



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional

Lo invisible de los rostros
y lo universal del mar
María de la Victoria Pardo
Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 2, N.º 1, diciembre 2016
ISSN 2469-0910 | <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata
La Plata | Buenos Aires | Argentina

Lo invisible de los rostros y lo universal del mar

María de la Victoria Pardo

madelavic.pardo@gmail.com / mariadelavictoriapardo@gmail.com

Comisión Nacional de Comisiones Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad Nacional de Quilmes
Argentina

Resumen

Rostros invisibles, fotografías de Paz Errázuriz, el océano Pacífico, el desierto de Atacama, los lenguajes de quienes se construyen como chilenos y quiénes no. Fragmentos de un territorio que convirtió a algunas/os, y desapareció a otras/os. Con estos elementos el cineasta chileno Patricio Guzmán construye en dos documentales, *Nostalgia de la luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015), una historia que es evadida y contada por igual, una historia sobre dos subalternidades: la de los pueblos indígenas del sur de Chile y la de los desaparecidos en la última dictadura cívico militar chilena.

Las elecciones visuales de Guzmán nos sirven para poder pensar con qué herramientas artísticas/estéticas podemos contar lo que ha sucedido. Es importante trabajar con ambos documentales, porque si bien se narran luchas que parecen ser diferentes, son a la vez, parte de la misma cuestión: una historia de exterminio. Proponemos entonces, en base a estos dos documentales, problematizar qué

imágenes resultan intolerables, cuáles son necesarias pese a todo; cuáles remiten a los cuerpos, y qué cuerpos han sido contados por la Historia, en relación a otros que fueron y son borrados. Aquí, la idea de Guzmán no es únicamente hacer el universo más cercano, sino hacer que nos acerquemos, que nos conjugemos, que nos transformemos en cuerpos críticos y más solidarios.

I

Y ocurrió en un sencillo país colgado de la cordillera con vista al ancho mar. Un país dibujado como una hilacha en el mapa; una aletargada culebra de sal que despertó un día con una metraca en la frente, escuchando bandos gangosos que repetían: "Todos los ciudadanos deben guardarse temprano al toque de queda, y no exponerse a la mansalva terrorista (Lemebel, 1998).

La primera imagen es de un bloque de cuarzo. Se lo ilumina lentamente. Como si algo fuera a ser descubierto en él. Y sí, hay una gota de agua que está capturada allí. Un estado líquido dentro de uno sólido. A continuación vemos antenas que se mueven. Guzmán nos explica que están ubicadas en el desierto chileno y que desde allí los astrónomos han descubierto agua en casi todo el cosmos. El agua, un elemento conductor de historias y de la Historia.

Pedro Lemebel, en *De perlas y cicatrices* (Lemebel, 1998) presenta una obra donde las distintas escenas, pequeñas y atiborradas de personajes de lo más disímiles, constituyen relatos fugaces pero constantes de la historia chilena. La historia de Jemmy Button, que se cuenta en *El botón de nácar* (Guzmán, 2015), podría haber sido uno de esos relatos breves. Jemmy formaba parte de los yámanas, habitantes indígenas del sur chileno, y ante la llegada de grupos expedicionarios, en su caso comandados por FitzRoy, se produce su viaje a Londres. No se sabe bien cómo es que llevan a Londres a Jemmy Button. Dice Nick Hazlewood (2004):

Los detalles básicos están claros: en el transcurso de los minutos siguientes, los forasteros retiraron a Orundellico de la canoa y lo subieron a bordo de su barco. A modo de pago arrojaron a uno de sus tíos un botón de gran tamaño. A continuación, los blancos se alejaron con Orundellico. Lo que no está tan claro es el grado de coacción, el consentimiento o no de los fueguinos a trocar a uno de los suyos y el nivel de comprensión de la transacción. El único relato de que disponemos sobre ese momento corresponde a Robert FitzRoy, comandante del "Beagle", que estaba a cargo del ballenero en cuestión.

Guzmán cuenta que cuando él era pequeño creía que la historia de Jemmy Button era ficticia. Luego, se da cuenta de que hay toda una serie de acontecimientos de la historia de su país que se cuentan como si fueran narraciones ajenas.

Las perlas se encuentran en el océano y en los cuellos de las señoras de buenas posiciones. El nácar, también. Las cicatrices están allí, impolutas en los cuerpos sobrevivientes y resguardadas en espacios sin tiempo, en un desierto sin humedad y en el fondo del mar.

Patricio Guzmán nos presenta, en dos películas documentales –Nostalgia de la luz (2010) y El botón de nácar (2014)-, la posibilidad de pensar la reconstrucción de acontecimientos del pasado chileno, de manera tanto sincrónica como diacrónica con la temporalidad y la espacialidad en un mismo nivel de remembranza, al igual que las corporalidades que allí habitaron y aún lo hacen.

Lemebel, cuenta poéticamente el horror de convivir entre cadáveres y las fiestas con queso Camembert, entre oídos que más que sordos están ausentes:

Es posible creer que muchos de estos invitados no sabían realmente dónde estaban, aunque casi todo el país conocía el aleteo buitres de los autos sin patente. Esos taxis de la Dina que recogían pasajeros en el toque de queda. Todo Chile sabía y callaba, algo habían contado, por ahí se había dicho, alguna copucha de cóctel, algún chisme de pintor censurado. Todo el mundo veía y prefería no mirar, no saber, no escuchar esos horrores que se filtraban por la prensa extranjera. Esos cuarteles tapizados de enchufes y ganchos sanguinolentos, esas fosas de cuerpos retorcidos. Era demasiado terrible para creerlo. En este país tan culto, de escritores y poetas, no ocurren esas cosas, pura literatura tremendista, pura propaganda marxista para desprestigiar al gobierno, decía Mariana subiendo el volumen de la música para acallar los gemidos estrangulados que se filtraban desde el jardín. (Lemebel, 1998:6)

La poética a la que remite Lemebel es similar al recurso de comparación con la naturaleza y el universo al que nos lleva Guzmán cuando busca que la exposición de los pueblos no sea una exposición a la muerte agazapante (Didi-Huberman, 2014) sino un foco punzante de atención.

En El botón de nácar, Guzmán entrecruza tres grandes historias: la de los indígenas que habitaban las tierras de la patagonia chilena antes de la llegada del hombre blanco -o del hombre chileno, inglés, ganadero, evangelizador-, aquella de las/os detenidas/os durante la dictadura pinochetista -específicamente la de quienes

formaban parte del gobierno de Allende, que fueron llevados a la Isla Dawson-, y su propia historia. En Nostalgia de la luz esta referencia fue menos notoria.

Guzmán, como chileno y varón, está indiscutiblemente atravesado por el pasado reciente y por un presente que aún tiene problemáticas que mantienen vigentes algunas discusiones no saldadas. Siempre está presente, narrando en off todo lo que sucede y es quien hace las entrevistas. Su voz tiene la gran tarea de presentizar aquello que no está, de hacer audible la ausencia, de encuadrar personajes que no suelen ser enfocados, excepto por algunos y algunas como la fotógrafa Paz Errázuriz¹.

El hincapié que pone Patricio Guzmán en relacionar mujeres que buscan restos en el desierto de Atacama con astrónomos que trabajan en el mismo espacio en la misma época, así como el cruce entre sus recuerdos de los cuerpos que el mar se llevaba y traía mostrando los horrores de la dictadura con la persecución y el exterminio de los pueblos australes chilenos con los detenidos desaparecidos plantea una concepción de tiempo y espacio en desarrollo, que conversa entre sí y con nosotros/as como espectadores/as.

Estos puntos en común están en las obras de Guzmán, en la fotografía de Errázuriz y en la escritura de Lemebel. Tal como Natalia Fortuny acuña la idea de memorias fotográficas (Fortuny, 2014), aquí podríamos tomar ese aporte y pensarlo como memorias desplegadas, multiartísticas, porque tal como indica Fortuny son escrituras, filmes o fotografías que tienen más de una característica y/o función. Son necesariamente compartidas, resultan de procesos epocales y son productos artísticos.

II

Este bloque de cuarzo fue encontrado en el desierto de Atacama, en Chile. Tiene 3000 mil años de antigüedad y contiene una gota de agua (El Botón de Nácar, 2015)

En los cometas y las nebulosas en el universo, en las piedras y los cuerpos vivos, en todo hay agua. Esa gota encontrada en el cuarzo es la conexión intensa que encuentra Patricio Guzmán para poder edificar a través de relatos y materiales de archivo, distintos acontecimientos de la historia chilena.

El desierto como santuario abierto, un lugar casi inmutable que ha cobijado

1 Las fotografías de la serie Kaweskar de la fotógrafa Paz Errázuriz se pueden encontrar en el portfolio de la Galería AFA. <http://www.galeriaafa.com/?portfolio=kaweskar>

cadáveres y hoy funciona como espacio para el trabajo de los/as astrónomos/as. Dos pasados conversan sobre el futuro. Un pasado más lejano, casi intocable, como es la historia de la creación del universo y el sistema intergaláctico que nos rodea; y un pasado reciente, conducido por la búsqueda de las mujeres de Calama, quienes bregan por encontrar algún resto de lo que fueron los cuerpos de sus familiares, compañeros y amigos. Cuerpos desaparecidos que se ha resguardado en aquel espacio sin humedad, sin deterioro: el desierto de Atacama, el lugar más seco de la tierra. El mar, que también ha servido de cofre mortuorio, representa el movimiento, el cambio, la velocidad del viaje, el traslado, la vida y lo inmenso. Ambos espacios son contenedores naturales de lo que ha sucedido. Han sido espectadores, actores primarios de crímenes contra los otros. Lo seco y lo húmedo como mediación entre lo vivo y lo muerto. Entre lo terrenal y el cosmos. Las estrellas contienen el mismo calcio que nuestros huesos, y los cometas el agua de nuestros cuerpos. Esta relación procesual que se pone en juego en ambos documentales no sólo permiten una relación entre sí, sino que refuerza la postura, sostenida por distintas perspectivas teóricas sobre los modos de construcción de memoria, sobre lo dinámico, rizomático, activo y colectivo de la remembranza. Hay una búsqueda por conectar el norte con el sur, el pasado con el presente y lo individual con lo colectivo. Los rostros de las distintas otredades que han sido hostigados en el último siglo de la historia chilena, no están desmembrados. Aquí radica la hipótesis: no hay tal separación de historias, sino una conversación transversal de las opresiones que pueden ser narradas como historias pequeñas de la cosmogonía memorial.

III

¿Cómo pensar la memoria como un problema de construcción polidimensional? Es decir, contemplando el tiempo, el espacio, los cuerpos, las historias, las imágenes; y en este sentido pensar qué sucede cuando dos conjuntos de cuerpos son sistemáticamente perseguidos, separados, señalados, asesinados, evangelizados, y demás acciones que fueron llevadas adelante por el Estado chileno (y son según algunos testimonios y experiencias) , hasta el punto de que los procesos de evangelización de los pueblos originarios y de los detenidos políticos se realizaron en el mismo espacio geográfico: la isla Dawson. Si bien fueron tiempos distintos, lo que creemos que se logra en estos dos documentales es una conexión entre los acontecimientos a través de distintas experiencias: el recuerdo de un amigo de Guzmán al que se lo llevó el mar, el cuerpo de una maestra desaparecida que

aparece en las orillas de la costa, la relación de los sel'k nam y kaweskar con el agua, el acceso a través del mar de los expedicionistas, ganaderos y la Iglesia, el territorio dividido.

Durante mucho tiempo el mar y el desierto funcionaron como receptáculo de anónimos/as. Los asterismos y constelaciones sirvieron, acaso, para poder trazar una relación entre nuestra terrenalidad y la infinitud inalcanzable de las estrellas. Y sin embargo, el calcio está en los astros y en nuestros huesos; de un modo eterno, enlazando un pasado desconocido, la mayor explosión de materia cósmica y nuestros pasados inefables pero sobre los que debemos hablar, mostrar, reconfigurar, pese a todo (Didi-Huberman, 2004).

Estos espacios que tienen características de infinitud en el caso del mar y de inalterabilidad en el caso del desierto, han funcionado como contenedores de cuerpos. En ningún caso es posible armar un museo que dé cuenta del funcionamiento de aquellos lugares que clandestinamente fueron utilizados como fosas comunes. No es una casa que muestra los habitares. Sí hay erosión, hay cambios en las composiciones de los minerales que los transitan, pero sobre todo hay ausencias que intentamos presentizar constantemente a través de distintas estrategias. Espacios como estos, se convierten en un eje interesante que permiten trabajar con ellos desde una polivalencia analítica, es decir, no hay museos convencionales o espacios arquitectónicos plausibles de ser intervenidos con un recorrido o guías comentadas. En el desierto no hay nada, ni siquiera humedad. Allí los restos se mantienen en buen estado gracias a procesos naturales. Por otro lado, en el océano todo es vida, corrientes rápidas, degradación constante y profundidades. El agua, como conductor y fusión de todo, inclusive de la desintegración corpórea, hasta que solamente queda un botón de nácar pegado en un riel, en el fondo del océano. Es la contradicción de encontrar elementos que tienen un rastro de humanidad y seres que pueden contar sobre espacios que eran otros.

Estas escenas y este decorado ahora ya no existirán. Pero estamos tocados. Cada uno de nosotros donde quiera que esté, transforma a partir de ahora lo cotidiano. Sin crematorio, sin música, sin focos, bastará con nosotros (Antelme, 2001).

Ese nosotros que indica un conjunto de seres humanos que han vivido y pueden dar cuenta de la experiencia, más allá de la pervivencia de los lugares a los que fueron llevados, es reconocer el rostro del otro en las imágenes. Andreas Huyssen (2007) realiza una crítica interesante al proceso de museificación de los espacios, yendo hacia una tendencia denominada por el autor como el boom de la memoria. En este

sentido, si bien Antelme hace referencia a la destrucción sistemática de las cámaras de gas, archivos, laboratorios, que indicaban inexorablemente su uso en el exterminio de millones de personas, esta reflexión es necesaria para continuar trabajando con materiales como los producidos por Guzmán, Errázuriz -entre otros/as- que nos conducen a poder pensar críticamente los sucesos pasados. Gracias a estas conversaciones entre distintos pasados y nuestros presentes, la pregunta por los compartidos entre generaciones, géneros, clases, permite que delemos aquello que muchas veces se enseña por separado, tal como el mapa del territorio chileno en las escuelas -dirá Guzmán-. Ese "entre" posibilita comprender que la memoria ya no es ni individual ni colectiva, sino múltiple (Medina, 2011). Esta infinitud permite crear un mapa más amplio que conecte acontecimientos experimentados por otros, como es el caso de Antelme.

La falta de sepultura es la imagen sin recubrir del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese duelo inacabado en una versión transicional. Pero es también, la condición metafórica de una temporalidad no sellada, inconclusa: abierta, entonces, a la posibilidad de ser reexplorada en sus capas superpuestas por una memoria activa disconforme (Richard, 2013:109).

En la falta de sepultura de los cuerpos hay una huella de aquello que estuvo allí se observa en objetos, por ejemplo en objetos, fotografías (Fortuny, 2014) o en la afectividad que nos permite rememorar las experiencias compartidas. Hay una marca de la ausencia que nos ha afectado en dos sentidos: "habitados por el afecto y sacudidos por sus efectos" (Richard, 2013:174) Los objetos que podemos encontrar en un museo, el pequeño fragmento óseo que encuentran las mujeres de Calama en el desierto o los pedazos de tela, botones, pelo pegados a los rieles en el fondo del mar, funcionan como un conducto referencial hacia aquellas/os que no están presentes. Es lo vivo de la ausencia y la presencia de la muerte.

IV

It has a lot to do with the fact that objects like other things that handed out from the past can be made readable. As such they are silent, but they trigger our potential historical imagination. They are concrete in their materiality and they have an aura.

Dr. Volkhard Knigge

[Tiene mucho que ver con el hecho de que los objetos, como otras cosas que llegan desde el pasado, puede hacerse legibles. Como tales son silenciosos, pero

potencian la imaginación histórica. Son concretos en su materialidad y tienen aura]

Las palabras del Dr. Knigge forman parte del video² que explica la pertinencia de una muestra como *MenschenDinge*, *The Humans Aspects of Objects* realizada por la artista Esther Shalev-Gerz. Esta muestra se expuso en el Memorial del campo de concentración de Buchenwald, en Alemania³. Según Knigge, lo concreto del objeto cuenta cómo era la cotidianeidad del campo, por ejemplo un bol brindaría información sobre cómo era la nutrición dentro del campo o quién fue o fueron sus dueños. Todo esto más allá de la información brindada por el registro llevado por los SS. Además, y por sobre la característica utilitaria del artefacto, tenemos el aura. Aquí Knigge se refiere al concepto benjaminiano. Estos objetos tienen la inmensa capacidad de traer algo que parece temporalmente remoto, y volverlo muy cercano. Construyen un puente en el tiempo y contra el tiempo.

“Paradigmatically, she explores the form post-memoryal memory could take” [Paradigmáticamente ella explora la forma post-memorial que la memoria puede tomar]. Con esta frase culmina el video alojado en el sitio de Shalev-Gerz sobre la muestra *MenschenDinge* (*The human aspects of objects*).

Quizás estos documentales también sean un modo de explorar las formas post-memorales de las memorias chilenas.

Ante la desaparición y exterminio de personas lo que nos queda, en la mayoría de los casos, es un indicio de quiénes estuvieron allí. Los mares y el desierto no se pueden destruir como las cámaras de gas. Permanecen. Sin embargo, tal como se menciona en esa frase hay un 'aspecto humano' en los objetos que nos habla de su uso, de quién fue, cómo se preservó, etcétera y que podemos pensarlo más allá de los límites de un espacio museo.

Por otro lado, tenemos la oralidad, el recuerdo narrado de lo acontecido. Guzmán cita que tanto la matanza de indígenas como la de los detenidos durante la

2 La información sobre la muestra de Shalev-Gerz y el video al cual se hace referenci, se encuentran disponibles aquí: <http://www.shalev-gerz.net/?portfolio=menschedinge>

Cabe aclarar que el video tiene subtítulo en español y en francés y que la traducción al español ha sido realizada para la ponencia.

3 Buchenwald fue uno de los campos de concentración existentes durante el nazismo. En 1958, en tiempos de la República Democrática de Alemania, se creó allí un Memorial para recordar principalmente la resistencia comunista ante los Nazis. Una de las características más llamativas del Memorial es su gran tamaño, el cual fue pensado para significar la masividad de los crímenes durante ese período. La muestra de Esther Shalev-Gerz se expone allí mismo y trabaja con objetos encontrados en el campo. La información sobre el Memorial puede ser revisada aquí:

<https://www.buchenwald.de/en/69/>

dictadura de Pinochet son parte de la misma historia de exterminio. Las voces e imágenes actuales y de aquellos tiempos se unen para crear una comunidad de y por la memoria, a través y contra el tiempo, retomando a Knigge.

Lo irreparable no impide la palabra, la modula de manera diferente. No impide las imágenes, las obliga más bien a cambiar, a explorar nuevos posibles. El carácter irreparable de lo que ha tenido lugar no obliga para nada a elevar monumentos a la ausencia o al silencio. La ausencia y el silencio están allí dados, de todas maneras, en toda situación. La cuestión es saber lo que los presentes hacen con eso, lo que hacen con las palabras que contienen una experiencia, con las cosas que retienen el recuerdo, con las imágenes que lo transmiten. (Ranciére, 2006)

Jacques Ranciére advierte en "El trabajo de la imagen" (2006) y en "La imagen intolerable" (2010) que hay una responsabilidad respecto de los acontecimientos que estamos viendo retratados en las fotografías. Es decir que hay un desplazamiento de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen. Una imagen que retrate a descendientes de los kaweskar o a un peine con unas manos que lo sostienen no tiene, en principio, nada intolerable ni violento en sí mismas. Sin embargo, si para hablar de la historia de los pueblos originarios de la patagonia chilena se hubieran utilizado únicamente las imágenes de las orejas, pechos o penes que fueron cortados de ellos por el pago de un par de libras a los mercenarios que los cazaban como animales a fines del siglo XVIII y principios del XX, posiblemente estaríamos frente a otra pregunta referida a los límites para mostrar cadáveres. Sobre este punto trabaja Harun Farocki (2013) cuando cuestiona las formas de hacer visible los sucesos más brutales. ¿Debemos hacer un montaje con cadáveres en una fosa común para explicar el exterminio? Esta es una pregunta que abre y subraya Farocki, y con razón, debemos decir que no; que con un objeto o narraciones de otras personas -en otros casos como Shoah (Claude Lanzmann, 1985)- es suficiente para construir reflexión entre unos y otros, cualquiera sea el acontecimiento.

"Los pueblos están expuestos". Así comienza Georges Didi-Huberman el primer capítulo de *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. La exposición no remite necesariamente a una visibilidad obtenida en los medios de comunicación, documentales, destinos exóticos por el mercado del turismo y/o a la representación en las sociedades democráticas. Se refiere a la exposición a desaparecer. Quizás sea por la intención de desentrañar este problema, que en *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (Didi-Huberman, 2004), él insiste en que el registro más ínfimo, aunque esté desenfocado, cortado, aunque los cuerpos estén rapados,

escuálidos, rayados, todo es válido para dar cuenta de lo sucedido. Fundamentalmente porque hay una cuota de responsabilidad que debemos reconocer en estas imágenes u oralidades que permiten entender y discutir hoy las dificultades que presenciamos en torno a la lucha por la visibilidad de quienes conviven en y con los márgenes y construyen otros esquemas desde donde poder accionar contra las violencias. Las imágenes borrosas que lograron salir de los campos de concentración gracias al aporte de la resistencia polaca, aquellas citadas por Didi Huberman, tienen las mismas dificultades para insertarse en el mundo cotidiano que las imágenes de estos filmes: hay algo intolerable allí. Jacques Rancière explica que hay un “desplazamiento de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen ha estado en el corazón de las tensiones que afectan al arte político” (2010: 86) Aquí no hablamos de la sangre esparcida en el celuloide, hablamos de los temas que Guzmán da en llamar exterminios: el de los pueblos indígenas en el sur chileno y el de las y los militantes durante la última dictadura pinochetista, y de cómo esos temas irrumpen en la cotidianidad de quienes no han querido/sabido responsabilizarse por ello.

En este sentido, aquí se plantean narraciones otras, diferentes de las que estuvieron institucionalizadas, historias deseantes de nuevas posibilidades. Busca construir una narración con las dos temporalidades a la vez, presente y pasado, porque no hay tan diferencia, es el proceso de las historias revelados en los testimonios lo que aquí deja una huella. Voces e imágenes que hacen comunidad en todo el territorio chileno, con las fracturas, los olvidos y las convulsiones propias en las reconstrucciones de las memorias que están eufóricas por contar.

Bibliografía

- Antelme, Robert. (2001). La especie humana. Madrid: Arena libros.
- Didi-Huberman, G. (2014). Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2004). Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto. Barcelona: Paidós.
- Farocki, H. (2013). Desconfiar de las imágenes. Buenos Aires: Caja negra.
- Fortuny, Natalia. (2014). Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea. Buenos Aires: La luminosa.
- Hazlewood, Nick. (2004). Salvaje. Barcelona: Edhasa
- Huyssen, Andreas. (2007). En busca del tiempo perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Medina, H. (2011). Para un pensamiento de la comunidad como resistencia. En Medina, H. (Coord. De edición), Ensamblajes. Perspectivas y problemáticas de las subjetividades contemporáneas. Buenos Aires: Eudeba.

Lemebel, Pedro. (1998). De perlas y cicatrices. Santiago de Chile: Editorial Lom.

Rancière, Jacques. (2006). El trabajo de la imagen. Traducción Felisa Santos.

Puesto en línea el martes 10 de junio de 2008.

Rancière, Jacques. (2010). El espectador emancipado. Buenos Aires: Manantial

Richard, Nelly. (2013). Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Filmografía

Nostalgia de la luz (2010) Patricio Guzmán. Atacama producciones.

El botón de nácar (2015) Patricio Guzmán. Atacama producciones.