particulares, algún aspecto concreto del trauma social, como puede verse, por ejemplo, en *Fernando ha vuelto* (Silvio Caiozzi, 1998). Otros, optaron por ahondar en sus propias memorias como antiguos militantes o exiliados. Algunos documentales incorporaron ambas esferas, como *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo, 1994) o *La memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997). Guzmán tendría una labor importante como gestor cultural al crear ese mismo año el Festival Internacional de Festivales de Santiago (FIDOCES), foro privilegiado para el fomento del cine documental y para la discusión sobre la memoria colectiva.

La detención de Augusto Pinochet en Londres en 1998 y, sobre todo, el trigésimo aniversario del golpe de Estado, en 2003, pueden ser considerados como hitos que acarrearón un cambio en la forma de representar la memoria individual y colectiva de la Unidad Popular y de la dictadura. Si hasta entonces la tendencia había sido “poner en imágenes” un pasado comúnmente escamoteado, es decir, mostrar lo que no se quería ver, a partir de ambos eventos los medios de

comunicación masiva difundieron de manera repetitiva un gran volumen de imágenes sobre el pasado traumático, totalmente impensable hasta entonces. Algunos intelectuales vieron en esa dinámica un riesgo de saturación de las imágenes. El exceso de repetición acabaría por atentar contra el poder de significación de esas imágenes, llevando a su banalización y mercantilización.

La última trilogía de Patricio Guzmán puede interpretarse como una reacción ante ese riesgo de banalización por medio de la reiteración abusiva. En 2004 el cineasta estrenó *Salvador Allende*, un largometraje consagrado a trazar una biografía del expresidente, con abundantes imágenes de archivo, testimonios de personas que lo conocieron y filmaciones en escenarios históricos claves de la Unidad Popular. A partir de *Nostalgia de la Luz* el cineasta optó por nuevas formas de reflexionar sobre el pasado, casi sin reiterar las imágenes de archivo y sin acudir a la descripción cronológica del pasado reciente. En su lugar, optó por asociar libremente diferentes eventos de la historia chilena, diferentes temporalidades –incluida la cósmica– y espacios, en una reflexión sobre la memoria personal y pública no tan pautada por una lógica causal.

De modo general, cabe destacar que en el documental chileno se aprecia, desde mediados de los años noventa, una creciente valorización de la subjetividad y de la memoria individual, tanto en los testimonios de los y las entrevistados como en los documentales en primera persona. Frente a las grandes crónicas sobre procesos políticos y sociales, y a las explicaciones globales que habían caracterizado una parte considerable de la producción cinematográfica de los años setenta y algunos filmes de la posdictadura, se hizo cada vez más frecuente explorar la intimidad, las historias personales, los traumas familiares, los silencios privados, muchas veces intergeneracionales. Esta tendencia, que puede enmarcarse en lo que Beatriz Sarlo ha llamado el “giro subjetivo”, ganó fuerza y profundidad en la primera y segunda década del siglo XXI, con la irrupción de una generación de cineastas hijos/as, sobrinos/as o nietos/as de víctimas de la dictadura –y eventualmente de perpetradores– que se abocó a elaborar audiovisualmente sus propias experiencias traumáticas y las de sus familiares. El fenómeno es común a otros países de América Latina y en él se perciben posturas disímiles, que van de la reivindicación y monumentalización de las acciones de los familiares a la crítica e, incluso, el rechazo.



Citas de Contexto Específico

“ Nostalgia se ha convertido en una obra de circulación mundial. ¿Por qué no darle confianza al director que se lanza en otra aventura similar? ¿Por qué no darle los apoyos necesarios si ya tiene la experiencia sobre esta materia? (...) ¿Será porque esta nueva obra también evoca la memoria histórica de Chile? (...) Mis filmes anteriores hacen lo mismo y tampoco recibieron las ayudas del estado: Nostalgia de la Luz, El caso Pinochet y Salvador Allende, las tres estrenadas en Cannes. Ninguna obra mía ha sido premiada por ninguna subvención desde que estas ayudas oficiales se crearon en 1999. Ninguna ha sido comprada por la televisión abierta de Chile (con la excepción de la última). ¿No sabe el jurado que el nombre de Chile se conoce más por las obras de los artistas internacionales que por el trabajo que hacen las embajadas?”

Guzmán, Filmar lo que no se ve, 2013.

“ Contemporáneo a lo que se llamó en los años setenta y ochenta el “giro lingüístico”, o acompañándolo muchas veces como su sombra, se ha impuesto el giro subjetivo. (...) Coincide con una renovación análoga en la sociología de la cultura y los estudios culturales, donde la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por las estructuras. Se ha restaurado la razón del sujeto que fue, hace décadas, mera “ideología” o “falsa conciencia”, es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que el sujeto necesariamente ignoraba. En consecuencia, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra la vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar la identidad lastimada”.

Beatriz Sarlo, Tiempo pasado, 2007: 22.



Este giro afectivo y subjetivo en la representación de la atrocidad puede ser observado también (aunque en menor medida) en una 'segunda generación' de realizadores chilenos, la idea fija de identidad, entendiéndola como tránsito permanente y generar quiebres en las representaciones promovidas desde las voces oficiales (39-40). Así, estos documentalistas se mueven sin grandes aspavientos por diversos países e idiomas, por ejemplo, y a través de estos desplazamientos no sólo negocian las representaciones del “ser chileno” sino también los límites del documental, fragmentando sus relatos, exhibiendo su construcción, enfatizando la imposibilidad de la existencia de una única versión del pasado. A la luz de estas radicales transformaciones políticas y socio-culturales, el documental chileno supuso no un abandono de la temática de la dictadura y de sus consecuencias, pero sí, dice Jacqueline Mouesca, un necesario cambio de mirada (2005:134). El cine urgente y de “trinchera” de las décadas anteriores dio paso a documentales que buscaban informar sobre el periodo dictatorial, especialmente sobre los abusos perpetrados por los militares, los que eran construidos, en su mayoría, sobre la base de testimonios de sobrevivientes y familiares de las víctimas de los detenidos desaparecidos”.

**Elizabeth Ramírez, Estrategias para (no) olvidar:
notas sobre dos documentales chilenos
de la post-dictadura, 2010.**



Temas Históricos Contextuales

La caravana de la muerte

Comitiva militar creada a fines de septiembre de 1973, por decisión de Augusto Pinochet. Estuvo encabezada por el general Sergio Arellano Stark y tuvo como misión agilizar los procesos contra los detenidos tras el golpe de Estado de 1973. La caravana se dirigió primero hacia el centro y el sur del país, en un helicóptero Puma, y después hacia el norte, de donde provienen la gran mayoría de sus víctimas. Durante el mes de octubre de 1973, fue responsable por el asesinato y la desaparición de decenas de presos/as políticos. Muchas de esas ejecuciones ilegales se caracterizaron, además, por una extrema violencia. De un total de 97 personas asesinadas por la Caravana de la Muerte, 40 proceden de las ciudades de Calama y Antofagasta que concentran el mayor número de

víctimas. En 1998 el juez español Baltasar Garzón ordenó la detención de Pinochet en Londres usando como base las investigaciones sobre la Caravana de la Muerte iniciadas por el juez chileno Juan Guzmán. Varios de los militares que participaron en las acciones de la Caravana fueron condenados por la justicia chilena, incluyendo el general Arellano Stark. Este último, sin embargo, fue dispensado de cumplir una pena de seis años al diagnosticarse que sufría demencia senil. En 2018 el excomandante en jefe del Ejército, Juan Emilio Cheyre, fue condenado a tres años y un día de libertad vigilada por haber encubierto, en 1973, quince asesinatos perpetrados por la Caravana de la Muerte.



Oficinas salitreras

Desde mediados del siglo XIX hasta los años treinta del siglo XX, se establecieron en el norte de Chile complejos industriales que estuvieron dedicados a la explotación del salitre en las regiones de Tarapacá y Antofagasta. Debido al aislamiento geográfico en que se encontraban esos complejos, instalados en pleno desierto de Atacama, debían ser autosuficientes, satisfaciendo las exigencias industriales y las necesidades básicas de los trabajadores. Por ello, las salitreras se transformaron en auténticos pueblos construidos en el desierto, con escuelas, bazares –conocidos como pulperías–, iglesias y viviendas. La instauración de las salitreras produjo un intenso flujo migratorio en la región, la mayoría de los trabajadores procedían de sur de Chile o de países vecinos como Perú y Bolivia, también hubo inmigrantes europeos, aunque en menor proporción. Sus

condiciones de trabajo eran particularmente duras y podían extenderse durante diez horas. Estaban, además, en una situación de enorme dependencia frente a los empresarios del salitre, que eran propietarios de las instalaciones de la salitrera, incluyendo las viviendas de los trabajadores. Muchos de ellos eran reclutados siguiendo un procedimiento conocido como “enganche”, un sistema engañoso en el que el empleado contraía una deuda con la empresa, que le cobraba los costos del traslado a la salitrera y la instalación. La existencia de esa deuda sitúa ese tipo de trabajo en una situación análoga a la esclavitud. A raíz de la crisis de la industria del salitre, esas oficinas comenzaron a cerrar sus puertas en la segunda y tercera década del siglo XX. La dictadura encabezada por Augusto Pinochet adaptó las antiguas instalaciones de la Oficina Salitrera de Chacabuco para crear un campo de prisioneros masculino, que estuvo activo entre 1973 y 1975.



Pinturas rupestres

A pesar de la aridez, el poblamiento humano del desierto de Atacama es bastante antiguo. Los antropólogos han conseguido determinar que existieron asentamientos humanos entre la costa del desierto y la cordillera desde el 6000 AC hasta el inicio de la época colonial. Esos asentamientos estaban distribuidos en la costa, junto a yacimientos de agua subterránea y ríos cordilleranos, particularmente el Loa. Esas comunidades establecieron intercambios entre sí, mediante redes de caravanas. En el área de los antiguos caminos que conectaban esos asentamientos hay una variada presencia de arte rupestre que fue producido a lo largo de los siglos. Muchas de esas

obras corresponden a pinturas monocromas y policromas, así como a petroglifos, que la mayoría de las veces fueron realizadas en accidentes del terreno, como quebradas y abrigos. Pueden representar tanto animales –como caravanas de llamas– como figuras antropomórficas. También hay escenas de caza y representaciones de animales acuáticos y motivos simétricos. Esas pinturas rupestres constituyen una fuente de incalculable valor para comprender las formas de vida de los antiguos habitantes de esa zona del desierto y sus actividades ligadas a la caza y a la agricultura. Los principales yacimientos arqueológicos se encuentran en las localidades de Alto Loa, Rio Salado y Tal Tal.



Nomenclatura / Diccionario

- **Imagen de archivo:** imágenes fijas o en movimiento reutilizadas en una obra distinta a aquella para la que fueron pensadas o depositadas en un acervo, con otros materiales similares. Cuando se incluyen imágenes de un filme en otro siempre opera algún grado de transformación del sentido original. La imagen de archivo es una de las técnicas más utilizadas en las películas –sobre todo de no ficción– que abordan cuestiones relacionadas con el pasado, la historia o la memoria.
- **Lugar de memoria:** con este concepto el historiador francés Pierre Nora define objetos reconocidos públicamente como reservas de la memoria de una comunidad sobre un evento determinado. Suele tratarse de objetos materiales como monumentos, edificios y obras de arte, pero pueden no ser construcciones humanas, por ejemplo, un paisaje o un accidente geográfico pueden ser lugares de memoria. En general, quien otorga a un espacio determinado la condición de “lugar de memoria” es la autoridad, pero puede serlo también asociaciones del mundo civil con reivindicaciones propias e incluso opuestas a los poderes gubernamentales.
- **Exilio:** separación de un individuo o grupo de la tierra en la que vive, decretada por las autoridades u originada por la sensación de que se halla en riesgo de permanecer en su país, por motivos políticos, religiosos, culturales, sexuales, raciales, etc. Resulta difícil establecer el número de personas

exiliadas a raíz de alguna coyuntura específica, como una guerra o un golpe de Estado. En el caso de la dictadura chilena (1973-1990), las estimaciones oscilan entre las 150.000 personas, según Amnistía Internacional, y 260.000, según la Vicaría de la Solidaridad.

- **Memoria:** en un sentido amplio la memoria se define como la facultad para retener recuerdos del pasado y, en el caso de la informática, para almacenar datos. La facultad humana de recordar el pasado tiene diferentes dimensiones: puede ser individual y referirse al espacio íntimo y biográfico o englobar a un grupo, bajo la forma de una memoria colectiva. La memoria tiene la capacidad de transmitirse entre generaciones, creando lazos afectivos e identitarios y asentando tradiciones. A diferencia de la historia, que utiliza como principales fuentes documentos escritos, visuales, sonoros, orales, audiovisuales y vestigios materiales, la memoria se basa en la recordación del pasado realizada desde el presente.

- **Deber de memoria:** concepto surgido en los estudios sobre el Holocausto y más tarde aplicado a otros procesos históricos traumáticos, como las dictaduras del cono sur. El deber de memoria hace referencia al imperativo social de reconocer públicamente, recordar e investigar crímenes perpetrados de manera organizada y sistemática contra los derechos fundamentales de una colectividad o de un grupo social.

Actividades y Tareas

■ DEBATES

Preguntas para debates de temas históricos generales

- 1) ¿Qué crees que les sucede a las familias que no conservan recuerdos materiales de su pasado como fotos, videos o cartas? A partir de la reflexión anterior, ¿qué te parece que puede sucederles a las sociedades que no conservan vestigios de su pasado?
- 2) ¿En qué se diferencian y en qué pueden parecerse el tiempo de una vida humana, el tiempo de una sociedad y el tiempo de un sistema solar?
- 3) ¿Qué consecuencias piensas que han traído para Chile las violaciones contra los derechos humanos cometidas durante la dictadura?
- 4) ¿Qué crees que debería hacerse con los lugares como las salitreras y los campos de prisioneros donde se cometieron crímenes contra la humanidad?

■ SEGÚN LA PELÍCULA

Preguntas para guiar el análisis temático de la película

- 1) ¿Por qué el calcio es tan importante según Patricio Guzmán?
- 2) Explica la relación que se establece en la película entre mirar hacia arriba (a las estrellas) y mirar hacia abajo (a lo que está enterrado).
- 3) ¿Por qué, según Patricio Guzmán, en Chile el pasado no pasa?
- 4) ¿Qué relación visual se establece en el documental entre lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño? Explica lo anterior a partir de tres ejemplos fílmicos.
- 5) ¿Qué temporalidades diferentes son presentadas en el filme y qué relación se establece entre ellas?
- 6) ¿Qué contacto entre los hombres y mujeres contemporáneas y los hombres y mujeres del pasado se puede establecer, según el filme, a partir de los petroglifos y de las ruinas de Chacabuco?

Actividades y Tareas

TAREAS RECOMENDADAS

- 1) Visita alguno de los Sitios de Memoria de tu región y realiza un trabajo escrito y fotográfico sobre la memoria del pasado que se preserva en el acervo de ese lugar.
- 2) Busca poemas o canciones sobre exiliados/as, torturados/as, presos/as políticos o detenidos/as desaparecidos/as y realiza un análisis de su letra.
- 3) Investiga en archivos de prensa como hemerotecas de diarios, radios y canales de televisión sobre las consecuencias judiciales de la Caravana de la Muerte.
- 4) Investiga en Internet la ubicación, el número y las características técnicas de los principales observatorios astronómicos de Chile.

TRABAJOS SUGERIDOS

- 1) Escribe un ensayo sobre el siguiente tema: el historiador y el astrónomo tienen en común mirar hacia el pasado.
- 2) Escribe un relato en primera persona, en forma de carta o de diario, donde narres una semana en la vida de un adolescente, en la Oficina Salitrera de Chacabuco o en la Oficina Salitrera Francisco Puelma, en los años veinte del siglo pasado.

Otros Recursos

Bibliografía

Bossay, C. (2014). "Documentando el pasado: documentos históricos en documentales contemporáneos sobre la dictadura chilena" en Villarroel, M. *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: Lom, p. 177-186.

Eltit, D. (2009). "Acerca de las imágenes públicas como política de desmemoria". *Cinémas d'Amérique latine*, (17), 26-29.

Erice Sebares, F. M. (2008). Memoria histórica y deber de memoria: las dimensiones mundanas de un debate académico. *Entelequia: revista interdisciplinar*.

Gallardo, Francisco, Cabello, Gloria, Pimentel, Gonzalo, Sepúlveda, Marcela, & Cornejo, Luis. (2012). "Flujos de información visual, interacción social y pinturas rupestres en el desierto de atacama (norte de Chile)". *Estudios atacameños*, (43), 35-52.

<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-10432012000100003>

Guzmán, P. (2013). *Filmar lo que no se ve*. Santiago: Ediciones Fidocs.

Huysen, A. (2002). Pretéritos presentes: medios, política, amnesia. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, 13-40.

Mouesca, J., & Orellana, C. (2010). *Breve historia del cine chileno: Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Lom Ediciones.

Moulian, T. (1997). *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: Arcis universidad.

Muñoz Rumbero, A. (2015). "La Dirección de Inteligencia Nacional: una breve aproximación a la policía político-social de la dictadura chilena (1973-1977)". *Revista Historia Autónoma: Revista multidisciplinar de la Asociación Historia Autónoma*.

Pizarro, J. A. G. (2018). "La Industria del Salitre antes de la Primera Guerra Mundial. Dos Impresiones Contemporáneas sobre su Economía y Futuro". *Perfiles Económicos*, (4).

Pozo Artigas, José del. (2018) *Diccionario histórico de la dictadura cívico-militar en Chile. Periodo 1973-1990 y sus prolongaciones hasta hoy*. Santiago: LOM Ediciones.

Ramírez, Elizabeth (2010). "Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura". *Aisthesis*, núm. 47, julio, 2010, pp. 45-63

Sarlo, B. (2007). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.

Todorov, T. (2013). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Otros Recursos

Recursos Online

Página de Patricio Guzmán en el portal Memoria Chilena:

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-766.html#presentacion>

Patricio Guzmán, cine documental y memoria:

<https://www.cultura.gob.cl/publicaciones/cuaderno-pedagogico-patricio-guzman-cine-documental-y-memoria/>

Página de Patricio Guzmán en el portal de Cine Chile:

<https://cinechile.cl/persona/patricio-guzman/>

Oficina Salitrera de Chacabuco en el portal del Consejo de Monumentos Nacionales de Chile:

<https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/oficina-salitrera-chacabuco>

20 años de Luchas y Resistencias por la recuperación de sitios de memoria:

<https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2017/04/libro-sitios-de-memoria.pdf>

Patrimonio de la Memoria de los Derechos Humanos en Chile:

https://issuu.com/cmncasos/docs/libro_ddhh_06-06-2017_lowe

Recursos educativos, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos:

<https://ww2.museodelamemoria.cl/recursos-educativos/>

Informe Rettig:

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94640.html>

Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Valech I):

<https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/455>

Informe y Nómina de Personas Reconocidas como Víctimas en la Comisión Asesora Presidencial para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión, Política y Tortura (Valech II):

<https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/600>

Otros materiales audiovisuales

Patricio Guzmán y la memoria de Chile, Casa de América:

<https://www.youtube.com/watch?v=ztpDH1NvFYk>

Nostalgia de la Luz (debate), Casa de América:

https://www.youtube.com/watch?v=at_a7MHGDnE

Arte+Memoria, Día del Detenido Desaparecido, Museo de la Memoria:

<https://www.youtube.com/watch?v=1W4cmms-LTI>

Qué pasa si olvido / Raúl Zurita, Museo de la Memoria:

https://www.youtube.com/watch?v=_AKwslhmSqQ&list=PLHnmNPMfE9KITg4qrsFjAJAKykcrjztTi&index=26



UNIVERSIDAD DE CHILE

**INSTITUTO DE LA
COMUNICACIÓN E IMAGEN**

ICEI