

Lo contemporáneo en el filme *Mi país imaginario*

The Contemporary in the Film *My Imaginary Country*

RUBÉN DITTUS - ORCID 0000-0002-7613-1643

(pág 89 - pág 97)

RESUMEN. Para el filósofo Giorgio Agamben, la contemporaneidad se aleja de lo intempestivo o extraordinariamente actual. Ser contemporáneo sería tener una relación singular con el propio tiempo, que consiste en aceptarlo y, a la vez, distanciarse: algo así como una conciencia temporal, pero que comparte un alejamiento voluntario y racional. En este trabajo se analiza la aplicación de dicha noción al documental *Mi país imaginario* (2022), del realizador Patricio Guzmán. La película muestra las consecuencias de la revuelta ciudadana ocurrida en las semanas posteriores a octubre de 2019, cuando millón y medio de personas se manifestaron en las calles de Santiago de Chile, con demandas que cuestionaron el modelo económico neoliberal y la Constitución de Pinochet. A través de una lectura semiótica a su relato y discurso político, se desmenuza un filme que busca ser algo más que un mero registro y en el que la muerte del autor asoma como altamente improbable.

Palabras clave: cine documental, ser contemporáneo, estallido social, Patricio Guzmán.

ABSTRACT. For the philosopher Giorgio Agamben, contemporaneity moves away from what is untimely or extraordinarily current. To be contemporary would be to have a unique relationship with one's own time, which consists of accepting it and, at the same time, distancing oneself: something like a temporal consciousness, but that shares a voluntary and rational distancing. This work analyzes the application of this notion to the documentary *My imaginary country* (2022), by director Patricio Guzmán. The film records the consequences of the citizen revolt that occurred in the weeks after October 2019, where one and a half million people demonstrated in the streets of Santiago, Chile, with demands that questioned the neoliberal economic model and Pinochet's Constitution. Through a semiotic reading of its story and politic discourse, a film that seeks to be more than a mere record is dissected, and where the death of the author appears highly improbable.

Keywords: documentary cinema, being contemporary, social outbreak, Patricio Guzmán.

RUBÉN DITTUS. Profesor en la Universidad de Santiago de Chile y editor de la *Revista Chilena de Semiótica*. Doctor en Periodismo y Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona y magíster en Guion Cinematográfico por la Universidad Finis Terrae. Fundador de la editorial Nass Papier. Entre sus publicaciones científicas destacan *El ojo semiótico*, *Semiótica del cine documental* y *Opus Dei, la película que incomoda*. Ha incursionado en la narrativa de ficción con la novela *El mural de los cerdos* y como guionista de cómics para la revista *Insomnia*. Correo electrónico: <ruben.dittus@usach.cl>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 22/11/2023 **FECHA DE APROBACIÓN:** 07/02/2024

1. INTRODUCCIÓN

En octubre de 2019, una protesta contra el alza en el pasaje del metro de Santiago de Chile detonó una revuelta popular con la más amplia convocatoria de la que se tenga memoria (Fernández, 2020; Matamala, 2019; Mayol, 2019). La rabia y el malestar de miles de ciudadanos cambiarían para siempre el imaginario urbano, especialmente el de la capital (Poduje, 2020), lugar desde el cual se midió el poder de negociación de las fuerzas políticas con representación parlamentaria. El resultado ya es parte de la historia. En medio de la pandemia, una convención encargada de diseñar las bases del nuevo pacto social fue observada con atención por el mundo. Aunque su texto fue rechazado ampliamente por la ciudadanía -cuyas causas no son parte de este análisis-, varios equipos periodísticos, audiovisuales o científicos se hicieron parte como testigos directos de un proceso que no deja de sorprender por lo violento, reaccionario y refundacional.

El trabajo audiovisual más reciente y galardonado que aborda los inicios de ese inédito clima constitucional es la película *Mi país imaginario*, de Patricio Guzmán (2022). Fiel a su propósito de alimentar la memoria de Chile, el documentalista chileno más internacional sucumbe ante la urgente necesidad de registrar la agitación social que exigía más democracia, una serie de derechos garantizados (como la educación, la salud y la seguridad social) y una nueva Constitución. Empleando solo voces femeninas, la película registra el ambiente de la ciudad que se desvanece ante los toques de queda decretados para resguardar a la población de un virus que, por entonces, se convirtió en el mejor aliado de la elite gobernante, y cuyo desenlace no alcanza a ser registrado en el filme.

El presente ensayo no pretende analizar exhaustivamente la película en cuestión, sino abordarla desde la noción de la contemporaneidad de su autor. El *ser contemporáneo* pertenece a ese listado de conceptos de los que se ha escrito con insistencia en el último tiempo, pero continúan en la categoría de poco definidos. Ser contemporáneo no significa situarse con plena conciencia en el presente de una línea cronológica. Siguiendo la tesis del filósofo Giorgio Agamben (2005, 2008), entendemos la contemporaneidad como una relación singular con el propio tiempo que consiste en aceptarlo -adherirse a él- y, a la vez, distanciarse de este. Significa reconocer el anacronismo en un momento en el que el orden actual se muestra coherente, es decir, identificar algo que no se corresponde o parece no corresponderse con la época que nos ha tocado vivir. Se trata de una conciencia temporal, pero que comparte un alejamiento voluntario y racional, que se distingue de quienes coinciden de una manera excesivamente absoluta con su época o que concuerdan perfectamente con ella. Aquellos no son contemporáneos porque, justamente por esa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella (Agamben, 2008, p. 9). El *ser contemporáneo*, al igual que el poeta, puede odiar su tiempo, pero sabe que pertenece irrevocablemente a él.

2. EL PAÍS IMAGINARIO DE UNA REVUELTA

En la concepción más íntima de Patricio Guzmán, una idea documental no se puede desarrollar en forma de guion definitivo. Aquella solo puede plantearse como guion imaginario, como prospecto o trabajo tentativo. En otras palabras, los guiones para sus películas son siempre puntos de partida, puntos de arranque en clave poética y metafórica

en los que nuevas reflexiones y yuxtaposiciones inesperadas se conectan en el rodaje y, luego, en el definitivo proceso de edición. Y es que, a lo largo de toda su carrera como realizador, sus ideas se han apoyado en el cine de autor. Su aspiración nace de la subjetividad, la que no ha abandonado nunca. Su búsqueda es un espacio de reflexión que solo puede darse cuando el director y su equipo disfrutan de plena libertad, alejados del conservador equilibrio narrativo. No hay pedagogía ni cientificidad en las obras de Guzmán. Arranca de dichas pretensiones.

Filmada con entusiasmo y vehemencia, la imagen documental adquiere un contenido que convence más. La mirada da forma a lo que mira... Nunca el documental ha sido un espejo neutro, sino una visión singular de la realidad [...] cuando yo era joven, no se podía hablar de subjetividad [...] era un tabú (Guzmán, 2023, p. 14).

En efecto, las películas de Guzmán no son fotocopias de ese Chile que tanto añora, ni pretenden serlo. En ellas, es un testigo que participa; un observador activo que toma posición: un fabricante de significados. Y es que el cine de Guzmán es un ejemplo de la verdadera vocación del documentalista que exige la entrega total y una clara posición ética sobre la historia reciente que le ha tocado vivir (Ricciarelli, 2011). El caso de *Mi país imaginario* no es la excepción. La película fue estrenada en 2022 y tuvo una crítica favorable, algo ya común en sus obras “antiamnésicas” (Dittus, 2017). Dispuesto a entrar en el terreno bélico que enfrentó a las fuerzas represivas y a los manifestantes desde el estallido social de 2019, el equipo del director se deja caer en Santiago un año después. Chile ha cambiado y Guzmán así lo documenta. Absorbido por el feminismo que había comenzado a aflorar con éxito algunos años antes, el filme es narrado únicamente por voces de mujeres. Son ellas, junto al propio director, las que articulan todos los recursos discursivos.



Figura 1. Afiche promocional en Cannes de *Mi país imaginario* (2022)



Figura 2. Afiche promocional alternativo de *Mi país imaginario* (2022)

La estrategia enunciativa busca acoger a los más críticos del modelo chileno, pues desde una mirada históricamente discriminada, la película encauza todo el discurso político y urbano como un hilo conductor que no echa de menos saltos episódicos ni el clásico patriarcado. No los necesita. Los testimonios se construyen desde el estómago. Estremecen. Así, cerca de una veintena de rostros femeninos tejen una posición desde la marginalidad de género que, por primera vez, se siente escuchada: combatiente, estudiante, escritora, fotógrafa, rescatista, periodista, jefa de campamento, cineasta, politóloga, médica, artista, ajedrecista, psicóloga y lingüista son los oficios que desfilan ante el lente de la cámara. No es casual que parte de esos testimonios reúna a Dafne Valdés, Paula Cometa, Sibila Sotomayor y Lea Cáceres, integrantes del colectivo Lastesis -encargado de retomar tesis de autoras feministas y llevarlas a un formato escénico para darlas a conocer-, y se despliegue como refuerzo discursivo el registro audiovisual de dos performances de *Un violador en tu camino*, el himno contra la violencia de género que cruzó las fronteras de Valparaíso para siempre. En ambas, así como es propio de los actos internacionales que las han hecho conocidas, numerosas mujeres, de todas las edades, con los ojos vendados con telas negras y formadas en filas dan pasos firmes y corean con voz fuerte este cántico convertido en una protesta musical a capela cuyo eslogan se resume en “el violador eres tú”, ritmo pegajoso que acusa a diferentes poderes del Estado como responsables de la opresión femenina.

Por ello, la esperanza es el átomo dramático que Guzmán escogió para su no neutralidad. El filme narra un proceso en marcha en el que se dejan cabos sueltos. El último tercio es dedicado al tema constituyente. Allí, una flamante Elisa Loncón -lingüista, académica mapuche y primera presidenta de la Convención Constituyente- se hace partícipe de una estructura en la que intencionalmente no se toca el camino ripioso que meses más tarde terminará en un publicitado barranco con caídos y uno que otro herido. No se profundiza en ello. Tampoco se hacen pronósticos.

Luego de un prólogo en el que se exhiben escasos minutos del filme *El primer año* (Guzmán, 1972), y donde el director ubica su rol en la historia de Chile, *Mi país imaginario* se inicia con un primer plano de una piedra. Mostrada como esquirla de un asfalto destrozado, es el resultado de un Santiago en ruinas. Convertida en la única arma que los manifestantes emplearon contra la policía uniformada, se exhibe como símbolo de aquel escenario de un combate que se niega a morir. Las piedras son huellas de un estallido que incendió a Chile. La voz en *off* de Patricio Guzmán acompaña esas imágenes como un verso que encuadra y justifica su llegada tarde:

Esta vez no he podido filmar la primera llama. Me encuentro con unas viejas amigas: las piedras de la cordillera. Son muchas y están desparramadas. Pareciera que hubiese llovido piedras. [...] Los jóvenes parecen tener las ideas muy claras. Los veo resueltos a tomar riesgos. Están unidos como si fueran un solo cuerpo sin jefe y sin ideología. Esto es nuevo (Guzmán, 2022, minuto 3:17).

En pocos minutos el primer grito de desesperación de ese grupo de mujeres que desfila a lo largo del filme se hace notar. Anónima por el uso de una capucha, la joven madre de un niño de nueve años romantiza su actuar en la primera línea: “Yo con la revuelta florecí. [...] No tengo partido político. Lo estoy haciendo por mi hijo. [...] Voy a estar bien. [...] Es lo que tenemos que hacer para que nos escuchen”. Mientras el relato de la joven sigue su curso,

el registro de la lucha entre carabineros y las fuerzas de choque muestra un escenario en el que las lacrimógenas, el carro lanzagua, los balines de goma, algunas banderas, escudos, cascos y otros utensilios para combatir la toxicidad dan cuenta de una violencia vivida a diario. “¿Cómo es posible estar delante de una segunda revolución chilena? ¿Qué ha pasado para que todo un país despertara?”, se pregunta la voz en *off* junto a una cámara aérea en movimiento que muestra a Santiago desde lo alto. Mientras Chile se convertía en un centro comercial, tres generaciones crecieron sin miedo, es la premisa que nos ofrece el director.

Alejada del marco institucional, especialmente de los partidos políticos y sindicatos, la película refuerza la idea de que en este conflicto no hay vuelta atrás. Es uno en el que rostro y voz de mujer han sido protagónicos, y en el que las demandas son feministas. “El efecto de la protesta alteró el alma de Chile”, dice Guzmán. “Una efervescencia hermosa”, enfatiza la escritora Nona Fernández, casi al borde del éxtasis. “Comenzar a vivir y dejar de sobrevivir, algo que, en Chile, especialmente las mujeres, hemos estado haciendo desde hace bastante tiempo”, recalca otra fuente. La retórica audiovisual del filme se encarga de ubicar en el relato apreciaciones sobre la opresión hacia las mujeres, los pobladores y los pueblos originarios. La periodista Mónica González, símbolo de la lucha informativa contra la dictadura, es una de las voces más convincentes de la película, probablemente por la estatura moral que posee. Al escucharla es imposible no reconocer los mundos paralelos de quienes exigen esos derechos. Mientras las más jóvenes claman por el derecho de las mujeres a hacer el amor, un importante grupo de otras mujeres anónimas, madres y trabajadoras, buscan que las ayuden, dejando el amor y el orgasmo en un comprensible segundo plano. “Ahora se observa un pueblo empoderado, que reconoce y exige sus derechos”, dice una de las entrevistadas. “Se perdió el miedo”, recalca.

En medio de ese proceso de transformación, la estética de Santiago cambia a lo largo del filme. El conflicto se extiende en sus calles y esquinas. No se esconden los misteriosos ataques al metro, así como los predecibles saqueos a los íconos del modelo neoliberal: bancos, supermercados y cadenas de farmacias. Una mezcla de rabia, indignación furiosa, liberación, aventura y lucha callejera. La imagen fija de la bandera chilena llena de agujeros que flamea alrededor de la estatua del general Baquedano simboliza las contradicciones de una lucha que convierte al mismo emblema patrio en un trapo viejo y sucio. Mientras la fotografía posa en primer plano para la cámara, una entrevistada nos recuerda que hubo balas, fracturas expuestas, atropellos y ojos mutilados. Se instala, entonces, el rol de las cámaras en la revuelta como instrumentos probatorios del abuso y la represión en la calle. “Impidieron que fuesen muchos más, pero nos transformaron a fotógrafas, periodistas y a cualquier otro foco en el centro de la persecución”, enfatiza la frágil voz de una joven fotógrafa que perdió la visión de su ojo izquierdo. Fue la misma que había registrado el ojo reventado de otro manifestante que le rogaba que le tomara su foto para mostrarle al mundo la bestialidad de dicha represión. Es, quizá, lo más emotivo del filme: desconocidos que por breves semanas sentían que los unían los mismos miedos e inseguridades y tenían algo por lo que vivir. “La gente tiene un descontento generalizado. Nos unen los principios morales”, dice otra voz.

La película muestra, en un hilo narrativo, el mismo sonido de la crítica. A través de coros humanos, cacerolazos y marchas multitudinarias, adquiere notoriedad la misma indignación: una sinfonía de protesta que no parará hasta que haya una salida. A ratos claman al unísono la amargura, el desgano, la frustración, la tristeza constante y la injusticia.

“Era más fuerte de lo que se veía. No fue de la noche a la mañana. Es una acumulación. Lo vamos a cambiar. No hay vuelta atrás”, dice una politóloga. “Hay una desconexión con la política y con el pueblo. Nos dieron mucho opio en estos treinta años. Los cambios sociales demoran mucho. Y no son para nosotros, sino para las generaciones futuras”, confirma la voz de una mujer pobladora, la misma que no comprende el estado de emergencia decretado por el gobierno de Sebastián Piñera ni la salida a las calles de los militares. En esa nítida desafección, las imágenes acompañan los famosos cánticos de la muchedumbre desorganizada: “¡Que se vayan los milicos!”, junto al golpeteo rítmico de las cacerolas. Es desde este recurso estético que la película adelanta el fin del modelo neoliberal, que tendría fecha de vencimiento. No hay otra cosa que se lea de los testimonios. En medio de la lucha, estalló la vida creativa en murales, carteles, performances y cabildos ciudadanos. Se genera un horizonte para el futuro.

La revolución propiciada, sin embargo, no es fácil. Por varios minutos las imágenes son crudas. En ellas, queda al desnudo el nivel de violencia en el actuar de los carabineros, una en la que los no uniformados son el enemigo; como en la guerra. Es la acción infraganti de la forma militarizada en la que se reprime la protesta y que sirve para justificar la violencia y el no respeto a las normas. Un problema muy antiguo que se evidencia en la revuelta, pero que nos recuerda otra de las herencias de la dictadura. Es otra de las premisas del filme: hay un divorcio entre las fuerzas armadas y la formación civil. Lo que se enseña en las academias militares nada tiene que ver con lo que los ciudadanos necesitan de sus soldados y policías. La máxima es clara: es el precio de no habernos hecho cargo del problema a tiempo. El relato en *off* de Patricio Guzmán habla por sí mismo:

No puedo creer que estoy en el Chile actual. Parece que estoy delante de una guerra civil. La violencia de la policía me recuerda los tiempos de Pinochet. Los hombres armados parecen actuar por impulsos fuera de control, sin mando... sin marco legal. En realidad, es insostenible. Nunca pensé volver a ver esto aquí como lo viví hace más de cuarenta años. La represión es tan violenta que provoca rabia y desesperación. Me inquieta el resultado de esta lucha. ¿Quiénes serán los ganadores y quiénes los perdedores? (Guzmán, 2022, minuto 47:45).

En medio del caos, la película nos ofrece la solución que encuentra la clase política, la misma que no es escuchada ni invitada al epicentro del conflicto. Lo hace enjuiciándola. “El gobierno y los partidos no han tenido más remedio que organizar un plebiscito. Es la victoria del estallido social”, explica el narrador. Y es que nunca una protesta había decantado en una solución: la idea de una nueva Constitución para Chile. Se abre la oportunidad de tener reglas del juego que representen la pluralidad de la sociedad chilena en el sistema político. Unas que no desnivelen la cancha. Es la fórmula ante la excesiva elitización y concentración del poder. Una Constitución que borre cualquier forma de exclusión y que garantice que cualquier chileno tendrá la posibilidad de participar en las grandes decisiones. Una que supere la endogamia de clase, los apellidos y los contactos. “El proceso constituyente es una posibilidad de abrirse ante la incertidumbre, y esta genera nerviosismo [...] donde no hay incertidumbre no hay democracia”, explica una de esas voces.

Los últimos veinte minutos muestran la parte más autobiográfica del realizador. La memoria íntima de Patricio Guzmán revela ese fantasma que lo persigue y que lo obligó a

emigrar de su país en 1973. Ese año, tras el golpe de Estado fue detenido y llevado al Estadio Nacional en Santiago, ocupado varios meses como centro de detención y tortura. Luego de dos semanas de confinamiento logra exiliarse en Madrid. Casi cincuenta años después, el mismo recinto lo espera, ahora como sede electoral. Allí se congrega la mayor cantidad de mesas de sufragio cada vez que hay una elección en Chile. “Casi en cada película que hago aparece el Estadio Nacional como si yo fuera un jugador de fútbol”, explica. “Allí estuve junto a otros miles de otros presos. Esto me marcó para siempre.” Es el turno de plebiscitar la idea constitucional. Tras el triunfo, él y su cámara visitan el edificio del ex Congreso Nacional.

Filmé muchas veces aquí para hacer *La batalla de Chile*. Tenía que ir y venir según los fallos que tomaban los parlamentarios. [...] Me acuerdo de los pasillos, de los ruidos, de las idas y vueltas. Era una colmena llena de humo, vasos de té que servían durante las sesiones. Ahora, como si fuera una reparación de la historia, este lugar recupera por fin su razón de ser. Es aquí donde los miembros de la Convención Constituyente redactarán la nueva Constitución durante los próximos meses. Nadie se hubiera imaginado algo así hace dos años (Guzmán, 2022, minuto 62:13).

Las imágenes de archivo en blanco y negro de su trilogía de películas más conocida refrendan los recuerdos del director. Esos que se viajan al año 1970, cuando el Congreso Nacional debe pronunciarse sobre la primera mayoría relativa de Salvador Allende en las urnas (Guzmán, 2020). Ahora, sus residentes son otros. Con la misma estrategia enunciativa, las voces del filme siguen siendo mujeres. Una tras otra, las entrevistas bosquejan la difícil tarea, acompañada de una gran responsabilidad, como “peones de las piezas en un tablero de ajedrez”. La metáfora no es gratuita. Hace hincapié en el lugar de donde provienen esos convencionales: del pueblo. Alejados de la nobleza y cualquier otra clase de privilegios, donde el proceso deliberativo es intenso y constante, democrático y escrito en paridad.

En el cierre, Guzmán muestra en primer plano las mismas piedras con las que abre su pieza audiovisual. Confiado en que una nueva era está comenzando, el pavimento despedazado de las calles de Santiago es la esperanza que “formará las bases de una nueva casa, donde Chile abrirá las ventanas de par en par para dejar correr el aire. Comienzo a ver un nuevo país imaginario”.

3. ¿IMPORTA QUIÉN HABLA?

El tramado visual, dramático, argumentativo y crítico que configura el dispositivo fílmico (Dittus, 2012, 2023) de *Mi país imaginario* hace de su realidad escenificada algo contemporáneo, pues aquel aparece y hace desaparecer. Para ello, se entretienen prácticas, situaciones, sujetos y disputas ideológicas en un terreno donde la historia de Chile se muestra como un discurso vigente y dinámico; y donde la coyuntura gana un lugar hasta eternizarse en la memoria colectiva. Aquí, el filme en cuestión no es solo un marco de imágenes, sino también arquitectura (Ortega, 2005). Así, Guzmán no solo muestra. Reduce, enjuicia y promete al mismo tiempo. Se le permite la crítica. Y cuando esta impacta, se le premia. Alejado del periodismo, la película más premiada sobre el estallido social chileno llega a ser tan personal en sus propósitos como cualquier filme-ensayo,

utilizando el montaje como una puesta en evidencia donde las protagonistas de la calle se enfrentan en una maquinaria invencible durante más de tres décadas, pero donde se asoma una ruptura; una esperanza en el horizonte.

La figura del narrador ocupa una función dramática en *Mi país imaginario*. Marca el ritmo, llena los vacíos y potencia a los personajes. Patricio Guzmán y el narrador están tan apegados que se fusionan en una sola entidad. Las mujeres que cuentan sus testimonios lo hacen hablándole al director. Las contiene y les promueve el diálogo. Está en *su voz* conectar verbalmente con el espectador y conducir todas las entrevistas, de manera que mantiene unidas -y bien pegadas- a las diversas piezas del filme. En su personal mirada autoral, el director nos ofrece un espectáculo hecho a su medida, dentro de las alternativas que su conciencia como artista y víctima le permite imaginar. Quizá por ello, el Chile imaginario que se desliza en el filme no descubre las dificultades que enfrentarán esas voces refundacionales.

Guzmán aprovecha el *plan dramático* que la realidad chilena ofreció desde octubre de 2019. La tentación de grabar cronológicamente de los hechos era grande. Sin embargo, el realizador no busca ser un espejo del estallido social, sino diseñar su propia tesis autoral. En vista de que no es posible filmar toda la realidad, la película la simplifica, la desglosa, la suprime; privilegiando la relación de causa y efecto en casi todo lo que se narra. Esa especie de carta del director a su audiencia es lo más honesto de la película. En dicha fórmula de aproximación, Guzmán no pudo imaginar los efectos de un proceso ciudadano que, luego del triunfo de la izquierda en la última elección presidencial, dejaría a la derecha más conservadora en una posición privilegiada respecto a la redacción del nuevo proyecto constitucional. Como un péndulo a la deriva, que va y viene, alimentando la esperanza de los extremos, la política chilena se ve enfrentada a una nueva realidad, una donde todo con lo que soñaron esas mujeres entrevistadas termine en un desahuciado proyecto refundacional, uno de los más ambiciosos cambios pensados en democracia del que se tenga memoria.

Las ganas de una revolución fueron más decidoras que la realidad profunda, la misma que se arrepintió en las urnas de los cambios que venían. Allí está la contemporaneidad relatada en la película, esa relación singular que el director tiene con su propio tiempo, un pasado dictatorial que se hace presente y del que hace cincuenta años terminó distanciándose en el exilio. Ligándolo a la noción original que sustenta este ensayo, en *Mi país imaginario* el autor no quiere estar muerto. Su contemporaneidad es puesta en juicio. El ser contemporáneo en una película como *Mi país imaginario* presenta a un narrador que es parte de su tiempo y que está ligado irremediablemente a él, pero desde un pasado que le atormenta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2005). *Profanaciones*. Adriana Hidalgo.
- (2008). *Què vol dir ser contemporani?* Arcadia.
- DITTUS, R. (2013). El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político. *Cuadernos.Info*, 33, 77-87. <https://doi.org/10.7764/cdi.33.532>
- (2017). El cine antiamnésico de Patricio Guzmán. En J. Ortiz, I. Fidalgo, O. Zapata y H. Bula (Eds.), *#RVP Realidades Video Políticas: activismo y emancipación de la imagen red* (pp. 129-136). Universidad Autónoma Metropolitana.
- (2023). *Semiótica del cine documental (desenredando el dispositivo fílmico de no ficción)*. Amazon. Publicación independiente.
- FERNÁNDEZ, P. (2020). *Sobre la marcha: notas acerca del estallido social en Chile*. Debate.

- GUZMÁN, P.** (2020). *La batalla de Chile: historia de una película*. Catalonia.
- (Director). (2022). *Mi país imaginario* [Película]. Arte France Cinema; Atacama Producciones; Market Chile.
- (2023). *Filmar lo que no se ve, filmar lo invisible: una manera de hacer documentales*. LOM.
- MATAMALA, D.** (2019). *La ciudad de la furia*. Catalonia.
- MAYOL, A.** (2019). *Big bang: estallido social 2019*. Catalonia.
- ORTEGA, M.** (2005). Documental, vanguardia y sociedad: los límites de la experimentación. En C. Torreiro y J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (1.^a ed., pp. 185-217). Cátedra.
- PODUJE, I.** (2020). *Siete Cabezas: crónica urbana del estallido social*. Uqbar.
- RICCIARELLI, C.** (2011). *El cine documental según Patricio Guzmán*. CULDOC-FIDOCs.

