

# Elementos para una poética de la cárcel en el documental chileno contemporáneo<sup>1</sup>

*Pablo Corro Penjean*

Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile

[pcorro@uc.cl](mailto:pcorro@uc.cl)



Artículo bajo licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 2022-05-09

ACEPTADO: 2022-12-09

## RESUMEN

El artículo, que identifica y analiza estéticamente documentales chilenos recientes sobre cárceles, advierte el reemplazo descriptivo del mecanismo judicial, del procedimiento punitivo y la norma social alterna como tópicos convencionales de la prisión, mediante la revelación de facetas originales de la subjetividad encarcelada expresada por el protagonismo exacerbado de las palabras y los cuerpos de los presos. Para desconectar lo político de estos documentales del tópico de la dictadura el artículo somete su corpus de la prisión a la exégesis de diversas teorías filosóficas sobre la disciplina y la visibilidad como sentido espacial de lo contemporáneo.

## PALABRAS CLAVE

Cine documental chileno contemporáneo; Cárceles; Confinamiento; *Arcana*; *El Negro*; *El cielo está rojo*; *Los sueños del castillo*.

## RESUMO

O artigo, que identifica e analisa esteticamente documentários recentes sobre prisões chilenas, alerta para a substituição descritiva do mecanismo judicial, do procedimento punitivo e da norma social alternativa como temas prisionais convencionais, revelando facetas originais da subjetividade aprisionada expressa pelo papel exacerbado das palavras e os corpos dos prisioneiros. Para desvincular os aspectos políticos desses documentários do tema da ditadura, o artigo submete seu corpus carcerário à exegese de várias teorías filosóficas sobre disciplina e visibilidade como sentido espacial do contemporâneo.

## PALAVRAS-CHAVE

Cinema documental chileno contemporâneo; Prisões; Confinamento; *Arcana*; *El Negro*; *El cielo está rojo*; *Los sueños del Castillo*.

## ABSTRACT

The article, which aesthetically identifies and analyzes recent Chilean documentaries on prisons, warns of the descriptive replacement of the judicial mechanism, the punitive procedure and the alternate social norm as conventional topics of prison, by revealing original facets of imprisoned subjectivity expressed by the exacerbated role of the words and bodies of the prisoners. In order to disconnect the political aspects of these documentaries from the topic of the dictatorship, the article subjects its prison corpus to the exegesis of various philosophical theories on discipline and visibility as a spatial sense of the contemporary.

## KEYWORDS

Contemporary Chilean documentary film; Prisons; Confinement; *Arcana*; *El Negro*; *El cielo está rojo*; *Los sueños del castillo*.

<sup>1</sup> Este artículo resulta de la investigación Documental chileno contemporáneo 2000-2020: El plano de los sujetos, el movimiento de la historia, Fondo del Audiovisual 2019, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

## INTRODUCCIÓN Y CORPUS

Los presos forman parte de bandas (*prison gangs*) con nombres como “fraternidad aria” o “mafia mejicana”. Fueron condenados a largas penas y recluidos lejos del mundo en una prisión de máxima seguridad. Sólo les queda su cuerpo, sus músculos que desarrollan permanentemente y la pertenencia a una organización. Su honor es para ellos más importante que la vida. Luchan sabiendo que se abrirá fuego sobre ellos; en Corcoran se abrió fuego 2000 veces sobre presos que se peleaban. Los guardias declararon que a menudo sus colegas envían intencionalmente al patio a grupos enemistados y apuestan al resultado como si se tratara de gladiadores (Farocki 68).

Las indicaciones de Harun Farocki (*Gefängnisbilder*, 2003) sobre su película *Imágenes de prisiones* (2001) sirven para introducir este artículo referido la manifestación estética y política de la cárcel y otros confinamientos correctivos en el documental chileno de las últimas dos décadas<sup>2</sup>.

Su alusión al reconocimiento cinematográfico del principio carcelario de la disponibilidad legislativa del cuerpo, diferenciado como mecanismo de exposición punitiva y como recurso de visibilidad de una identidad residual, prefigura elementos ideológicos de este trabajo, y remite, como los diversos núcleos retóricos de ese film, a una indagación filosófica sobre las relaciones constituyentes de espacio, cuerpo y visualidad en el orden punitivo contemporáneo, que, en lo esencial, lo guía.

La noción de confinamiento que desarrollamos en la revisión fílmica corresponde prioritariamente al sentido común de la reclusión legal, de la prisión, pero también, aunque con intencionalidad simbólica, a las acepciones lingüísticas de formas de destierro y de contigüidad cerrada.

Conviene precisar que en este trabajo no serán considerados los encierros dictatoriales de la cronología en cuestión, como *La sombra de Don Roberto* (2008), de Juan Diego Spoerer, *Nostalgia de la Luz* (2010), de Patricio Guzmán o *El edificio de los chilenos* (2010), de Macarena Aguiló, entre otros. Esto porque se intenta esquivar el tópico conceptual hegemónico de la memoria que en estos filmes se vincula con la cárcel, el campo de concentración o el cuartel, y como facultad espiritual de subsistencia o deber testimonial ante el poder despótico.

En tal caso, y por su inmersión exploratoria en diversas cárceles, la filmografía de análisis la constituyen el documental *Arcana*, de Cristóbal Vicente (2006), *Los sueños del Castillo*, de René Ballesteros (2018) y *El cielo está rojo* de Francina Carbonell (2021).

El más temprano de estos documentales, *Arcana*, descubre, a través de una estadía en la antigua cárcel de Valparaíso ciertas claves fenoménicas e ideológicas de la vida regular de ese penal en los meses previos a su clausura y traslado de la población al Complejo Penitenciario de Valparaíso, ubicado en el antiguo acceso al puerto. *Los sueños del castillo* expone a sus personajes en el Centro de Internación Provisoria y de Régimen Cerrado, dependiente del SENAME (Servicio Nacional de Menores), situado en el sector rural de Cholchol, Araucanía, y destinado a internos de 14 a 18 años. *El cielo está rojo* ingresa a la Cárcel de San Miguel, en los tiempos que operaba como un penal masculino, y lo hace a través de archivos audiovisuales y textuales recogidos por la Policía de Investigaciones de Chile en el curso de la investigación judicial destinada a esclarecer las causas y responsabilidades del incendio ocurrido en el recinto el 8 de diciembre de 2010 y en el que murieron 81 reclusos.

---

<sup>2</sup> Este trabajo es parte de las conclusiones de la investigación Documental chileno contemporáneo, 2000-2020: El plano de los sujetos, el movimiento de la historia, (proyecto folio 534816), financiada por los Fondos de Cultura, concurso 2020, y ejecutado por Pablo Corro, Investigador responsable, Ximena Vergara y Antonia Girardi, coinvestigadoras y Mariana Robert, archivista.

## CONFINAMIENTO Y EXPOSICIÓN

La presencia concreta de la cárcel que proponen estas obras, a partir de la acción objetiva del acceso documental al penal, revela dos condicionamientos de trabajo que requieren atención teórica. Primero el condicionamiento de conciencia y subsistencia que corresponde al plano argumental evidente: la restricción de los reclusos, situada concreta y metafóricamente en una ciudad rígida organizada bajo las reglas del hacinamiento y de la jerarquía, condiciones que disponen retóricamente a los pobladores entre la situación de sujeto o de masa interior<sup>3</sup>. Segundo el de la experiencia constreñida del registro, que, frente a estas capas de legalidad intensivas, manifiesta un desplante perceptivo acentuado, dinámico, en reacción a los límites puestos a sus hábitos cinematográficos de movimiento, a su precariedad en el plano del dominio de la lengua de la población interior, en suma, a la exorbitante sensibilidad del espacio como ley no asimilada.

Sobre un previsible cuestionamiento acerca del riesgo de estas exploraciones documentales, cabe decir que el peligro de la entrada del documental en la cárcel, al margen de la exposición social o psicológica del documentalista y su producción, o el riesgo cinematográfico como costo elevado de la negación de su facultad dinámica y de una cierta afasia, es superado en las tres obras por la conclusión efectiva y orgánica de sus exposiciones carcelarias y por la decisión política de contrariar su miedo a la pérdida funcional de la propia lengua exacerbando sus recursos retóricos hasta poner al lenguaje mismo como plano privilegiado de su inusitado sentido moderno de la cárcel.

Así como el énfasis estético y político en las figuras del lenguaje y de la espacialidad restringida como dimensiones expresivas de la lucha del sentido en estas tres películas fue un factor decisivo para descartar otras formas chilenas no ficcionales de confinamiento también lo fue para incorporar como filmografía secundaria o de refuerzo simbólico los documentales *Las cruces*, de Teresa Arredondo y Carlos Vásquez (2018) y *El Negro*, de Sergio Castro (2020).

*Las Cruces* desarrolla el caso de la detención y ejecución por parte de Carabineros de Chile de 19 personas en la localidad de Laja, Octava Región de Chile, en su mayoría trabajadores de la Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones (CMPC), pocos días después del golpe del 11 de septiembre de 1973. Por su parte, *El Negro* se refiere a la vida y acciones subversivas, durante el gobierno de Patricio Aylwin<sup>4</sup>, de Carlos Palma Salamanca, ex integrante del Frente Patriótico

Manuel Rodríguez (FPMR)<sup>5</sup>, particularmente a su intervención en el asesinato del entonces senador Jaime Guzmán Errázuriz, asesor jurídico de la dictadura de Pinochet e ideólogo de la Constitución de 1980.

La variable argumental, directa o indirecta, de la dictadura en estos documentales, que, conforme a la regla enunciada debiera segregarse del pequeño círculo audiovisual de la cárcel, predispone al espectador a un sitio dramático y retórico supuestamente familiar, el de las revelaciones y los detalles del poder arbitrario. Sin embargo, las desconcertantes formas testimoniales, desmesuradas, desencajadas, que se despliegan en estos documentales en función del sentido político del testimonio como relato discrepante y que resuelven la visibilidad o no de los espacios de clausura, motivan una conciencia de la reclusión como fenómeno original y naturalizado.

Este desarraigo del esquema estético e ideológico del encierro de la dictadura a través de la actividad proyectiva, de relegamiento exterior, de una obstinada palabra testimonial, dispone a *Las Cruces* y *El Negro* como expedientes instrumentales para descubrir en los documentales de la cárcel una configuración estética contemporánea y ontológica del encierro visible. Este discernimiento de lo sustancial y contemporáneo del encierro dispuesto por la racionalidad de lo visible motiva una breve inmersión extractiva en las ideas de Michel Foucault.

En *Las Cruces*, mientras una intención de la conciencia audiovisual circula silenciosamente por el espacio social, productivo, natural de la ciudad de Laja, como certeza abierta de la continuidad de la vida o del olvido de la tragedia, otra dispone las confesiones de los criminales como un juego de verdades redactadas en informes leídos por los familiares de las víctimas, como una corporeización de la verdad sin cuerpo, oral, antagónica. Relativa a estos planos de actividad, expuesta desde todos los ángulos y distancias dramáticas, como en un fichaje policial, aparece sin tregua, en el interés escénico del documental, la planta de la CMPC, siempre activa, como un centro fotogénico o una figura con función de intervalo en el relato abierto. Sin nada que declarar sobre su responsabilidad institucional en el exterminio de sus obreros el edificio representa el bloque mudo, sin fisuras, de una conciencia empresarial cómplice de la dictadura. Esta figura a la vez material y simbólica de un poder castigador, cerrado sobre sí mismo, centrado y distante como el castillo kafkiano, representa aquella versión del término confinamiento sujeto a la aceptación ya descrita de contigüidad pero que en esta poética cinematográfica se ajusta a la de “contigüidad culpable”.

El mecanismo retórico dominante de la conversación interior, doméstica, nocturna, entre la madre y las dos hermanas sobre el sentido político y existencial de las acciones subversivas de Ricardo Palma Salamanca, *El Negro*, libera a la película de la difícil traducción visual, de la ardua exhumación del archivo televisivo, de las imágenes que ilustren los intrincados trances legales del personaje: su captura y encierro efectivo en la cárcel de alta seguridad en 1992, la condena a dos cadenas perpetuas más quince años, su fuga

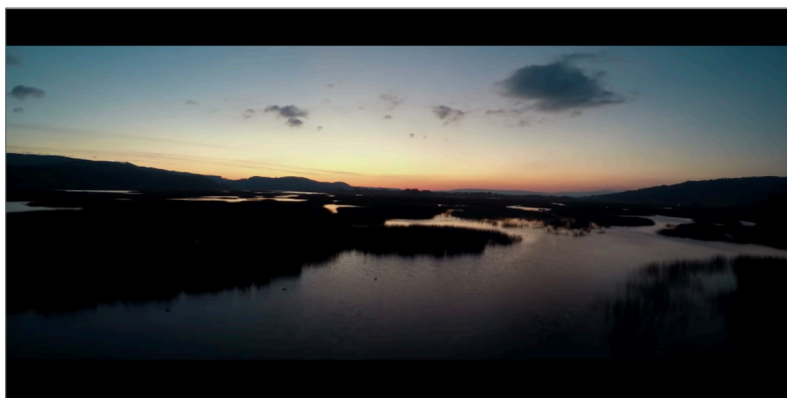
3 En el final del Estudio de las condiciones carcelarias en Chile, 2018 la primera “Recomendación Urgente” que hace el Instituto Nacional de Derechos Humanos a las autoridades es la de: “Disminuir los niveles de ocupación de las cárceles, módulos y celdas, ya sea por sobreocupación o hacinamiento. Se reitera la recomendación al Estado, a través del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos y a Gendarmería de Chile a tomar medidas urgentes para abordar la sobrepoblación y hacinamiento en los establecimientos penitenciarios, disponiendo los mecanismos necesarios para remediar cualquier situación de alojamiento por encima del número de plazas establecido” (249).  
<https://www.indh.cl/bb/wp-content/uploads/2020/08/Estudio-de-las-condiciones-carcelarias-en-Chile-2018-INDH-Versio%CC%81n-final.pdf>

4 1990-1994

5 Organización guerrillera chilena de ideología política marxista-leninista, fundada en 1983, a través de acciones armadas se propuso desestabilizar la dictadura militar y acelerar el derrocamiento del régimen del general Augusto Pinochet.

del penal en helicóptero en 1996 y la prolongada clandestinidad caracterizada por una invisibilidad perfecta, primero en Cuba, luego en México y finalmente en Francia hasta la concesión del asilo político en 2018.

Sin detenernos en la hipótesis de una razón estética o judicial tras la presencia diferida del personaje asilado resulta notorio que este principio documental elíptico confirma su desdén a la regla dramática o icónica del documental de confinamiento político al reducir la referencia testimonial y visual de la cárcel y de la fuga a una breve vista cenital del penal y a una secuencia de majestuosos sobrevuelos del territorio natural ejecutados con la morosidad de los drones. Estos planos generales dinámicos de liberación o de fuga<sup>6</sup>, debilitan aún más su pertenencia a una iconicidad carcelaria literal porque su carga informativa sobre la existencia del preso prófugo es reemplazada por su manifestación lírica, por los poemas que Palma Salamanca escribía a modo de cartas a la madre y cuya lectura, voz *over* sobre el paisaje móvil, corresponde a una modalidad de abstracción ideológica por exceso de imágenes. El efecto final de este hábito narrativo de la revelación en el ocultamiento es el de la sensibilidad cinematográfica del encierro exterior como efecto político.



Plano de vuelo-fuga en *El negro* (Castro San Martín, 2020)

## VISIÓN LEGISLATIVA

Tal vez ya sea posible sugerir que el confinamiento como recurso del poder efectivo encuentra en *Las Cruces* y *El Negro* el desarrollo más o menos metafórico de una forma exterior, de una alteridad institucional, dramática, a la de la cárcel. Esta sugerencia retórica particular descubre los componentes singulares de una poética del encierro y la forma de integración simbólica específica de espacio, política y orden, bajo la acción evidente de un principio disciplinario de autoridad general y de variables retóricas visuales, escasamente estudiado en el cine chileno y definitivamente omitido al margen de la consideración correctiva de la dictadura.

La disciplina exige a veces la clausura, la especificación de un lugar heterogéneo a todos los demás y cerrado sobre sí mismo. Lugar protegido de la monotonía disciplinaria. Ha existido el gran “encierro” de los vagabundos y de los indigentes; ha habido otros más discretos, pero insidiosos y eficaces. Colegios: el modelo del convento se impone poco a poco; el internado aparece como el régimen de educación, si no más frecuente, al menos más perfecto [...] Cuarteles: es preciso asentar el ejército, masa vagabunda; impedir el saqueo y las violencias; aplacar a los habitantes que soportan mal la presencia de las tropas de paso; evitar los conflictos con las autoridades civiles; detener las deserciones, controlar los gastos (Foucault 164).

En la sección “Disciplina” de *Vigilar y Castigar* (2008), de donde surge esta cita, Michel Foucault examina el desarrollo y asentamiento institucional genérico de una ciencia social capaz de normalizar poblaciones a través de la restricción espacial, el adoctrinamiento, la vigilancia y la sanción. La manifestación operativa, institucional de esta teoría política permite identificar que, con variaciones sancionadoras, legales o ilegales, a través de reclusiones efectivas o diversos modos de vigilancia los documentales que motivan este escrito, carcelarios y los de confinamiento exterior, representan una diversidad institucional más o menos coincidente con la que propone Foucault como vasto aparato social de la corrección cívica. Sin embargo, esta concordancia argumental, de pertenencia cultural e histórica específica, está contenida en aquella mayor que existe entre el cine y la racionalidad represiva moderna que perfecciona su control visual a través del dispositivo del Panóptico o de sus remedos.

Al respecto Raymond Bellour, con sentido de funcionalidad cinematográfica señala que:

Puede retenerse del Panóptico la idea de un ojo central, abstracto y todopoderoso. Este ojo del guardián se define por el movimiento circular y discontinuo según el cual se supone que capta los movimientos de una realidad recortada previamente de manera regular correspondiente al orden intangible de la disposición de las celdas donde están alojados los prisioneros” (2013: 30).

<sup>6</sup> Planos que merecen ser asociados estéticamente con aquellos de la fuga cósmica de la política que ya había propuesto Patricio Guzmán en *Nostalgia de la luz* (2012) y en *el Botón de nácar* (2015).

De acuerdo a esta literal analogía la centralidad de la visión en el espacio reglamentario, su acción expresiva y legislativa de cuerpos, se plantea en estos documentales como la duplicación del mecanismo que Bellour resalta: cuerpos encuadrados, legislados, por una visión móvil, trastocados, subvertidos por la ubicuidad de la transparencia documental.

*El cielo está rojo* es literalmente un documental judicial, el juicio cinematográfico a un juicio policial. Como película de montaje, de reconstrucción de sucesos, su virtud estética resulta de revisar, con conciencia de elipsis y fuera de campo, los ingentes documentos de la investigación que la Policía de Investigaciones (PDI) llevó a cabo por orden de un juez tras el incendio de la cárcel de San Miguel. Entre los numerosos documentos visuales, sonoros y textuales seleccionados y concatenados como inferencias irrefutables de un incendio que fue administrado como recurso de castigo por parte de los gendarmes, destaca uno en particular por su elocuencia respecto de un principio económico mezclado con el criterio punitivo. Se trata de la foto de un documento repleto de líneas tachadas, cuyo encabezado dice “Declaración Alcaide” y en el que solo aparece liberada la frase “las cárceles privadas cobran una multa al Estado por sobrepoblación penal”. La producción documental expone este y otros documentos elocuentes del expediente con la apariencia de negativos, es decir con fondo negro y letra blanca. Esta inversión fotográfica del expediente, de la declaración, recurso simbólico, ya estaba presente en *Las Cruces*.

Concepción de la Policía de Investigaciones de Chile, la cual ratifica y hace las siguientes precisiones: Llegué, como carabinero, a la Tenencia de Laja en 1971 y hacia 1973, me desempeñaba en esa unidad, la cual estaba al mando del Teniente Alberto Fernández Mitchell. El 11 de septiembre de 1973, yo estaba en la Guardia de la Tenencia, más bien, estaba entregando al guardia y, al llegar el Teniente, escuchamos la noticias por radio y por sistema radial interno. Recuerdo que el Teniente nos traspasó la orden de acuartelamiento a todos y ordenó que se formaran grupos para ir a buscar detenidos, entre los cuales me tocó concurrir a la Papelera de detener personas acompañando al Teniente o a los suboficiales superiores. Ignoro de dónde se recibían las listas de personas a quienes debíamos detener, pero pienso que podrían venir de Relaciones Industriales de la compañía ya que ellos se entendían con el Jefe de Tenencia; por lo demás, la Compañía Papelera proporcionó alimentación y vehículos a la Tenencia para cumplir con estas funciones. Respecto de los primeros detenidos que llegaron hasta la Tenencia, todos ellos fueron remitidos al Regimiento de Los Ángeles, pero no recuerdo si venían a buscarlos o eran remitidos. Puedo señalar que muchos de ellos volvieron, al tiempo después, a Laja. Sin embargo, a los días del Golpe de Estado, un grupo de detenidos, cuyos nombres no recuerdo en este momento, estuvo en los calabozos como 2 o 3 días, aproximadamente, en

Expediente. *Las Cruces*

## TRASLADO DE CUERPOS

En el documental de Arredondo y Vásquez, el mecanismo de escuchar algunas declaraciones de los ejecutores de los asesinatos de Laja se presenta con sentido redundante a través del documento judicial expuesto. Coinciden el sentido y la forma de la palabra escrita, visible, con los de la palabra leída, pero no con la persona del lector, casi siempre familiar de la víctima, médium de la confesión homicida. Esa compleja circulación fenoménica, de la verdad como testimonio o encarnación parcial se expresa simbólicamente como un mensaje que no logra salir de las sombras, que se mantiene en la dimensión oscura de una impresión no revelada. Así sucede en el comienzo del filme:

Señor ministro: feos son los anónimos, pero a veces sirven. Le ruego que me perdone por no poder dar mi nombre. Los 17 trabajadores de Laja fueron muertos en los días posteriores al 11, no sé dónde, pero los enterraron en un lugar muy distante a poca profundidad. Los perros olieron y comenzaron a excavar donde estaban los cadáveres, los vecinos se alarmaron y avisaron. Entonces, vinieron uniformados de noche a sacar los cuerpos y los enterraron en un cementerio, tal vez parroquial de la zona. (Minutos 07:48 a 0:40).

No sólo coinciden estos ejemplos en la representación de la justicia como la exhumación dilatada y distorsionada, gráfica, verbal y visual de un testimonio inconveniente, sino que además coinciden en el sentido general, racional e irracional, de la disponibilidad de los cuerpos, un disponer de ellos que significa ponerlos en un determinado sitio para su existencia o anonadamiento.

Este disponer cadáveres de un lado para otro, o trasladar reos de un penal a otro, en tanto movimiento físico y semántico es una especie de versión infernal del concepto de *metoikesis*, como actitud y acto de traslado de hogar, de morada del sentido, que el filósofo alemán Peter Sloterdijk (2008)<sup>7</sup> toma de Platón en el diálogo *El Filebo*. La apropiación del concepto desde su manifestación dialogal metafísica, como actitud para el traslado desde el sitio de la vida al de la muerte, pretende iluminar ontológica, culturalmente, los traslados, las huidas ideológicas, psicológicas del sujeto moderno a una dimensión liberada de la historia. Con sentido humano anonadante la policía del presidio de Corcoran, según decía Farocki, junta a los reos de bandas enemigas para hacerlos pelear y organizar apuestas. Conforme a la misma doctrina, en *El cielo está rojo* los sobrevivientes del incendio de la cárcel de San Miguel aseguran que fueron dos colectivos enemigos forzados a convivir en un espacio minúsculo, los que se trabaron en una pelea a muerte en la que el uso de un balón de gas como lanzallamas originó el incendio. El sentido literal de lo infernal de estas *metoikesis*, traslados de morada, consiste tanto en la intención de castigo, de suplicio,

7 Extrañamiento del mundo. Valencia. Pre-textos. 1993.



de martirización como de su carácter, aunque institucionalizado oficialmente subterráneo.

En blanco y negro, la película *Arcana* es un largo *racconto*. Parte desde el presente con el penal desalojado, se pasea por el casco arquitectónico vacío y tiznado del viejo recinto y de a poco su pasado vivo se reestablece con el ascenso del rumor auditivo y visual de una multitud que se irá haciendo inteligible para el montaje en la medida en que el documentalista, Cristóbal Vicente, como habitante del presidio, aprenda la lengua local y traduzca esa habilidad idiomática a través de una depuración del diseño sonoro.

Con la intención habitual del *racconto* dilatado, el retorno al presente de la antigua cárcel de Valparaíso ya desalojada se impone con alguna variación figurativa, en este caso con la desconcertante vivacidad del color. Este desconcierto fotográfico corresponde a la experiencia documental arquitectónica del gran edificio vacío, como un continente hueco, o como una figura plana en aquella especie de vista de su planta que propone ese exasperante plano cenital ascendente ejecutado desde un helicóptero, visión que va desde la entraña del edificio a su figura de centro obstinado, de referencia ineludible.



Vista aérea ex cárcel de Valparaíso. *Arcana* (Cristóbal Vicente, 2006)

En cuanto a la contribución poética de la palabra en este sistema espacial legislativo Cristóbal Vicente logra capturar y articular con sentido literal, reflejo, una teoría sobre la verdad y el discurso dramáticamente personalizada y dispuesta en el montaje como recurso de puntuación.

Se trata de la imagen persistente de un hombre mayor, un reo veterano que, con proximidad espacial y afectiva habla al documentalista con una lengua carcelaria y una retórica de manos, sobre la imposibilidad de que la película acceda a la verdad interior de la cárcel:

A ti no te han demostrado nada Cristóbal, perdona que te lo diga, yo no tengo pelos en la lengua, te lo digo delante de todos, ¿aquí puede haber un grupo, y? ¿Qué le han demostrado a Cristóbal? Ni una cosa. ¿Qué le han demostrado? Mentiras, yo lo sé poh. ¿Qué te dije el otro día? Esa es la mentalidad, porque a ti no te han

dicho nada, nada de nada de nada. La mentira en esta cana puede llenarte la mente. (Minuto 16:17 a 17:39).

En favor de su identificación teórica local hay que remitir la conciencia narrativa de estos documentales de reclusión o las determinaciones estéticas de su retórica al fenómeno del ascenso de la propiedad subjetiva de lo histórico que han expuesto de manera convergente en los últimos años los trabajos de Elizabeth Ramírez, Catalina Donoso, Antonio Traverso y José Miguel Palacios, entre otros<sup>8</sup>. Sin embargo, debido al sentido de remplazo político que le ha impreso la teoría del documental chileno reciente a la centralidad narrativa de lo subjetivo en desmedro de las formas instructivas del saber oficial, evitamos este paradigma, su carga reactiva de historia y adherimos al concepto taxonómico, retórico, de “voz abierta” en el sentido que le da Carl R. Plantinga (2014), donde la apertura de la trama argumental no se debe a los vaivenes de un ánimo o de una psicología.

En sentido de oposición, no solo cinematográfica, sino que también política a la “voz formal” o “expositiva”, la más discernible de las categorías de Bill Nichols, la voz abierta tiende a distanciarse de la epistemología, y no necesariamente en favor del surgimiento de un saber subjetivo, alternativo. La apertura de la voz dispone a la conciencia entre las cosas con un silencio crítico y una causalidad elíptica que la remite a una posición irreconciliable con la información y el entretenimiento, o sea, pertinente, con el drama del encierro.

En este sentido Carl Plantinga en *Retórica y representación en el cine de no ficción* precisa que:

La voz abierta es siempre *implícitamente* retórica, y no toma las posiciones retóricas explícitas de la voz formal [...] es vacilante al hacer afirmaciones generales sobre su tema, y no proporciona contextualizaciones claras ni un fuerte sentido de desenlace. Se contenta con observar o explorar, permite al espectador llegar a sus propias conclusiones. (2014: 159)

Pese a las concordancias retóricas puntuales entre las formas de esta doctrina de no ficción y la que presentan las películas de este estudio respecto a sus objetos políticos, hay que distinguir en ellos, acaso como una virtud rebelde, una intención excesiva en la apertura o una aplicación barroca de ella. El concepto de exasperación estructural conjuga, en este caso, las nociones de apertura y barroco en la medida que la resistencia particular a no afirmar, a no proponer, por ejemplo, un conocimiento concreto de cárcel, se expresa, frente a la dispersión de pruebas del montaje, como una oportunidad deductiva para el espectador de experimentar su presupuesto cultural, social, de

<sup>8</sup> Sirvan como referencias el artículo de Elizabeth Ramírez, Estrategias para (no) olvidar: notas sobre documentales chilenos de la post dictadura, *Aisthesis* N° 47, julio 2010, pp. 45-63; Infancia y exilio en el cine chileno, de Catalina Donoso y José Miguel Palacios, *Iberoamericana*, 2017, 45-66 y de Antonio Traverso, Dictatorship memories: working through trauma in Chilean post dictatorship documentary, en *Continuum, journal of media & cultural studies*, 24 (1): 179-191. 2010.

una mala justicia chilena, del mal poder. También en este marco argumental y retórico, la falta de contexto institucional, geográfico, judicial, de los planteamientos documentales, desarma a tal punto en la recepción la expectativa de aplicar con eficacia interpretativa su conocimiento relativo a los encierros penales, saber de base periodística, de *reality*, de géneros cinematográficos, que desde su aparente ineptitud la marginalidad carcelaria documental se le presenta en un orden de desarraigo estéticamente favorable.

## DOCUMENTACIÓN Y RECONSTRUCCIÓN DE ESCENA

Esta conducción abierta del relato documental no implica únicamente una revelación de las reglas dominantes del tópico audiovisual de la cárcel a través de algunas negaciones puntuales, en tal caso difícilmente se podría aspirar a la configuración de una poética del espacio y la ley con estas películas. La distensión lógica y narrativa de esta modalidad documental admite más formas singulares de producción simbólica. Por ejemplo, integra también un mecanismo de semejanza paradójica con el poder que expone de manera tal que la doctrina política de disponer-desplazar-invisibilizar en beneficio de la sociedad a sujetos y poblaciones se recrea en el montaje mismo de estos documentales a través de ciertos artificios de continuidad espacial y dramática justificados simbólicamente.

En este sentido hay que recopilar información extra a la del visionado para entender que Francina Carbonell y su equipo solo grabaron en el interior de la cárcel las escenas de obertura y cierre del documental, de tal manera que todo el cuerpo de la película surgió del montaje del registro de materiales de prueba de la pesquisa policial obtenida a través de la Ley de Transparencia, con apoyo de abogados e integrantes de la *ONG 81 razones*, en su mayoría familiares de las víctimas. Sin embargo, la relación entre parte y todo que se organiza entre la experiencia de registro en el terreno y la de la mesa de disección del montaje de indagatorias de la PDI abre el esquema perceptivo de la película a un plano extrajudicial sobre un mundo que trasciende la especificidad de aquella esfera incinerada: una ciudad con calles repletas de gente, cubierta de ropas tendidas como un follaje espeso, desbordada de ruidos de voces y ajeteos que surge de los hombres que enfrentan con gravedad o resentimiento al lente pero mucho más de la población penal internada en las zonas fuera de campo.

En la breve fracción registrada por la directora y su equipo surgen un color, un ritmo, una duración muy distintos a los de las cámaras del sistema de vigilancia interna y externa del penal, imágenes monocromas, pixeladas, que gestualmente revelan su resolución de no ver el humo, el fuego en las galerías, de cegarse reactivamente enfocando el suelo. Esta evidente disparidad figurativa no sólo entraña una diferencia ética o policial respecto de una población depreciada, sino que constituye la manifestación problemática de un hecho multiplicado por visiones técnicas de funcionalidad diversa, de trato social y responsabilidad política antagónicas. Respecto a esta congregación de visiones discrepantes hay que señalar un tercer orden de producción de imágenes, aquel proveniente de los celulares de los ciudadanos que graban a la distancia, pero con sorprendente definición, el panorama del incendio. La confrontación de visiones que en *El cielo está rojo* se expresa como un principio retórico de contrariedad ideológica a los modos fácticos de la justicia chilena contribuye, en su modulación estética de la “voz abierta”, a la experiencia de la disponibilidad social de las imágenes técnicas como problema u oportunidad de la virtualidad del sentido.

A modo de revelación diferida de *El cielo está rojo* corresponde precisar, lo que el público no sabe, que los ya referidos plano secuencia que graba Carbonell no son de la cárcel de San Miguel, la que ya había sido convertida

en penal de mujeres al momento de las grabaciones, sino de la ex Penitenciaría de Santiago, y que la población que ahí aparece, aunque no corresponde exactamente a la población trasladada si resulta políticamente homologable a ésta. De tal forma, este simulacro de continuidad espacial y dramática dispuesto entre el sitio carcelario residual, que motiva los expedientes de la investigación, y su sitio reflejo, el penal de traslado, revela que esta poética documental de la cárcel admite la aplicación expresiva de un principio de mimesis entre sus sujetos, de semejanza en la adversidad, cuya virtud ilustrativa deriva precisamente de prescindir del deber explicativo, de presenciar una política sin la trama del conocimiento.

Los grupos o las categorías con opciones limitadas o nulas, obligados por esa razón a seguir rutinas monótonas y predecibles hasta el hartazgo, no tienen ninguna chance en su lucha por el poder contra individuos que gozan de movilidad, poseen libertad de elección, cuentan con múltiples opciones y son en esencia impredecibles. Es un combate de flexibles contra fijos: los grupos flexibles, los que tienen muchas opciones para elegir, son una fuente constante de incertidumbre que incapacita a los demás, y en consecuencia causan una sensación abrumadora de inseguridad en quienes se hallan fijos a una rutina. (Bauman. 2012: 61-62).

En su obra *Daños colaterales* Bauman señala que, en el devenir contemporáneo de la economía y la información como política de las poblaciones, la distribución de la incertidumbre depende de la distribución de la flexibilidad. La propiedad espacial restrictiva que opera en las cárceles filmadas implica una tan extrema privación de la flexibilidad de sus poblaciones que la expectativa documental de transparencia exige forzar su creatividad audiovisual hasta el discernimiento de motivos o espacios de fuga que operen como accesos paradójales a lo íntimo.

## LA ÉTICA PUNITIVA DE LOS SUEÑOS

La flexibilidad ideológica que descubre el argumento de *Los sueños del castillo* recorre, pero en un sentido muy radical, la senda ya bien hollada de la subjetividad documental del cine chileno de las últimas dos décadas, en el sentido de descubrir una intimidad límite, la de los sueños (1). La película de Ballesteros exponiendo las experiencias oníricas de unos jóvenes recluidos en un centro del Sename, distingue la centralidad de la violencia en sus imágenes, un trágico sentido admonitorio y las estrategias diurnas contra las pesadillas.

En virtud de ese objetivo, la inmersión de Ballesteros prescinde de todo lo que pueda conectar las identidades oníricas con alguna consideración ética del soñador, con índices de culpa, conmiseración social o denuncia institucional (2). Aunque la plenitud de lo que se muestra corresponde objetivamente al aparato impositivo de la ley la centralidad verbalizada de lo soñado desrealiza todo en un doble sentido (3): el de la presencia institucional que se adelgaza por la gravitación retórica de lo subjetivo, pero también en razón de que la fuerza simbólica de la ley se expresa más en la vivencia onírica y no tanto en la rutina de la vigilia carcelaria. Quizá, en favor de esta ambigüedad documental desconcertante, el documental renuncia a enjuiciar al Sename, ya descalificado por la sociedad chilena<sup>9</sup>, y en cambio privilegia sugerir la gravitación espacial de un agente metafísico responsable de las pesadillas que convoca esquemas simbólicos genéricos, ficcionales, y mítico-religiosos. En este dispositivo simbólico interviene una prolongada fotogenia muda de la arquitectura interior y exterior del recinto, un estudio fotográfico diurno y nocturno de las facetas de los espacios, la interacción escénica de la naturaleza del entorno rural con y sin referencias de contacto, a ratos desdibujada por la lluvia o la niebla, pero nunca presentada hasta el extremo de ofrecerse como salida (4).



Exterior Centro de Internación provisoria y de régimen cerrado de Cholchol.  
*Los sueños del Castillo* (René Ballesteros, 2018)

9 En 2016 la muerte por maltratos de Lissette Villa, de 11 años, en un Centro de Reparación Especializada de Administración Directa (Cread) del Sename desató una serie de manifestaciones de la sociedad civil en contra de esta institución en diversas ciudades del país. Las reacciones trascendieron a tal punto que el Comité de Derechos de la Niñez de la ONU hizo una visita a diversos establecimientos de la institución en las regiones de Santiago y Valparaíso en las que confirmó la precariedad operativa del organismo y los riesgos de vulneración de derechos de la población infantil y juvenil. En el punto 32 de la sección V del informe que emitió al respecto señaló que “la infraestructura y equipamiento de muchas de las residencias se encuentran en estado crítico, existiendo un deterioro permanente de los centros con reparaciones parciales y de mala calidad” (6), a su vez en el punto 33 alertó de que “existe una sobrepoblación de niños en los centros. A finales de 2017, en 5 de los 11 CREAD, había una sobrepoblación de 60%, 46%, 35%, 33% y 24% respectivamente” (7).



La insistencia icónica de las torres triangulares, puntigudas, del diseño del edificio, y de las torres cilíndricas, con almenas, flanqueando una fortaleza en el detallado emblema de Gendarmería de Chile tallado en madera, contribuyen al cerco imaginario de esta sede del poder punitivo. El cuidado espacial del montaje del que surge la extrañeza simbólica del lugar descarta los hábitos dramáticos de la masa hacinada y de la violencia patente puesto que no sirven para la prospección onírica de los habitantes. Sin embargo, las referencias escénicas de sesiones psicoanalíticas que produce Ballesteros, al margen de su trabajo como psicólogo y ex funcionario del Sename, especializado en evaluación de discernimiento, más bien se deben a una capitalización estética de las restricciones espaciales a través de la singularidad del plano fijo, la duración prolongada, y la presencia del personaje recostado. (5)

Y de repente soñaba pesadillas, soñé que mataba a uno de los cabros, una persona, que le decían el “pelado” y que nos sapió a nosotros, y yo estaba como adentro y nos invitaban a jugar a la pelota y yo voy a jugar a la pelota acá, que le pusieron pasto sintético y, de repente, aparece con una pistola, y yo le digo, no, no, no me pongai el tiro y de repente le pillé la descuidada le quité la pistola y le pegué tres cuatro balazos acá en la guata y cayó al suelo y grité lo maté, lo maté y tiré pistola al lado de él y me fui a la casa [...] Todos los días sueño lo mismo y digo por qué, en mi mente yo digo voy a pegarle voy a pegarle su combo, pero no voy a matarlo, no soy capaz de matar a una persona (Min. 17:45 a 20:39)

## LENGUA Y CÁRCEL

Un elemento constituyente del protagonismo de los sueños en este documental carcelario es el de la figuración de la lengua particular. (6) En este sentido en *Los sueños del castillo* se manifiesta como una actividad política la concesión representativa de la identidad o dignidad idiomática, dialectal de los personajes, en la que concurren representativamente, desde los márgenes del hábito escénico, variables sociales, culturales y etarias, y desde donde surge un principio de elevación metafísica, o mítica, la evidencia retórica de la videncia.

Pero puesto que el interés audiovisual por la intimidad psíquica de los presos no disuelve el sentir de cárcel en el documental, es más, los relaciona como efecto interior del encierro ubicuo, es factible conceptualizar la modalidad onírica de este orden legislativo en tres aspectos dramáticos: la ubicuidad de lo trágico, de la violencia en la vigilia y el sueño; su manifestación confusa entre lucha y juego, y la infructuosa resistencia al impulso de matar. (6)

En atención a los esquematismos del género, se advierte que, pese a la riqueza intimista, singular, de las escenas dominantes de los soñadores en sus celdas no falta en *Los sueños del castillo* la conexión con lo colectivo como tópico del poblamiento carcelario, pero éste se da a través de una manifestación muy particular de ese principio institucional de administración subrepticia de cuerpos que ya consideramos como disponibilidad correccional, exterminio, y ahora como profanación. Cerca del cierre de la película una machi que visita el penal y un campesino mapuche que trabajó en su construcción explican que las pesadillas que afligen a los jóvenes de la correccional se deben a que ésta fue construida sobre un cementerio indígena.

El documentalista, crítico de cine y filósofo francés Jean Louis Comolli en un ensayo sobre el documental *Juzgado de Menores* (1973) de Frederick Wiseman plantea, como criterio de trabajo particular en un medio con propiedades dispares de la palabra, el del tribunal de menores, que,

el trabajo de la película, pues, consistirá en llevar a esa facilidad de filmar algo del orden de una imposibilidad: eso mismo con lo que constantemente tropieza el aparato judicial, los expertos y los hombres de terreno, los especialistas de la psicología o la educación -y este escollo no es otro que la casi impenetrable opacidad de los jóvenes acusados” (2015: 147).

En este sentido la aparente facilidad de acceso, de revelación de sus personajes, que presenta el filme de Ballesteros no necesita ser contrapesada por la expresión de alguna imposibilidad en la significación, porque el despliegue dilatado, aunque selectivo, de las subjetividades del sueño, con su singularidad lingüística, desincentiva cualquier expectativa de conocimiento gráfico o de información convencional respecto de una institucionalidad pública socialmente descartada.

En *El cielo está rojo*, la identidad retórica de Carbonell, así como resulta diferida por el ruido y la intensidad de las imágenes ajenas, del archivo de la investigación de la PDI, también arriesga la imputación ligera de una cierta facilidad

de acceso a su objeto, esto debido a que la eficacia causal, reconstituyente, de su montaje, prueba de modo rotundo y con elementos diversos la culpabilidad criminal de gendarmería y la inhumanidad del sistema carcelario chileno.

Sin embargo, un sensible orden de imposibilidad o de resistencia en la expresión de identidades que se plantea con riqueza estética en este documental es el de la configuración original de personas a través de una compleja poética de la palabra.

Del lado del poder, y aunque sea a través de la elocuencia de la mentira dicha, se presenta, casi siempre sin nombres, en la imposición del primer plano, la palabra constreñida de la confesión y la sentencia. Mientras la cámara de la PDI se pasea por los rostros de unos reos en la reconstitución de escena un registro de audio consigna el siguiente diálogo:

Policía: “¿Alguien lo obligo a decir eso que ahí aparece escrito? ¿Don Patricio?”.

Interno: “Se acercó un comandante de la unidad diciéndome a mí y a otros cuatro que ese día nos salvamos del incendio del 4° sur que si nos declarábamos en contra de Gendarmería me iba a hacer la vida imposible aquí dentro del recinto penal” (Min. 40:20 a 40:46)

Este hipotético acto de amedrentamiento institucional, que resulta verosímil a la luz del abundante acopio escénico de pruebas de la inoperancia de Gendarmería en el incendio, se expresa de modo reflejo, como palabra oficial concluyente, y como una denegación de justicia más rotunda dada la presencia sólo auditiva y sin nombre del juez que ordena: “absolver a los acusados [...] de todos y cada uno de los cargos formulados en su contra por parte del Ministerio Público y los querellantes”.

Desde la situación de los reos y de sus familias, el montaje, nítidamente subjetivo hasta el punto de la metáfora auditiva, da consistencia notoria a la palabra a través de la distancia de la escritura subjetiva o del alarido.

## MONTAJE, DISTANCIAMIENTO Y MUERTE

Los diálogos telefónicos entre internos y sus compañeras, como mensajes de textos, exponen una esfera vivencial de la tragedia en el orden silencioso de la transcripción en ese tipo de formulario en negro, que ya comentamos, y cuya negatividad se mantiene en el nivel funcional de lo no revelado, de una posibilidad de imagen aún en las sombras. Un chip rescatado contiene el siguiente diálogo:

Persona 1: “Mi amor, ¿cómo estas, te llevo algo?”.

Persona 2: “Aquí, pasándola, con ganas de ver a mi kbro”.

(Sonido *over* de olas, video telefónico con un niño jugando en la orilla del mar)

Persona 1: “Mañana vamos temprano para garrar puesto en las filas”.

Persona 1: “¿En qué piso estás, sale humo?”.

Persona 1: “Llámame, contéstame por favor”.

La operación estética por la que el ruido del agua pasa de intradiegético, en el video del mar, a extradiegético sobre la imagen de los pisos anegados de las galerías donde trabajan los bomberos, constituye una suspensión del esquema dominante del montaje deductivo en favor de producir la trascendencia imaginaria, resistente, de unos afectos.

La revelación de lo cruento, de la muerte, del cadáver, que en los otros documentales surge sólo como hecho de relato, en *El cielo está rojo* se presenta de modo breve y fragmentario. Con atención contraria a la de las vistas fugaces de unos cuerpos amontonados poco discernibles en los cuadros de una tira de contacto virada al rojo, se presentan los primeros planos de los nombres tatuados en extremidades acotadas por el encuadre: Estefanía, Carolina, Yomara. Tales escrituras contribuyen a describir la dimensión forense, pero una vez impuesta la conciencia filial en el montaje, concentran subjetivamente el sentido del discurso en la dimensión de la piel como soporte de escritura, una forma gráfica de la propiedad corporal del encerrado que la ley no puede anular.

En *Cine contra espectáculo* (2010), Jean Louis Comolli, plantea que el realismo cinematográfico enfrenta una dificultad original frente al registro de la muerte masiva, puesto que, en razón de la costumbre social de las ficciones, con los trucajes y el gusto por el movimiento, su registro de la catástrofe deviene increíble.

Una imposibilidad semejante surge en *El cielo está rojo* registro telefónico de la cárcel quemándose. El prolongado plano general, el encuadre estable y perfectamente centrado, con la línea superior de fuego y el hongo del humo en la mitad, y un silencio como de estudio en el que destaca el increíble, barroco, canto de los pájaros al amanecer y los gritos que surgen de algunas de las ventanas que humean y cuya opacidad gutural se debe a la conciencia de su distancia de confinados o a la falta de aire: Interno 1: “Abran las puertas”;

Interno 2: “Nos estamos quemando”.



Registro telefónico incendio Cárcel de San Miguel.  
*El cielo está rojo.* (Francina Carbonell, 2021)

Estas palabras en la morfología sonora circunstancial del registro ciudadano, aunque admiten la acostumbrada mala fe de un montaje en el espectador/consumidor contemporáneo pueden actuar en favor de un ansia de lo simbólico que, especialmente en *El cielo está rojo*, quiere insertar la imagen de la tragedia en el plano mayor, etéreo y natural, de la continuidad de la vida, en una representación de lo que escapa o se libera.

El itinerario filmográfico y teórico desarrollado permite establecer que es posible en la expresión documental chilena contemporánea el descubrimiento crítico, o el pensamiento estético, de órdenes legales y sociales de reclusión, al margen de los atavismos dramáticos documentales de la dictadura de Pinochet. Esta revelación que se identifica como una progresión de la palabra testimonial, extirpada figurativamente desde los sitios de la represión a otros de propiedad simbólica subjetiva, como se describe en el tránsito interpretativo desde *Las Cruces* y *El Negro* a *Arcana*, *Los sueños del castillo* y *El cielo está rojo*, permite recuperar audiovisualmente, como conciencia regresiva, el sentido de relatividad refleja entre el control carcelario, el control documental, y sus dimensiones operativas de espacio y visión.

El sentido descubierta de retorno a lo carcelario original, sin la épica de la historia política pero tampoco sin la exasperación de las imágenes de la culpabilidad, permitió establecer un orden retórico dual del confinamiento, exterior e interior, determinado por el foco cinematográfico de la circulación, por la intención hermética de los transgresores de la ley, pero especialmente por la voluntad cinematográfica de subvertir la jerarquía del espectáculo de las imágenes referenciales por la referencialidad abierta del testimonio poético o la confesión filial.

En el plano de las revelaciones del acceso de la conciencia audiovisual al espacio punitivo el devenir subversivo de su estética aparece como inicial y efecto de numerosos riesgos para su significación. Los tres documentales de la cárcel los señalan, los riesgos de un cine rígido, atrofiado, sometido a la falta de espacio y sin inspiración comunitaria para sublimarlo, y de un cine afásico, superado por el ruido, la mentira o el dialecto. Pero la identificación de

las formas retóricas recurrentes afirma que la palabra, testimonial, filial, onírica, el habla dialectal del presidio, el sistema gráfico de las señales de vida, los mensajes telefónicos, los tatuajes, los alaridos, en virtud del montaje, pueden atravesar los muros, el fuego, el territorio abierto, para documentar la opacidad de la ley.

Otra consideración concluyente, en la que esta poética se enhebra con diversas filosofías sobre la vigilancia y la visualidad contemporáneas (Foucault, Comolli, Bauman), dice relación con la disponibilidad política de los cuerpos que bajo el orden de la ley no excluye la racionalidad económica ni el sentido del espectáculo. Bajo la aplicación singular de disponibilidad y de traslado (metoikesis) de cuerpos, la propuesta verifica fáctica y simbólicamente la paradójica disposición legal de mover cuerpos vivos y muertos, de enfrentarlos, de ocultarlos o hacerlos visibles precisamente bajo el régimen de la supuesta fijeza del confinamiento legal. Al respecto, y considerando críticamente la irremediable disponibilidad audiovisual de las personas en el examen audiovisual del espacio normativo, expresión de ese ontológico sentido reflejo entre la normatividad visual de la ley y la del cine, se reconoce en esta filmografía de “voz abierta”, minimalista en información, el surgimiento de una estética que de modo anormal monta cuerpos y palabras para visibilizar personas desde la causalidad oscura de la ley efectiva.

## REFERENCIAS

- ARREDONDO, T., y VÁSQUEZ, C. (2018).** *Las cruces*.
- BALLESTEROS, R. (DIRECTOR). (2018).** *Los sueños del castillo*. derejo comunicaciones, Laguna Negra. Chile.
- BAUMAN, ZYGMUNT. (2012).** Daños colaterales. México: Fondo de Cultura Económica. Impreso.
- BELLOUR, RAYMOND. (2013).** El cuerpo del cine. Buenos Aires: Shangrila. Impreso.
- CARBONELL, F. (DIRECTORA). (2018).** *El cielo está rojo*. Story board media. Chile.
- CASTRO SAN MARTÍN, S. (DIRECTOR). (2020).** *El Negro*. Story board media. Les film figures libres. Chile.
- COMITÉ DE LOS DERECHOS DEL NIÑO. ONU. (1 DE JUNIO 2018).** *Informe de la investigación relacionada en Chile en virtud del artículo 13 del protocolo facultativo de la Convención sobre los derechos del niño relativos a un procedimiento en comunicación*. Versión preliminar. Sin editar. Web. <https://www.defensorianinez.cl/wp-content/uploads/2019/03/2018-Informe-del-Comit%C3%A9-de-los-Derechos-de-la-Ni%C3%B1ez.pdf>
- COMOLLI, JEAN LOUIS. (2015)** Cuerpo y cuadro: Cine, ética y política. Buenos Aires: Prometeo. 2015. Impreso.
- INSTITUTO NACIONAL DE DERECHOS HUMANOS. (2018).** Estudios de las condiciones carcelarias en Chile, 2016-2017: Diagnóstico del cumplimiento de los estándares internacionales sobre derechos humanos sobre el derecho a la integridad personal. Web. <https://media.elmostrador.cl/2019/04/estudio-general-2016-2017.pdf>
- FAROCKI, HARUN. (2018).** Imágenes de prisiones. XCentric. El cine del CCCB. Folleto. Barcelona. Web. 4 dic. 2018. <https://es.scribd.com/document/367228173/Farocki-Harun-Imagenes-de-prisiones-pdf>
- FOUCAULT, MICHEL. (2002).** Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Impreso.
- PLANTINGA, CARL. (2014).** Retórica y representación en el cine de no ficción. México: Ediciones UNAM. Impreso.
- SLOTERDIJK, PETER. (2008).** Extrañamiento del mundo. Barcelona: Pre-textos. Impreso.
- VICENTE, C. (DIRECTOR). (2006).** *Arcana*. Producción Cristóbal Vicente. Chile.