El reverso de la fotografía en *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán

VANIA BARRAZA

vbarraza@memphis.edu

*University of Memphis,
Estados Unidos*

FECHA DE RECEPCIÓN
junio 12, 2018

FECHA DE APROBACIÓN
julio 20, 2018

[https://doi.org/10.32870/
elojoquepiensa.v0i18.309](https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i18.309)

RESUMEN / Desde *La batalla de Chile* (1975-1979) a *Salvador Allende* (2004), Patricio Guzmán ha trabajado, de manera insistente y tenaz sobre la memoria histórica y los efectos del régimen dictatorial (1973-1990) en la sociedad chilena. En *El botón de nácar* (2015), el documental retoma este *leit motiv* que ha dominado su obra a fin de proveer una nueva reflexión sobre la pérdida, los horrores del pasado y la percepción del paso del tiempo. El documental conecta el genocidio de los pueblos australes (selknam, kaweskar, haush, aonikenk, yagán), ocurrido entre 1880 y 1910, con la represión ejercida por el gobierno militar chileno. Guzmán ofrece una sugerente mirada sobre los documentos etnovisuales de fines del siglo XIX y el XX y la fotografía de denuncia política. Este ensayo examina la representación de los archivos etnográficos sobre los fueguinos, en *El botón de nácar*, como la mirada fantasmática de una otredad que interpela el presente. Para esto, Guzmán dispone un palimpsesto visual en el que se superponen el testimonio fotográfico, el exterminio indígena y las imágenes de prisioneros políticos y detenidos desaparecidos durante la dictadura de Pinochet, a fin de inscribir la visión de los vencidos “intolerable” en la historiografía visual chilena.

PALABRAS CLAVE / Archivo etnográfico, comunidades indígenas fueguinas, Patagonia, Patricio Guzmán, posdictadura chilena, desaparecidos.

ABSTRACT / Starting with his documentary *The Battle of Chile* (1975-1979) up to *Salvador Allende* (2004), Patricio Guzmán has worked consistently on subjects related to historical memory and the effects of the military government (1973-1990) on Chilean society. In *The Pearl Button* (2015), this filmmaker readdresses the leit-motiv prevailing in his film production, providing a new perspective on the totalitarian regime and the perception of time. *The Pearl Button* connects the genocide of Tierra del Fuego communities –selknam, kaweskar, haush, aonikenk, yagán– (1880-1910) with the repression of the Chilean military dictatorship. Guzmán presents an intriguing view regarding ethno-visual documents (19th-20th Centuries), and the photography of political denouncement. This article examines the photo archive of the natives in *The Pearl Button*, as comprising a ghostly gaze, questioning the present. Guzmán organizes a visual palimpsest layering photography, indigenous extermination, and the pictures of political prisoners and desaparecidos, during Pinochet’s dictatorship. As a result, the documentary reinstates the “unbearable” vision of the vanquished (“The Broken Spears”) within Chilean visual historiography.

KEYWORDS / Ethnographic archive, Fuegians indigenous communities, Patagonia, Patricio Guzmán, Chilean postdictatorship, political disappeared.

FIGURA 1. **El botón de nácar**
(Patricio Guzmán, 2015). 0:13:00

¿Qué es la historia sino una sucesión de derrotas? En **El botón de nácar** (2015), el documentalista chileno, Patricio Guzmán, retoma el *leit motiv* que ha dominado su obra cinematográfica a fin de proveer una nueva reflexión sobre la pérdida, los horrores del pasado y la percepción del paso del tiempo. Desde **La batalla de Chile** (1975-1979) a **Salvador Allende** (2004), Guzmán ha trabajado, de manera consistente y tenaz sobre la memoria histórica y los efectos del régimen dictatorial (1973-1990) en la sociedad chilena.

A partir de **Nostalgia de la luz** (2010), el documentalista amplía su registro sobre el peso del pasado traumático en el Chile postpinochet, para elaborar una poética que se pregunta por el gesto de registrar una temporalidad. En **El botón de nácar** —la segunda parte de una trilogía a completar con un trabajo sobre la cordillera de los Andes— la figura del agua sirve como recurso lírico que conecta el genocidio de los pueblos australes (selknam, kaweskar, haush/mánekenk, aonikenk, yagán), ocurrido entre 1880 y 1910, con la represión ejercida por el gobierno militar que derrocara al presidente Salvador Allende.

Guzmán se interesó por la colonización de la Patagonia a partir de la serie **Los nómadas del mar** (1996), de la fotógrafa Paz Errázuriz, cuyo trabajo sobre los

Este artículo fue desarrollado gracias al apoyo de la beca Catherine and Charles Freeburg Fellows Program, del instituto Marcus W. Orr Center for the Humanities (MOCH) de la Universidad de Memphis, en 2018.

últimos miembros de la etnia kaweskar (alacalufe) dialoga, a su vez, con los documentos visuales realizados a fines del siglo XIX por exploradores europeos en Tierra del Fuego. Son imágenes que dan cuenta del reverso y el anverso que origina la nación moderna.

El botón de nácar se organiza en torno a un palimpsesto visual en el que se superponen el testimonio fotográfico y el registro documental, a fin de inscribir la visión de los vencidos en el discurso de la historia chilena. La yuxtaposición entre ambos medios resulta no solo una revisión del campo representación, sino en un cuestionamiento sobre lo representable de una otredad que solo es asequible a través de su condición espectral. En este sentido, si el documento antropológico o expedicionario (de sacerdotes y aventureros de entresiglos) denota la posición silenciosa de los vencedores frente a las tierras y pueblos conquistados de la Patagonia, la película de Guzmán resignifica dicho mutismo por ser imágenes que enmudecen a sus observadores.

El objetivo de este ensayo es examinar el modo en que la fotografía en ***El botón de nácar*** inscribe tanto la figura de las comunidades desaparecidas, como la de los desaparecidos de la dictadura chilena en el discurso histórico nacional. La primera parte del artículo estudia las estrategias visuales que instalan una mirada hacia una otredad ya extinguida. A continuación, se discute el alcance del dispositivo fotográfico como testigo del horror y, por último, se interpreta el valor metonímico de la imagen *post mortem* de una desaparecida de la dictadura chilena.

En el documental, la serie de retratos indígenas se divide en tres ejes temáticos. El primer conjunto de imágenes presenta a los fueguinos en posiciones de superioridad con respecto al campo de la visión. El segundo grupo rescata instantáneas recogidas en el ceremonial selknam del hain. En ambas instancias prevalece aquello que Roland Barthes (1990) describe como el carácter fantasmático de la fotografía, espectralidad que se ve reforzada por tratarse de documentos etnográficos (mudos) de principios del siglo XX. En tercer lugar, el filme

recoge la persecución y el exterminio indígena, al punto de problematizar, en términos de Jacques Rancière (2010), la representación de lo intolerable. A partir de esto, se examina el montaje de la imagen irrepresentable durante la represión chilena.

LA MEMORIA, EL LUGAR DEL OTRO Y EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO

La obra de Patricio Guzmán funciona como un eje fundamental en contra de la amnesia “para recordar y restituir a la historia de Chile un periodo crucial y único, borrado, escamoteado a varias generaciones” (Ruffinelli, 2008, p. 11). Su cine antiamnésico (Dittus, 2014) gravita en torno a la dicotomía memoria y olvido, de aquella “gente que vive en el recuerdo y gente que quiere olvidar para vivir” (Ricciarelli, 2011, p. 54).

Irene Depetris Chauvin (2017) nota que si ***La batalla de Chile*** apela a un registro expositivo para transmitir la épica de un proceso histórico en desarrollo, la trilogía de la posdictadura (***Chile, la memoria obstinada*** [1997], ***El caso Pinochet*** [2001] y ***Salvador Allende***) explora el legado del régimen “operando un ‘giro subjetivo’ en la práctica documental, ensayando un discurso de memoria que se cruza y se valida con la experiencia personal del propio director” (2016, p. 172)¹. A partir de ***Nostalgia de la luz***, advierte la autora, “el documental de Guzmán propone una ‘especialización de la memoria’, una relocalización de su campo de acción, y un rodeo metafórico que potencia el alcance de ese discurso al hacer posible una ampliación de la comunidad afectada por la pérdida” (p. 172). En ***El botón de nácar***, dicha

¹El cine de posdictadura de Guzmán también ha sido estudiado como ejercicio de la memoria en relación con la emotividad (Epps, 2016), la representación de la violencia (Peris Blanes, 2009), la imagen de la ruina del consenso neoliberal (Rodríguez, 2013), una melancolización de lo político (Mc Namara y Taccetta, 2015) o una reflexión sobre el tiempo (Martin-Jones, 2013; Cangi, 2011; Zarini, 2017).

“cartografía afectiva” (p. 175) se desplaza hacia los pueblos vinculados al mar.

Patrick Blaine (2015) plantea que el documentalista chileno desarrolla una compleja representación de la ausencia a través de “objetos encontrados, el arte, las canciones, los edificios, y varios otros anclajes en una especie de ‘método de loci’ para lograr la recuperación de memorias perdidas y forjar memorias nuevas” (p. 206). De modo que, en ***El botón de nácar***, Guzmán ingresa al archivo fotográfico con un hilo conductor (un hilo de Ariadna en un laberinto de imágenes etnográficas) que busca significar y organizar tanto la iconografía como el lugar del otro en la historiografía nacional.

En el retrato de los pueblos indígenas, el director intersecta el lente del dispositivo fotográfico –captor de una otredad muda, abatida, aniquilada– con el lente de la cámara cinematográfica. Se produce, entonces, un cruce de miradas entre sujetos fotografiados y la mirada colonizadora, la interpretación del documentalista respecto a tal desigualdad de poder y la revisión del pasado de parte de los espectadores del filme.

La imagen que inicia la primera serie visual sobre los fueguinos corresponde a un grupo de niñas yagán (yámana) [FIGURA 1] retratadas durante la Expedición francesa a la región del Cabo de Hornos (1882-1883). La misión científica, dirigida por el capitán Ferdinand Martial a bordo del barco La Romanche, realizó diversos estudios botánicos, zoológicos, geográficos y antropológicos en la zona, como proyecto de investigación del programa Año Polar Internacional².

²Medio siglo antes, en 1839, el capitán inglés Robert FitzRoy había publicado un informe de sus exploraciones (1826-1830 y 1831-1836) por fiordos y canales australes en *Narrative of the Surveying Voyages of his Majesty's Ships Adventure and Beagle*. Su expedición es conocida porque en ella participó el científico Charles Darwin y por haber secuestrado a cuatro fueguinos (dos hombres jóvenes, un adolescente y una niña). Los indígenas fueron llamados York Minster, Boat Memory, Jemmy Button y Fuegia Basket y resultados “trasladados a Inglaterra con el fin de ser instruidos en los valores cristianos, el idioma inglés y las costumbres occidentales, y servir de intérpretes e intermediarios en futuras expediciones” (Penhos, 2013, p. 22). El yagán (yámana) Jemmy Button (c. 1815-1864), quien recibió un botón de nácar por unirse al viaje, regresó a la Patagonia, en 1833. Su anécdota, que inspira el documental de Guzmán, ha sido recogida en relatos históricos y literarios.

En la fotografía de Jean-Louis Doze y Edmond-Joseph-Augustin Payen³, las nueve muchachas se encuentran dispuestas en una composición piramidal, encabezadas por la joven Kamanakar Kipa. La lámina se caracteriza por estar encuadrada en un ángulo de contrapicado, lo cual sitúa a las indígenas en un eje ubicado a mayor altura con respecto al objetivo de la cámara. A continuación, Guzmán escruta el cuadro en pequeñas tomas que recogen las miradas serenas, curiosas e intrigadas de algunas de ellas. El eje de sus ojos, proyecta una superioridad espacial que procura significar una nueva perspectiva hacia el otro para los espectadores del documental.

Esta presentación de los sujetos distribuidos en posición de superioridad se reproduce en la colección de mujeres selknam (ona) [FIGURA 2]. La primera registra un grupo de siete indígenas de distintas edades (y un bebé), retratadas hacia 1920 por el sacerdote y antropólogo alemán, Martín Gusinde⁴. La siguiente impresión [FIGURA 3], del misionero italiano Alberto María de Agostini, recorta una pareja de muchachas selknam (ona) alrededor de 1915⁵. La serie, que finaliza con dos rostros masculinos (fotografiados por Cándido Veiga [FIGURA 4] y Martín Gusinde [FIGURA 5], respectivamente), también exhibe semblanzas de individuos enfocados desde un punto de vista inferior al campo visual. Esta selección de imágenes localiza el lugar de los indígenas –ausentes del proyecto de la

³El lugar, la fecha y la autoría de las fotografías comentadas en este artículo se encuentran catalogadas en el libro de Margarita Alvarado, Carolina Odone y Pedro Mege (2008), *Fueguinos. Fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo*.

⁴Martín Gusinde (1886-1969) realizó cuatro expediciones a tierra del fuego (1918, 1919, 1921-1922 y 1922-1924), patrocinadas por el ministerio de Instrucción Pública de Chile, para llevar a cabo la investigación metódica de tres tribus fueguinas. Los resultados de su trabajo se pueden encontrar en dos obras mayores: *Fueguinos: Hombres primitivos en la Tierra del Fuego* y *Los indios de Tierra del Fuego*.

⁵Alberto María de Agostini (1883-1960) se trasladó al convento salesiano de Punta Arenas, en 1910. A partir de entonces, y a lo largo de 48 años, realizó una sistemática investigación sobre la geografía y los grupos étnicos de la zona. Entre sus publicaciones se destacan: *30 años en Tierra del Fuego, Guía turística de Magallanes y canales fueguinos, Mis viajes a la Tierra del Fuego, Paisajes Magallánicos: Itinerarios turísticos*. Además, dirigió dos reconocidas piezas documentales: ***Tierras Magallánicas*** y ***Tierra del Fuego***.

nación— no solo en el espacio de la representación fotográfica, sino más bien instala al vencido en el discurso histórico del Estado moderno.

LA IMAGEN ESPECTRAL EN LAS IMÁGENES DE LOS DESAPARECIDOS PUEBLOS SUREÑOS

Del primer conjunto de imágenes etnográficas seleccionadas por Guzmán, el retrato del yagán (yámana) [FIGURA 5] que cierra la serie se destaca porque el individuo luce su cara pintada en señal de duelo. De igual modo, uno de los rostros masculinos que da inicio a la segunda serie —las imágenes del ceremonial del hain— también consiste en el retrato de un doliente [FIGURA 6], de manera que, en *El botón de nácar*, el signo de la muerte se halla latente en el lenguaje no verbal de aquellos individuos fotografiados. Así, en el documental del realizador chileno, las comunidades australes —dignas, serenas, impasibles— regresan como espectros de luz, ánimas luminosas, con el propósito de pedir cuentas a la historia que las hizo desaparecer.

En su reconocido ensayo, *La cámara lúcida*, Roland Barthes (1990) denomina *Spectrum* a quien resulta fotografiado “porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con “espectáculo” y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (p. 39). En esta línea de reflexión, Eduardo Cadava (1997) recoge la teoría de Walter Benjamin y Siegfried Kracauer para concluir que en su capacidad de evocar lo que ya no está, la fotografía forma parte del más allá del sujeto fotografiado: “Es precisamente en la muerte en lo que se revela el poder de la fotografía y se revela en la medida que continúa evocando lo que ya no puede existir” (p. 13)⁶. Por tal motivo, todo registro fotográfico resulta ser un indicio de lo fatal tanto en el observador, como en lo observado.

Los documentos visuales sobre los pueblos de la Patagonia —científicos, etnográficos, colonizadores— concitan no solo una reflexión sobre el espacio de la otredad, asignado al nativo, sino más bien a su inminente exterminio a manos de colonos, estancieros y aventureros europeos. En este sentido, es preciso tener en cuenta que las valiosas fuentes visuales e información antropológica tanto del misionero salesiano, de Agostini, como del sacerdote Gusinde, cuyos registros son obtenidos hacia 1920, en la práctica surgen como informes tardíos que denuncian el genocidio austral, ocurrido un par de décadas antes; esto es, entre 1880 y 1910.

Por lo tanto, la mayoría de estos reportes etnográficos constituyen tardías anotaciones históricas, conseguidas cuando solo quedan pequeños reductos de grupos selknam (ona), yagán (yámana), kaweskar (alacalufe) y aonikenk (tehuelche) en la región⁷. Es decir, quienes posan para estas fotografías conforman, en aquel momento, los últimos testimonios vivientes de lo que habían sido los pueblos del sur, lo cual refuerza la condición fantasmagórica de estos individuos.

Cabe tener en cuenta que la figura del fantasma describe una entidad atrapada en el intersticio de dos tiempos/espacios. Encarna el reclamo por una deuda impaga, producto de una falta de inscripción en la tradición simbólica (el rito funerario adecuado) (Žižek, 2006, p. 48). Por lo tanto, en el documental, los grupos australes se revelan como entidades espectrales mediante tres vías de representación: I) a través del soporte fotográfico, II) en su calidad de pueblos agonizantes al momento de ser retratados y III) por la falta de reconocimiento sobre su exterminio, como parte de la historia nacional. La sociedad chilena se encuentra en deuda con la memoria de las comunidades del agua.

El genocidio indígena a manos del Estado republicano es un evento de escasa difusión dentro de la historiografía nacional. Comprende aquellos sacrificios habidos en pos de una modernización y el progreso.

⁶ “[I]t is precisely in death that the power of the photograph is revealed, and revealed to the very extent that it continues to evoke what can no longer be there” (Cadava, 1997, p. 13).

⁷ Se calcula que para la segunda década del siglo XX, los haush (mánekenk) se encontraban ya extintos.

FIGURA 2. *El botón de nácar*
(Patricio Guzmán, 2015). 0:13:17

FIGURA 3. *El botón de nácar*
(Patricio Guzmán, 2015). 0:13:20

FIGURA 4. ***El botón de nácar***
(Patricio Guzmán, 2015). 0:13:24

FIGURA 5. ***El botón de nácar***
(Patricio Guzmán, 2015). 0:13:30

FIGURA 6. ***El botón de nácar***
(Patricio Guzmán, 2015). 0:31:37

FIGURAS 7. *El botón de nácar*
(Patricio Guzmán, 2015). 0:34:09

FIGURAS 8. *El botón de nácar*
(Patricio Guzmán, 2015). 0:32:01

Por esto, la masacre funge al servicio de la expansión de la nación chilena y la restitución de su memoria busca inscribir al otro, al desaparecido, dentro del discurso hegemónico de la patria. Es así que los retratos seleccionados en ***El botón de nácar*** portan un carácter espectral tanto por surgir del archivo fotográfico, como por el reclamo que simbolizan.

“La fotografía solo puede significar (...) adoptando una máscara” (Barthes, 1990, p. 76), significación que se pone de manifiesto, en las imágenes de cuerpos pintados de la ceremonia selknam (ona) del hain, captadas por el estanciero Esteban Lucas Bridges [FIGURA 7]⁸, en 1914, y por Martin Gusinde en 1923 [FIGURAS 8 y 9].

⁸Bridges (1874-1949) –hijo del misionero inglés, Thomas Bridges– nació en Ushuaia, Argentina, aprendió el idioma de los nativos, recopiló valiosa información sobre los selknam y participó de importantes costumbres indígenas, como el ceremonial secreto del hain.

El antropólogo Gusinde, conocido entre los lugareños como “el cazador de sombras” (mankácen), logró persuadir a los miembros de la comunidad para celebrar este complejo ritual de iniciación de los jóvenes indígenas (klóketen), al ofrecer 360 ovejas como alimento de los participantes. En su relato, el sacerdote alemán reconoce haber sido testigo de una antigua práctica en proceso de extinción:

A mediados de 1923 dirigió Tenenésck por última vez en el Lago Fagnano las ceremonias reservadas a los hombres; al cabo de medio año después desapareció de este mundo y con él esta primitiva costumbre, pues los jóvenes supervivientes ya no dominan el complicado ceremonial. *Mi primera asistencia a los “Klóketen” era, a su vez, la última celebración de las mismas para toda la tribu Selk’nam.* Algo parecido ocurrió entre los Yámanas. Solo el viejo Masémekens sabía todavía dirigir el complicado ceremonial de las Kina (ceremonias reservadas a los hombres) y las Yamalasemoina (escuela de hechiceros); *desde que murió, no se han podido celebrar más estas ceremonias* (1951, p. 167. Énfasis agregado).

FIGURAS 9. ***El botón de nácar***
(Patricio Guzmán, 2015). 0:33:37

El tono melancólico del etnógrafo con respecto a la caducidad del rito se explica porque Gusinde fue el único investigador especializado que pudo documentar la consagración del hain, antes de su desaparición⁹.

Sus conmovedoras fotografías sobrecogen no solo por la belleza de las imágenes, la elaborada estética de los diseños corporales o la entrega de los shoort (los “espíritus del hain”) [FIGURAS 10, 11 y 12] —tensos, misteriosos, descalzos sobre la nieve— ante el ojo impertérito de la máquina fotográfica, sino porque se trata de un archivo que evidencia el último suspiro de un pueblo agonizante. En el hain de 1923, captado por Gusinde, los shoort eran sombras luminosas, estelas fantasmales, sentenciadas a morir.

Guzmán dice que hasta hoy, no se sabe, con certeza, el significado de estos dibujos sagrados, en los cuerpos de los espíritus de la ceremonia, lo cual revela las limitaciones interpretativas que presenta el archivo visual sobre las etnias australes. Como en la icónica fotografía [FIGURA 13] del explorador Charles W. Furlong (1874–1967), es imposible distinguir, en el tiempo, las huellas de las gentes que caminaban sobre el mar.

David McDougall (1997) puntualiza que, desde sus inicios, el material fotográfico y filmico de diversos pueblos extranjeros representó un verdadero desafío para el estudio antropológico: “Parecían mostrarlo todo, y sin embargo, tal como el cuerpo físico, *permanecían mudos*” (p. 277. Énfasis agregado)¹⁰. En este tenor, el investigador plantea que:

La historia de la antropología visual sugiere que la mayoría de los antropólogos nunca han sabido muy bien qué hacer con lo visual. Vastos archivos de grabaciones siguen sin uso y sin

⁹Si bien Anne Chapman (2002), basada en Federico Echauline, precisa que la última ceremonia hain se realizó en 1933 (p. 279), no es menos cierto que la población austral disminuyó, en forma acelerada, a partir del arribo del hombre blanco a la Patagonia. Si los selknam eran unos 3 500 ó 4 000 habitantes, hacia 1880, de estos quedaban menos de cien, alrededor de 1930. La etnóloga franco-estadounidense trabajó con los diez últimos restantes a partir de 1966 (p. 158).

¹⁰“They appeared to show everything, and yet, like the physical body, *remained annoyingly mute*” (McDougall, 1997, p. 227. Énfasis agregado).

ser vistos. Analistas de otras disciplinas profesan ignorancia y alarma cuando se trata de analizar la estructura de una película etnográfica. Para la antropología, lo visual a menudo aparece poco comunicativo y, de alguna forma, insaciable. Al igual que en un zapato chino, nunca se llega a decir mucho, pero siempre hay algo más que decir al respecto. Las palabras, por otro lado, tienen poco menos para decir, una vez que se han escrito (p. 283)¹¹.

De tal suerte, la fotografía antropológica parece hablar más del observador que del sujeto observado y, sin duda, de los vencedores, más de que los vencidos¹².

En el marco de una reflexión sobre las políticas del conocimiento, John Tagg (1988) discute que las fotografías revelan, principalmente, las prácticas e instituciones a través de las cuales adquieren un significado y ejercen un efecto (p. 4). Así, frente a las buenas intenciones de los misioneros o excursionistas extranjeros por rescatar los últimos instantes de los pueblos australes, el estudio de Tagg permite notar que la fotografía antropológica sobre los fueguinos revela cómo estos habitantes del fin del mundo terminaron siendo “sometidos a una mirada examinadora, forzados a emitir signos, aunque al margen del dominio del significado, estos grupos se representaban, y se pretendían, como incapaces de hablar, actuar u organizarse por sí mismos” (p. 11)¹³.

Por esto, a propósito de la iconografía de principios del siglo XX que procura censar la población indígena, Marta

¹¹“[T]he history of visual anthropology suggests that most anthropologists have never known quite what to do with the visual. Vast archives of record footage remain unseen and unused. Sophisticated analysts of other societies profess ignorance and alarm when it comes to analysing the structure of an ethnographic film. To anthropology the visual often seems uncommunicative and yet somehow insatiable. Like the tar-baby, it never says anything, but there is always something more to be said about it. Words, on the other hand, have little more to say once you have written them” (McDougall, 1997, p. 283).

¹²Con respecto de la exotización de una otredad en la filmación etnográfica, ver Piault (2002).

¹³“Subjected to a scrutinising gaze, forced to emit signs, yet cut off from command of meaning, such groups were represented as, and wishfully rendered; incapable of speaking, acting or organising for themselves” (Tagg, 1988, p. 11).

Penhos (2013) le atribuye “una agencia, un papel activo y decisivo en el proceso de incorporación de ciertos territorios que habían quedado fuera del dominio efectivo del imperio español primero y de los Estados nacionales después, a partir de mediados del siglo XIX” (p. 21). A fin de cuentas, los reportajes antropológicos sobre la región de Magallanes, gestionados como parte de misiones ministeriales (Gusinde) o dentro de una labor religiosa (de Agostini), se encuentra en juego la diseminación del Estado soberano que supone la catalogación, el apropiamiento y la purgación de los elementos ajenos al proyecto modernizador y civilizatorio de la Nación.

Elizabeth Edward (2011) explica que esta línea de revisionismo crítico, en las ciencias sociales, la cual cuestiona una objetivación, fragmentación y construcción —racial, de clase, de género— de una otredad, ha predominado en la reflexión antropológica contemporánea. Sin embargo, la autora sostiene que, a fines del siglo XX, surgieron lecturas más complejas sobre las relaciones de poder y dinámicas fotográficas en encuentros multiculturales:

Las fotografías ya no solo fueron instrumentos de vigilancia, disciplina y control político, sino sitios de historias, intenciones e inscripciones cruzadas y en disputa. Incluso la producción más clara de imagen opresiva, la fotografía antropométrica, reveló puntos de fractura y resistencia, que obraron para restituir la humanidad del sujeto (p. 176)¹⁴.

En este contexto, al examinar el archivo del ceremonial hain —a través de esas tensiones a las que alude Edward— se advierte que la disposición de imágenes, aparentemente mudas de los selknam (ona), enmudecen al observador consciente del trágico destino de este pueblo.

¹⁴“Photographs were not merely the overt instruments of surveillance, discipline, and political control but sites of intersecting and contested histories, intentions, and inscriptions. Even the production of the most overtly oppressive of images, anthropometric photographs, revealed points of fracture and resistance, which worked to restore the humanity of the subject” (Edward, 2011, p. 176).

FIGURAS 10, 11 y 12.
El botón de nácar (Patricio Guzmán, 2015).
0:33:30, 0:33:50, 0:34:05

FIGURA 13. **El botón de nácar**
(Patricio Guzmán, 2015). 0:14:39

Con todo, a pesar del misterio que supone la ornamentación corporal de los indígenas, Guzmán propone una lectura poético-visual de estos signos y caracteres. Los fueguinos poseían amplios conocimientos sobre la configuración del universo. “Después de la muerte creían que podían transformarse en estrellas”, comenta el documentalista, mientras la pantalla fusiona el retrato de un grupo de klóketen [FIGURA 14], con amplios registros telescópicos del cosmos [FIGURA 15]. Selknam (ona) y haush (mánckenk) distinguían sus linajes y familias según una división de “cielos” (Chapman, 2002, p. 148)¹⁵, lo cual indica una estrecha relación entre estos pueblos patagónicos y el infinito. Por consiguiente, **El botón de nácar** sugiere realizar una interpretación astronómica de los decorados

selknam (ona), al postular que los decorados en los cuerpos de las mudas fotografías constituyen una representación del cosmos.

Guzmán acentúa un grado de incomunicación del otro/del pasado, al integrar el sonido de un canto chamánico selknam (ona), en la exhibición de imágenes del hain. El mutismo de la otredad gatilla la mudez en los espectadores contemporáneos (como imposibilidad de comprender al otro y ante el horror “enmudecedor” de su desaparición), de modo que los espíritus selknam (ona), atrapados en el tiempo, viajan al presente como escritos de luz que cruzan tiempo y espacio, para pedir cuentas a quienes los miran desde la tardo-modernidad¹⁶.

¹⁵“Toda persona estaba asociada a un “cielo” y esta filiación derivaba del territorio, *haruwen*, la “tierra” donde había nacido y/o tenía su residencia” (Chapman, 2002, p. 148. Énfasis en el original).

¹⁶En este sentido, las fotografías de **El botón de nácar** dialogan con la reflexión de Guzmán, en **Nostalgia de la luz**, sobre la percepción de las estrellas y la búsqueda de los detenidos desaparecidos, en el desierto de Atacama. Ambos documentales entrelazan trayectorias de elementos del pasado que surcan el presente.

Por tal motivo, para los propósitos de este ensayo, resulta significativo no tanto analizar las políticas de la mirada (colonial, soberana), una historicidad fotográfica o escudriñar sobre el carácter (in)audible de la lengua indígena, sino más bien observar el silencio que surge de la tensión entre sujetos fotografiados y los espectadores de filme.

LA IMAGEN INTOLERABLE Y LO INDECIBLE DEL ARCHIVO FOTOGRÁFICO

Un tercer conjunto de imágenes de archivo presenta el eclipse de los pueblos australes, desencadenado a partir de 1883. En la selección aparecen individuos enfermos, sucios y hambrientos y, entre rostros desesperanzados y afligidos, se muestran fragmentos del documental del misionero de Agostini, ***Tierras magallánicas*** (1933). A continuación, ***El botón de nácar*** inserta escenas de indígenas en reservas católicas, integrados por la civilización [FIGURAS 16 y 17]. Con su característica voz en *off*, el director explica cómo se produjo la rápida extinción de los pueblos australes, a partir de la llegada de colonizadores, la policía, las fuerzas militares y los misioneros a la región: “El gobierno chileno, que sostenía a los colonos, declaró que los nativos eran corruptos, ladrones de ovejas y bárbaros. Muchos buscaron refugio en la isla Dawson, donde estaba la misión principal. Les quitaron sus creencias, su lengua y sus canoas”. Como consecuencia de lo anterior, concluye el documentalista, en menos de 50 años, murieron por los microbios de la ropa usada con la que se les vistió o fueron asesinados por los cazadores de indios.

Guzmán reproduce en una serie fotográfica, tristemente icónica, protagonizada por Julius Popper (1837-1893), un ingeniero rumano, responsable del aniquilamiento indígena en la región. Popper, un aventurero, impulsor de campañas de exterminio en Tierra del Fuego, editó en 1887 un álbum de fotos de su expedición por la Patagonia, con el propósito

de obsequiárselo al presidente argentino Miguel Juárez Celman (1886-1890). En diversas láminas, y por medio de una cuidadosa puesta en escena, el expedicionario reconstruye una de sus infaustas masacres indígenas [FIGURAS 18 y 19].

De la serie que reproduce una matanza, la composición de la última instantánea [FIGURA 19] se divide por una línea horizontal que distribuye cuatro hombres uniformados, entre los cuales se destaca el avieso emprendedor europeo. A los pies del expedicionario, en un ángulo perpendicular, yace un selknam (ona), desnudo, inerte. Popper parece caminar sobre el cadáver del individuo. De modo que la imagen fotográfica ya no solo es un indicio de muerte (y sus espectros), según la propuesta de Barthes (1990) o Cadava (1997), sino más bien comunica, de manera gráfica, un homicidio con tintes de grandeza. Ambos retratos [FIGURAS 18 y 19] revelan la *vida nuda* (Agamben, 1998) al margen del derecho político, expuesta a la muerte. Es la imagen de lo Real lacaniano. Una vez más, el observador solo puede enmudecer ante el horror de lo que ve. No hay palabras para describir el salvajismo occidental.

En *El espectador emancipado*, Jacques Rancière (2010) discute el valor ético y estético de este tipo de representación que denomina como “la imagen intolerable”. En términos políticos, se trata de unas imágenes que, en principio, procuran despertar un sentimiento de culpabilidad y un actuar de parte del observador (p. 91).

Así, una primera respuesta a las fotografías de los selknam (ona) muertos a los pies de los soldados invasores suscita tomar consciencia sobre el exterminio indígena y reconocer que el origen de la nación moderna se basa en una masacre. La república se funda en la vejación de los pueblos originarios. De modo que la inclusión de dicho testimonio fotográfico en el documental de Guzmán sitúa a los espectadores del filme en la posición del “ángel de la historia” descrita por Walter Benjamin (1971) como alegoría de un ser que, mientras es empujado hacia el progreso, no puede dejar de observar el horror en el que asienta la historia de la humanidad (p. 82).

FIGURAS 14 y 15. ***El botón de nácar***
(Patricio Guzmán, 2015). 0:32:07, 0:32:10

FIGURAS 16 y 17. *El botón de nácar*
(Patricio Guzmán, 2015). 0:37:04, 0:37:21

FIGURAS 18 y 19. ***El botón de nácar***
(Patricio Guzmán, 2015). 0:37:39, 0:37:55

El botón de nácar, entonces, visibiliza el dolor y la ruina humana que origina el Chile contemporáneo.

Sin embargo, dado un nuevo escenario político y económico, Rancière (2010) nota que en la actualidad ha surgido una nueva dinámica que vincula representación, saber y actuar. Hoy en día existe

un divorcio, que opone el poder anestésico de la imagen a la capacidad de comprender y a la decisión de actuar. La crítica del espectáculo y el discurso de lo irrepresentable han ocupado entonces la escena, nutriendo una suspicacia global sobre la capacidad política de toda imagen (p. 105).

Por tal motivo, el autor propone reconsiderar estrategias interpretativas de la imagen a través de “otra política de lo sensible, una política fundada en la variación de la distancia, la resistencia de lo visible y la indecibilidad del efecto” (p. 106).

En lo relativo a ***El botón de nácar***, una segunda lectura de las fotografías de Popper revela su carácter artificial, por cuanto ambas tomas fotográficas son producto de un montaje. El rumano y sus soldados remedan una de sus cacerías humanas para el lente fotográfico, una vez cometido el acto criminal. De tal suerte, la legitimidad de la colonización de la Patagonia aparece como un teatro; si no, un simulacro de lo que constituye la nación. Por consiguiente, las fotografía de los selknam abatidos en primer plano comprende no tanto una realidad, sino lo Real, el horror de la historia y la imagen de lo intolerable. Guzmán retoma este significativo como recurso discursivo en la segunda parte del documental.

FOTOGRAFÍA, MONTAJE, (DES)APARICIÓN

El palimpsesto transmedial que se articula en ***El botón de nácar*** no solo superpone una restitución de la mirada del vencido en el discurso histórico chileno, el enigma del ceremonial hain y la opresión colonizadora que exterminó a los pueblos australes, pues el documentalista reexamina el archivo fotográfico, cuando convoca un grupo de exprisioneros políticos de la dictadura chilena, detenidos en Isla

Dawson¹⁷. Son hombres y mujeres víctimas de una violencia ya conocida por los indígenas. Son, a la vez, otro tipo de sobrevivientes; en este caso, de la desaparición forzada, ejercida por el terrorismo de Estado como método continuo de represión e intimidación¹⁸.

Ante la solicitud del cineasta, el conjunto, enfocado desde un gran plano general, indica hacia dónde se encuentra el campo de concentración al cual fueron deportados. El plano, fijo, tensiona la composición visual, cuando los asistentes giran su mirada en dirección hacia la derecha del cuadro, con sus manos alzadas, apuntando a un fuera de campo [FIGURA 20]. Se establece una relación entre lo visto y lo no visto, como si el espacio de representación visual fuese insuficiente para abordar el horror de lo vivido.

A continuación, al ser consultados por cuánto tiempo permanecieron reclusos, cada cual procede a nombrar el periodo que duró su detención. El plano sigue fijo y abierto, como una fotografía, los números se agolpan, los testimonios se confunden. En la siguiente toma, el *travelling* de una cámara cerrada recorre sus rostros silenciosos, inmóviles, que miran, fijamente, al espectador. A la audiencia, una vez más, solo le queda enmudecer.

Esta correlación entre el archivo visual de las etnias australes con el testimonio de las víctimas y sobrevivientes de la represión militar evoca el valor indécimo de las fotografías, utilizadas, de manera incansable, por los familiares de detenidos desaparecidos para reclamar por el destino de sus seres queridos. El retrato —del registro privado (la foto íntima o

¹⁷La isla Dawson que a través de la misión salesiana recluyó a los fueguinos sobrevivientes de la masacre colonizadora a fines del siglo XIX funcionó como el centro de detención política de la dictadura pinochetista, entre 1973 y 1974.

¹⁸En 1991, sale a la luz pública el documento conocido como Informe Rettig, con el fin de reportar las violaciones a los derechos humanos (en particular, sobre las muertes) cometidas por el régimen militar. Como este documento oficial no contempla casos de torturas y de prisioneros políticos, a fines de 2004, se dan a conocer nuevos detalles sobre la violencia de Estado, durante la dictadura chilena, en el informe de la “Comisión Valech”. Más tarde, en 2010, una “Comisión Asesora Presidencial para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión, Política y Tortura” entregó nuevas conclusiones sobre casos de violaciones de los derechos humanos, realizados por el gobierno militar.

familiar) o del aparato institucional (la fotografía de identificación para fines legales)— se transformó en la herramienta que permitía comprobar una ausencia forzada. Alude a la fuerza constatativa del registro visual en demanda por los derechos humanos.

Apunta a esos retratos sacados del álbum familiar (que devinieron icónicos en el espacio público) o a las fotos de los documentos oficiales (ej. carnet de identidad) que, en términos de Nelly Richard (2000), llevan impresos “sometimientos fotográficos y corporales al dispositivo del control social que, después de identificarlos y vigilarlos, se dedicó a borrar toda huella de identificación para que la violencia no dejara rastro de ejecución material ni huella de autoría” (p. 168). En este sentido, la fotografía de familiares desaparecidos despliega un contradiscurso que media entre presencia y ausencia y, a la vez, resiste aquel discurso oficial del totalitarismo enfocado en eliminar a aquellos individuos que pusieron en entredicho la narrativa de la Nación.

No obstante, *El botón de nácar* vuelca el eje iconográfico asociado con la representación de la ausencia, en el imaginario asociado con la fotografía testimonial de la dictadura chilena, pues, en lugar de rescatar imágenes de detenidos

desaparecidos (una imagen recurrente en el documental político), el director se centra en solo un retrato: la fotografía *post mortem* de Marta Ugarte, cuyo cadáver, víctima de la tortura a manos de la DINA (la policía secreta de Pinochet), apareció en una playa de Los Molles, en septiembre de 1976.

De esta manera Guzmán omite representar la desaparición para, en cambio, examinar una sola presencia. Así, el director se sustrae de exhibir fotografías de los “no hallados” y se centra en una sola figura: la de una mujer cuyo retrato es capturado solo después de muerta. En este contexto, al entregar su testimonio sobre las condiciones en que los restos de Marta Ugarte son encontrados, Adil Brkovic, el abogado de la familia, describe la particularidad de su expresión facial: “ella está con los ojos abiertos y te están mirando (...) esa es la impresión que uno tiene que está despierta; que te está mirando”. Por consiguiente, la imagen fantasmática/intolerable de la mujer opera como sinécdoque de la violencia de Estado y, paradójicamente, de la desaparición forzada.

Al igual que lo ocurrido con el registro del selknam ultimado por Julius Popper en Tierra del Fuego, la imagen de la profesora miembro del Comité Central del Partido Comunista de Chile (PCCh) enmudece. Aunque el cineasta no lo expone

en el documental, su deceso también sufre un montaje —esta vez, periodístico—, pues los medios de la época calificaron su asesinato como un asunto pasional [FIGURA 21]¹⁹. A pesar de que el cuerpo de la mujer, de 42 años, presentaba “una luxa fractura de columna, traumatismo tóraco abdominal con fracturas costales múltiples, ruptura y estallido del hígado y del bazo, luxación de ambos hombros y cadera, y una fractura doble en el antebrazo derecho” (*Memoria Viva*), los diarios *El Mercurio*, *La Segunda* y *Las Últimas Noticias* reportaron el crimen de una hermosa “joven de 23 años” como producto de un drama amoroso (*Serpaj Chile*, 2017).

Su rostro, de ojos abiertos, nos mira, como un ánima en pena, como un espectro espantado, pidiendo cuentas por la manera en que terminó su vida. Por consiguiente, mientras los retratos de los desaparecidos se vinculan de manera fantasmática al “retorno de lo muerto” — al emplazamiento de una ausencia—, la imagen de Ugarte signa la muerte, ella se transforma en lo irrepresentable. Tal como el selknam anónimo a los pies de Popper, su cadáver señala la *vida nuda* expuesta al sacrificio impune durante el Estado de excepción, es decir, en los márgenes del orden político (Agamben, 1998, p. 12). Guzmán no sugiere que la fotografía indica la muerte, sino más bien, confronta a la audiencia con la misma muerte, con lo intolerable de la imagen. El retrato *post mortem* de Marta Ugarte es el reverso del archivo de los desaparecidos.

En conclusión, ***El botón de nácar*** se organiza como un palimpsesto que intercala el documento histórico con el

registro documental. Los archivos etnográficos sobre los pueblos originarios restituyen un espacio para las etnias australes, a la vez que exhiben las tensiones y límites de la fotografía antropológica e institucional. Se trata de espectros fantasmáticos (Barthes) en búsqueda de un sitio dentro de la historiografía chilena. Guzmán explora el salvajismo colonizador del proyecto exterminador de la nación moderna. De la ausencia, de las imágenes mudas, el director logra enmudecer al observador. Al confrontar a los espectadores con la muerte (la *vida nuda*, en términos de Agamben), las palabras no caben para describir lo monstruoso, lo vergonzoso del proyecto civilizador.

Por último, el documentalista examina la iconicidad de la imagen fotográfica, primero, en la entrevista grupal realizada a los sobrevivientes del campo de concentración erigido en la Isla Dawson y, enseguida, en el retrato de Marta Ugarte. Así, el testimonio que exige verdad y justicia (la fotografía de desaparecidos), se ve contrastado con el documento empleado para manipular la verdad (el montaje doblemente intolerable sobre el asesinato de la mujer). Guzmán establece una nueva significación del testimonio visual como significante de lo espectral (Barthes) y la fotografía *post mortem*, que funciona como sinécdoque del horror, exhibe la muerte en su pureza (lo intolerable). En definitiva, junto con explorar el reverso de la colonización austral, el documental se transforma en el reverso de la fotografía al exhibir la imagen ‘aparecida’ de los vencidos. 🐼

¹⁹En el documental ***El diario de Agustín*** (2008), Ignacio Agüero aborda la maniobra de la prensa chilena para presentar el asesinato de Ugarte como un crimen pasional.

FIGURA 20. *El botón de nácar*
(Patricio Guzmán, 2015). 0:56:32

Bibliografía

- AGAMBEN, G. (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, EE.UU.: Stanford University Press.
- AGOSTINI, A. M. de (1929). *Mis viajes a la Tierra del Fuego*. Milán, Italia: G. de Agostini.
- AGOSTINI, A. M. de (1945). *Paisajes Magallánicos: Itinerarios turísticos*. Punta Arenas, Chile: Tall. Gráf. ISA.
- AGOSTINI, A. M. de (1946). *Guía turística de Magallanes y canales fueguinos*. Punta Arenas, Chile: [s.n.].
- AGOSTINI, A. M. de (1956). *30 años en Tierra del Fuego*. Buenos Aires, Argentina: Peuser.
- ALVARADO, M., Odone, C. y Mege, P. (2008). *Fueguinos. Fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo*. Santiago, Chile: Pehuén.
- BARTHES, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- BENJAMIN, W. (1971). *Angelus Novus*. Barcelona, España: Edhasa.
- BLAINE, P. (2015). La representación de la ausencia: el documental de posdictadura de Patricio Guzmán. En A. Traverso y T. F. Crowder-Taraborrelli (Eds.). *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta a la década del dos mil* (pp. 203-222). Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- CADAVA, E. (1997). *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton, EE.UU.: Princeton University Press.
- CANGI, A. (2011). Poética de la luz, política del gesto. *Nomadías*, (14), 157-169. doi: <https://doi.org/10.5354/0719-0905.2011.17401>
- CHAPMAN, A. (2002). *Fin de un mundo: los selk'nam de Tierra del Fuego*. Santiago, Chile: Taller Experimental Cuerpos Pintados.
- DEPETRIS Chauvin, I. (2016). Una comunidad de melancólicos: Cartografías afectivas en dos documentales de Raúl Ruiz y Patricio Guzmán. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, (30). Recuperado de <https://journals.openedition.org/alhim/5314>
- DEPETRIS Chauvin, I. (2017). Memorias en el presente: Afecto y espectralidad en imaginarios acuáticos contemporáneos. *Aniki*, 4(1), 170-190. doi: <https://doi.org/10.14591/aniki.v4n1.271>
- DITTUS, R. (2014). *El cine anti-amnésico de Patricio Guzmán*. Trabajo presentado en XII Congreso de Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIC), Lima, Perú. Recuperado de <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2014/10/GI4-Rub+%C2%AE-Dittus.pdf>
- EDWARD, E. (2011). Tracing Photography. En J. Ruby y M. Banks (Eds.). *Made to be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology* (pp. 159-189). Chicago, EE.UU.: Chicago University Press.

- EPPS, B. S. (2016). La insoportable levedad de los huesos: memoria, emoción y pedagogía en **Chile, la memoria obstinada** y **Nostalgia de la luz** de Patricio Guzmán. *Cuadernos de Literatura*, 20(39), 338-355. doi: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.ilhm>
- FITZROY, R. (1839). *Narrative of the Surveying Voyages of his Majesty's Ships Adventure and Beagle*. Londres, Reino Unido: Henry Colburn.
- GUSINDE, M. (1951). *Fueguinos: Hombres primitivos en la Tierra del Fuego: (de investigador a compañero de tribu)*. Sevilla, España: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.
- GUSINDE, M. (1982-1991). *Los indios de Tierra del Fuego: resultado de mis cuatro expediciones en los años 1918 hasta 1924, organizadas bajo los auspicios de Ministerio de Instrucción Pública de Chile*. Buenos Aires, Argentina: Centro Argentino de Etnología Americana.
- Marta Lidia Ugarte Román. *Memoria Viva*. Recuperado de http://memoriaviva.com/Ejecutados/Ejecutados_U/ugarte_roman_marta_lidia.htm
- Marta Ugarte: La “hermosa joven” que desnudó las operaciones de la DINA (9 de septiembre de 2017). *Serpaj Chile*. Recuperado de <http://www.serpajchile.cl/web/2017/09/09/marta-ugarte-la-hermosa-joven-que-desnudo-las-operaciones-de-la-dina/>
- MARTIN-JONES, D. (2013). Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric ‘Universe Memory’ in **Nostalgia de la luz/Nostalgia for the Light**. *Third Text*, 27(6), 707-722. doi: <https://doi.org/10.1080/09528822.2013.857901>
- MCDUGALL, D. (1997). The Visual in Visual Anthropology. En M. Banks y H. Morphy (Eds.). *Rethinking Visual Anthropology* (pp. 276-293). New Haven, EE.UU.: Yale University Press.
- MC NAMARA, R. y Taccetta, N. (2015). Temporalidad y melancolía en **Nostalgia de la luz** (2010) de Patricio Guzmán. *Doc On-line*, (17), 128-152. Recuperado de http://doc.ubi.pt/17/artigos_3.pdf
- PENHOS, M. (2013). Las imágenes de frente y de perfil, la “verdad” y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo xix) a las fotos de identificación en nuestros días. *Memoria y sociedad*, 17(35), 17-36.
- PERIS Blanes, J. (2009). Los tiempos de la violencia en Chile: La memoria obstinada de Patricio Guzmán. *Alpha*, (28), 153-168. doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012009000100010>
- PIAULT, M. H. (2002). *Antropología y cine*. Madrid, España: Cátedra.
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón de la Plana, España: Ellago.
- RICHARD, N. (2000). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- RICCIARELLI, C. (2011). *El cine documental según Patricio Guzmán*. Santiago, Chile:

Corporación Cultural Documental.

RODRÍGUEZ, J. C. (2013). Framing Ruins Patricio Guzmán's Postdictatorial Documentaries. *Latin American Perspectives*, 40(1), 131-144. doi: <https://doi.org/10.1177/0094582X12460495>

RUFFINELLI, J. (2008). *El cine de Patricio Guzmán*. Santiago, Chile: Uqbar editores.

TAGG, J. (1988). *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. Amherst, EE.UU.: University of Massachusetts Press.

ZARINI, M. E. (2017). Constelaciones de la memoria: sobre **Nostalgia de la Luz** (2010) y **El Botón de Nácar** (2015) de Patricio Guzmán. *Tiempo e Argumento*, 9(21), 74-93. doi: <http://dx.doi.org/10.5965/2175180309212017074>

ŽIŽEK, S. (2000). *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Filmografía

AGOSTINI, A. M. de (Director & Productor). (1933). **Tierras magallánicas**. Chile: Congregación Salesiana.

AGÜERO, I. (Director & Productor) & Villagrán, F. (Productor). (2008). **El diario de Agustín**. Chile: Ignacio Agüero & Asociado, Amazonía Films.

GUZMÁN, P. (Director) & Bettati, B., Lataste, F. y Roures Llop, J. (Productores). (2015). **El botón de nácar**. Francia, España, Chile: France 3 Cinéma, Mediapro, Valdivia Film S.A., Atacama Producciones.

VANIA BARRAZA (Chile) es Profesora Asociada de la Universidad de Memphis, EE.UU. Su investigación se especializa en literatura y cultura latinoamericana, con interés particular en estudios de género y cine. Es autora de *El cine en Chile (2005-2015): Poéticas y políticas del nuevo siglo* (Cuatro Propio, 2018) e *(In)subordinadas: raza, clase y filiación en la narrativa de mujeres latinoamericanas* (RIL, 2010). En la actualidad, prepara la coedición del volumen *Chilean Filmmaking in the World: Scattered Industry, Politicized Intimacy, Global Aesthetics*.