

## EL CINE MILITANTE DE CARMEN CASTILLO: PONER EL CUERPO CONTRA EL OLVIDO DESDE LA SUBJETIVIDAD

LAURENCE MULLALY  
UNIVERSITE DE BORDEAUX-MONTAIGNE

En lugar de una contextualización histórica de la obra de la cineasta chilena-francesa Carmen Castillo, quisiera traer a colación dos fragmentos sacados de la realidad chilena que ilustran a la vez las contradicciones y dificultades con las que se encuentran aún much@s chilene@s a la hora de recordar y las convulsiones que se siguen produciendo y atestiguan de la herencia, consciente o no, de un pasado que necesita ser re-articulado por el cuerpo social.

Es mejor quedarse callado y olvidar. Es lo único que debemos hacer. Tenemos que olvidar. Y esto no va a ocurrir abriendo casos, mandando gente a la cárcel. OL-VI-DAR: este es la palabra, los dos lados tienen que olvidar y seguir trabajando (Pinochet 1995)

Quien pronunció este discurso es Augusto Pinochet, dos días después de cumplirse el vigésimo segundo aniversario del golpe militar, el 13 de septiembre de 1995.

El segundo fragmento proviene del catálogo de la exposición *Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina* inaugurada el 9 de abril de 2016<sup>74</sup> en el Museo de Solidaridad Salvador Allende, en Santiago de Chile que pretendía re-descubrir los múltiples cruces entre activismos y luchas sociales durante los años de violencia estatal neoliberal, cuando exponerse implicaba riesgos (censura, detención y desaparición) y cuando exhibir la ausencia de cuerpos individuales señalaba al mismo tiempo la fragmentación del cuerpo

---

74 *Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina* <https://mssa.cl/exposicion/poner-el-cuerpo-llamamientos-de-arte-y-politica-en-los-anos-ochenta-en-america-latina/>.



social colectivo. Como una respuesta al mandamiento pinochetista, esa experiencia buscaba ampliar la memoria, sin cierre ni dimisión:

Durante la dictadura cívico militar en Chile, 'llamamiento' era el nombre con que fueron conocidas las declaraciones que buscaron agitar y convocar a la acción colectiva en la lucha contra el régimen imperante. [...] Retomar los llamamientos como documentos de archivo y ejercicio de interpelación pública nos permite iluminar las resonancias contemporáneas de su potencia crítica. (Paulina Varas y Javiera Manzi 2016: 3)

No puedo presumir de la reacción de Carmen Castillo al enterarse de esta exposición a la que tal vez acudió, lo que sí sé es que las palabras de Pinochet, 5 años después del retorno a la democracia, le resultaron muy violentas por cuanto sufría en el exilio el dolor de la culpa, de la soledad y del quiebre con la patria, y llevaba ya veinte años sintiendo en carne y alma el peso del silencio sobre el pasado.

¿Es Carmen Castillo una "emprendedora de la memoria", según el término acuñado por la socióloga argentina Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria*<sup>75</sup> (2002) y que designa a quien se involucra personalmente y también compromete a otras personas, generando nuevos proyectos, nuevas ideas, o creatividad, más allá de una fidelidad anclada en el pasado, que suele definir a l@s militantes de la memoria?

Mi hipótesis es que el camino artístico de Castillo echa raíces en una experiencia propia de las luchas políticas y tienden a una fidelidad que más que repetir el pasado, contribuye a renovar las luchas políticas por la memoria.

#### LOS CONFLICTOS DE LA MEMORIA: LO PERSONAL ES POLÍTICO Y LO POLÍTICO ES PERSONAL

Castillo cursó historia y fue militante del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) chileno. Participó en el gobierno de Salvador Allende y tras haber sufrido en carne la persecución de la dictadura de Pinochet, logró exiliarse en 1974. Escribió dos libros autobiográficos en los años 80, y se atrevió en los años 90 a hacer memoria con el cine, reconstruyendo una memoria invisibilizada a la vez

---

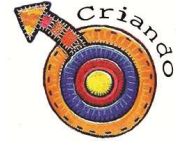
<sup>75</sup> Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Siglo Veintiuno editores, España 2001. Este volumen forma parte de la serie *Memorias de la Represión* que dirigió y que se centra en el tema de la memoria social y pública a partir de las dictaduras y represión política de las décadas de los setenta y ochenta en el Cono Sur.



que cuestionaba la propia memoria de la militancia. El duelo sin acabar atraviesa sus documentales remitiendo tanto al combate contra el olvido como al dolor por la muerte inarticulado e inaudible en la sociedad chilena. Por otra parte, simultáneamente, conjuntamente, una energía vital recorre y se explaya en sus documentales como se puede comprobar en el último, *Aún estamos vivos* (2015). Este conflicto íntimo la llevó a cuestionar sus convicciones y preguntarse por el valor del compromiso, que por otra parte la sigue animando. El compromiso de Castillo se puede entender como un intento de dar forma a las memorias del cuerpo, las cuales abarcan no solo la memoria de la experiencia traumática inscrita en el cuerpo de l@s sobrevivientes, que además siguen buscando los cuerpos desaparecidos, sino también la reflexión sobre el cuerpo social chileno amnésico o ciego y por fin la memoria de las luchas que emprendieron tantas personas para transformar el mundo.

En el caso chileno, la brutalidad del golpe de estado y de la sangrienta represión planificada por la dictadura de Pinochet se plasmó en el terror de Estado. A las torturas y desapariciones físicas de l@s opositores, se sumó un sistemático borramiento de las memorias de quiénes aceptaron todos los sacrificios, convencid@s de que el horizonte revolucionario estaba al alcance de sus vidas. Al parecer, la historia chilena se caracteriza por los agujeros negros que exploran los telescopios del desierto de Atacama, donde también se encuentran mujeres buscando los restos de sus seres queridos, esas Antígonas del siglo XXI que homenajeó Patricio Guzmán en *Nostalgia de la luz*; en una sociedad civil adoctrinada y anestesiada, donde no darse la vuelta es un lema progresista y solo se mira hacia el cielo, y no al suelo, explica el presente y hace pensar en el futuro.

Hacer cine desde el exilio resultó para la generación de Guzmán y Castillo, un reto a la creatividad: tuvieron que inventar maneras de archivar los acontecimientos históricos que el poder autoritario se empeñó en destruir por el control y luego monopolio de los medios de comunicación que produjeron, a partir de entonces y hasta fechas muy recientes - es decir después de la década transicional y tras varias elecciones libres-, unos discursos hegemónicos con el fin de borrar la memoria de l@s vencid@s y de "dar vuelta a la página". Las películas y en particular los documentales -menos costosos y mejor valorados desde finales del siglo XX- participaron de una reconquista del espacio público y del renacimiento cultural y político en el Cono Sur.



Carmen Castillo adoptó un punto de vista -poco habitual en aquel entonces- al plantear, desde otras modalidades discursivas y enunciativas, la relación con la memoria del trauma. Su proyecto coincide con lo que Beatriz Sarlo llamó "giro subjetivo", una narrativa en primera persona basada en la experiencia y la memoria individual, que se volvió hegemónica en las re-construcciones mediáticas de los hechos del pasado<sup>76</sup>.

Carmen Castillo buscaba contribuir a la deconstrucción de un binarismo reductor basado en el pacto con l@s espectadores: el pacto de verosimilitud (propio del cine de ficción) versus el pacto de veracidad (propio del cine documental). Aida Vallejo explica:

Vemos que esa aceptación del pacto de verosimilitud de la ficción permite al espectador "entrar" en ese mundo imaginario, suspendiendo los mecanismos de crítica sobre la relación de ese mundo posible con la realidad. Por el contrario, el pacto de credibilidad del documental funciona de manera diametralmente opuesta. Al ver un documental el espectador no trata de "fingir que cree la historia" sino que le asigna un valor de realidad a lo que ocurre ante la cámara. (Vallejo 2007, 86)

Si bien se le asigna al cine documental un 'valor de verdad', la evolución de las modalidades del documental propuesta por Bill Nichols (1997), está alterando la recepción<sup>77</sup>. Los documentales que adoptan esas formas disidentes pretenden interrogar a l@s espectadores sobre qué cosa es la historia y la diégesis: dígase la realidad histórica y el discurso, o sea los medios de expresión para comunicarlos.

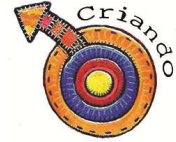
Pero entonces, ¿cómo se puede sostener que esas imágenes y sonidos muestran realmente lo que son y lo que sucedió? ¿Qué vínculos se pueden establecer entre lo real y sus representaciones?

La mediación autobiográfica desempeña un papel decisivo puesto que "la autobiografía tiene un carácter dilatado, móvil" (Bossy y Vergara 2010, 14). Philippe Lejeune insistió en el valor del pacto autobiográfico que permite una

---

<sup>76</sup> Su ensayo *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión* (2005), invita a explorar los límites del relato subjetivo convertido en norma hegemónica por la industria mediática de la memoria en la Argentina del nuevo milenio.

<sup>77</sup> Para él, se pueden observar el modo expositivo, el modo de observación, el modo interactivo y el modo reflexivo, el modo performativo y el modo poético.



comunicación privilegiada entre un texto, un(a) autor (a) y un(a) lector(a). La autobiografía como relato retrospectivo que una persona real hace de su propia existencia se basa en la sinceridad del autor(a) y en la confianza de l@s lectores (Lejeune 1996).

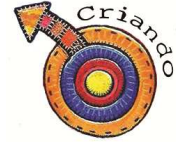
### EL GIRO SUBJETIVO Y LOS DESAFÍOS DEL DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICO

El giro subjetivo y la dimensión autobiográfica caracterizan los documentales de Carmen Castillo puesto que se basan en la selección de fragmentos de lo real que sirven para recomponer un relato obliterado. La explícita dimensión parcial y selectiva de la transmisión de las experiencias que brindan ella y sus testig@s se combina con la capacidad reflexiva y un cuestionamiento actual de la realidad sociopolítica resignificada por el relato de l@s des-clasificad@s de la memoria.

Coincido con Michelle Bossy y Constanza Vergara (2010) cuando explican que el documental autobiográfico cuestiona la presunción de objetividad y se convierte en el envés de las producciones documentales tradicionales y en un singular espacio de expresión de lo reprimido.

*La flaca Alejandra* (1993), codirigido con Guy Girard, pone en escena el encuentro con Marcia Merino, militante del MIR, detenida y torturada por la DINA - la policía política del régimen-, y que se convirtió en agente de ésta y del CIN (Central Nacional de Informaciones), delatando durante años, a sus excompañer@s, entre ell@s a Carmen Castillo y Miguel Enríquez, que fue asesinado durante el asalto de la casa donde ambos vivían clandestinamente con sus dos hijas.

Veinte años después de los hechos, Carmen Castillo se propone entrevistar a una figura del Mal y de la traición, una mujer quebrada que aceptó colaborar con la cineasta para poder testimoniar de otra manera. En noviembre de 1992, durante una conferencia de prensa en la Comisión Chilena de Derechos Humanos pidió perdón y a continuación publicó un relato titulado *Mi verdad: más allá del horror, yo acuso* (1993). Nelly Richard volverá sobre este testimonio en un trabajo sobre la *Crítica de la memoria* (2010) donde también aborda el documental de Castillo. Si bien resalta la función de desmemoria de los dispositivos de consenso propiciados por la transición democrática, subraya la labor de ciertas propuestas como la de Guzmán o Castillo para reabrir y reinterpretar el pasado de manera dinámica, algo que ya venía señalando en *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*:



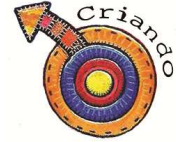
Tribunales, comisiones y monumentos a los derechos humanos citan regularmente a la memoria (hacen mención de ella, la notifica), pero dejando fuera de sus hablas diligentes toda la materia herida del recuerdo: densidad psíquica, volumen experiencial, huella afectiva, trasfondos cicatriciales de algo inolvidable que se resiste a plegarse sumisamente a una forma meramente cumplidora del trámite judicial o de la placa institucional (Richard 1998, 31)

Carmen Castillo trabaja esa “materia herida del recuerdo” para llevar a cabo una reflexión personal que la aleje del sol negro de la nostalgia (Kristeva [1987] 2017) y a la vez genere nuevas comprensiones del pasado. Rastrear el drama en su dimensión personal cobra una dimensión social en el sentido en que la crítica de la memoria militante abre brechas en unos relatos unívocos.

De entrada, la voz *en off* de Castillo sella el pacto subjetivo-autobiográfico desde la dimensión performativa que Bill Nichols atribuye al documental, mientras que el relato en el que se cruzan y empalman lo privado y lo público sirve para contar la realidad.

Todavía no se sabe como sucedió, nunca se supo con precisión. Historia desperdigada, sin rostro. Apenas unas huellas dispersas, como estos rostros arrancados del olvido, inmóviles en estas fotos. Son mis amigos. Están desaparecidos. Los militares los detuvieron y nunca más se supo de ellos. No hay cuerpos, no hay tumbas. Eran militantes o tal vez no. También el padre, la madre, el hermano, el amigo. Rostros para que sea imposible el olvido. Yo sí recuerdo. Pasa el tiempo y sólo las heridas perduran. Veinte años ya, sigo anclada en aquel tiempo de la herida, aquel momento en que lo incomprendible arrebató la herida. Cuando mataron a Miguel, yo allí me encontraba, embarazada. Herida, interrogada, fui finalmente expulsada del país. Una sobreviviente (Castillo, *La flaca Alejandra* 1993)

La investigación, el tono distanciado, la confesión de Marcia Merino y la evocación de Carmen Castillo en primera persona reúnen esos “territorios inseparables”. El subtítulo del documental “Vidas y Muertes de una Mujer Chilena” señala el interés de la cineasta no solo por evocar su propio drama sino por entender la relación con la muerte que ambas entretuvieron desde su orilla, por darle una forma al



horror y aportar documentos sobre los acontecimientos históricos y cómo estos afectaron a sus compañer@s de lucha e influyeron en el acontecer del país entero.

A nivel cinematográfico:

El rescate de la experiencia de la auto-narración definirá la forma del documental performativo, alejándolo de una perspectiva meramente informativa. Así, estos trabajos mezclan diferentes técnicas expresivas que dan textura y densidad a la ficción (planos de puntos de vista, utilización de música, transmisión de estados emocionales subjetivos, flashbacks, freeze frames, etc.). (Valenzuela 2006, 21)

El giro subjetivo se plasma en un dispositivo interactivo: se arman conversaciones íntimas, se consiguen entrevistas, se integran y a veces comentan cintas en super 8, o imágenes de archivos televisivos re-actualizados, etc... Además en el documental autobiográfico aparecen elementos que forman parte de la realidad profilmica, es decir que se opera una materialización audiovisual de la realidad del rodaje. Ejemplo de ello, en *La flaca Alejandra* se le filma a Carmen Castillo mientras intenta comunicarse con Miguel Krassnoff, un militar que fue torturador: la repetición de las llamadas, jamás atendidas, constituye una representación de un discurso ausente, el de los responsables del terror de estado.

El cine sirve como documento y da cuenta de la historia de la sociedad en la que se produce; pero no es un medio transparente, no busca la ilusión de lo verosímil, sino que indaga en las experiencias vividas; el documental, por otro lado, lleva las marcas de quien lo realiza y su proyección. Cuestiona nuestra percepción de la realidad y de la verdad.

La sinopsis de *Calle Santa Fe* (2007) permite entender el proyecto de la cineasta:

El 5 de octubre de 1974, en los suburbios de Santiago de Chile, Carmen Castillo es herida y su compañero, Miguel Enríquez, jefe del MIR y de la resistencia contra la dictadura de Pinochet, muere en combate. Esta es la historia de esa mujer que emprende un viaje crudo, sin nostalgia ni complacencia en los lugares del presente, en la memoria de los vencidos. ¿Valieron la pena esos actos de resistencia? ¿Miguel murió por nada? De encuentro en encuentro, con la familia, la calle Santa Fe, los vecinos, los compañeros, sus vidas, sus rostros, la protagonista recorre un camino que va de la resistencia al exilio, de los días



luminosos de Allende a los largos años sombríos de la dictadura y los muchos que resistieron, desde el afuera al Chile de hoy, desde el rechazo al conocimiento. Conjunción caótica de los tiempos y las emociones, surge la historia de una generación de revolucionarios y la de un país trizado. Pero será la búsqueda en el presente del sentido de esas vidas, la que llevará a la protagonista al subterráneo de un país amnésico donde los muertos no están muertos y, a pesar de todo, los jóvenes inventan otra vez un sueño (Castillo 2007).

Este segundo documental surge de la necesidad de seguir recordando, del “rechazo al culto de la muerte de los héroes caídos y de su propia imagen como víctima y viuda doliente (Llanos 2013, 193-199)”. Llama la atención la presencia intermitente de la directora que aparece a la vez y de manera totalmente asumida como un personaje de ficción -cuando cuenta su vida con Miguel Enríquez en clave de pasión juvenil - y como un testigo que, desde el presente, acoge relatos ajenos para tejer una red memorial capaz de expandirse más allá del trauma individual y constituir un relato colectivo plurívoco.

La presencia y el papel de las mujeres en ambos documentales, *La flaca Alejandra* y *Calle Santa Fe*, es significativo del itinerario personal de Carmen Castillo porque, como lo confesó en varias oportunidades, fueron mujeres las que la ayudaron a encontrar una nueva manera de recordar, de vivir y de pensar:

A la militancia no me llevó un hombre sino el sentirme viva, por lo tanto mi plenitud para vivir, para combatir la muerte que traía como experiencia, no podía estar en relación a la imagen de un hombre aunque lo amara. Esto lo logré gracias al apoyo y la mirada de otras mujeres que me ayudaron a combatir al aparato, a la institución que te obliga a someterte a un cierto rol, mujeres que me decían "no te instales en algo que no eres tú" y eso fue muy difícil pero cuando dije NO, nadie pudo obligarme a más nada. (Castillo entrevistada por Bedregal 1999)

En este sentido, el encuentro con Manuel Díaz, un vecino cuyo testimonio aporta una versión muy diferente de la muerte de Miguel Enríquez, máximo líder del MIR, provocó un trastorno en Castillo al contarle que Miguel había regresado para defenderla y se había quedado hasta el final, desobedeciendo a la consigna mirista que anteponía la causa revolucionaria a la intimidad y los afectos.





Ella decidió conservar este momento en el documental desobedeciendo a su vez y contradiciendo la visión propagandística idealizada del héroe mirista totalmente y exclusivamente entregado a la causa.

Castillo da un paso más cuando aborda el tema de las relaciones de género durante la época de la militancia dedicando varias secuencias a la maternidad de las mujeres miristas y lo que significó para sus hijas, quienes fueron enviadas al extranjero<sup>78</sup>. La dimensión feminista radica en la elección de abordar sin recelo ni autocensura algunos aspectos de la vida revolucionaria muy polémicos y dolorosos en sus consecuencias. Ser mujer y mirista implicaba sacrificios específicos vinculados con la dominación de género dentro de una ideología patriarcal. Lo íntimo, la familia, la pareja, la maternidad era regulado por autoridades a las que tod@s debían someterse pero que exigía más de las mujeres.

El feminismo, que descubrió Carmen Castillo en el exilio, le animó a procesar la experiencia de la militancia, de la política del exilio y de su presente desde otra perspectiva. En *Calle Santa Fe*, los encuentros o reencuentros con su madre y sus amigas, con las vecinas y las madres que siguen resistiendo en las poblaciones, así como con las hijas de sus propias compañeras, que tienen otra manera de existir y de resistir, y también otro planteamiento de los hechos, le permiten a la apátrida Carmen Castillo aceptar sus propios límites. Cabe notar que no cortó varias escenas donde se perciben las contradicciones, las emociones no contenidas, las dudas, la irritación y hasta la ira, la frustración y la impotencia.

De las secuencias en las poblaciones con las mujeres emerge una conciencia que no tenía la cineasta al llegar a Chile: los actos gratuitos de esas mujeres, invisibles en su mayoría, que nunca dejaron de resistir cotidianamente, siguen contribuyendo a transformar la realidad presente, a pesar de la impronta neoliberal. La energía que dispensan esas heroínas de lo cotidiano y que la cámara de Castillo registra se comunica con la propia documentalista y con nosotr@s. Poco a poco, el compartir las experiencias de la pérdida, la soledad, el desarraigo y la duda le permiten darse cuenta de la “pervivencia de una memoria resistente y

---

78 El “Proyecto Hogares” consistió en mandar a vivir a sus hij@s a Cuba en una comunidad mientras l@s militantes del MIR regresaban a la lucha clandestina en Chile. La historia de aquel proyecto es narrada en el documental *El Edificio de los Chilenos*, de Macarena Aguiló (2010) que aparece en *Calle Santa Fe*.



de un sustrato ético compartido que permite la conexión emocional y afectiva” (Llanos 2013, 195).

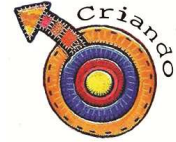
### BALANCE PROVISIONAL

Ana Forcinito subrayaba en su libro *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo* (2004) el aporte de las memorias de mujeres latinoamericanas sobre la represión en tanto que cuestionaban los discursos hegemónicos en sus diversas inflexiones patriarcales, clasistas u homofóbicas. Los documentales de Carmen Castillo integran este corpus documental chileno que, partir de los años 2000 y con motivo del aniversario de los 40 años del golpe en 2013, supuso un giro subjetivo y otra manera de asumir el derecho a recordar. La ficción y el documental tienden a unirse y confundirse para cuestionar los relatos hegemónicos, las relaciones entre lo político y lo estético, entre la cultura y la historia: se trata de obras cuyos relatos ambiguos, abiertos, mutantes sacuden el olvido y la desmemoria.

La imagen aboga por una paradójica tarea que queda por emprender: pensar la democracia a partir de lo que no puede mostrar. El cine de Castillo contribuye a reinsertar la memoria desde una genealogía feminista, que retoma y amplía la generación actual, haciéndonos sentir y percibir lo que ya no se puede mostrar, revelando la inmensidad de lo que queda fuera de campo y que es tal vez donde se esconde la verdad. Los cuerpos de l@s testig@s hablan de los cuerpos ausentes y generan huellas no archivables de las que l@s espectador@s se hacen cargo.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bedregal, Ximena. 1999. “La dictadura, la gran máquina del olvido que convirtió a Chile en país de la amnesia general”. Diálogo con Carmen Castillo, 5 de abril. <http://www.jornada.unam.mx/1999/04/05/carmen-castillo.htm>. [23/10/2017]
- Bossy, Michelle y Constanza Vergara. 2010. *Documentales autobiográficos chilenos*. <http://www.documentalesautobiograficos.cl/2010>. [23/10/2017]
- Forcinito, Ana. 2004. *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.



- Kristeva, Julia. [1987] 2017. *Sol negro. Depresión y melancolía*, Traducción de Mariela Sánchez Urdaneta. Wunderkammer. Barcelona.
- Lejeune, Philippe. 1996. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Llanos, Bernardita. 2013. "Subjetividad y memoria en *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo". Villarroel, Mónica (coord.) *Enfoques al cine chileno en dos siglos: 193- 199*. Santiago: LOM Ediciones.
- Nichols, Bill. 1997. *La Re- presentación de la Realidad, Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Pinto Veas, Iván. 2016. "Formas expandidas. Límites y entre-lugares del documental chileno 2004-2016". <http://www.cinedocumental.com.ar/revista/pdf/14/14-art5.pdf>. [23/10/2018]
- Ramírez, Elizabeth. 2011. "Memoria y desobediencia. Una aproximación a los documentales de Carmen Castillo", *La Fuga*, 12. <http://2016.lafuga.cl/memoria-y-desobediencia/450>. [23/10/2018]
- Richard, Nelly. 1998. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Cuarto propio.
- Richard Nelly. 2010. *Crítica de la memoria*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Ediciones.
- Valenzuela, Valeria. 2006. "Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo", n°1: 6-22.
- Vallejo Vallejo, Aida. 2007. "La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental", Universidad Autónoma de Madrid, Doc On-line, n.02, Julho: 82-106. [http://www.doc.ubi.pt/02/aida\\_vallejo.pdf](http://www.doc.ubi.pt/02/aida_vallejo.pdf). [23/10/2017]
- Villarroel, Mónica (coord.) 2013. *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago: LOM ediciones.

## FILMOGRAFÍA

- Aguiló, Macarena. 2010. *El Edificio de los Chilenos*. Chile-Francia-Cuba-Holanda.
- Castillo, Carmen. 1994 *La flaca Alejandra*; 2007 *Calle Santa Fe*.