

## **PROYECTO DE TESIS O AFE**

**ESTUDIANTE: Simón Miranda**

**PROFESOR GUÍA: Danilo Sanhueza**

**TITULO DEL PROYECTO: Figuras y reflexiones psicoanalíticas sobre los trabajos de la memoria acerca de la condición postdictatorial a partir de tres textos cinematográficos.**

**PALABRAS CLAVE: Memoria, Figurabilidad, Postdictadura, Cine.**

### **RESUMEN:**

El presente proyecto de investigación se propone indagar en torno a los trabajos de la memoria respecto de la condición postdictatorial en Chile, los que se inscriben como un escenario de disputas de y por la memoria, en el que se han desarrollado distintas iniciativas y posiciones que transitan entre el reconocimiento y la negación, desmentida o rechazo del lugar y consecuencias tanto a nivel individual como colectivo, subjetivo o sociohistórico, de la violencia política y sus efectos.

En este contexto, se propone desarrollar una lectura que integre claves de lectura y estrategias de análisis a nivel interdisciplinar, estableciendo un diálogo entre clínica psicoanalítica, ciencias sociales y la crítica cultural, avanzando desde el estudio de las memorias centrado en la literatura y en el cine documental hacia la incorporación del cine de ficción. Para esto se vuelven claves los conceptos de memoria (Traverso, 2011), figurabilidad (Botella y Botella, 2009), escritura (Aceituno, 2013) y ficcionalidad (Rancière, 2009), a partir de los cuales se analizará las modalidades del montaje cinematográfico entendidas como escenificación de distintos modos de hacer trabajar a las memorias de memoria, buscándose dar lugar a lo que se da a ver en ellas como también para pensar con las imágenes en movimiento en posibilidades de elaboración.

**NOMBRE Y FIRMA PROFESOR GUÍA**

## **FORMULACIÓN DEL PROYECTO:**

La memoria opera en la actualidad como un concepto de alta relevancia en las ciencias sociales, haciéndose frecuente el uso del testimonio, lo que ha implicado un giro subjetivo en que superpone memoria e historia y tanto la construcción como reflexión en torno a distintos dispositivos del recordar (Traverso, 2016). Esta centralidad de la memoria, ha adquirido un valor capital en contextos en los que ha predominado la violencia política, ya sea en Europa en relación a los efectos del Holocausto, o en el contexto latinoamericano y también en Chile en relación a las consecuencias de la persecución política, la tortura y la desaparición institucionalizada por el Estado en el periodo que abarca entre los años 70 y 80, articulándose memorias en disputa que evidencian la actualidad de sus efectos (Winn, Stern, Lorenz y Marchesi, 2016).

En este sentido, se han desarrollado tanto en el Chile actual como en el mundo en general una serie de investigaciones en torno a la memoria (Bevernage, 2015) las que, atendiendo tanto a su dimensión individual como colectiva, corren riesgos tales como la saturación de la memoria, la fetichización, la sacralización de la víctima, entre otros (Traverso, 2011). Estos riesgos hacen necesario el establecimiento de una distancia crítica que permita elaborar las experiencias recopiladas para el establecimiento no de una visión objetiva sino, como señala Aceituno (2013), la reconstrucción de elementos comunes y que permitan combatir la fragmentación que opera como efecto del horror y de la destrucción del lazo social que dio lugar a estas formas de la violencia, buscando ubicar las historias individuales en el horizonte de la historia de una comunidad (Davoine y Gaudillière, 2008).

Si bien estas lecturas pueden comprenderse en el marco global de lo denominado por Wacjman (2001) como hiperinflación de la memoria, en Chile se observa más bien una pluralidad de relatos y fragmentos, articulados en distintas políticas de memoria que van desde el blanqueamiento de las instituciones del Estado y la construcción de una Memoria Oficial orientada a disminuir la negatividad del acontecimiento-golpe, hasta la construcción de sitios de memoria por parte de distintas ONGs que buscarían construir contrarrestar los efectos de este modo de recordar (Richard y Moreiras, 2001 y Richard, 2018). Sin embargo, siguiendo a Reyes, Cruz y Aguirre (2016) entre otros, estos sitios, al igual que la memoria construida por el Estado, corren el riesgo de no operar como lugares de transmisión, sino más bien promoviendo la cristalización y guetificación de recuerdos de un pasado reciente del que las nuevas generaciones no se lograrían apropiarse para interrogar el presente y llevar a cabo procesos de filiación y/o afiliación.

La Crítica Cultural en Chile ha denominado a este contexto de batallas por la memoria como condición postdictatorial (Richard y Moreiras, 2001, Richard, 2018) que más que a un periodo histórico alude a una condición del pensar en que el acontecimiento-golpe aparece como un punto de referencia que no es posible soslayar, siendo la violencia política acompañada por un hiperdesarrollo del mercado que tuvo como consecuencia la desarticulación de lo público, dejando al sujeto ante un vacío de representación (Richard y Moreiras, 2001). Así también, implicó la instauración un nuevo régimen estético, una nueva sensibilidad, que abarcó tanto a la producción cultural, como a los objetos y símbolos empleados por las instituciones del Estado y la construcción de la ciudad (Errazuriz y Leiva, 2012), en que, como señala Rojas (2014), la violencia del golpe se encontraría hundida en la vida cotidiana, al modo de un estallido en que lo nimio, los restos, lo discontinuo, adquirieren una densidad histórica que se hace necesario abordar.

Un ámbito en que el que se proyectarían estos efectos del acontecimiento-golpe se encontrarían en las producciones estéticas en el campo de la *literatura de los hijos* (Rojas, 2015, Botinelli, 2016), y el *cine de los hijos* (Barril, 2014), teniendo un mayor desarrollo en el género documental en que se enfatizaría un tratamiento sensorial (Ramírez, 2016) desarrollando una textura afectiva del pasado. Según algunas lecturas recientes (Estévez, 2010 y 2014, Saavedra, 2013 y Urrutia, 2010 y 2013) esta forma expresiva del trabajo de memoria se encontraría también presente en ciertas películas del cine de ficción, principalmente del llamado “novísimo cine chileno” que, por medio de recursos como el descentramiento de la trama, deslocalización de los conflictos y una cierta experimentación audiovisual, operaría como forma de denuncia y/o resistencia de la condición postdictatorial. Lectura que no es del todo compartida, pues se le critica a este cine que al operar solo como reflejo no articula nuevas políticas de subjetividad (Salinas y Stange, 2015), o que esta supuesta unidad estética responde más a estrategias de mercado y a esfuerzos de la crítica (Pinto, 2015) olvidándose que las temáticas y exploraciones formales de este cine poseen una amplia variedad y no se reducen a la intimidad o al desencanto, en una heterogeneidad que es necesario considerar.

En este sentido, la presente investigación se centra en el ámbito de la producción cultural, entendiendo que el arte operaría como un modo no solo de recordar sino de hacer presente algo en el orden de lo que no es posible ver, vale decir, presentando antes que representando (Wacjman, 2001). Esto apuntaría a una producción de memorias que permita hacerlas trabajar, fomentando un trabajo de interrogación en que el pasado histórico, operando como fondo de memoria pueda ser enlazado al presente (Aulagnier,

1991 y Aulagnier, 2015), estableciendo relaciones de transformación y continuidad, permitiendo investir un futuro en el que lo nuevo pueda tener lugar.

Se hace necesario entonces interrogar la producción estética postdictatorial integrándose una serie de claves de lectura que permitan su articulación con la política más allá del problema de la representación, transitando hacia una indagación de las posibilidades del pensar y de una tonalidad afectiva que reúne, en una multiplicidad de expresiones y posiciones, a la sociedad en su conjunto, en la tentativa de pasar del reconocimiento de la *pérdida del sentido* al rescate de los *sentidos de la pérdida* (Richard y Moreiras, 2001), construyéndose memorias que logren contraponerse a la Memoria Oficial que, atravesada por la lógica de mercado, busca hacer de estas solo un circuito de información (Richard, 2018).

En esta orientación, adquiere principal relevancia el lugar de la ficción, presente en todo proceso de producción estética en la medida en que implica una reorganización de las significaciones, y a lo que Rancière (2011) denomina ficcionalidad, entendiendo que las nuevas formas de expresividad, estéticas y técnicas, hacen cada vez más difusa la frontera entre discursos de verdad y de ficción. De modo similar, se hace relevante la noción de escritura que, en lo propuesto por Aceituno (2013), apunta a todo esfuerzo de inscripción, tanto individual como colectivo, de un real que opera como un intraducible y que solo se puede pensar si es posible hacerlo transitar de un modo de representación a otro, de una puesta en acto a una puesta en sentido, configurando una sensibilidad (Rancière, 2009) cuyo reparto dispone las relaciones entre el mirar y el mostrar, escuchar o decir, definiendo lo que es posible hacer.

Desde una perspectiva clínica es posible entonces ubicar el acontecimiento-golpe y sus efectos en el campo de lo traumático, con autores en Chile que sistematizan sus desarrollos teóricos y clínicos ligados a una comprensión sociohistórica en que la violencia es leída como corrupción y desarticulación del lazo social y de la transmisión a nivel de individuos y de grupos familiares (Castillo, 2013 y Cabrera, Aceituno, Matamala y Fischer, 2017). Sin embargo, se hará énfasis en una dimensión estética de lo traumático, empleando la noción de figurabilidad, en que cabe destacar al respecto la amplitud que le da Aceituno (2013) a este concepto, llevándolo de la separación entre lo interno y lo externo articulada en la lectura freudiana y la de Botella y Botella (2003) a una dimensión sociohistórica, en que tanto lo individual como lo colectivo puede ser pensando en términos de figurabilidad del malestar, estableciendo relaciones entre lo visible y lo enunciable, escenificando aquello que no se lograría elaborar, atravesando el campo de lo psíquico, sin ser exclusivo del sueño o de la clínica de lo traumático, presente en todo esfuerzo de expresión o comunicación.

Con estas nociones, es posible entonces ampliar y diversificar las relaciones entre clínica y cultura, adquiriendo el trabajo analítico un estatuto plástico, estético, en que el arte y la producción cultural lograrían siempre anticiparse a la teoría y dar lugar al malestar y a ciertas posibilidades de tramitación o elaboración. En este sentido, tiene también un importante valor la crítica cultural, que en los términos hasta acá desarrollados compartiría con el psicoanálisis la tarea de hacer inteligibles estas figuraciones, dar lugar a lo que en ellas se muestra, promoviendo espacios de enunciación y simbolización, que permitan que una fantasmática individual logre ser inscrita en su dimensión sociohistórica y que lo social e históricamente heredado pueda ser sometido a un trabajo de elaboración y apropiación.

Esto requiere así también del reconocimiento de las memorias en plural, lo que requiere de tomar distancia respecto de la lectura a partir del par duelo-melancolía, el que ha tenido un rol protagónico en el ámbito de la literatura (Richard y Moreiras, 2001) y en menor medida en el cine de ficción (Estévez, 2010 y 2014), y o en la línea del trauma en el cine documental (Barril, 2014), pero que en conjunto se aproximan a un trabajo de memoria que se ubica en los límites de la representación, zona en que se confunde una estética de la melancolía con una estética de lo traumático. En este sentido se hace relevante el poder reconocer y diferenciar estas dinámicas, pues podrían estarse presentando otros modos de figuración, en el orden de lo psicótico o incluso de lo perverso, proponiéndose con esto un abordaje abierto que permita continuar con el combate contra la melancolización del pensamiento y la fragmentación de las memorias.

Con este propósito se realizará un análisis de las formas de escritura, ficcionalidad y figurabilidad de tres producciones cinematográficas que trabajen en torno a la reconstrucción del pasado dictatorial y/o de sus efectos, atendiendo a los distintos momentos históricos y políticos de estas batallas de y por la memoria, lo que significa incorporar películas que refieran al periodo de la dictadura y los movimientos de resistencia, así también referidas al periodo de la transición y los procesos de reparación, en los que se produce una rearticulación progresiva de lo social y lo político, y en que conviven las distintas generaciones en su relación con la Memoria Oficial y con sus propios trabajos de memoria y transmisión.

En este sentido, la presente investigación se pregunta: ¿de qué maneras el cine chileno de ficción participa en las batallas de y por la memoria en la condición postdictatorial?, ¿qué afectos, recuerdos, interpretaciones, preguntas o reflexiones en torno a la violencia política y sus efectos son puestos en escena? ¿por medio de qué trabajos de escritura y figurabilidad? y más aún ¿qué condiciones o posibilidades de elaboración, a nivel individual y colectivo, cultural y político, nos da a ver y pensar este cine?

## **OBJETIVOS**

### General

Analizar los trabajos de memoria en torno a la violencia política y sus efectos en la condición postdictatorial a partir de tres textos cinematográficos del reciente cine chileno de ficción.

### Específicos

Identificar estrategias narrativas y escrituras de la violencia política y sus efectos en la condición postdictatorial en los tres textos cinematográficos escogidos.

Identificar figurabilidad y modos de hacer memoria de la violencia política y sus efectos en la condición postdictatorial en los tres textos cinematográficos escogidos.

Distinguir vías y posibilidades de elaboración de la violencia política y sus efectos en la condición postdictatorial en los trabajos de memoria puestos en escena en los tres textos cinematográficos escogidos.

## **METODOLOGÍA:**

Al ubicarse en el terreno de las relaciones entre clínica y cultura, y de forma más específica en las relaciones entre memorias y producción cultural, la presente investigación se ve en la necesidad de producir un dispositivo metodológico que permita dar cuenta de cómo las obras ponen en juego un trabajo de figurabilidad que en las claves teóricas introducidas no es otra cosa sino un trabajo de memoria que se escenifica, pero que en una aproximación transdisciplinar relativa al campo de la historia, de la estética y del psicoanálisis, debe dar lugar al establecimiento de estas formas de memoria y su diferenciación, pero también a reflexiones y preguntas en torno a los rendimientos individuales y colectivos, subjetivos y políticos, de cada obra como a su participación en las formas de sensibilidad y de elaboración del pasado político reciente.

En continuidad con esto, se hacen relevantes las nociones de escritura y figurabilidad antes desarrolladas, y que llevan a que en la presente investigación el cine sea entendido como un aparato estético (Deotte, 2009) que, en el doble registro de institución y de experiencia singular (Metz, 2001), proyecta y trabaja en un orden fantasmático, en que se articula lo simbólico y lo imaginario para intentar dar lugar al orden de lo irrepresentable, de lo real. Entendido de esta manera, el cine participa entonces, por medio de una serie de recursos audiovisuales, de la producción de un cierto régimen de sensibilidad (Ranciere, 2009a), de la producción de una mirada, de una función de sujeto, en que se articula estética y política, al modo de una presentificación colectiva (Humphreys, 2018).

En este sentido, el análisis del material cinematográfico pasa no por el análisis de sus contenidos, sino que por el estudio de su composición, vale decir, de la secuencia continua de imágenes en movimiento (Deleuze, 1983), en que la unidad central será el análisis del plano y su articulación en la obra entendida como un todo, pero en la que adquiere un valor fundamental los momentos en que la imagen, por su detención o interrupción, pierde continuidad (Deleuze, 1987). Acá, la composición (Deleuze, 1987) debe ser entendida en un doble registro, tanto en términos del encuadre y la conformación de cada plano, como en términos de la continuidad o no de las imágenes, en que habrían instantes que, al reunir los elementos visuales y narrativos disgregados a lo largo de la obra, adquieren un carácter pregnante (Bellour, 2009), condensando lo que entre las imágenes se ha intentado mostrar.

A este segundo nivel de la composición, vale decir, a la puesta en relación de las imágenes se le conoce como montaje (Sánchez-Biosca, 1991) y refiere a todo el concierto de decisiones que determinan la realización del film en tanto que obra, la que incorpora un cálculo que adquiere dimensiones políticas ya que remite en último término a la decisión de

qué y cómo mostrar (Rancière, 2011), lo que diáloga con mecanismos como la censura o la represión entre otros mecanismos posibles. Sin embargo, como los proponen algunas lecturas en la relación entre política y estética, el montaje se presentaría de manera más explícita en el cine pero sería transversal al campo del arte (Rancière, 2011) en la medida en que opera como modo de producción en que el artista arma la obra a partir de fragmentos, de elementos discontinuos, anacrónicos, reordenados de una manera múltiple, heterogénea, lo que permite construir un espacio que juega con la cercanía y la distancia, con la que se puede representar y aquello que se encuentra en los límites de la representación (Didi-Huberman, 1997).

Esta producción se encontraría en directa relación con la noción de alegoría y montaje en la estética benjaminiana (García, 2010), en que ambas operarían una unida a la otra, apuntando la primera a la contemplación, a la perplejidad del sujeto ante las ruinas y los restos, en la línea de la melancolización y de la derrota presentada por la Crítica Cultural en Chile en el campo de la literatura (Richard y Moreiras, 2001). Mientras que la segunda, el montaje, apuntaría a la construcción de una nueva articulación a partir de los fragmentos, de sus similitudes y diferencias y/o de relaciones en distintos niveles o sentidos, buscando dialectizar la imagen y la mirada (Didi-Huberman, 1997), pero también a la historia y a la memoria, sobretudo en aquellas disciplinas, como el cine (Bongers, 2010), en que la conjugación entre registros fotográficos, notas, relatos, literaturas, sonidos y canciones, entre otros recursos que caen en la categoría del archivo, y que hacen de la memoria un asunto intermedial (Bongers, 2018).

La comprensión del análisis de montaje en tanto composición permite pasar a un análisis respecto de las formas en que la obra cinematográfica se realiza, lo que en este campo se denomina como análisis textual en referencia a su dimensión de escritura, vale decir, de la articulación y puesta en serie de las imágenes en movimiento (Gonzalez Requena, 1985a). Con esta aproximación escritural, la presente investigación toma distancia de cualquier referencia o alusión a un lenguaje cinematográfico o a una gramática del cine en particular, pues se trata de abordar el cine como marcado por una heterogeneidad semiótica que convoca a la totalidad de lo simbólico (Gonzalez Requena, 1985b) y que por tanto debe ser analizado como cualquier otro texto artístico, dando lugar a su dimensión intertextual y artística, marcada por el exceso y por los desvíos, que hacen visibles, y por tanto pensables, las distinciones lacanianas entre enunciado y enunciación.

Ahora bien, esta riqueza y diversidad semiótica, en mayor o menor medida, se presenta en toda obra cinematográfica, incluso en el campo del cine documental si atendemos al concepto de ficcionalidad (Rancière, 2009). Sin embargo esta aparece con



mayor claridad en aquellas obras que apelan a la experimentación audiovisual y a la investigación acerca de los límites del montaje y la edición, introduciendo operaciones de orden onírico tales como la condensación y el desplazamiento, pero sin llegar a operar jamás como un sueño propiamente tal (Radiszcz, 2018). En este sentido, el cine comparte con el sueño una serie de características a nivel formal, como lo son su condición plástica, pictográfica, alusiva, en que lo relevante en ambos es su carácter compuesto, si se quiere, de montaje, por medio de lo cual se aleja de su condición de mensaje (Gonzalez Requena, 1985a), siendo ambos textos, escritura, que por medio de sus juegos y permutaciones logran que el código y los materiales disponibles se articulen de manera tal que sus posibles interpretaciones o lecturas se proyecten hacia lo infinito.

El análisis entonces no consistirá en establecer lo dicho por cada film a analizar, sino que en el trabajo del decir, buscando dar cuenta de su relación con lo simbólico, de volumen o riqueza textual (Gonzalez Requena, 1985b), y tomando elementos del sueño, pero también del campo de lo traumático, introduciéndose la noción de figurabilidad y que tomaría protagonismo en aquellos inquietantes momentos en que la narración pierde su continuidad (Humphreys, 2018). Así, la imagen diegética, construida entre las imágenes, queda suspendida, adquiriendo un carácter fantasmático que bien puede ser entendido en la línea de lo enigmático, de una interrogación, o de aquello que, dada su violencia, un sujeto o una comunidad decide negar, desmentir o desestimar, y que por no ser elaborado queda librado a su realización (Humphreys, 2018). Con esto, al igual que en el relato de un sueño o de una situación, se atenderá a aquellos detalles, a aquellos elementos periféricos que, concientes o no, figuran otra escena u otros sentidos posibles, a los que no se puede dar lugar sino de forma cifrada, fragmentaria, alusiva.

El abordaje de cada obra consistirá entonces, como se sugiere en el campo de la memoria en el arte (Wacjman, 2001), en abstenerse de interpretar y en su lugar poner las obras en marcha, empleandolas como máquinas de interpretar, pues al pensar la imagen y lo visible hacen presente, mostrando, aquello que no es posible decir, ver o recordar. Así también, no partir desde el contexto para explicar los códigos que la obra emplea (González Requena, 1985b) sino que a la inversa, aplicar el arte a la época, en nuestro caso, aplicar el arte a la condición postdictatorial, es decir, al presente en su condición histórica, examinando sus modos de pensar y de hacer visible la violencia, y de ubicarse en relación a las formas del recordar y las batallas por la memoria que se desarrollan en el Chile actual.

Siguiendo esta aproximación, la selección del corpus de películas debe dirigirse entonces a aquellas obras que, justamente, adquieren un valor artístico importante (Wacjman, 2001), a aquellas obras que operan de modo ejemplar (González Requena,

1985a), no porque sean representativas de un periodo o de un movimiento, sino porque, en su desarrollo y su impacto en el campo cinematográfico y cultural, se articulan como obras a imitar, o porque aún tienen validez en tanto máquinas de interpretar el presente (Wajcman, 2001), estableciendo una articulación de lo simbólico que hace de su conjunto de referencias y de operaciones formales elementos que les permiten trabajar, presentificando entonces las consecuencias del horror y la violencia del pasado reciente y los modos en que estos hechos y las formas del recordar dan lugar al presente actual.

En este sentido, la elección de las películas pasa por una preocupación por sus aspectos formales, en la que tanto la crítica como el comentario especializado han testimoniado que esta no pasa por un interés puramente formal, sino que por el reflexionar y dar cuenta acerca de las formas del recordar, pero también de la preocupación por la construcción de un espacio a partir del cual sea posible transmitir o evocar un estado afectivo, una tonalidad emocional. En consecuencia, las películas escogidas corresponden a tres producciones recientes que comprenden entre el año 2017 y 2018, que han intentado este ejercicio de vincular diversos modos de recordar, y de la realidad de un momento histórico, y el ámbito de la ficción, de la invención, mediada por esta búsqueda de expresión sensorial.

La primera de ellas es “Cabros de Mierda” (2017), película dirigida por Gonzalo Justiniano se sitúa en el año 1983, en pleno desarrollo de movilizaciones y operaciones de resistencia ante la dictadura. Centrando su relato en la población La Victoria, busca dar cuenta de la vida cotidiana y de las formas en que la población se las arregló para hacer frente a la violencia institucionalizada por el Estado (García, 2017). En su montaje y tratamiento, la película incorpora registros de tipo documental, pero empleando a su vez otros elementos que le permitirían reconstruir la época y la serie de conflictos del día a día, en que se incluyen también conflictos de orden generacional (Parra, 2017), articulando una tonalidad afectiva en que priman aspectos como el permanente estado de alerta y la necesidad permanente de resguardo por la constante amenaza de la violencia, la muerte y la desaparición.

La segunda de ellas es “La telenovela errante” (2017) de Raúl Ruiz, película filmada durante los años 90’ y terminada de montar recientemente por Valeria Sarmiento, habla en un tono imaginativo, irónico y con una clara apelación al absurdo, de las condiciones del Chile de los primeros años de la transición (Estévez, 2018). Con estos elementos que distinguen a su cine, la película propone una reflexión cinematográfica respecto de la televisión, las telenovelas y el lugar del espectador en ellas (García, 2018), y a partir de lo cual se abordan temas como el lugar de la izquierda en el periodo, los retornados del exilio,

la guerra de las teleseries, como también el miedo, la desconfianza y la evitación del conflicto presentes en la vida cotidiana, y en que el cine de Ruiz buscaría dar cuenta de Chile como un país de la incertidumbre (González Itier, 2018).

La tercera y última película corresponde a “Tarde para morir joven” (2018) de Dominga Sotomayor, ganadora con este film el premio a mejor director en el Festival Internacional de Cine de Locarno. El metraje se ubica entre el fin del 89’ y el inicio del 90’ y relata la historia de un grupo de adolescentes que viven en una comunidad alejada de la ciudad y que se preparan para recibir el año nuevo (Marín, 2018), mostrándose también como una reflexión acerca de la vida cotidiana durante la transición, teniendo este grupo de personajes compuesto por adolescentes y adultos la inquietud respecto de cómo ubicarse en una ciudad y en una sociedad que se mueve hacia el retorno de la democracia (Jordán, 2018). En términos estéticos, la película emplea una serie de recursos parte del novísimo, como los son la descontextualización, la extensión de la duración de los planos en que en momentos además no sucede mucho (Pinto, 2015), pero que se articula también como una película coral en que lo relevante va siendo lo que pasa a nivel colectivo y la expresividad emocional que busca y que se mueve entre la nostalgia y una multiplicidad de otros momentos que, disgregados, pueden estar dando cuenta de una dimensión silenciada pero marcadamente más política (Jordán, 2018).

## BIBLIOGRAFÍA:

### 1. Memoria: entre psicoanálisis y ciencias sociales.

- Aceituno, R. (2013). *Memoria de las Cosas*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile.
- Aceituno, R. (2011). *Futuro Anterior: Historia, clínica, subjetividades*. Santiago: Editorial Universitaria
- Aulagnier, P. (1991) Construir (se) un pasado. *Revista de Psicoanálisis APdeBA*, XIII, 3, pp. 441-468.
- Aulagnier, P. (2015). *El aprendiz de historiador y el maestro brujo. Del discurso identificante al discurso delirante*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bevernage, B. (2015). *Historia, memoria y violencia estatal. Tiempo y Justicia*. Prometeo: Buenos Aires.
- Botella, C., y Botella, S. (2003) La figurabilidad psíquica: figuras y paradigma. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Castillo, M (2013). *El (im)posible proceso de duelo. Familiares de detenidos desaparecidos: Violencia política, trauma y memoria*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Cabrera, P., Aceituno, R., Matamala, F., y Fischer, J. (2017). Violencia de Estado y transmisión entre generaciones, *Política y Sociedad*, 54(1), pp. 209-228.
- Davoine, F., y Gaudillière, J. (2008). *Historia y trauma. La locura de las guerras*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Errázuriz, L., y Leyva, G. (2012). *El golpe estético. Dictadura militar en Chile (1973-1989)*. Santiago: Ocho Libros.
- Reyes, M. J., Cruz, M. A. y Aguirre, F. J. (2016). Los lugares de memoria y las nuevas generaciones: Algunos efectos políticos de la transmisión de memorias del pasado reciente de Chile. *Revista Española de Ciencia Política*, 41, pp. 93-114.
- Richard, N. (2018). Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa: Chile 1990-2015. Córdoba: Editorial Universitaria Villa María.
- Richard, N. y Moreiras, A. (comp) (2001). *Pensar en/la postdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Traverso, E. (2011). *El pasado, instrucciones de uso*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Traverso, E. (2016). Memoria e historia del siglo XX, en Acuña, M., Flier, P., González, M., Groppo, B., Hevia, E., López, L., Nicholls, N., Oberti, A., Bacci, C., Skura y Traverso, E. (2016). *Archivos y memorias de la represión en América Latina (1973-1990)*. LOM: Santiago.

Winn, P., Stern, S., Lorenz, F., y Marchesi, A. (2014). No hay mañana sin ayer: Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur. Santiago: LOM Ediciones.

## 2. Análisis y producción estética en postdictadura.

Barril, C. (2014). *Las Imágenes que no me Olvidan. Cine documental autobiográfico y (pos)memorias de la Dictadura Militar Chilena*. Santiago: Editorial Cuarto propio.

Bongers, W. (2010). Archivo, Cine, Política: Imágenes Latentes, Restos y Espectros en Films Argentinos y Chilenos. *AISTHESIS*, 48, pp. 66-89.

Bongers, W. (2018). Memoria, medios audiovisuales y literatura expandida en la narrativa chilena reciente (Baradit, Fernández, Zambra), *Revista de Humanidades*, 37, pp. 103-130.

Botinelli, A. (2016). Narrar (en) la “post”: la escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandra Zambra, *Revista Chilena de Literatura*, 92, pp. 7-31.

Estévez, A. (2010). Dolores políticos: reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo, *AISTHESIS*, 47, pp. 15-32

Estévez, A. (2014). Una Gramática de la Melancolía Cinematográfica: Propuesta de lectura para cierto cine chileno contemporáneo (Tesis de Magíster). Universidad de Chile, Santiago, Chile.

García, A. (2017). Cabros de mierda: los no reconciliados, *El Agente Cine*, recuperado de [elagentecine.cl](http://elagentecine.cl)

García, A. (2018). La telenovela errante: espectros de Ruiz, *El Agente Cine*, recuperado de [elagentecine.cl](http://elagentecine.cl)

González Itier, S. (2018). La telenovela errante: Analogías del presente, *El Agente Cine*, recuperado de [elagentecine.cl](http://elagentecine.cl)

Jordán, J. (2018). “Tarde para morir joven”, de Dominga Sotomayor: Para salir de la zona de confort, *Cine y Literatura*, recuperado de [cineyliteratura.cl](http://cineyliteratura.cl)

Marín, P. (2018). Dominga Sotomayor estrenó en Locarno su filme sobre los 90, *Culto*, recuperado de [culto.latercera.com](http://culto.latercera.com)

Parra, J. (2017). Cabros de Mierda: El ocaso de los ídolos, *El Agente Cine*, recuperado de [elagentecine.cl](http://elagentecine.cl)

Pinto, I. (2015). Rupturas, Procesos y desvíos. Coyunturas críticas y académicas en la recepción del Novísimo cine chileno, *Revista F@ro*, 22, pp. 110-132.

Rojas, S. (2015). Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena. *Revista Chilena de Literatura*, 89, pp. 231-256.

Saavedra, C. (2013) *Intimididades Desencantadas. La poética cinematográfica del dos mil*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Urrutia, C. (2010). Hacia una política en tránsito. Ficción en el cine chileno (2008-2010), *AISTHESIS*, 47, pp. 33-44.

Urrutia, C. (2013). *Un Cine Centrifugo. Ficciones Chilenas 2005-2010*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Valenzuela, L. y Pizarro, V. (2016). Vacíos e imágenes de la memoria. Algunas novelas y películas en la postdictadura chilena y argentina, 2001-2015. *MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 6, pp. 137-162.

### 3. Aproximación semiótica y psicoanalítica del cine.

Bellour, R. (2009). *Entre las imágenes. Foto, cine, video*. Buenos Aires: Colihue.

Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.

Deotte, J. (2009). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago: Metales Pesados.

Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

García, L. (2010). Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 2, pp. 158-185.

González Requena, J. (1985a). Film, discurso, texto. Hacia una teoría del texto artístico. *Revista de Ciencias de la Información*, 2, pp. 15-40.

González Requena, J. (1985b). Texto fílmico, texto onírico. *Tekné. Revista de arte*, 1, pp. 111-117.

Humphreys, D. (2018). Figurabilidad fílmica: estatuto pictográfico del cine, *Ética y Cine*, 8(2), recuperado de <http://journal.eticaycine.org>

Metz, C. (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.

Radiszcz, E. (2018). En los intersticios de las imágenes, *Ética y Cine*, 8(2), recuperado de <http://journal.eticaycine.org>

Ramírez, E. (2016). De restos a imágenes hápticas: un itinerario del documental chileno de la postdictadura, en Villaruel, M. (2016). *Memorias y Representaciones en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: LOM Editores.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM.

Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Santiago: Prometeo Libros.

Sánchez-Biosca, V. (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia: Instituto de las Artes Escénicas, Cine y Música – IVAECM.

Wacjman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Weyl, D. (2017). El análisis de un film y psicoanálisis, *Ética y Cine*, 8(2), recuperado de <http://journal.eticaycine.org>