

Ruina y materialidad residual para pensar la historia, la política y las instituciones: el caso de los documentales chilenos *Escapes de gas* (2014) y *El cielo está rojo* (2020)^{1,2}

Ruin and residual materiality to think about history, politics and institutions: the case of the Chilean documentaries *Escapes de gas* (2014) and *El cielo está rojo* (2020)

Ximena Andrea Vergara Versluys³
Universidad Central de Chile,
Universidad Diego Portales
Santiago, Chile

Antonia Girardi Bunster⁴
París, Francia

Cómo citar este artículo: Vergara Versluys, X. y Girardi Bunster, A. (2023). Ruinas y materialidades para pensar la historia, la política y las instituciones: el caso de los documentales chilenos *Escapes de gas* (2014) y *El cielo está rojo* (2020). *Revista 180*, [51], 71-79. [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-51.\(2023\).art-1071](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-51.(2023).art-1071)

DOI: [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-51.\(2022\).art-1071](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-51.(2022).art-1071)

Resumen

Escapes de gas (Bruno Salas, 2014) y *El cielo está rojo* (Francina Carbonell, 2020) son documentales que se relacionan con un año emblemático y contradictorio para la historia chilena: el 2010, año de la celebración del Bicentenario, pero también un año de terremotos y de incendios, como el ocurrido en la cárcel de San Miguel. Son también películas que utilizan metodologías renovadas de trabajo documental, y en que lo inanimado se presenta como motor para reflexionar sobre la historia, la política y la institucionalidad chilena. A partir de lo anterior, este artículo analiza las diferentes formas en que los documentales incorporan lo inanimado, y pone atención en el sentido crítico de estas operaciones. En primer lugar, se observa cómo *Escapes de gas* indaga, a partir de un objeto en ruinas —la escultura *La chimenea* de Félix Maruenda—, en la historia de una de las metas arquitectónicas del Bicentenario: el GAM. En segundo lugar, se explora cómo *El cielo está rojo* utiliza una materialidad residual —los archivos de una carpeta judicial— para retratar el incendio de la cárcel de San Miguel.

Palabras clave

archivo; documental chileno; historia; materialidad residual; ruina

Abstract

Escapes de gas (Bruno Salas, 2014) and *El cielo está rojo* (Francina Carbonell, 2020) are documentaries that relate to an emblematic and contradictory year in Chilean history: 2010, the year of the celebration of the Bicentennial but also a year of earthquakes and fires, such as the one that occurred in the San Miguel Prison. They are also films that use renewed methodologies of documentary work, and in which the inanimate is presented as a motor to reflect on Chilean history, politics and institutionalism. Based on the above, this article analyzes the different ways in which documentaries incorporate the inanimate, paying attention to the critical sense of these operations. In the first place, it is observed how *Escapes de gas* investigates, from an object in ruins —the sculpture *La chimney* by Félix Maruenda—, in the history of one of the architectural goals of the Bicentennial: the GAM. Secondly, it explores how *El cielo está rojo* uses a residual materiality —the files of a judicial folder— to portray the fire in the San Miguel prison.

Keywords

archive; Chilean documentary; history; residual materiality; ruin

Vicisitudes del año 2010

Una mirada panorámica al desarrollo del documental chileno del siglo XXI permite detectar cómo ciertos umbrales históricos —como el año 2000, el Bicentenario de Chile, los aniversarios a 30 y 40 años del golpe— generan una amplificación de la producción, y a partir de nuevas voces, se producen renovaciones tanto formales como discursivas. El año 2010 es, por ejemplo, un momento audiovisual decidor en el que aparecen películas claves que absorben la sensibilidad por la memoria retrospectiva impulsada por el Bicentenario, y que operaría a nivel colectivo, personal o familiar en películas tan variadas entre sí, como *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán o *El eco de las canciones* de Antonia Rossi.

Este ejercicio de reflexión evocativa genera también una observación de espacios emblemáticos para la historia chilena, como es el edificio UNCTAD III —hoy GAM— destinado a acoger, en 1972, la III Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo durante la Unidad Popular. En 2010, Ignacio Agüero realizó *GAM*, un mediodocumental por encargo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), hoy Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Min-CAP), y en 2014, Bruno Salas estrenó *Escapes de gas*, un documental que se pregunta por la historia del edificio en relación con la historia política que determinó sus sucesivas transformaciones, pero desde el pie forzado del expolio. Es decir, siguiendo la huella de las obras de arte que fueron ultrajadas, destruidas o sustraídas del edificio tras el golpe. Alejándose de una voz que pretende levantar la historia oficial de un edificio, Salas explora los costados, y se detiene en los vapores que emergen de la escultura *La chimenea* de Félix Maruenda. Como parte del proyecto de arte funcional que albergaría UNCTAD III, *La chimenea* se creó como canal de ventilación del comedor subterráneo del edificio, y Salas va planteando que ese objeto sobreviviente puede entenderse como una metonimia de un período histórico y político chileno.

Como reverso al espíritu celebratorio, 2010 es también un año de desastres, como el de los 33 mineros atrapados en la mina de San José, el del terremoto de febrero⁵, o el feroz incendio de la cárcel de San Miguel. Este último evento fue recapturado 10 años después por Francina Carbonell en su ópera prima *El cielo está rojo* (2020) en la que, a partir de los registros panópticos de las cámaras de la cárcel y de estremecedoras imágenes de la reconstitución de escena producidas por la PDI, construye un relato afectivo, interior y antitelevísivo del incendio, que se propone la difícil tarea de elaborar mediante el montaje la herida abierta que este supone, al mismo tiempo que da cuenta de cómo las “retóricas de la luz y discursos de modernidad” (Corro, 2021, p. 172) que reproduce el discurso del Bicentenario, corren en paralelo a las del fuego.

A partir de estos dos documentales que dialogan con las vicisitudes del año 2010, mediante el protagonismo de lo inanimado —una chimenea e imágenes de archivo de una carpeta judicial, respectivamente—nos interesa observar en este texto cómo conceptos como el de *ruina* (Dillón) o la *materialidad residual* (De los Ríos, 2021) se

presentan en función de pensar la historia y la institucionalidad chilena. Se trata de un estudio que dialoga con nuevos enfoques hacia la noción de política en el documental chileno, presente, entre otros, en análisis centrados en películas que revisitan el pasado político sin el tono militante de los años sesenta y setenta (Dittus y Ulloa, 2017); en aquellas que desde el discurso de la posmemoria proponen “diversas estrategias audiovisuales para reflexionar sobre la memoria y su fragilidad y evocar el trauma cultural de la dictadura de Augusto Pinochet [1973-1990]” (Ramírez, 2010, p. 46); las que, con miradas autobiográficas producen “una mirada intimista a la política y a la historia oficial, pero al mismo tiempo, produce una politización de lo personal, lo íntimo y lo privado” (De los Ríos y Donoso, 2016, p. 216); aquellas que, desde el género del documental musical, proponen microhistorias que se “convierten en plataformas para dar cuenta de los procesos histórico-políticos del Chile dictatorial y la transición a la democracia” (Farías, 2019, p. 150); o que observan panorámicamente el documental de posdictadura con nociones sugerentes como el giro afectivo o la performatividad (Ramírez, 2019).

Escapes de gas: una ruina para pensar la historia

GAM de Ignacio Agüero y *Escapes de gas* de Bruno Salas son dos filmes que visitan el emblemático edificio UNCTAD III, que en 1972 fue nombrado por las siglas de la conferencia United Nations Conference on Trade and Development. *GAM*, por una parte, a pesar de ser un documental por encargo, abre con cierta ironía, reproduciendo el discurso del entonces presidente Sebastián Piñera (primer gobierno 2010-2014) que aludía a la “meta del Bicentenario” que fue la transformación del edificio Diego Portales en un enorme centro cultural, proyecto que había comenzado en el gobierno de Michelle Bachelet. A través de archivos y registros noticiosos, el film propone un retrato del edificio que actualmente acoge al Centro Cultural Gabriela Mistral desde su historia. Es decir, pasando por la épica colectiva de su construcción en 275 días; por la ocupación militar que sufrió el edificio tras el golpe de Estado; por el desmantelamiento de una gran parte de las obras de arte funcionales que habían sido construidas por diversos artistas y artesanos chilenos; por su posterior transformación en el edificio Diego Portales que fue destruido por un incendio a comienzos de 2006; y por el proyecto del gobierno de Michelle Bachelet de transformar el edificio en un centro cultural de gran envergadura, con espacios colectivos abiertos a la ciudadanía.

Entre los archivos que utiliza *GAM* hay imágenes guardadas por TVN y Canal 13, fotografías de Ramón López, fragmentos de *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán; y también, retazos de *UNCTAD III* de 1972, un cortometraje de 10 minutos realizado en un momento en que Chile Films, bajo la dirección de Miguel Littin, se había convertido por decisión del gobierno “en el punto de convergencia de todos los propósitos, necesidades y problemas relacionados con el cine nacional” (Mouesca, 2011, s. p.), produciendo películas, distribuyendo y exhibiendo obras chilenas y extranjeras, entre otros.

UNCTAD III es también un archivo sin autoría que sobrevivió la dramática quema de películas de Chile Films que trajo el golpe de Estado y se inserta en *Escapes de gas*, con una reminiscencia institucional marcada, como un registro audiovisual que reproduce la efervescencia épica de la Unidad Popular. Pero esta institucionalidad convive con otros archivos de noticieros que son el núcleo del documental: aquellos que relatan el proyecto de integración entre arte y arquitectura. Es decir, la creación de obras que “en lugar de ser meros objetos de contemplación pasaban a formar parte del propio diseño del edificio” (Maulén, 2016, p. 75), y que, como expresa en el documental Miguel Lawner —entonces el director de la CORMU—, contenía un “concepto renacentista” del arte.

Este propósito cumplido se ve, sobre todo, en la voz del encargado de la propuesta artística del edificio, el artista Eduardo Martínez Bonati. Como testimonio de época, se reproducen imágenes televisivas en que Martínez Bonati *in situ*, recorriendo la UNCTAD, explicando que el edificio alberga ciertas obras de arte con una función práctica, como fueron los tiradores de puerta de Ricardo Mesa —puños alzados que simbolizaban a los trabajadores, y que en dictadura fueron invertidos en señal de sometimiento—, la emblemática puerta de Juan Egenau, o las lámparas diseñadas por Ramón López (Figura 1). Como reforzamiento testimonial, Martínez Bonati realiza una entrevista para el documental, remarcando las intenciones del proyecto y recordando, con nostalgia y pena, el desaparecer de tantas de las obras.

De forma más concreta, para pensar el edificio en función de la ruina, el documental se aproxima a una obra en particular que por su utilidad se salvó de la destrucción de los militares —aunque luego del incendio de 2006 fue removida—: *La chimenea* de Félix Maruenda (1942-2004). A lo largo del documental, se muestran fragmentos de entrevistas antiguas al escultor; se reproduce una entrevista

a su hijo Joaquín; diapositivas con imágenes de la obra original; y se van intercalando referencias a *Reportaje a una chimenea*, un registro fotográfico realizado por el escultor a lo largo del proceso de construcción de su escultura funcional, en el cual se expresan ideas que recogen los propósitos políticos y sociales de UNCTAD: “este reportaje es testimonio de un trabajo colectivo, que es solo comienzo de un futuro, en que creemos, el arte estará junto al gran público, y no exclusivamente en el living de una rica mansión” (Maruenda, 1972, s. p.)

Considerando lo anterior, podemos decir que el modo en que Bruno Salas incluye *Reportaje a una chimenea* dentro de *Escapes de gas* termina por transformar a la chimenea en un ‘objeto sobreviviente’ (Figura 2 y 3), y es en esta operación en donde la ruina se convierte en una figura de pensamiento, si consideramos las reflexiones de Dillón:

La ruina, no obstante, su estado de decadencia, de alguna manera nos sobrevive. Y la mirada cultural hacia las ruinas es una manera de liberarnos de cronologías puntuales, ubicándonos a la deriva del tiempo. Las ruinas forman parte de la larga historia del fragmento, pero la ruina es un fragmento con futuro; vivirá más que nosotros pese a que nos recuerda la falta de completitud y perfección (Dillon, citado en Adler, 2018, p. 94).

Esta idea de que una ruina permite hablar sobre un hecho histórico y político, interesa también porque da cuenta de un gesto novedoso en el documental contemporáneo. Efectivamente, aludiendo a las renovaciones formales del documental nacional, Bruno Salas señaló en entrevista que *El diario de Agustín* (Ignacio Agüero, 2008) se constituiría como un referente de “cómo construir un relato para elucubrar cierta tesis y contar una historia”. En este sentido, alejándose explícitamente de un documentalismo de carácter panfletario, *Escapes de gas* despliega una tesis a través de la metonimia,



Figura 1

Diapositiva que muestra el mural perdido de Guillermo Núñez y lámparas diseñadas por Ramón López

Nota. Fotograma del documental *Escapes de gas* (Bruno Salas, 2014).

esa figura literaria que designa algo con el nombre de otra cosa. En este caso, el objeto metonímico ruinoso es la chimenea, y lo que emanaba en el interior era, en palabras de Salas, “el espíritu de una época, porque la chimenea está conectada al corazón del edificio que es el comedor, y lo que emana por su interior es aire, es decir, es algo que se podría decir que es indiscernible” (Bruno Salas, comunicación personal, 8 de junio de 2021).

El cielo está rojo: las imágenes de archivo como materialidad residual

Decíamos que cuando aún se llamaba edificio Diego Portales, en 2006, el hoy GAM sufrió un incendio. Más dramático todavía, por haber muerto 81 reos y dejar a otros 16 heridos, fue el incendio de la cárcel de San Miguel en 2010. Este episodio, ocurrido al interior de una construcción arquitectónica por definición cerrada, concebida para confinar y vigilar a un grupo marginado de la sociedad, dejó en evidencia no solo la ineficacia de gendarmería y el precario sistema carcelario nacional, sino también las falencias del procedimiento judicial, que dejó a los gendarmes inculpados finalmente absueltos, a pesar de la copiosa evidencia reconstituida y rescatada.

Diez años después del incendio, en 2020, en un ejercicio de conmemoración y de exploración de la memoria reciente a través del archivo, Francina Carbonell estrenó en el festival IDFA su ópera prima: *El cielo está rojo*, el cual entró en la constelación del documental chileno sobre cárceles, junto con *Arcana* (Cristóbal Vicente, 2006) y su mirada al ocaso de la antigua cárcel de Valparaíso cerrada en 1999; *Tierra sola* (Tiziana Panizza, 2017) sobre la cárcel de Rapa Nui; y *Los sueños del castillo* (René Ballesteros, 2018) sobre un centro de reclusión juvenil en territorio mapuche.



Figura 2

Imagen de archivo del proceso de instalación de la escultura funcional La chimenea de Félix Maruenda, en 1972

Nota. Fotograma del documental Escapes de gas (Bruno Salas, 2014).

Figura 3

La chimenea —en verde, color con que fue pintada por los militares— luego del incendio de 2006

Nota. Fotograma del documental Escapes de gas (Bruno Salas, 2014).





Figura 4

Imagen de archivo de una cámara de seguridad de la cárcel de San Miguel, al momento del incendio

Nota. Fotograma del documental El cielo está rojo (Francina Carbonell, 2020).

Figura 5

Imagen de archivo de un celular, que captó los estragos del incendio de la cárcel de San Miguel

Nota. Fotograma del documental El cielo está rojo (Francina Carbonell, 2020).

Figura 6

Imagen de archivo de la reconstitución del incendio de la cárcel de San Miguel

Nota. Fotograma del documental El cielo está rojo (Francina Carbonell, 2020).



En *Escapes de gas*, *La chimenea* de Maruenda sobrevivió al incendio, pero fue removida para convertirse en un residuo escultórico que permitió a Salas indagar reflexivamente en un edificio permeado por la historia chilena. Ambos elementos, el residuo y la reflexión propuesta alrededor de este, están también en *El cielo está rojo*, aunque desde una materialidad bastante diferente: desde imágenes de archivo y registros sonoros alojados en la carpeta judicial del caso que son articulados a partir del subgénero documental del *found footage* (metraje encontrado). Como indagación: el sondeo de las causas que permitieron la tragedia.

La materialidad residual, es en este caso espectral si pensamos en estudios como el de De los Ríos (2021), quien ahondando en problemáticas como la ecología, la basura, el reciclaje y lo poshumano en el documental latinoamericano, observa que estas, al mismo tiempo que serían entendidas como reversos de la mercancía, aparecerían de una forma espectral, en el sentido de que la naturaleza lumínica del dispositivo cinematográfico “mediatiza la relación con los objetos” (p. 57). En esta dimensión de lo espectral hay, de esta forma una fascinación por las imágenes en sí mismas, una característica que Català y Cerdán (2007) han detectado en los inicios del *found footage*, en el sentido de que había una independencia de la función histórica de los archivos, y se mostraba una “fascinación de la pura superficie” [Català y Cerdán, 2007, p. 19]. *El cielo está rojo*, instalado en las operaciones formales del *found footage*, incorpora, sin embargo, una arista divergente.

La materialidad residual con la que trabaja Carbonell está compuesta por imágenes de cámaras vigilantes que sortearon las llamas, manipuladas literalmente por los gendarmes hasta volverse abstractas (Figura 4); filmaciones de bomberos testificando que se les dio la instrucción de no intervenir en ciertas zonas porque no había reos atrapados cuando sí los había; imágenes pixeladas de un

video de celular encontrado (Figura 5); filmaciones de la reconstitución de escena representadas por los mismos presos instados por la PDI (Figura 6); además de documentación legal y archivos de audio. Como un todo, los archivos se resignifican como pruebas inútiles, y en su conjunto hacen crecer la sensación de impunidad en la que gravita el espacio de la cárcel, luego de que comprendamos que quienes habían sido declarados culpables, fueron absueltos.

El único momento en el que *El cielo está rojo* se aventura fuera del archivo encontrado, y utiliza sus propios registros de filmación para con ellos sostener la hipótesis sobre la que se articula el *found footage*, es al inicio y al final del film. El documental comienza con un largo plano secuencia subjetivo del ingreso a la cárcel (Figura 7) que, si bien en un principio es hermético, poco a poco irá ofreciendo pistas de legibilidad. La cámara se adentra tímidamente en una arquitectura corroída, sin espacio para la privacidad, y en la que hay voces que el audio apenas puede recoger.

Hacia el final, hay otra secuencia de cámara subjetiva, pero esta vez en retirada, configurando de manera afectiva la mirada del equipo de filmación como un ojo visitante, pero, sobre todo, como un cuerpo que realiza una inmersión en el mundo carcelario, intentando experimentar sensorialmente ese mundo, con sus dolores y pesadillas, y que finalmente vuelve a salir al mundo exterior, alejándose de ese espacio que se mantiene igual, con las mismas circunstancias de hacinamiento, sin cambiar en lo más mínimo sus condiciones de vida.

En este sentido, se trata de una película que se construye rigurosamente desde el *found footage*, como una máquina de cotejar archivos y pruebas judiciales, generando un dispositivo cinematográfico que funciona por acumulación, y donde el relato toma la forma de un sedimento de huellas, representaciones, fotografías y documentos, mediado



Figura 7

Plano secuencia subjetivo del ingreso de la cámara a la cárcel de San Miguel, al inicio del documental *El cielo está rojo*

Nota. Fotograma del documental *El cielo está rojo* (Francina Carbonell, 2020).

por la decisión de interrumpir este dispositivo con la inclusión de la filmación de su propio ingreso como equipo a la cárcel. Esto, como una experiencia afectiva insoslayable que no solo desestabiliza el propósito inicial de la hipótesis, de intentar explicar y dar cuenta racionalmente de lo sucedido a través del montaje, sino que nos dispone como espectadores, a someternos al igual que la realizadora, a una experiencia removedora, más bien táctil y, por ende, guiada por una lógica más espacial que temporal, donde el archivo funciona como un tejido residual, a través de la recopilación de pequeños fragmentos, esquirlas y píxeles de imágenes desfiguradas que quedaron luego del incendio.

De este modo, podríamos decir que, en la línea de las readecuaciones estéticas y políticas del *found footage*, *El cielo está rojo* no pretende tanto desarrollar un punto de vista sobre los hechos, sino más bien encontrar una posición material desde dónde elaborar lo ocurrido. En este sentido, no solo busca dejar en descubierto la inoperancia y la crueldad del sistema carcelario que optó por dejarlos morir antes que liberarlos, sino también, construir un dispositivo audiovisual que, a través de estas imágenes encontradas 'estalladas', desfiguradas, pixeleadas o recreadas, permite mostrar las fisuras del sistema judicial, y también, demostrar una dimensión afectiva. Esto, con el objetivo de, en palabras de su directora, "pasar de estar frente a los demás analizando su dolor, a querer estar dentro de ese espacio, cerca del otro, para poner el hombro" (Francina Carbonell, comunicación personal, 21 de junio de 2021).

Cierre

Desde la aproximación metonímica a un objeto en ruina, o mediante un minucioso trabajo de montaje con un archivo judicial, *Escapes de gas* y *El cielo está rojo* son películas que presentan una conciencia documental que tiene un sentido político y estético innovador y que diversifican ya sea temas o subgéneros del documental chileno.

En *Escapes de gas* es la chimenea de la UNCTAD —y no la solidez del emblemático comedor, de la representativa escalera o del edificio mismo— la que permite sostener un relato que, por ejemplo, opta profesamente por no hablar de detenidos desaparecidos, para hacerlo por medio del carácter metonímico del desaparecer de las obras de arte. Con esto, el documental se aleja de consignas militantes, estableciendo al mismo tiempo un vínculo novedoso entre el documental y las artes visuales si consideramos la primacía de los retratos monográficos de filmes como *Matta, un siglo d'mente* (Pablo Basulto, 2000), *Juan Downey: más allá de estos muros* (Juan Ignacio Sabatini, 2009), *Balmes, el doble exilio de la pintura* (Pablo Trujillo, 2011); o *Jaar. El lamento de las imágenes* (Paula Rodríguez, 2017), entre otros. De este modo, *Escapes de gas* queda emparentado, por ejemplo, con un documental como *Robar a Rodin* (Cristóbal Valenzuela, 2017) que también se pregunta institucionalmente por el arte.

El cielo está rojo también se distancia de la intención de esclarecer definitivamente una verdad, ya que apuesta por dejar entrever, sistemáticamente, los fallos de la imagen, para desde ahí transitar la memoria colectiva del incendio de la cárcel de San Miguel, sin espectacularizar el horror, ni volverlo un evento pornográfico. Muestra además un original uso de archivos judiciales mediante el *found footage*, un gesto que se presenta también —aunque desde un tono autobiográfico, ya que alude a una violación— en otro documental renovador como es *Visión nocturna* (2019) de Carolina Moscoso.

Lejanos a las intenciones de investigar y exponer, de narrar historias y clausurarlas, *Escapes de gas* y *El cielo está rojo* despliegan otras posibilidades de acceder a la memoria, dando cuenta de cómo lo inanimado puede asumir un protagonismo. Esto, desplegando dispositivos audiovisuales, que permitirían desentrañar, por ejemplo, las ambivalencias del 2010, o las retóricas de una nueva subjetividad no necesariamente humana dentro del documental nacional reciente que, sin embargo, en la medida en que se identifica con una multiplicidad de actores, apela con fuerza a una dimensión social o colectiva de lo político.

Referencias

- Adler, J. [2018]. Estética de la ruina: la potencia de los vestigios en el arte contemporáneo. *Index, revista de arte contemporáneo*, (5), 93-101. <https://doi.org/10.26807/cavv0i04.93>
- Agüero, I. [Director]. [2011]. *GAM* [Película]. Chile: Lupe Films.
- Agüero, I. [Director]. [2008]. *El diario de Agustín* [Película]. Chile: Ignacio Agüero & Asociado, Amazonia Films.
- Ballesteros, R. [Director]. [2018]. *Los sueños del castillo* [Película]. Chile: La Ballesta Films.
- Basulto, P. [Director]. [2000]. *Matta, un siglo d'mente*. [Película]. Chile: Puntociego Comunicaciones.
- Carbonell, F. [Director]. [2020]. *El cielo está rojo* [Película]. Chile: Storyboard Media.
- Català, J. y J. Cerdán. [2007]. Después de lo real. Pensar las formas del documental hoy. *Archivos de la Filmoteca*, (57), 6-25.
- Chile Films [Productora]. [1972]. *UNCTAD III* [Película]. Chile: Chile Films.
- Corro, P. [2021]. *Apariciones. Textos sobre cine chileno 1910-2019*. Universidad Alberto Hurtado Ediciones.
- De los Ríos, V. [2021]. Restos espectrales: materialidades residuales y representación del territorio en documentales latinoamericanos. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 10(21), 55-67.
- De los Ríos, V. y C. Donoso. [2016]. Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo. *Nuestra América*, (10), 207-220.

- Dittus, R. y E. Ulloa. [2017]. Cartografía del cine documental político chileno: entre el discurso político y la retórica audiovisual. *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, [56], 33-47. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/analisi.3034>
- Farías, M. [2019]. Cartografía del documental musical en el Chile postdictadura. *Comunicación y Medios*, 28(39), 148-159. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2019.52977>
- Guzmán, P. [Director]. [2010]. *Nostalgia de la luz* [Película]. Alemania, Chile, España, Francia: Atacama Producciones, Blinker Filmproduktion & WDR, Cronomedia
- Maulén, D. [2016]. Una trayectoria excepcional. Integración cívica y diseño colectivo en el edificio UNCTAD III. ARQ, [92], 68-79. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962016000100008>
- Maruenda, F. [1972]. *Reportaje a una chimenea. UNCTAD III 1972*. Laboratorio Central de Fotografía y Microfilm de la Universidad de Chile. <https://archivodigital.gam.cl/uploads/r/ww28-ftbw-6edg/1/e/9/1e9144f804e9c92dae-9b618f90602f6564cb995455ae2269d5a2aeaa-0d3411e1/AAUFMA1001.pdf>
- Moscoso, C. [Directora]. [2019]. *Visión nocturna*. [Película]. Chile: El Espino Films.
- Mouesca, J. [2011]. Breve historia de Chile Films. En *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*. Sociedad General de Autores y Editores (SGAE); Fundación Autor. <https://cinechile.cl/criticas-y-estudios/el-cine-chile-no-del-exilio/>
- Panizza, P. [Directora]. [2017]. *Tierra sola* [Película]. Chile: Domestic Films.
- Panizza, P. [Directora]. [2014]. *Tierra en movimiento* [Película]. Chile: Domestic Films.
- Ramírez, E. [2010]. Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura. *Aisthesis*, [47], 45-63. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812010000100004>
- Ramírez, E. [2019]. *(Un)veiling Bodies. A Trajectory of Chilean Post-dictatorship documentary*. Legenda.
- Rodríguez, P. [Directora]. [2017]. *Jaar. El lamento de las imágenes* [Película]. Chile: Errante Producciones.
- Rossi, A. [Directora]. [2010]. *El eco de las canciones* [Película]. Chile: Parox.
- Sabatini, J. [Director]. [2009]. *Juan Downey: más allá de estos muros*. [Película]. Chile: Pozzola Producciones.
- Salas, B. [Director]. [2014]. *Escapes de gas* [Película]. Chile: Trampa Films.
- Torres Leiva, J. [Director]. [2014]. *Tres semanas después* [Película]. Chile: José Luis Torres Leiva.
- Trujillo, P. [Director]. [2011]. *Balmes, el doble exilio de la pintura*. [Película]. Chile: TripioFilms Producciones.
- Valenzuela, C. [Director]. [2017]. *Robar a Rodin* [Película]. Chile, Francia: María una vez, CeresaFilms.
- Vicente, C. [Director]. [2006]. *Arcana* [Película]. Chile: Cristóbal Vicente.

Notas

1. Recibido: 7 de febrero de 2022. Aceptado: 2 de febrero de 2023.
2. Este texto es resultado del proyecto "Documental chileno contemporáneo, 2000-2020: el plano de los sujetos, el movimiento de la historia" (Fondo Fomento Audiovisual, línea investigación, convocatoria 2020, folio 534816) dirigido por Pablo Corro. Antonia Girardi y Ximena Vergara son coinvestigadoras, y Mariana Robert se desempeña como archivista del proyecto.
3. Contacto: ximenavergarave@gmail.com
4. Contacto: girardi.antonina@gmail.com
5. Desde el documental chileno, el acontecimiento del terremoto, en el que el espacio natural, pero también arquitectónico, urbanístico e ingenieril cede abruptamente ante las fuerzas de la naturaleza, transformándose en cárcel, ruina y escombros, atizó la imaginación cinematográfica documental, con películas como *Tres semanas después* (José Luis Torres Leiva, 2014) o *Tierra en movimiento* (Tiziana Panizza, 2014).