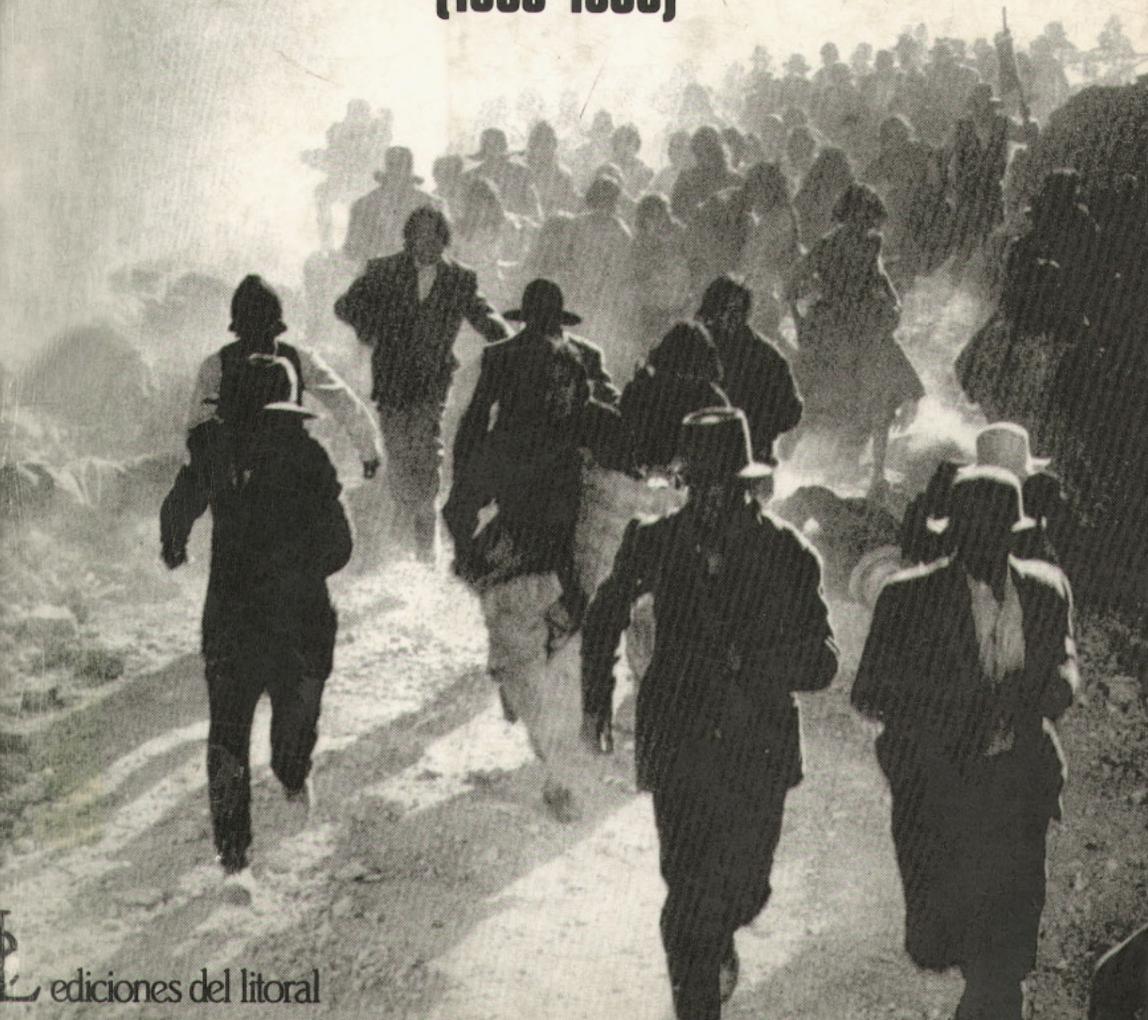


JACQUELINE MOUESCA

**PLANO
SECUENCIA
DE LA MEMORIA
DE CHILE**

**veinticinco años de cine chileno
(1960-1985)**



CAPÍTULO VIII

Los años de la dictadura

Aunque gravemente herida y dañada, la cultura chilena —el trabajo de sus artistas e intelectuales— no murió con el golpe de Estado. El «apagón cultural» fue un fenómeno de parálisis, de estupor y miedo, una pausa de silencio quizás prolongada pero que no podía por cierto durar indefinidamente. El «apagón» no acreditaba ni la decadencia ni mucho menos la defunción de un conjunto de actividades creadoras que de todos modos era imposible que desaparecieran.

¿Cuánto tiempo duró esta suerte de paréntesis? Es difícil decirlo, pero en diciembre de 1978 —cinco años después del golpe— la revista *Hoy* comenzaba un artículo sobre el tema con una frase que merece recordarse: «Parece como si el *apagón* se fuera apagando». La citaba un analista del problema en un trabajo publicado a mediados del 79, y en el cual concluía que «el movimiento cultural autónomo e independiente de la dictadura (...) ha conquistado la superficie», señalando que «los protagonistas de este proceso han ido abriendo puertas y conquistando importantes espacios de expresión que el régimen no ha podido destruir»¹.

Lo cierto es que ya en 1976 «comienzan a existir organizaciones que agrupan, reúnen y acercan a los artistas que quieren hablar otro lenguaje que el impuesto por la autoridad». Nacen la Unión de Escritores Jóvenes, el conjunto «Nuestro Canto», el sello de discos «Alerce», diversos talleres de artistas plásticos y literarios, tanto en Santiago como en provincias. Se fundan revistas como *La Bicicleta*, *Apsi*, *Análisis* y otras, y surgen grupos de investigación y docencia (Sur, Céneca, Academia de Humanismo Cristiano, Vector, etc.) que intentan ofrecer caminos alter-

¹ Samuel Guerrero, «Luces nuevas en la cultura chilena», en *Araucaria de Chile* n.º 6, Madrid, 1979, pp. 77-85.

Señalemos, de paso, que el autor de este artículo lo firmaba con un seudónimo. Se llamaba en verdad Manuel Guerrero, y moriría años después, en marzo de 1985, en el horrendo crimen conocido como caso «de los degollados».

nativos frente a las universidades controladas por el poder militar². No todos estos organismos y agrupaciones siguieron existiendo. Algunos desaparecieron por falta de destino y otros dieron paso a entidades de mayor envergadura, como la Unión Nacional de la Cultura, UNAC, que organizara en 1980 un importante Congreso de Trabajadores de la Cultura.

Las semillas estaban, como quiera que sea, sembradas, y las manifestaciones artísticas ya no cesan de darse y de desarrollarse. Aunque tengan que refugiarse al principio en «el símbolo y la alegoría», consecuencia de una autocensura inevitable, lo que, sin embargo, «redunda en muchos casos en una mayor altura poética de los textos, en una lengua que obligada a readecuar su mensaje deviene rica en alusiones, en metáforas y en nostalgia de futuro»³.

Renace, poco a poco, la música popular, la poesía, el teatro. Este último vive una odisea que ha sido minuciosamente historiadada. Lo sufrió todo, «desde la designación en lista negra, o sea, desde el desaparecimiento profesional y más o menos transitorio, hasta el asesinato puro y simple, o sea, hasta el desaparecimiento físico y definitivo». (G. Rojo, op. cit., p. 28). Hay historias que afectan a conjuntos completos, como la del teatro El Aleph, cuyos integrantes permanecieron dos años confinados, habiendo desaparecido la madre del director, Oscar Castro, y uno de sus integrantes, Juan McLeod. Pero el teatro es, con todo, «una de las artes que primero y con más energía responden al nuevo clima de cuestionamiento, reactivación y (hasta cierto punto, al menos) recuperación cultural». (Ibid. p. 43). Es la obra *Pedro, Juan y Diego*, presentada por el teatro Ictus a mediados de 1976, la que, según algunos, marca de algún modo el viraje. A partir de entonces, gracias al auge de los grupos independientes, al desarrollo de las creaciones colectivas, a la presencia de un público que, aunque pequeño, se muestra fiel a la actividad escénica y a otros factores, el teatro vivirá un singular restablecimiento⁴.

Quizás sea la literatura una de las disciplinas que muestra una

² Soledad Bianchi, «La política cultural oficialista y el movimiento artístico», en *Araucaria de Chile* n.º 17, Madrid, 1982, pp. 135-141.

³ Bernardo Subercaseaux, «El canto Nuevo (1973-1980)», en *Araucaria de Chile*, n.º 12, Madrid, 1980, p. 203.

⁴ El conocido actor teatral Luis Alarcón sostiene en una entrevista lo siguiente: «Hay fenómenos muy curiosos, como ese que se produjo en 1982, por ejemplo, en que, por obra de una serie de circunstancias, hubo en un momento en cartelera, en forma simultánea, ocho obras chilenas representándose con éxito, lo que no tiene precedentes». («Luis Alarcón: actuar "a lo penquista"», en *Araucaria de Chile*, n.º 31, Madrid, 1985, pág. 153).

mayor lentitud en afirmar el perfil de su revitalización. Son muchos los escritores que han abandonado el país, y los que permanecen en Chile tardarán años en hallar los caminos de los nuevos lenguajes posibles. El género es de lento procesamiento, y aunque la poesía no dejará nunca de mostrarse activa, será necesario que lleguen los años 83, 84 y 85 para que se sienta la presencia de un fuerte despertar literario colectivo.

* * *

El cine es, probablemente, de todas las manifestaciones culturales chilenas, la que resultó más seriamente afectada por el golpe de Estado. Catorce años después, no hay en el país una industria cinematográfica verdadera; la producción —que descansa en el esfuerzo individual independiente— no sólo no ha podido alcanzar los niveles que había en los años de la Unidad Popular, sino que se ha visto retrotraída a las condiciones de pobreza y sobresalto de períodos muy anteriores⁵.

El proceso de desmantelamiento del cine nacional ha sido examinado detenidamente, señalados los factores que concurrieron en él y hasta periodizadas las etapas que se han vivido en la década posterior al pronunciamiento militar⁶. La primera de ellas, calificada como de «Desarticulación» corresponde al período 1973 al 77, años en que se produce «la virtual desaparición de la producción cinematográfica argumental y documental». Los principales factores concurrentes son, por una parte, de orden institucional: se produce el cierre de los órganos ligados al Estado o a las universidades en los que, hasta antes de septiembre de 1973, des-

⁵ Así se ve el problema en el análisis de un organismo profesional internacional:

«La población alcanza a doce millones de habitantes. La capital: Santiago. A despecho de la recesión, los ingresos en Chile han sido buenos, con un precio de alrededor de 4 dólares (uno de los precios más altos de América Latina). La tasa de inflación se mantiene debajo del 20%. Diversos distribuidores, la mayor parte independientes, compran todavía sus films por intermedio de Argentina, pero cada vez con mayor frecuencia empiezan a incursionar ellos mismos en el mercado. La censura es severa, pero menos que en Argentina. A las películas no se le hacen cortes: se trata del "sí" o de "no".

»Santiago representa alrededor del 60% de los ingresos cinematográficos. En general, no hay remesas de fondos o conversión en dólares. *No existe la producción local.* (El subrayado es mío. J. M.). En conjunto, se trata de un mercado en expansión». («El cine en el extranjero según la prensa profesional. América del Sur», en *Informations C.N.C.* [Centre National de la Cinématographie], París, n.º 194, agosto 1982, p. 23).

⁶ María de la Luz Hurtado. *La industria cinematográfica en Chile: límites y posibilidades de su democratización*. Publicación de Céneca, Santiago, enero 1985 (Mimeogr.). Las citas y datos que incluimos a continuación, han sido extraídos de este trabajo.

cansaban los mecanismos responsables de la vida cinematográfica del país. En primer lugar, Chile Films, que pasa a depender en lo sucesivo del canal nacional de televisión, órgano cultural privilegiado del nuevo régimen. Se clausuran, enseguida, los departamentos de cine de las Universidades de Chile y Técnica del Estado y, tiempo después, la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Santiago.

Concurre además un factor de orden legal: la derogación de la ley de 1967 que preveía normas de protección al cine nacional. Como esta ley no se reemplaza por ningún cuerpo de disposiciones que contemple alguna forma de ayuda a la producción de películas, desaparece para el productor independiente toda posibilidad de desarrollar su trabajo.

Está también el problema de la censura y en particular el de la autocensura, que no sólo no se hace menor con los años sino que aún se agrava, porque «tras el auge de producción y exhibición de audiovisuales alternativos iniciados en 1982, se promulgó una disposición legal que obliga a todo audiovisual a ser autorizado por la censura cinematográfica, *aún cuando no sea exhibido en circuito comercial*»⁷. (El subrayado es mío. J. M.).

Factor esencial del desmantelamiento fue, finalmente, el éxodo masivo de cineastas; recuérdese que la mayoría de los que hacían cine en Chile se identificaban con el gobierno de la Unidad Popular. Varios de ellos cayeron en prisión después del golpe de Estado. Una gran cantidad, si no todos, quedan sin trabajo. Algunos se exiliaron voluntariamente y otros tuvieron que hacerlo pidiendo asilo en diversas embajadas extranjeras. Las consecuencias no son difíciles de imaginar: en Chile el trabajo cinematográfico cayó virtualmente a cero, mientras que en una veintena de países se desarrollaba el vigoroso movimiento que se conoce con el nombre de «cine chileno del exilio».

Hacia 1978 —ateniéndose siempre a la caracterización propuesta por

⁷ La Censura afecta desde luego a la producción nacional: recuérdese, por ejemplo, la prohibición de *Tres Tristes Tigres*, de Raúl Ruiz. Pero alcanzó también de modo muy grave a la producción extranjera.

El Consejo de Calificación Cinematográfica había rechazado durante los años de la Unidad Popular (incluyendo todo el año 1970, dos tercios del cual corresponden a la gestión del gobierno anterior) la autorización para ser exhibidos de 22 largometrajes, es decir, un promedio de 5,5 films anuales. En once años de dictadura, el Consejo rechazó un total de 345 largometrajes, o sea, un promedio de 31,3 films por año. (M.L. Hurtado, op. cit., pág. 66).

A título de curiosidad mencionemos algunos de los films prohibidos: *La conversación* de Ford Coppola, *El conformista* de Bernardo Bertolucci, *¿Dónde está mi hija?* de Paul Schrader, *Pantaleón y las visitadoras*, adaptación de la novela de Vargas Llosa, *1789* de Ariane Mnouchkine, *La chinoise* de Godard, etc. (José Román, «La década oscura», en *Apsi* 10-16 abril 1984).

el libro de María de la Luz Hurtado— se produce lo que esta analista denomina «la recomposición» de la cinematografía nacional, fenómeno que se traduce en una reactivación del trabajo cinematográfico con una triple característica: la producción tradicional —cine documental y argumental— se ve drásticamente reemplazada por el *spot* publicitario; se introduce masivamente el *video* como soporte dominante de la imagen audiovisual, y cobra un desarrollo inusitado —inédito hasta entonces— la actividad privada.

La clave de toda esta situación descansa en la preponderancia desmesurada que en este período adquiere la televisión nacional, que pasa a ser el órgano privilegiado y principalísimo en la campaña concientizadora de masas.

Los diversos canales y en particular el Canal Nacional se transforman «en un frente más del sistema libremercaderista de los Chicago Boys», es decir, que están obligados a procurarse su propio financiamiento. Éste, naturalmente, no puede hallarse en otra parte que en la publicidad comercial, que pasa a transformarse de esta forma, en «la base vital de sustentación del sistema televisivo nacional»⁸.

La publicidad alcanza un desarrollo no sólo incomparable con cualquier otro período anterior de la historia de la televisión local, sino que supera, incluso, los niveles mundiales, en cuanto al porcentaje que representa en relación con el total de publicidad realizada por el conjunto de los soportes existentes, cualquiera que sea su naturaleza⁹. Todo lo cual es ciertamente una monstruosidad.

Este auge abre, a partir de 1978, una posibilidad de trabajo para los cineastas que no han abandonado el país y que no han renunciado a la idea de continuar trabajando en el oficio. Se «reconvierten» transformándose en profesionales del cine publicitario. Haciendo publicidad no sólo subsisten ellos, sino que, además, haciendo publicidad es como se forman los nuevos cineastas.

Con el desarrollo de la publicidad surge una gran cantidad de productores privados, muchos de los cuales, al cabo de un tiempo, hacen ya su trabajo apoyándose en instalaciones propias. El país llega a disponer de una capacidad instalada de equipos cinematográficos de una cuantía sin paralelo con cualquier otro período anterior. En 1984 existen en Santiago 57 agencias productoras de cine y video, y la mayoría de ellas «disponen

⁸ María José Luque y Fernando Paulsen, «El poder del telespectador democrático», en *Análisis*, 20-26 de mayo 1986.

⁹ La inversión publicitaria en TV representa en Chile, en 1980, el 43,3% del gasto publicitario total, mientras que en Latinoamérica es del 35,9 y en Europa del 12,8% (Hurtado, op. cit., pág. 18).

de sus propios equipos, tecnológicamente modernos, capaces de realizar todas, las principales o algunas de las etapas de la filmación, procesamiento, montaje y sincronización de sonidos de las películas», tanto para el cine como para video¹⁰.

Todo lo anterior configura un cuadro en el que la realidad dominante, al cabo de un tiempo, es la presencia del video como soporte mayoritario abrumador de lo que es hoy el arte audio-visual chileno.

Hay que decir que, aunque el fenómeno se ha producido en Chile con características propias y por razones específicamente locales, no es el único país donde se manifiesta. Es algo que se da, desde luego, en las naciones menos desarrolladas como una suerte de expresión de «cine imperfecto» (no previsto por el inventor del término) compatible con la pobreza de recursos de esos pueblos, pero que además, empieza a mostrarse de modo universal como una seria alternativa posible a las técnicas tradicionales del trabajo cinematográfico.

«El video entró al cine con la aceptación de muchos y la indiferencia o rechazo de otros. Para bien o para mal, el video es hoy un elemento que forma parte de la industria cinematográfica, como ha sucedido o sucederá con otras tecnologías informativas surgidas en las últimas décadas del siglo veinte»¹¹.

Como quiera que sea, afrontando infinitas dificultades, ha habido en los años de la dictadura cineastas que no han renunciado a hacer cine. Uno de ellos es Silvio Caiozzi, camarógrafo connotado y director de fotografía de las principales películas de Helvio Soto, de *Palomita Blanca* de Raúl Ruiz y de *Estado de sitio* de Costa Gavras. En 1974, en uno de los años en que la depresión cultural alcanza una de sus cimas más profundas, presenta un largometraje argumental, *A la sombra del sol*, realizado en colaboración con Pablo Perelman.

El lustro siguiente será casi como la travesía del desierto del cine chileno. En todo este período no se produce un solo largometraje. Habrá

¹⁰ M.L. Hurtado, op. cit. págs. 20-21.

Esta realidad es asumida por los cineastas como algo tal vez poco deseable pero en todo caso inevitable. En aquellos que trabajan en el exilio la reacción suele ser negativa.

En la entrevista de la autora con Valeria Sarmiento, a la pregunta: «¿Te seduce la idea de volver a Chile?», la respuesta categórica fue: «No, si para ganarme la vida tengo que hacer cine publicitario». («Una cineasta que no quiere ser transparente», *Araucaria* citada, pág. 122).

¹¹ Presentación del libro *Video, cultura nacional y subdesarrollo*, (Varios autores). Ponencias presentadas en el VI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, diciembre de 1984. Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, pág. 5.

que esperar hasta 1979, en que aparece —junto con un film de Cristián Sánchez que nunca será exhibido en circuito comercial— la segunda película de Caiozzi, *Julio comienza en Julio*, que obtiene un notable éxito de público. Realizada con sentido del oficio, muestra claros aciertos en la ambientación y el desempeño de los actores y actrices. Caiozzi reunió un plantel sobresaliente de intérpretes: entre otros, Jaime Vadell, Luis Alarcón, Schlomilt Baytelman, Tennyson Ferrada, Marión Soto, Ana González, Delfina Guzmán, Nissim Sharim, José Manuel Salcedo, Felipe Rabat. Resaltan también la buena calidad de la música de Luis Advis y la fotografía de Nelson Fuentes.

Julio comienza en Julio cuenta las vicisitudes de un terrateniente enfrentado a la educación de su primogénito. Situada en el Chile rural anterior al año 20, muchos han creído ver en la historia una tentativa de crítica social de las clases pudientes, lo que no deja de ser una audacia para una producción chilena del período inicial de la Dictadura.

La película obtuvo, como era natural, diversos premios locales. Fue galardonada además, en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, y ha sido mostrada en diversos países, incluida la televisión, como ha sido el caso en España.

Caiozzi es uno de los ejemplos que ilustra la situación del cineasta chileno que se ve obligado, si es que insiste en mantenerse dentro de la profesión, a trabajar en cine publicitario. Sólo que él no renuncia a su oficio mayor, y reúne durante años, haciendo *spots* para la publicidad, el dinero necesario para filmar *Julio comienza en Julio*.

Pero la buena acogida de la película no cambia nada en cuanto a sus posibilidades posteriores como cineasta. «No hay cine en Chile» declara en forma cortante y amarga en una entrevista: «que salga una película cada cierta cantidad de años no significa nada. Son esfuerzos aislados y no se puede hablar de cinematografía»¹². Al final, por eso, Caiozzi se ve obligado a tomar el mismo camino que el resto de los cineastas chilenos: filmar en video. Realiza, así, en 1982, dos trabajos: un largometraje argumental, *Historia de un roble solo*, basado en una idea original del escritor José Donoso, y en el que Caiozzi vuelve a reunir un importante plantel de actores (Nissim Sharim, Delfina Guzmán, Ana González, Roberto Parada, Cora Díaz, etc.), y un corto argumental, *Candelaria*, en el que también aparecen algunos de los actores del título anterior.

Este mismo recorrido, desde el cine al video, lo realizan los otros cineastas importantes de los primeros años de la dictadura: Luis Cristián Sánchez y Carlos Flores del Pino.

Sánchez es seguramente el más interesante de los realizadores chile-

¹² «Cine chileno en cámara lenta». *Revista del Domingo de El Mercurio*, 7-II-82.

nos que trabajan en el interior del país. Es aquel cuyo trabajo se acerca más a la idea de lo que hoy se denomina «cine de autor». Su caso se presenta «como un modelo de tenacidad, persistencia y vocación que van más allá de todo cálculo o búsqueda del éxito fácil». Trabaja únicamente en torno a historias propias, y su principal característica es la búsqueda de un lenguaje personal, y el mostrarse como «un explorador de nuevas formas del discurso fílmico, alérgico a las convenciones del relato tradicional y a los tópicos del cine de consumo»¹³.

Se declara muy influido por Buñuel y Raúl Ruiz. Fue el español quien marcó su primer trabajo, *El que se ríe se va al cuartel*, hecho mientras estudiaba todavía en la Escuela de Artes de la Comunicación, en 1972. Por esa misma fecha empezó otra película, *Esperando a Godoy*, que nunca terminó, y que fue —según ha declarado— un producto directo del impacto que le produjo la obra de Ruiz. Después hizo su tesis para graduarse en la escuela, *Vías paralelas*, en correalización con Sergio Navarro. Eso fue en 1974, pero como todas sus películas, jamás ha sido exhibida en circuito comercial. Éstas están condenadas, al parecer, a mostrarse únicamente en canales especializados, en salas de cine-arte. Así ha ocurrido también con *El zapato chino* (1979) y *Los deseos concebidos* (1982), y desde luego, con su trabajo en video —que tampoco ha podido eludir— *El otro round* (1983), basado en el cuento de Guido Eytel «El último round de Dinamita Araya». *El cumplimiento del deseo*, su último largometraje, fue terminado en 1985, pero hacia mediados del 87 todavía no había sido exhibido.

El zapato chino fue filmada en cuatro meses el 76, pero Sánchez tardó tres años en poder terminarla, lo que es un buen ejemplo de las dificultades que han tenido que afrontar en Chile los cineastas. Historia con acentos kafkianos, se exhibió en el país en círculos restringidos aunque con cierto éxito. «Había mucho entusiasmo —dice el realizador— en alguna gente por ver cine chileno»¹⁴.

Los deseos concebidos contó con recursos mayores, y tuvo también posibilidades más amplias de público, dentro de la modestia que significa, de todos modos, el que sólo haya sido proyectada en una sala universitaria. La censura fue bastante estricta: la autorizó sólo para mayores de veintiún años, con lo que dejó automáticamente al margen a un público al que el cinesta justamente quería llegar. Porque la película está ambientada en la escuela media chilena y la mayoría de sus intérpretes son precisamente liceanos adolescentes.

¹³ José Román, «El cumplimiento del deseo», en *Apsi*, 9-22 de septiembre de 1985.

¹⁴ Oscar Zambrano, «El cine que se hace en Chile. Conversación con Cristián Sánchez», en *Araucaria de Chile*, n.º 28, Madrid, 1984, pp.107-116.

El zapato chino y *Los deseos concebidos* han sido exhibidos en diversos festivales internacionales de cine y esta última, en particular, llamó la atención de la crítica en el Festival de Berlín.

Una buena y lúcida definición de su cine la da el propio Sánchez, en respuesta a una pregunta que alude al carácter «metafórico» de sus películas:

«Yo no podría saltarme el proceso histórico que he vivido en Chile. Esa realidad me ha obligado a reelaborar mi lenguaje, a buscar una manera de decir las cosas. Lo metafórico se da frente a una barrera, a una resistencia que uno encuentra. Mientras más fuerte es esa barrera, más sutiles son las formas de transgresión. Y eso obliga a un mayor esfuerzo creativo, de concentración del material, de evitar lo anecdótico y de buscar una síntesis mayor de lo que uno plantea. Y así se va acercando a la metáfora. Ahora, yo no sé si eso es producto de una situación histórica dada, o si es también producto de una tendencia personal. Creo que son las dos cosas, que se complementan y no se excluyen». (Zambrano, pág. 113).

La respuesta ilumina evidentemente no sólo un problema de «tendencia personal» sino mucho del conjunto del trabajo artístico de los primeros años de la Dictadura.

A diferencia de los cineastas precedentes, Carlos Flores había ya trabajado como realizador antes del golpe de Estado¹⁵. Hizo en 1969 conjuntamente con Guillermo Cahn, *Casa o mierda*, inscrita en la más extrema línea del cine militante, y un año después otro documental, *Netuayin Mapu*. Realizó también *Descomedidos* y *chascones*, un trepidante cortometraje sobre aspectos de la vida de los jóvenes, que —según cuenta él— debía estrenarse en el teatro Bandera el mismo 11 de septiembre de 1973. Como Caiozzi, se dedicó a la publicidad y entre tanto procuraba juntar dinero y afinar las ideas para el momento en que pudiera concentrarse en la filmación de una película. Ha hecho así, durante estos años, dos películas que no carecen de interés: *Pepe Donoso* y *El Charles Bronson chileno (Idénticamente iguales)*. La primera es un medimetraje (1977) en que el escritor chileno habla de los aspectos claves de su vida y de su temática literaria, a cuya evocación se enfrenta en el encuentro con algunos de los elementos en que se ha apoyado su inspiración: su casa, algunos barrios, su padre, su nana Teresa Vergara. *El Charles Bronson* (1984) es un largometraje construido alrededor de un tema que inquieta obsesivamente a su realizador: «la manía chilena de la copia, de querer ser “parecido a”

¹⁵ A Carlos Flores se lo identifica ahora agregándole su segundo apellido, Del Pino. Se evita de este modo la confusión posible con Carlos Flores Espinoza, que ha comenzado a realizar videos a partir de 1983.

tic sociocultural siempre de moda», y que Flores desarrolla a partir de la encuesta realizada con un chileno que es la réplica física bastante exacta del actor norteamericano. En su realización tropezó con tales dificultades, que demoró ocho años en terminarla, hasta el punto que el film empezó en alguna época a ser una suerte de leyenda de nuestra cinematografía.

Flores cuenta que pasó años trabajando la temática popular «en el sentido de constituir una imagen de la clase obrera impecable, digna y epopéyica», y que finalmente hizo estas dos películas, ninguna de las cuales «tiene que ver directamente con una crítica al estado político del país»; cree sin embargo, que ambas «cumplen con un rol de cuestionamiento de un espacio cultural, que es lo que más se le puede pedir a una película». Para llegar a eso, había previamente concluido en que «lo popular» era él mismo, su padre, su hermana, su mamá, «las fotos de los abuelos en el living»¹⁶.

Naturalmente, Caiozzi, Sánchez y Flores no son los únicos que hacen cine en estos años. El mismo año 74 se estrenó el largometraje argumental *Gracia y el forastero* de Sergio Riesenberg, que aunque está basada en una novela de Guillermo Blanco de cierta calidad, no tiene demasiado interés. En circuitos ajenos a la distribución comercial se han exhibido algunos cortos y medimetrajés que merece la pena recordar. Entre ellos, los de los hermanos Patricio y Juan Carlos Bustamante, *Domingo de gloria* (1980) y *El Maule* (1982), documentales que exploran la realidad rural y geográfica; *Cachureos*, de Guillermo Cahn (1977), sobre la poesía de Nicanor Parra; *Invernadero* (1980) de Jaime Alaluf, Bejamín Galemiri y Carmen Neira; *No olvidar* (1982), de Ignacio Agüero, que recrea la sórdida historia del cementerio clandestino de Lonquén; *El Willy y la Myriam* (1983) de David Benavente, indagación sobre la caída en la marginalidad social a partir del drama de la cesantía.

De vez en cuando un realizador de derecha, que en el Chile de hoy suele ser un personaje más bien raro, aparece con algún film, como Alejo Álvarez, que presenta *Cómo aman los chilenos* en 1984. Se trata de una comedia «con gente bien vestida y hablando bien», según declaraciones del director al diario *Las Últimas Noticias* (23-IX-84). Al hablar de los ataques de la crítica, Álvarez se defiende diciendo textualmente: «No pueden ir estos señores críticos a sentarse y mirarla con el mismo criterio de un filme de Kafka (*sic*), Truffaut o no sé qué».

En el período más reciente se han presentado diversos largometrajés argumentales que apuntan a lo que pareciera ser un tímido despertar de

¹⁶ Claudia Donoso, «Ires y decires de un hombre inconcluso», en *Apsi*, 12-15 de enero de 1987.

nuevos esfuerzos y esperanzas. *Los hijos de la guerra fría* (1986) de Gonzalo Justiniano, habla del Chile de hoy y de los jóvenes de las capas medias de un modo indirecto, en relación a los problemas de la vida bajo la dictadura. Justiniano había realizado antes en Francia un par de documentales sobre el conjunto Inti Illimani y sobre un grupo de teatro de marionetas.

La película *Hechos consumados* (1986) está hecha también por un cineasta retornado. Graduado en la Escuela de Cine de Bucarest (Rumanía), Luis Eduardo Vera hizo en ese país cuatro o cinco películas, incluido un cortometraje sobre el Che Guevara, *Elegía*, filmado en 1978. Después hizo varios films más en Suecia, antes de regresar definitivamente a Chile. *Hechos consumados*, basado en una obra de Juan Radrigán, probablemente uno de los dramaturgos chilenos más importantes de esta década, es su film más destacado. Ha sido mostrado en diversos festivales y aunque fue exhibido en Chile en forma oficial, ha tenido una fría acogida de parte de la crítica y el público.

En el 86 se presentó también *Nemesio*, de Cristián Lorca, un film más bien modesto, y en 1987, mientras terminábamos la redacción de este libro se estrenaba en Santiago *La estación del regreso*, realización de Leonardo Kocking en base a un guión de José Román. Esta película fue premiada a fines de ese año en el Festival Cinematográfico de La Habana por el Comité de Cineastas de América Latina. En el torneo quedó de manifiesto que, aunque modesta, la recuperación del cine que se hace en el interior de Chile es un hecho real. Aparte de la distinción concedida al film de Patricio Guzmán *En nombre de Dios* (Segundo Premio Coral en categoría de largometraje documental), procesado en España a base de un material filmado íntegramente en Chile, fueron galardonados *Imagen latente*, de Pablo Perelman, sobre el tema de los desaparecidos (Premio Internacional de la Prensa Cinematográfica), y los videogramas *Por la vida*, trabajo colectivo anónimo, *Los blues del orate*, de Jorge Cano, y *Al sur del mundo*, de Francisco Geda.

* * *

A fines de septiembre de 1983 se estrenaba en París en una sala del diario *L'Humanité*, ante un pequeño grupo de exiliados chilenos, la película *Chile, no invoco tu nombre en vano*. En el debate que se produjo al término de la proyección, hubo un hecho al que no se aludió, porque se trataba de algo que no era fácil de detectar en ese instante: este film cuyo título muestra bien la filiación nerudiana, marcaba de algún modo, —como ya se ha dicho— el fin de una época del cine chileno. Cerraba un ciclo y se convertía, de inmediato, en el capítulo inaugural de una cinematografía

en que la realidad aparecía tratada de un modo cualitativamente diferente: el acento estaba ahora puesto de modo más definido en lo afirmativo; a la queja sucede la lucha, y se prefiere mostrar, antes que el sufrimiento o el martirio la protesta. Este cine, por otra parte, se apoya en colectivos —práctica que cobrará un cierto auge a partir del 85 conjuntamente con el apogeo en la utilización del video—, en donde a menudo el cineasta prefiere mantenerse en el anonimato, lo que es rigurosamente cierto en el caso de esta película. Se trata, finalmente, de aprovechar las coyunturas que ofrece la ayuda exterior: en esta situación precisa, la filmación se hizo enteramente en el interior del país y el material se trasladó luego a Francia, donde se hizo con la ayuda de la asociación de Amigos de la Cinemateca chilena, el montaje y la edición final. *Chile, no invoco tu nombre en vano* está de este modo, exactamente a caballo entre las dos vertientes del cine chileno, y es difícil decir de la película, por eso, que pertenece al «cine del interior» o menos todavía, que está inscrita en lo que se conoce como «cine del exilio».

Fiel a su propósito más profundo, el film tuvo dos montajes. El primero, de 55 minutos, registró las primeras protestas del año 1983, que era el material de que se disponía. Con posterioridad se complementó con escenas de las manifestaciones del mes de agosto, que fueron, con mucho, las más importantes. Pasó a ser así un largometraje de 85 minutos que muestra en forma bastante completa lo que fue aquel año, que como se sabe, significó un viraje radical en el curso de los acontecimientos del país.

El colectivo Cine-Ojo, responsable del film, ha realizado internamente algunos cortometrajes, como *Exilio*, pero ha insistido sobre todo en su línea de registro de los acontecimientos políticos y sociales de masas, sin apresurarse excesivamente en la realización inmediata de nuevas películas. «Nuestro objetivo —dice uno de sus integrantes— no es hacer films a toda costa, de modo que guardamos la documentación que se va acumulando». Nuestra preocupación es la memoria, «la memoria popular, su conservación, el desarrollo de nuestra identidad», lo que supone el rechazo del cine sensacionalista —que es propio de la televisión y que aflora cada vez que en Chile hay violencia y muertes— y el desmarcarse de la pura función propagandística, es decir, una línea en que la necesidad de mantener un «discurso oficial» lleva a veces a buscar cantos deliberados «a la victoria»¹⁷.

Una línea similar —por sus propósitos y por lo que muestra— se advierte en la película *Historia de una guerra diaria*, realizada en 1986 por

¹⁷ Jacqueline Mouesca, «Rescatar la memoria popular» (Entrevista a uno de los integrantes del Colectivo Cine-Ojo), *Araucaria* n.º 32, Madrid, 1985, pp. 80-82.

Gastón Ancelovici, René Dávila y Jaime Barrios. Pero más completo en la intención y en la oferta de imágenes sobre la vida social y política chilena reciente, es el largo documental *Dulce Patria* de Andrés Racz, presentado en 1985 y exhibido desde entonces sin interrupción, hasta la fecha, en festivales de cine y en las televisiones de muchos países americanos y europeos. *Dulce patria* es el film que ha abarcado el abanico más amplio de temas de la vida chilena bajo la dictadura; no muestra únicamente las protestas, ni enfoca sólo aspectos unilaterales. Los jóvenes, por ejemplo, son mostrados en la lucha, pero también cuando cantan o asisten a espectáculos de rock. Se habla de los opositores al régimen, por supuesto, pero también se muestra a sus partidarios, aquellos a quienes estos negros años les han significado prosperidad y fortuna. *Dulce patria* fue el primer film en recoger el espeluznante testimonio del ex-agente de seguridad de la Fuerza Aérea Andrés Valenzuela, y el primero que registró escenas memorables del discurso pronunciado por Pinochet en el Club de la Unión en septiembre de 1984. Hay también en la película una entrevista a la madre de Carmen Bueno, actriz desaparecida en 1974. Es uno de los documentos —junto con el testimonio de la madre de los jóvenes Vergara Toledo asesinados el 85, que muestra *En nombre de Dios* de Patricio Guzmán— más fuertes y conmovedores que se hayan visto en el cine chileno de estos años.

* * *

El video chileno, finalmente. Un verdadero «boom». Quienes lo han investigado con cierta minuciosidad establecen que hasta 1984 se habían producido en el país doscientos videos y que dos años después la cifra se había duplicado. Videogramas producidos por realizadores independientes, es decir, ajenos a la producción de organismos oficiales (ministerios, universidades, Fuerzas Armadas, etc.)¹⁸.

Según Yéssica Ulloa, «Chile iría en la producción de videogramas a la cabeza de otros países latinoamericanos con sistemas políticos democráticos y con mayor producción cinematográfica». La aplicación a ultranza de la economía de mercado, que trajo aparejado un desarrollo violento

¹⁸ Yéssica Ulloa. *Video independiente en Chile*. Céneca-Cencocep. Santiago, 1985, 79 páginas. Todo estudio sobre el tema en el país debe, necesariamente, partir de este trabajo. Algunos de los datos que contienen han sido actualizados por la propia autora en su breve artículo «Espacio abierto: la práctica comunicacional en video», publicado en *Chile Vive. Muestra de Arte y Cultura*, catálogo de la exposición del mismo nombre, Madrid, 1987, pp. 128-130.

Salvo indicación en contrario, las citas entrecomilladas que vienen a continuación han sido extractadas de sus trabajos.

«El video se adapta más a nuestras condiciones, porque el autor no se juega la vida con lo que está haciendo y entonces lo hace con más libertad. En cambio, hacer un largometraje de ficción implica arriesgar el trabajo, la familia, los hijos, la siquis, y por lo tanto estás en la obligación de emitir una obra maestra. Por otro lado, tanto riesgo te pone conservador, asustadizo y te impide la posibilidad de experimentación y de juego, que son vitales para la construcción de una buena obra». (Donoso, art. cit.).

Por eso Flores hace ahora video, como Caiozzi, como Cristián Sánchez. Otro, como Sergio Bravo, que se había mantenido mucho tiempo inactivo, hizo una fugaz incursión en el video, pero como no se resignó, tuvo que exiliarse para poder volver a hacer cine. José Román, que el año 1967 hizo *Reportaje a Lota*, uno de los buenos documentales que se ha filmado en Chile, se instaló en el nuevo formato, donde no parece sentirse incómodo (*La Hormigueta*, reportaje a la ex-esposa de Neruda; *Juan Francisco González*). Algunos, más jóvenes, recién retornados, después de haber tenido una formación y una experiencia en el extranjero como cineastas, también se reconvierten en «videastas», como Gonzalo Justiniano o Luis Eduardo Vera, y otros en forma integral, al menos por el momento, como Juan E. Forch, autor de una serie de documentales —*Gracias por el favor concedido*, dedicados a algunas de las más célebres «animitas» de Chile— de *Papá te habla desde lejos*, y de *¿A quién no le gusta Parra?*— sobre el poeta Nicanor Parra, naturalmente—, entre otros títulos.

No es fácil orientarse en el mundo multitudinario del videograma producido en Chile en los últimos años. Hay varios nombres que se pueden retener, como el de Claudio Di Girolamo, por ejemplo, que aparte del argumental ya citado, ha hecho varios otros, entre ellos el muy conmovedor y significativo *Andrés de la Victoria*; o como los de Luciano Tarifeño, José Maldonado, Augusto Góngora, Matías Merino, Ricardo Larraín, todos ellos autores de videos argumentales.

Pero es en el documental y en el video experimental donde se agrupa la mayor cantidad de realizadores y algunos de los nombres más destacados: Joaquín Eyzaguirre, Ignacio Aliaga, Eugenio Dittborn, David Benavente, Fernando Reyes Matta, Ramón Griffiero, Carlos Flores Espinoza, Hernán Fliman, Dragomir Yankovic, Rony Goldshmid, Gonzalo Mezza, Mario Fonseca, Juan Francisco Vargas, Pablo Perelman, Alfredo Jaar, Víctor Hugo Codocedo y otros más.

Un capítulo singular lo constituye la presencia de un extenso contingente de mujeres, a quienes se deben algunos de los mejores videogramas realizados en el país. Esta insurgencia femenina no puede extrañar: es coherente con un fenómeno general propio de la década en Chile; la mujer no sólo está presente en virtualmente todos los campos de la vida

nacional, sino en algunos, incluso, esta presencia asume el carácter de un cierto protagonismo. En las luchas políticas y sociales aparece como un factor determinante, hasta el punto que, según resulta evidente para todos, en los cambios que en este frente puedan producirse en el futuro la mujer será uno de los componentes esenciales. En el dominio cultural y de las comunicaciones se podrían citar innumerables ejemplos que hablan de esta realidad de la participación femenina, que va desde el hecho de que el escritor chileno de mayor connotación mundial sea hoy una novelista, Isabel Allende, hasta ese notable fenómeno de las mujeres periodistas, animadoras esenciales de la prensa nacional, en particular de las revistas de oposición.

Varias son las «videastas» que tienen ya una producción estimable en cantidad y calidad. Patricia Mora es una de las más destacadas. Ha abordado algunos de los temas más candentes de la realidad actual: el de los jóvenes, que en *Carrete de verano*, interrogados en los sitios donde pasan sus vacaciones, hablan del conjunto de sus problemas, necesidades y esperanzas; el de los hijos del exilio en *Volver*, enfrentados a los problemas de su reinserción; el de la mujer en ciertos aspectos de su vida y trabajo, en *Temporeras*; el de algunos hechos de la historia política reciente, en *Allende vive*. Otro nombre importante es el de Tatiana Gaviola, que empezó en 1981 con *Nguillatún*, homenaje al pueblo mapuche; prosiguió con *Tiempo para un líder*, que recrea la trayectoria política de Eduardo Frei, y ha continuado después con el acento puesto, sobre todo, en el tema específico de la mujer. Así, *Tantas vidas una historia*, sobre la condición femenina en las poblaciones. Ha hecho también *Machalí 51, fragmentos de una historia*, sobre los orígenes de la Confederación de los trabajadores del cobre, y *Yo no le tengo miedo a nada*, una frase que como «ritornello» repiten sin cesar rostros de mujeres. También en los problemas femeninos se centra el videograma *Todas íbamos a ser reinas*, de Magali Meneses y Ana María Arteaga, que trabajaron en colaboración con el Círculo de Estudios de la mujer. La primera ha hecho también *Situación de tránsito*, *Anoche pasando* y *La comida*, que se inscribe dentro del llamado video experimental (este último título, en colaboración con Sybil Brintrup).

En este rubro del video experimental, dentro del cual algunos le dan un lugar propio al denominado video-arte, dos de los nombres más destacados son los de Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit. Ambas hicieron conjuntamente un documental, *Gabriela Mistral, vida y obra*, pasaron luego al experimental, *El padre mío*, para concentrarse luego por separado, en este último género. Lotty Rosenfeld registra numerosos títulos: *Una milla de cruces sobre el pavimento*, que fuera, en su tiempo, una publicitada «acción de arte»; dos «intervenciones»: de la *Autopista de Santiago*

Valparaíso y del Desierto de Atacama, más Sumar una huelga, Una herida americana, Toldo, y otros. Diamela Eltit, que es además escritora, ha hecho varias *Zonas de dolor*, acercamientos a cierta población marginal (prostitutas, vagabundos, etc.). Buscando aproximarse a una autodefinición, ella dice: «En la marginalidad está el negativo, el reverso nuestro, lo que permite que nosotros seamos lo que somos».

El trabajo de estas autoras, así como el de varios otros cultores del video experimental, (Dittborn, Forch, el grupo Cada) aparece ligado a un movimiento en el campo de la creación artística denominado la «avanzada» por una de sus mentoras, la escritora Nelly Richard. Presente en la poesía y en la plástica, principalmente, esta corriente expresa el desasosiego de ciertos sectores intelectuales frente a la «extrema desintegración» de «las prácticas culturales chilenas del post-73»²⁰.

Otros nombres merecen ser retenidos: Sandra Quilaqueo (*700 planos para Kafka*), Soledad Fariñas (*Confidencias*), Gloria Camiruaga (*Tomás, Chupete helado*), Marcela Serrano, Verónica Méndez.

Hemos hablado ya, a propósito de Cine-Ojo, del trabajo de los colectivos. No es el único. Hay o ha habido otros, como Video-Filmación, Área de Comunicaciones de la Vicaría de la Pastoral Obrera, grupo GEPY, Taller de Comunicaciones de Maipú, Colectivo Valdivia, Cine Qua Non, grupo CADA, Cine-Mujer, o el grupo Proceso, que ha hecho más de una veintena de videogramas que abarcan temas relacionados con los derechos humanos, la educación popular y política, las mujeres, los campesinos. Uno de los colectivos más importantes y con una labor más continua es el que se ha organizado alrededor de la revista *Análisis*. En estos años ha producido un centenar de reportajes agrupados en «programas». Esta realización —uno de cuyos animadores principales es Fernando Paulsen— ha permitido recoger y conservar en imágenes la mayoría

²⁰ La «avanzada» se define como «una producción de arte ligada al desmontaje de la institucionalidad cultural y sociopolítica», y que «despliega una nueva concepción de la práctica creativa que no sólo pone en crisis la institucionalidad del marco artístico-cultural que encerraban las obras de la tradición; también choca con el convencionalismo de las formas de denuncia política consagradas por el arte “solidario” o de la “resistencia”, que había comenzado a organizarse en circuitos alternativos a los oficiales en los años inmediatamente posteriores a la quiebra de 1973». (Nelly Richard, «Destrucción, reconstrucción y desconstrucciones» en *Chile Vive. Muestra de arte y cultura*, Madrid, 1987, pp. 79-87).

Este movimiento surge, como ocurre siempre en los períodos de crisis profundas, como una «reacción contra todos los convencionalismos ortodoxos» y en tanto expresión de «sobresalto de indignación y de rebelión» tiene mucho del dadaísmo europeo de los años 20. Muestra como aquel, la misma inclinación por la burla y la blasfemia, y aporta, del mismo modo, a la creación artística chilena, un cierto «fermento de libertad» que no puede menospreciarse.

de los hechos principales de la vida política y social del período más reciente. Entre los muchos que podrían recordarse, citemos los notables reportajes *Entre la protesta y el acuerdo*, *Cuando no hay trabajo*, *Vivir de la basura*, *Jornadas por la vida y por la paz*, etc.

Producto del trabajo de otro colectivo es el videograma *Somos más*, que ha sido premiado en festivales y exhibido profusamente en diversos países.

En torno al video se han organizado varias decenas de productoras, como ICTUS, que se ha concentrado principalmente en el argumental con una clara ambición de acercarse al «cine verdadero». La difusión de este trabajo descansa todavía sobre bases muy precarias. Aunque la existencia de circuitos de exhibición alternativos permite llegar a un público cercano a las 300 mil personas, es evidente que no podrá hablarse de un video con alcance verdadero de masas mientras no pueda acceder a su vehículo de difusión, digamos, más natural y normal: la televisión. Mientras tanto, aparte de aquellos cauces, se intentan soluciones más profesionales, como las que ha emprendido la productora y distribuidora Filmocentro, que dirige Eduardo Tironi.

Como quiera que sea, el video se ha abierto ya un camino que no cesa de ensancharse. Hay al menos dos razones. Según un conocido especialista francés que visitó el país a fines del 85, «en Chile hay dos clases de videastas: aquellos que trabajan con el video porque no pueden hacer cine, y aquellos que se precipitan en el video porque creen en él»²¹. De algún modo, la práctica empieza a borrar esa frontera, y aquellos que por su condición de cineastas se han incorporado a las nuevas tecnologías tal vez con una cierta apesadumbrada resignación, empiezan a mirar las cosas de otro modo. Es la idea que procura transmitir José Román cuando hace la siguiente afirmación:

«El largometraje de Claudio Di Girolamo *Sexto A 1965*, grabado enteramente en video, al ser proyectado en una pantalla gigante y en una sala convenientemente oscurecida, permite recuperar rápidamente el rol hipnótico que facilita la identificación y la inmersión en un relato, considerado habitualmente como una de las diferencias sustanciales entre cine y video»²².

Puede que no todos se hagan esta reflexión; algunos ni siquiera estarán preocupados por esta cercanía o las distancias posibles entre el cine y el video, y acaso no adviertan que están, en rigor, haciendo el papel de relevos, asegurando la continuidad de una cinematografía que por el mo-

²¹ Jean-Paul Fargier, «Eternal Chili», en *Cahiers du cinéma* n.º 379, enero de 1986.

²² «Video. Una cuestión de soporte», en *Apsi* 16-29 de diciembre de 1985.

mento no tiene posibilidades verdaderas de florecimiento y desarrollo. Pero todos, sin excepción, están trabajando con ahinco con las imágenes visuales, registrando los hechos que ocurren a su alrededor, dejando constancia en uno u otro género, las vivencias, las inquietudes y los anhelos de los chilenos de este tiempo. Escriben, aunque no se lo propongan, un capítulo de la historia de nuestro cine que es bastante coherente en sus propósitos con lo que se ha intentado en períodos anteriores.

Aunque sea en condiciones precarias, el cine chileno vive. Lo dice alguien del gremio: «El cine chileno no ha muerto en estos años. Ha estado subyugado, sumergido, clandestino, pero a la creatividad nunca se la ha podido matar ni con fusiles ni metrallas, y al igual que la vida, no la para nadie»²³. Es sólo una cuestión de tiempo, de la oportunidad que éste ofrezca. Es la esperanza que expresa el realizador Silvio Caiozzi: «Hoy somos un país ahogado y desanimado, pero en el instante de vislumbrar un futuro, el cine chileno va a resurgir en un estallido». (Ibid).

Ese resurgimiento vendrá sólo cuando la situación política haya cambiado radicalmente. A diferencia de otras expresiones artísticas, el cine sólo puede desarrollarse en Chile si halla un apoyo institucional considerable, y en las actuales condiciones es difícil de imaginar siquiera que esto pudiera producirse. El modelo económico, construido como se sabe sobre bases de una lógica de mercado implacable, no ofrece margen para iniciativas que durante un largo período es razonable prever que necesitarán la ayuda vigorosa del Estado. Y están también, por otra parte, los obstáculos de orden propiamente político. Es imposible concebir que el sistema promueva el menor estímulo a una disciplina cuyos cultores están ostensiblemente, en su mayoría, en posiciones contrarias a los ideales del régimen.

El cine chileno hecho dentro de nuestras fronteras resurgirá. No podemos dudarlo, porque no dudamos que el cambio político y social vendrá, tarde o temprano.

De ese cine sólo podemos predecir algunas líneas muy generales de sus características posibles. Será, estamos seguras, técnicamente más perfecto que el de otros años. Los cineastas de este tiempo —los que se fueron pero también los que no abandonaron el país— tienen una formación más acabada que sus predecesores; dominan mejor su oficio, son más «profesionales», menos improvisados que en otras épocas. Son también desde el punto de vista numérico, un contingente de cineastas mucho mayor, hecho que no puede desestimarse.

²³ El camarógrafo Beltrán García en el artículo de Patricia Collyer y Patricio Acevedo, «Cine chileno: luz, cámara, frustraciones». Revista *Análisis*, 29 octubre-4 noviembre 1985.

Digamos también, sin ánimo de profetizar, que desde el punto de vista de sus contenidos, el cine chileno del futuro abarcará preocupaciones más amplias, menos rígidas que las que mostraba hacia fines de los años 60 o a principios de la década siguiente. En aquel entonces se vivía una suerte de descubrimiento de una realidad y de ciertos modos de mostrarla, y de ahí la connotación ideológica casi compulsiva de tantos films de aquel período. En las etapas que vendrán, queremos pensar que no habrá repetición de fórmulas, insistencia en los mismos tópicos. Como ha ido ocurriendo, por ejemplo, con la cinematografía argentina, donde *La historia oficial* o *Los días de Junio* seguramente no pueden explicarse sin la existencia previa de *La hora de los hornos*, siendo como son, sin embargo, radicalmente diferentes. Un cine que no desdeña la intención política sin que tenga que incursionar necesariamente en el propósito militante.

El cine chileno será, en fin, como las condiciones lo permitan, pero sus antecedentes propios y el contexto histórico cultural del país permiten sostener que, en lo esencial, seguirá siendo referencia afirmativa de nuestra identidad y soporte clave de nuestra memoria.

París, junio 1985 / Madrid, septiembre 1987