

## LA IMAGINACIÓN DEL FUTURO: IMAGEN, ESPERANZA Y DESESPERANZA EN EL CINE Y LA NOVELA EN CHILE (1980-1990)<sup>1</sup>

*Luis Valenzuela Prado*  
Universidad Andrés Bello  
Santiago, Chile  
luis.valenzuela.p@unab.cl

### RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo propone una lectura crítica de un corpus de tres películas y tres novelas chilenas (1980-1990), que indaga en las posibilidades de ambas disciplinas para imaginar el futuro en tiempos de crisis, esperanza y desesperanza, fijando ejes temáticos en torno al exilio, la memoria, la ciudad y el encierro. En esta línea, el objetivo es comprender dicha época en Chile, de avanzada dictadura e incipiente neoliberalismo, a partir de un cruce temporal (pasado, presente y futuro) y espacial que permite imaginar una forma de representación de la imagen.

PALABRAS CLAVE: cine chileno, novela chilena, imagen, futuro.

### IMAGINING THE FUTURE: IMAGE, HOPE AND DESPAIR IN FILM AND THE NOVEL IN CHILE (1980-1990)

This article proposes a critical reading of a corpus of three films and three novels from Chile (1980-1990). This reading inquires into the possibilities of both disciplines to imagine the future in times of crisis, hope, and despair, setting topics around exile, memory, the city, and confinement. It is thus the aim of this article to understand the period studied, the emerging

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt regular, n.º 1211970, “Residuo y futurabilidad. Imaginación y territorio en la novela y cine en Chile. 1981-2020, del cual soy investigador responsable.

neoliberal Chile of the second part of the military dictatorship, regarding temporal (past, present, and future) and spatial crossroads that may allow us to figure out a manner to depict images.

KEYWORDS: Chilean cinema, Chilean novel, image, future.

Recepción: 04/07/2022

Aprobación: 13/10/2022

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo.

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

## INTRODUCCIÓN. CINE Y LITERATURA

Este artículo analiza un corpus de novelas y películas publicadas y producidas durante la primera etapa de instalación del modelo neoliberal en Chile, que coexiste con el modelo político que propone la Constitución de 1980, en medio de la violencia histórica y residual de la dictadura militar en Chile. En este contexto se erige una imagen dialéctica –abordada desde los lineamientos planteados por Walter Benjamin y algunas discusiones posteriores–, que tensiona un tiempo pasado-presente que se proyecta en un futuro, en forma de esperanza y desesperanza latentes, tanto en la novela como en el cine durante este período. Si las “Tramas del mercado” o “modos de figuración del mercado” (11) que propone Cárcamo-Huechante, que parten en “la línea imaginaria chilena de una historia literaria y económica” (41) establecida por *Martín Rivas*, *Casa grande*, *Sub-Terra* y *Odas elementales*, prosiguen con las “reformas de mercado de mediados de los setenta” y se despliegan como “onda expansiva y envolvente del sistema de mercado en desmedro de la agencia estatal, tanto en lo social como en lo cultural” (42), estas tramas, exacerbadas por la dictadura y la instalación del modelo neoliberal, impactan, sin dudas, en lo social y, por lo tanto, en los sujetos del corpus que analiza este texto. Entonces, estos sujetos gestionan sus propias posibilidades desde la esperanza y la desesperanza, trazan una triangulación temporal, pasado,

presente y futuro que puede ser leída desde una imagen dialéctica. Hablo, así, de una imagen que fija ejes temáticos en torno al exilio, la memoria, la ciudad y el encierro, vinculándolos con formas espectrales, nostalgia, escepticismo, autoritarismo y violencia, en relación con un mundo perdido o un mundo imposible, utópico y esperanzado, cuya operación discursiva oscila entre lo imposible y la desesperanza y la imaginación de lo posible y la esperanza.

La revisión del corpus y del período que analizo no es la primera que se hace en el campo de la crítica literaria y cinematográfica, pero sí en lo que se refiere a su cruce y vínculo interdisciplinar que apunta a una lectura crítica de la imaginación del futuro. En esa línea, este corpus responde a obras que, en algunos casos, tienen antecedentes autorales previos, como *La desesperanza*, de José Donoso—escritor cuyo punto alto de producción se inscribe en el marco del *boom* latinoamericano— y que había publicado *Casa de campo* (1978), novela alegórica de la dictadura; y *Fragmentos de un diario inacabado* (1983), de Angelina Vásquez, directora cuyo trabajo comienza en 1971 y luego es sostenido en el exilio. En otros casos, se trata de propuestas autorales que están comenzando, como *Óxido de Carmen* (1986), publicada en España, de Ana María del Río, cuya producción comienza a ser publicada a mediados de la década de los ochenta; *Imagen latente* (1987), primer largometraje de Pablo Perelman; *La ciudad está triste* (1987), de Ramón Díaz Eterovic, novela que indica el inicio de la saga protagonizada por Heredia; y *La luna en el espejo* (1990), de Silvio Caiozzi, director que comienza su trabajo con *A la sombra del sol* (1974) y cuya película *Julio comienza en Julio* (1979) habla de autoritarismo en plena dictadura. De este modo, se pueden establecer ciertas diadas que ayudan a examinar algunos temas y problemas relevantes, como en la de Donoso-Vásquez, vinculados a los tiempos del retorno desde el exilio. En tanto, la diada Díaz Eterovic-Perelman reconoce las posibilidades de volver a salir al espacio público. Por último, la de Caiozzi-Del Río explora en el encierro los fantasmas del pasado que se posicionan en el presente y en el futuro. De ahí que la imagen—en forma de síntesis e imagen dialéctica literaria y cinematográfica— propiciará el complejo abordaje de un tiempo, pasado, presente y futuro, y facilitará un cruce a la dimensión de un espacio vivido e imaginado, que fluctúa entre la esperanza y la desesperanza, en un corpus que remarca la idea de sujetos golpeados que se debaten entre el escepticismo y la posibilidad de creer o no creer como gesto político<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Este corpus se proyecta en la lectura que hace José Promis de la novela chilena del siglo XX, desde la búsqueda del fundamento, es decir, el relato que, desde su presente

El estado del arte permite establecer cómo la crítica ha abordado la época. En primer lugar, de modo disciplinar, la narrativa se sitúa entre lo que Grinor Rojo denomina como las novelas de la dictadura y posdictadura chilena, las que “conforman un ciclo literario, activo desde hace más de cuarenta años y que aún no se cierra” (*Las novelas...* 12). Un período leído por Rodrigo Cánovas desde la huerfanía en la novela chilena, entre 1983 y 1994, momento en el que quienes escriben “reflexionan sobre la generación simbólica de la autoridad en los siguientes escenarios: el país, la familia y la escritura. La pregunta por el país, de carácter político, implica una reflexión sobre nuestras tradiciones republicanas” (101). El trabajo de Cánovas comprende la orfandad de los sujetos durante los años ochenta y que se replica en los noventa. En tanto, María Teresa Johansson remarca el carácter testimonial de esta producción, ya que la narrativa que se publica desde 1973, está “tensionada de modo indirecto respecto de la representación de los acontecimientos límites: la elaboración del duelo, las apariciones fantasmáticas, las disyuntivas entre decibilidad e imposibilidad de nombrar y las metáforas de la reparación” (231).

Cinematográficamente los años ochenta, por su parte, encuentran en el cine del exilio un momento de extinción, según Jacqueline Mouesca, entre 1985 y 1987, y el “relanzamiento de una producción cinematográfica local” (1 Plano secuencia... 9). Mouesca destaca el cine de Raúl Ruiz, Sebastián Alarcón, Angelina Vásquez, Marilú Maillet, Angelina Vásquez y Valeria Sarmiento, cuyas películas oscilan entre el cine político del exilio con énfasis en lo cotidiano, pero también con ejes marcado por la esperanza, el sueño y deseo del retorno, el viaje y la espectralidad. Se trata de un cine que cimienta las bases de una cinematografía de transición. Por su parte, Alicia Vega, en *Itinerario del cine documental chileno. 1900-1990*, cierra con los últimos diez años que reviso en este artículo. Claudio Rolle valora de itinerario de Vega acerca del cine producido desde el Golpe militar, que, “[a] pesar del clima hostil”, logra dar cuenta “de temas difíciles y negados por las autoridades, ocupándose de argumentos como la cesantía, la violencia, la marginación,

---

fragmentado o miserable, levanta una utopía social; pasa por la novela del acoso, de sujetos acechados; y por la novela del escepticismo que abandona “cualquier actitud de búsqueda o de interpretación del fundamento” (156). Por último, la novela de la desacralización, que sitúa su proceso en el descenso de los acontecimientos de la historia “desde un tiempo y un espacio de felicidad hacia los abismos de la pesadilla y el dolor” (254), un viaje a los infiernos y el motivo del paraíso perdido.

las movilizaciones sociales” (40)<sup>3</sup>. Retomando a Cánovas, la huerfanía encuentra eco en *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición 1990-1999*, de Ascanio Cavallo, Pablo Douzet y Celia Rodríguez. Una lectura para la transición que abre con *La luna en el espejo*. La orfandad atraviesa ambas décadas y fragua un vacío, el del padre, como representación paradójica del tirano omnipotente.

Asimismo, surge una estrecha relación entre cine y literatura o la imagen en la literatura, que encuentra un extenso y variado trabajo en el campo de la crítica en Chile, y propone un debate teórico relevante<sup>4</sup>. Magda Sepúlveda traza una lectura entre poesía y video-arte de la representación de la ciudad atravesada por tres problemas: “la higiene, la espectacularización y, por primera vez entra en la discusión, el género” (79), problemas que exacerbaban una retórica de la imagen y la iluminación que articula el vínculo entre literatura y audiovisual. Por su parte, Wolfgang Bongers apunta al análisis sobre los trabajos con la imagen-archivo de Pablo Perelman, Germán Marín, Gonzalo Millán y Enrique Lihn. Por último, Valeria de los Ríos<sup>5</sup> estudia el vínculo de la literatura con la imagen, que, en el contexto que analizo, se ve plasmado en el análisis de fantasmas, cine y fotografía en Enrique Lihn, centrado en la relación del poeta con las artes visuales, a diferencia de los poetas de las vanguardias históricas, estas tienen un “influjo [...] sobre la construcción del sujeto” (*Fantasmas...* 21). Sin embargo, estas lecturas no abordan los temas vinculados a la imaginación del futuro ni de la imagen dialéctica que desarrolla este artículo.

<sup>3</sup> Para una revisión del audiovisual de la época véanse los siguientes textos: *Apuntes para una historia del video en Chile*, de Germán Liñero; *La industria cinematográfica chilena*, editado por María de la Luz Hurtado, y publicado en la colección CENECA-CED; “La imagen cinematográfica y la representación de la realidad. Reflexión histórica y crítica del cine documental chileno”, de Zuzana M. Pick, y “Cronología del cine chileno. 1973 y 1983”; *Visiones laterales. Cine y video experimental en Chile (1957-2017)*, de Claudia Aravena e Iván Pinto.

<sup>4</sup> Otros trabajos que vinculan cine y literatura: *Archivos iletrados. Escritos en Chile: 1908-1940*, coeditado por Wolfgang Bongers, María José Torrealba y Ximena Vergara; *Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica*, de Betina Keizman y Constanza Vergara (eds.), y *Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura*, de Paula Honorato, Francisca Lange y Ana María Risco (eds.).

<sup>5</sup> Además, publica *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*, donde aborda la visualidad en la literatura, en Juan Luis Martínez, Roberto Bolaño, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Julio Cortázar y Vicente Huidobro, entre otros.

## DICTADURA Y EL INICIO DE LA ETAPA NEOLIBERAL

La década<sup>6</sup> exhibe un momento cúlmine de borronamiento del pasado y reescritura del presente para proyectarlo en el futuro, que se desarrolló durante los siguientes cuarenta años hasta nuestros días. La ficción, literaria y cinematográfica, funciona como correlato de una época en la que se consolida un modelo político y económico desde el cual el corpus toma el pulso de la imagen del futuro. Un presente en el que surgiría una imagen dialéctica, según la lectura que realiza Walter Benjamin, en la que se podría posar la figura del ángel de la historia, proyectado en los protagonistas de los relatos literarios y cinematográficos, ya que se sitúan, también, en umbrales de época convergentes, pero con matices en su representación o imagen<sup>7</sup>. Este período ofrece un marco político para lo que ha sido denominado el modelo neoliberal, que fue instalado durante los primeros años de la dictadura y que aún es sostenido en medio de una crisis social, patente por el estallido de octubre de 2019, que dio paso al proceso de redacción y rechazo de la Nueva Constitución. A inicios de la década de los ochenta, la dictadura consume y deja amarrado un modelo económico para las décadas que siguen. Luis Ernesto Cárcamo-Huechante traza las lógicas del mercado que comienzan a operar durante la dictadura, donde una de las claves “es la puesta en crisis de la vieja cultura patrimonialista de la burguesía tradicional” y la emergencia de una cultura empresarial y un modo de vida individual (130), competitivo, por sobre el proyecto colectivo. El neoliberalismo, para Carlos Ruiz, otorga un valor central al mercado, impone la competencia como “forma básica de las relaciones sociales, el sello distintivo de la condición humana” (11)<sup>8</sup>. Por su parte, según David Harvey, la neoliberalización despliega un “proceso de ‘destrucción creativa’” (*Breve historia... 7*), pero también de las estructuras,

<sup>6</sup> Si bien la década va desde 1981 a 1990, la década histórica inicia en 1980, por el inicio de la Constitución, y culmina en 1990, momento en que Patricio Aylwin asume la presidencia, mi corpus abarca estos momentos.

<sup>7</sup> El 8 de agosto de 1980 fue aprobada, en el contexto de la dictadura de Augusto Pinochet, la Constitución política de Chile, que entró en vigencia el 11 de marzo de 1981. Casi cuatro décadas después, el 25 de octubre de 2020, en un Plebiscito nacional se aprobó la opción de redactar una Nueva Constitución, a través una Convención Constitucional elegida en votación nacional, los días 15 y 16 de mayo de 2021 y que el 4 de septiembre de 2022 fue rechazada en un plebiscito de salida.

<sup>8</sup> Para examinar los modos y formas de vida neoliberales, revisar *La ofensiva sensible. Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*, de Diego Sztulwark.

de los poderes institucionales previos, de las divisiones de trabajo, de las relaciones sociales, de las áreas de protección social, de las formas de vida y de pensamiento, de las actividades de reproducción, “de los vínculos con la tierra y de los hábitos del corazón” (7). En tanto, Wendy Brown desarrolla las ideas de “ataque neoliberal a lo social” y “ruina del neoliberalismo”, que desarman los “poderes sociales” y desactivan toda “posibilidad crítica (58). En Chile, el modelo neoliberal se funda sobre la base de un proceso de ajustes y validaciones, según Kathy Araujo, entre crisis, ajustes y consolidación. La crisis de la vieja cultura modifica las relaciones sociales, afectadas por la disolución y desarme de la crítica y la creatividad. Se trata de una época en cuya imagen, literaria y cinematográfica, se aprecia el presente sobre las ruinas del pasado, imaginado en el futuro individual y neoliberal cuyo plan común y creativo se encontraba destruido. Así, creer en el futuro, o tener esperanza, se percibía como una tarea compleja.

## LA IMAGEN DEL TIEMPO

El presente, como pesadilla del período que trazo entre 1980-1990, permite delinear los espacios de lo imaginado en el cine y la novela como proyección de la historia y el pasado hasta una enunciación del futuro o de lo posible. Esto último anclado en una tensión entre esperanza y desesperanza<sup>9</sup>. En este corpus emerge una imagen relampagueante, desde la lectura de Benjamin, que tensiona tiempos y espacios, traza e imagina un territorio a partir de los recorridos de sus personajes. Recorridos, idas o vueltas, espectrales, agonizantes y vivenciales. En el trayecto de los pasajes, incluidas las huellas del pasado y el futuro inscritos, Benjamin traza una “topografía de la transitoriedad” (Uslenghi 12).

En la conocida Tesis IX, “Sobre el concepto de historia”, Walter Benjamin hace referencia al *Angelus Novus* de Klee, que representa el ángel de la historia, en apariencia alejándose de “algo a lo que mira atónitamente. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, abierta su boca, las alas tendidas”

<sup>9</sup> Tanto las ideas de futuro como las de esperanza colindan con la “arqueología del futuro”, concepto trabajado por Fredric Jameson en torno a la utopía y la ciencia ficción, pero que abre la posibilidad de ser pensado a partir de un corpus que articula una retórica realista que, en algunos casos, transita hacia una retórica de lo fantástico y da forma a lo espectral o al delirio.

(Benjamin, *La dialéctica* 44). Vuelto hacia el pasado ve una catástrofe que “incesantemente apila ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies”, sin posibilidad de recomposición, “bien quisiera demorarse, despertar a los muertos y volver a juntar lo destrozado” (44). Desde el Paraíso, la tempestad sopla y lo empuja, sin que este pueda plegar sus alas: “Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al que vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Esta tempestad es lo que llamamos progreso” (44). El progreso tempestuoso es el futuro o su porvenir. La imagen observada por Benjamin sintetiza los tiempos, como enlace y umbral entre pasado y futuro, ruina y progreso. Marca un derrotero relevante para comprender el presente y la crisis<sup>10</sup>.

Entiendo la imagen en Benjamin, un “filósofo de la imagen” (Uslenghi 14), como una representación, no en tanto mimesis, sí en tanto síntesis<sup>11</sup>. Para Benjamin, según Gerhard Richter, “todo acto de lectura literario o histórico está fundamentalmente predicado en un compromiso con la imagen” (cit. en Uslenghi 14), no solo en sus reflexiones sobre la reproducción técnica, el cine o la fotografía, también puntualmente en “la investigación cultural e histórica” (14). En la imagen dialéctica, sostiene Benjamin (*Libro de los pasajes*), lo que ha sido de una determinada época es también “lo que ha sido desde siempre” (466) o más preciso, una imagen une dos tiempos, lo que ha sido y el presente, “como un relámpago al ahora en una constelación” (464).

El estatuto de la imagen constituye una acción dialéctica que la hace compleja, que convoca una lectura crítica expandida desde y hacia el cine y la novela, que posibilita al historiador, según Benjamin, y también al crítico, según nuestra lectura, volver a mirar y a leer el pasado. Georges

<sup>10</sup> Para Terry Eagleton, el ángel de la historia de Benjamin busca abolir “la historia por completo”, vuelve su mirada a las “ruinas del pasado”, y “trata de detener el tiempo para despertar a los muertos e instaurar la eternidad, aquí y ahora” (40). Así, detiene la historia, retrocede hacia el futuro, es incapaz de interrumpir el “flujo del tiempo” para lograr “su audaz rescate” (42). Beatriz Sarlo, en tanto, piensa en Benjamin para articular la síntesis y el carácter relacional del presente, como un modo directo del capitalismo, “enigmático y crítico” (50), es el presente del ángel, que se manifiesta desarticuladamente como una pesadilla: “Su forma de conocimiento es la imagen dialéctica” (Sarlo 50).

<sup>11</sup> En 1924, Benjamin da giros fundamentales: “En los años previos, a los que se refirió como sus ‘años de aprendiz en la literatura alemana’, Benjamin estuvo empeñado en una reevaluación del romanticismo alemán y en desarrollar una teoría de la crítica con profundas raíces en ese mismo romanticismo” (Uslenghi 14).



Didi-Huberman<sup>12</sup> retoma a Benjamin y sostiene que “cuando la humanidad no se frota los ojos –cuando sus imágenes, sus emociones y sus actos políticos no se ven divididos por nada–, entonces las imágenes no son dialécticas, las emociones son ‘pobres de contenido’ y los actos políticos ‘no se orientan hacia ningún porvenir’” (“Volver sensible...” 68). Didi-Huberman acierta al leer la complejidad de la imagen, su contenido, su dinamismo y potencia, y el gesto crítico de mirarlas. En esa línea, lee en Benjamin la idea de crisis y política, cuando en su ensayo sobre *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* (1935), escribe que la crisis de las democracias “puede entenderse como una crisis de las condiciones de exposición del político”. Didi-Huberman profundiza:

Allí donde el “campeón, la estrella o el dictador salen vencedores”, en los estadios o en las pantallas del cine comercial, habrá que *dialectizar* lo visible: fabricar otras imágenes, otras montañas, mirarlas de otra manera, introducir en ellas la división y el movimiento asociados, la emoción y el pensamiento conjugados. (68)

Frotarse los ojos –como también el deseo del ángel de la historia de “despertar a los muertos y volver a juntar lo destrozado”– deviene en la operación de dialectizar lo visible. La imagen, en este sentido, cumple una función de imaginación crítica que desarticula las condiciones de exposición de lo político. Así, la relevancia de revisar y analizar el dispositivo teórico de la imagen dialéctica benjaminiana<sup>13</sup>, radica, primero, en la complejidad del estatuto de la imagen en sí; segundo, en la posibilidad de comprenderlo como dispositivo crítico literario y cinematográfico; tercero, en la posibilidad

<sup>12</sup> Cuando Didi-Huberman aborda la relación entre historia y la visibilidad de los cuerpos, piensa en Walter Benjamin, Aby Warburg, Carl Einstein, Ernst Bloch, Siegfried Kracauer e, incluso, Theodor Adorno. En mi caso, cuando pienso en la historia y en las formas de representación de la imagen también pienso en Benjamin, en el mismo Didi-Huberman y agregó a Rancière. El estatuto de la imagen que clama en la imagen dialéctica es el que teóricos posteriores comprendieron desde una dialéctica que no es plana, es decir, desde las resistencias con las que carga la imagen como dispositivo: Gruzinski, Mitchell, Jameson, Bellour, Evans, Hall.

<sup>13</sup> Para Alejandra Uslenghi, la lectura cultural desde una perspectiva “histórico-material”, según Benjamin, “no es una tarea exenta de responsabilidad, sino una forma de posicionarse en cada acto de lectura frente al estado de desintegración y la fragmentariedad de nuestra cultura, en un campo de fuerzas heterogéneas donde las diferencias que constituyen el texto de esa cultura amenazan su legibilidad” (13).

de articular una lectura temporal y espacial del tiempo pasado, residuo, y del tiempo futuro, como esperanza o desesperanza, posibilidad o imposibilidad, en ambos casos, desde un presente articulador que avizora el futuro desde una imagen dialéctica que oscila entre la esperanza y la desesperanza.

## IMAGINAR EL FUTURO. ENTRE LA ESPERANZA Y LA DESESPERANZA

Siempre que hablamos del futuro nos enfrentamos a un tiempo que no ha acontecido, cuyas referencias las encontramos en la posibilidad especulativa del pasado y del presente en lo que podría ser, o en las formas de imaginación que inventan huellas. El futuro, en sí, dice Lucian Hölscher, “en cuanto época histórica, es un descubrimiento tardío”, con formas diferentes de entenderlo en cada época (9). De hecho, continúa Hölscher, la definición del futuro es equívoca, en cuanto vincula dos ideas heterogéneas y contradictorias: “por un lado, la idea de que las cosas que esperamos puedan derivarse de la historia y del presente, y, por otro, la idea exactamente contraria de que ‘dependen de nosotros’” (13). Sobre la base de esa contradicción, el futuro se manifiesta, primero, de manera profética, “partiendo de un final de la historia que se establece como premisa” (13) y, segundo, “a modo de pronóstico, a partir del pasado y del presente” (13). Esto último hace eco de lo que Terry Eagleton sostiene en torno al presente como una fase posterior del capitalismo: “En una era anterior del capitalismo, se podía tener esperanza porque era posible prever un futuro radiante” (19), en una fase siguiente, la actual, “toda la expectativa que queda es que el futuro será una repetición del presente. Escasea la esperanza, pero esto en sí mismo es un signo esperanzador, pues significa que no hay nada que deba ser redimido” (19). El futuro en Benjamin, según Pablo Oyarzún, como diferencia del presente, “como hiato que se abre en este, irresuelto [...], es la fisura que el pasado pendiente inscribe en el presente. Que el pasado permanece pendiente, esto es lo decisivo en la concepción benjaminiana” (23). Independiente de la no certeza del futuro, cada tiempo deja su huella en otro tiempo, en rigor, cada tiempo se construye en relación con otro y, de esta manera, erige una imagen dialéctica.

Franco –Bifo– Berardi da cuenta de la evolución respecto de la percepción del futuro durante el siglo XX. “¿Cómo hemos imaginado el futuro, cómo

lo han imaginado los artistas, los poetas, los pensadores?”<sup>14</sup>. En la época moderna, sostiene, prima la imaginación de un futuro “según la metáfora del progreso” (*Después* 151). Luego, en pleno desarrollo de la modernidad, la ciencia y la economía giró en torno al conocimiento, idea que primó también en la Ilustración, “y el positivismo hace de ella su credo fundamental” (151). Posteriormente, “las ideologías marxistas y leninistas, de visión historicista y dialéctica, imaginan el futuro a partir de un modelo tecnológico progresivo”, mientras que el futurismo “dio lugar a una sensibilidad y unas expectativas sobre el mundo propias de la cultura del siglo XX” (151). Sin embargo, en la parte final del siglo XX las ideas filosóficas, estéticas y sociales en torno al futuro que forjaban los modernos se desvanecen, por lo que resulta pertinente replicar otra pregunta de Berardi: “Y, ¿cómo imaginamos el futuro a día de hoy?” (29). En 1980, la metáfora del progreso deviene en la metáfora del mercado como deseo y como regulador de todo modo de vida. Hoy imaginamos el futuro desde la crisis y desde ahí generar la posibilidad. David Harvey afirma que las visiones utópicas son relevantes para el presente, ya que cargan con la idea de aspiración y deseo, como articulaciones políticas y epistemológicas. En ese sentido, para Harvey, la creación literaria, la novela, introduce sociedades viables a partir de imágenes dinámicas del espacio que rompen con una idea estática de él. Por su parte, Fredric Jameson cree que “[e]s hora de examinar más de cerca los modos, en apariencia transparentes, en los que la ciencia ficción registra las fantasías sobre el futuro” (340). Harvey y Jameson apuntan a la utopía, la ciencia ficción y la creación literaria como maneras de pensar los referentes geográficos, sociales, históricos y culturales.

La década de los ochenta, tanto en cine como en literatura, se desentiende de la utopía como posibilidad. La utopía pierde su lugar en la sociedad contemporánea, se manifiesta como la pérdida de esta y puede ser comprendida, asumiendo los matices, desde la caída de los metarrelatos (Lyotard), en relación con la “melancolía de izquierda” (Traverso) que dilapida su relato del siglo XX y considera imposible la utopía social o la existencia de una alternativa al “realismo capitalista” (Fisher), en los tres casos, esto se vincula a la caída del socialismo. Para Jameson (2009), en su *Arqueología del futuro* –centrado en la literatura de ciencia ficción–, la utopía siempre ha sido política, “destino

<sup>14</sup> En un texto posterior, Berardi desarrolla el concepto de futurabilidad, en relación con las nociones de potencia y posibilidad, vinculadas a la capacidad de emancipación de la sociedad respecto de las lógicas capitalistas.

inusual para una forma literaria” (7), sometida a una “duda permanente”, con un prestigio “estructuralmente ambiguo”, con “fluctuaciones de su contexto histórico” (7) que desemboca en que la “relación entre utopía y lo político, así como las cuestiones sobre el valor político práctico del pensamiento utópico y la identificación entre socialismo y utopía”, sean temas sin resolver hoy, “cuando la utopía parece haber recuperado su vitalidad como lema político y una perspectiva políticamente energizante” (8). Harvey, por su parte, lee en *Espacios de esperanza*, los desarrollos geográficos desiguales en relación con la posibilidad utópica espacial<sup>15</sup>, como modo de entender un “momento de nuestra historia”, en el cual “tenemos algo de gran importancia que alcanzar ejerciendo un optimismo del intelecto para abrir vías de pensamiento que durante demasiado tiempo han permanecido cerradas” (30). Tanto Fredric Jameson como David Harvey ven en la utopía la forma de leer el futuro y la esperanza, respectivamente.

Al mirar o pensar el futuro, surge la esperanza y la desesperanza como horizontes de lo posible o de lo imaginado, triangulando la posibilidad de lo que no es aún, en relación con lo que ya fue o está siendo. Según Eagleton, la esperanza es “enemiga del utopismo vano así como de la desesperanza” (52). La esperanza que queda en la caja de Pandora, después de haberse propagados todos los males por el mundo, deja un eco de incertidumbre. En rigor, la esperanza no debiera cargar con un optimismo intrínseco, ya que se desconoce su contenido. Para Eagleton, la esperanza “es un fetichismo del futuro que reduce el pasado a un prólogo y el presente a mera expectativa vacía. Por eso hay veces que no resulta tan distinta de la desesperanza” (52). En esa línea, desconocemos las condiciones que propone la esperanza, ya que la “leyenda de Pandora presenta una interesante ambigüedad”, que se erige desde la disyuntiva si esta es “una enfermedad o una cura” (52). Hay varios matices que escapan a las posibilidades de la esperanza. Primero, esta “esperanza no siempre depende de nuestros esfuerzos, arduos o no” (58), por lo que “está más allá de nuestras capacidades, que no es lo mismo que esperar lo imposible”; segundo, carga con “un aspecto pasivo”, lo que implica que su opuesto “no es tanto la desesperanza como la pura autodeterminación” (76) y, tercero, el marcar “un límite al poder humano” se debe a que no se trata de “una cuestión de voluntad” (77). En el corpus que analizo, se avizoran dos posibilidades de esperanza/desesperanza. Una, gatillada por la acción interna del sujeto y otra netamente externa, siempre vinculada con su contexto.

<sup>15</sup> Harvey hace explícita su referencia al libro *Resources of Hope* de Raymond Williams para darle título a su trabajo *Space of Hope*.

Horst Nitschack y Miguel Vatter abordan una referencia a la esperanza de Franz Kafka, relatada por Benjamin en un ensayo sobre el autor. Kafka responde a la pregunta de Max Brod, sobre si existe la esperanza “fuera de esta manifestación de mundo que conocemos”, a lo que Kafka dice: “¡Oh!, bastante esperanza, infinita esperanza, solo que no para nosotros” (9). En las novelas y cuentos kafkianos, la esperanza, según Benjamin, queda para ciertas “figuras insignificantes que no perteneces al mundo que se somete a las leyes” (9), “está del lado de [quienes] se entregan con todo entusiasmo a un oficio sin esperar ninguna recompensa, ningún reconocimiento, ningún tipo de salvación” (Nitschack y Vatter 10). En las novelas y películas que analizo la esperanza queda para quienes desbloquean el pasado y se abra a lo que viene, como lo intenta Heredia en *La ciudad está triste*: “Miré a mi alrededor y no había nadie. La ciudad sigue triste, pensé y escupí al suelo mi pena. No importaba. Era un ebrio con un caso que investigar, y aunque a nadie le importara, eso me hacía feliz” (20).

## LOS QUE REGRESAN. LA IMAGEN DEL CANTO

El exilio chileno, vinculado a la dictadura de Pinochet, retumba como un intenso y largo eco en la literatura y cinematografía chilenas producidas tanto en el extranjero como en Chile, con matices en los temas e imágenes en la primera etapa (1973 a 1979) y en la segunda (desde 1980). Pasados los primeros cinco años de dictadura, Jacqueline Mouesca afirma que los temas comienzan a ser otros, como la “realidad latinoamericana” (*Plano secuencia* 147)<sup>16</sup>. En la novela *La desesperanza* de José Donoso y en la película *Fragmentos de un diario inacabado* de Angelina Vásquez, se erigen dos formas divergentes de imagen dialéctica que tensionan el presente con el pasado y su proyección en el futuro. La novela lo hace desde la carga que expresa su título que redundante en la visión escéptica y cínica del escritor sobre el regreso a Chile del protagonista; el documental, por su parte, lo hace desde la posibilidad política enunciada por las voces que testimonian el presente en dictadura, desde el regreso, momentáneo de la directora.

<sup>16</sup> Para profundizar, se sugiere revisar el capítulo VII “Los años del exilio” de Mouesca (*Plano secuencia*) y dos ensayos sobre autores chilenos, en *Crítica del exilio, sobre literatura latinoamericana actual*, de Grinor Rojo.

El documental de Angelina Vásquez levanta un diario de imágenes documentales que testimonian un pasado oscuro, que intenta encontrar una imagen que lo resplandezca. El presente no tan distante de ese pasado prepara esa imagen para un mejor porvenir. Vásquez usa la estrategia de la voz-over que cede su “propia voz a Anita Mikkonen, su amiga y cercana colaboradora” (Ramírez 214). El regreso, desde otro espacio-tiempo, desde el exilio, carga con una doble vuelta, que abre el documental con la canción “Vuelvo”, interpretada por Inti-Illimani, y que cierra con “Volver a los 17” interpretada por Violeta Parra. En las dos escenas se refiere a un pasado que establece el retorno, en “Vuelvo”, el hablante canta: “Vuelvo hermoso, vuelvo tierno, / vuelvo con mi espera dura”, “sin pedir perdón / ni olvido”, erigiendo un regreso reparador. Mientras que en “Volver a los 17”, en la que la hablante enfatiza una experiencia vivida que, independiente de sus bemoles, concibe un presente, un “instante fecundo”, y el amor que, “Al son de su bella diana / Hizo brotar el jazmín / Volando cual serafín / Al cielo le puso aretes / Y mis años en diecisiete / Los convirtió el querubín.” Los cantos de Violeta Parra y de Inti-Illimani encuentran un continuo en la voz de Isabel Aldunate, exponente del Canto nuevo. Ella habla de la necesidad de “rescatar la esperanza, entre muchas otras cosas que hay que rescatar y que se han perdido y una cosa que hemos perdido es la capacidad de asombrarnos” (29’10”), lo que es exacerbado con el canto de la canción de Pato Valdivia, “Parece que estamos perdiendo el asombro”, “porque nada nos estremece” (30’06”). Habla del “derrumbe”, del “individualismo”, del “consumismo”, como ejes del presente neoliberal negativo, desde el cual busca reconstruir, intención primera del ángel de la historia, una esperanza asociada a la resistencia. Aldunate también interpreta “Yo te nombro libertad”, una canción valiente durante la época en la que la interpreta. Como contraparte, Mañungo es un personaje escéptico e indeciso, una figura distinta de lo que pasa en la resistencia. Mañungo no responde a esa canción del exilio, responde más a una lógica escéptica presente en Donoso. En la novela, Mañungo manifiesta el deseo de retornar a Chile para realizar un cambio en su vida y en su modo de pensar. Cuando se refiere a la distancia que experimenta con su canto, en relación con los “temas de protesta política y experiencia colectiva” (178), sostiene, desde la ambivalencia, la imposibilidad de librarse de ello, a pesar de detestarlos:

Me ahogo porque no encuentro otra nutrición: tantos años dedicado a sentir solo la revolución y la protesta me han desconectado de todas las fuentes. He llegado a odiar la contingencia, pero qué le

voy a hacer si me quedo mudo y me siento culpable si me alejo de ella. Sueño constantemente con barcos embrujados, sirenas, enanos voladores, niños con los orificios del cuerpo cosidos, sobre todo con esa extraña equivalencia chilota entre ser brujo y ser artista, de la que quisiera cantar. (178)

El universo de Donoso se presenta como fantasmas personales, en cambio, el de Vásquez se erige como comunitario desde el testimonio, tanto de pobladores, como de políticos y artistas. Surge así, el relato colectivo en torno a la olla común que instituye su presente desde la organización de la comunidad. Segundo, el relato de la detención de Víctor Osorno Badilla, sindicalista relegado en Quellón, un “mundo en donde reina la oscuridad” (11’30”), no obstante, se abre cuando “el pueblo de Chile se atrevió a decir basta” (12’50”) y la gente unida gesta una “semilla” (13’55”). Tercero, el político Gabriel Valdés enuncia la posibilidad de “iniciar la marcha hacia la democracia”. La imagen, por consiguiente, busca su espacio para brotar en medio de esa oscuridad incompleta, fragmentaria e inacabada, que, a la vez, según Iván Pinto, va de la mano de un “desajuste retórico” que renueva “la iconografía, la retórica, y la estructura del film político” (224).

Mientras los personajes de Donoso levantan un discurso desesperanzado y escéptico, los de Vásquez asumen el dolor del presente y la resonancia del pasado para afrontar con esperanza el porvenir. Un eje relevante que ilustra lo anterior y que atraviesa la novela y el documental es la muerte de Neruda. Surge así la pregunta: ¿Qué hacer con su cuerpo y legado? En la novela, la muerte de Matilde, en rigor su cadáver, representa el eco del pasado monumental del vate. En el documental, en cambio, Neruda es referido a partir de la lectura musicalizada que hace un grupo folclórico<sup>17</sup> a la “Oda a la papa”, un discurso más optimista que refuerza el horizonte del relato de Vásquez. Los personajes de Donoso se sostienen, según Carlos Cerda, en un “universo trágico”, se instalan “en la línea incierta que separa la razón de la caída en el abismo de la locura” (18); lo que desemboca en una desesperanza escéptica, por parte de Mañungo, producto –según Federico Schopf– de su incapacidad de no saber “penetrar y trabajar en sus materiales, es decir, con una imagen, no haya sabido soplar en los rescoldos de un pasado tan reciente

<sup>17</sup> Elizabeth Ramírez comenta que *Fragmentos de un diario inacabado* resalta el “rol que el folclore cumple en la lucha cotidiana contra la dictadura, desde las peñas con el ‘canto nuevo’ hasta el cobijo que entrega la cultura popular a las agrupaciones de los familiares de detenidos desaparecidos” (216).

y tan aparentemente sepultado” (s. p.). Mañungo no sabe limpiar el pasado y el presente, y termina por clausurar su propio porvenir, no entiende el espesor del tiempo, ni la articulación de una imagen dialéctica que, en medio de la tempestad, lo empuje hacia el futuro. Según Eagleton, la “tragedia se ocupa de lo que sobrevive, si sobrevive algo, cuando la humanidad ha sido devastada hasta quedar reducida casi a nada. El residuo que queda, lo que se niega a rendirse, es aquello que constituye una base segura sobre la que se puede construir” (78). Mientras los personajes de Donoso no saben construir sobre las bases residuales de la ruina y la devastación, los de Vásquez sientan las bases para hacerlo. En el documental, el actor Héctor Noguera habla de los 10 años de dictadura como un proceso de esconderse y volver a salir para caminar:

esconderse, un meterse hacia adentro, quizás durante un tiempo y poco a poco comenzar a sacar los cachitos al sol, a aparecer y aparecer cuidadosamente, no en el sentido del resguardo personal, sino cuidadosamente porque uno siente que hay una responsabilidad importante. Que esto va caminado de una manera. Que hay que insertarse en este caminar. Que el que pueda al lado no participa. Queda solo. Muere. Que el que se suma a este proceso que es como una ola que va creciendo y creciendo, se evapora, como una gota de agua sola. (48’23’’)

¿Qué hacer con la imagen dialéctica de la ruina, de la catástrofe y tragedia del presente? La novela y el documental resuelven de distinta forma su gestión, una hacia la desesperanza, otra hacia la esperanza. Sin embargo, retomando a Didi-Huberman, emerge el gesto de “frotarse los ojos”, en rigor: frotar la representación con el afecto, lo ideal con lo reprimido, lo sublimado con lo sintomal (“Volver sensible...” 68). Así, el regreso del exilio intenta operar sobre las tramas del mercado que han destruido los discursos sociales y comunitarios. A pesar del impacto social, la desesperanza cínica y escéptica en Donoso ofrece una posibilidad, y, por su parte, en Vásquez, va más allá, repensando lo colectivo como marco de ese volver y recomponer.



## LOS QUE SALEN A LA CALLE. MEMORIA Y OSCURIDAD

La imagen dialéctica, la tensión entre el pasado y el presente que se idea en el futuro, es sintética, relampaguea y condiciona la forma de habitar el espacio urbano y planear el futuro en una imagen compleja, que ajusta y desajusta las posibilidades de la esperanza en *Imagen Latente*, de Pablo Perelman, y en *La ciudad está triste*, de Ramón Díaz Eterovic. Ese relámpago “es el largo trueno que después retumba” (Benjamin, *Los pasajes* 459). Tanto el fotógrafo como el detective dejan el encierro –la sala de revelado de Pedro y la oficina de Heredia– y salen a la ciudad a pesquisar una imagen o una huella, una luz relampagueante en medio de la oscuridad, en medio de una memoria ausente. La memoria y la oscuridad son articuladas, según Gonzalo Zapata, como una diada que sintetiza una idea de imagen en Benjamin (228). Zapata se pregunta: “¿Acaso puede lo diáfano no mostrar la oscuridad, sino que la visión se invierta y pueda ser vista? ¿Por qué la oscuridad es posible en una imagen sin imagen? ¿Cuál es el vínculo entre imagen y oscuridad, imaginación y memoria? ¿Cuál es, propiamente, el lugar de la oscuridad?” (228-229). La oscuridad, telón de fondo sostenido en la narrativa de Díaz Eterovic en las décadas posteriores, se abre paso desde su condición de memoria e imagen ausentes. Su narrativa articula la letra del género negro con una forma de letra cinematográfica que se abre durante el siglo XX. Mitchell sostiene que “las tensiones entre las representaciones visuales y las verbales no pueden desligarse de las luchas que tienen lugar en la política cultural y la cultura política” (11), la imagen en la representación literaria se imbrica de manera política en tanto tensión de la representación. Patricia Espinosa lee la novela de Díaz Eterovic, a partir de Baudrillard, en la que sustenta “la transformación de la lógica de la escena a la lógica de la pantalla” (s. p.), exacerbando la emergencia y potencia de la imagen. Tal articulación da acceso a pensar el lugar de la imagen en su tiempo, como memoria, y en la oscuridad que desde esa memoria es imaginada en forma esperanzada y desesperanzada en el presente y en el futuro. *La ciudad está triste* escenifica una urbe oscura en la que los cuerpos vivos conviven con los cadáveres, en una forma de habitar que oscila entre la esperanza y la desesperanza: “Usted es nuestra última esperanza. En casa ya no sabemos qué hacer” (Díaz Eterovic 13), dice un personaje a Heredia, a lo que él responde sin otorgar garantías: “No deberías esperar tanto de un sujeto como yo. Mis espacios de movimiento son limitados y la esperanza no es bueno dejarla en manos ajenas” (13). La esperanza en Heredia es restringida y se desplaza entre la

posibilidad y la imposibilidad, en medio de una ciudad donde la dictadura imponía su violencia que condiciona el accionar del detective: “Estaba solo, en medio de una ciudad triste y hostil” (51). Sin embargo, parafraseando a Eagleton, su optimismo sin esperanza desemboca en una derrota esperanzada, desde la cual se constituyen pequeños y breves destellos relampagueantes que buscan diluir la desesperanza de la época, por ejemplo, heredada por la generación escéptica, según la categoría de José Promis. Sin embargo, su ética detectivesca, a pesar del escepticismo, da un paso hacia el compromiso político con sus clientes por restablecer la verdad.

La narrativa de Ramón Díaz Eterovic, además de su condición policial, desarrolla una articulada tensión entre un tiempo pasado-presente y una visibilización e imagen de la ciudad. Esa articulación comienza con *La ciudad está triste* en la que la tristeza citadina comparte espacio con una melancolía que se refleja como imagen: “observé mi rostro reflejado en los vidrios de la ventana” (11)<sup>18</sup>. El reflejo responde a la proyección de una imagen espectral transparente que exacerba el rasgo de impotencia de la imagen, en rigor, se trata de una imagen del presente, cuyo pasado limita las posibilidades del futuro. Por cierto, el reflejo no se sostiene en el vidrio, se trata, en resumidas cuentas, de la condición humana de Heredia, que se difumina en la vitrina neoliberal.

La diada oscuridad y memoria, que Zapata trabaja a partir de Benjamin, se proyecta en *Imagen latente* como un ir y venir entre la oscura sala de revelado fotográfico y la clara, aunque simbólicamente nublada y lúgubre, ciudad que habita Pedro, quien cree y descreo de las posibilidades que otorgan la lectura temporal. Primero, afirma con convicción política, esperanzada y optimista que “hay que cuidar los recuerdos”, “el presente es de lucha, el futuro es nuestro”, para luego contradecirse con cierta rabia: “el presente es una mierda, el futuro es el pasado visto en el espejo del presente ¿me explico? El presente es un espejo, uno mira hacia adelante, mira hacia el pasado, que cree que es el futuro”. Su voz se diluye. Ante los dichos del personaje, Bongers sostiene que “Esta condición del presente entre pasado y futuro es espectral, tan espectral como la voz que, en *fade out*, sigue divagando sobre la calidad del presente como espejo entre el pasado y el

<sup>18</sup> Espinosa agrega, que, en ese lugar, Heredia, como “sujeto moderno [...] está condenado a no poder olvidar”, por lo que él mismo constituye un “espacio de resistencia”, que pone de manifiesto un intento por romper la realidad pantalla y encontrar el espesor de la ciudad. El cierre del caso para Heredia implica una evasión, aunque augura, sin mucho entusiasmo, posibles “tiempos mejores”, sin muchas pistas que permitan vislumbrarlos

futuro” (31). El espectro es una ausencia ausente. Pedro es escéptico, no cree en la protesta ni en la posibilidad de salir a buscar a su hermano: “Mientras haya Dictadura no se puede hacer política”, pero lo afirma en una suerte de inercia rota por los acontecimientos de evidente violencia en el contexto de la dictadura. Su visión negativa y escéptica nubla la lectura del futuro y la posibilidad en torno a él, de hecho, lo entiende como una continuación del pasado. En palabras de Pedro, hacia el final de la película donde retoma sus palabras iniciales: “Porque el futuro es un reflejo del pasado. Por eso es que nunca es tan distinto”. La imagen latente, sintética y dialéctica, doblemente material, en su condición de metaimagen, imagen fotográfica dentro de una imagen cinematográfica, es el residuo<sup>19</sup> temporal que retorna al presente y es replicada en el ángel de la historia de Benjamin que, desde la ruina del pasado, es arrojado por la tempestad al futuro.

Tanto en la novela como en la película, la imagen es triste y latente, un residuo relampagueante de una imagen dialéctica que retorna. En rigor, la imagen es dialéctica en sí, no es plana o unidimensional, es “dialéctica en reposo” (Benjamin, *Libro* 464). En ambas representaciones, la imagen es reflejo que traza una imagen espectral que lucha por hacerse visible, pero que se difumina o se hace transparente, permite volver a leer el pasado. Según Eagleton, el ángel reconoce la calidad ilusoria del momento y se muestra incapaz de detener la fuerza de “esta formidable ficción ideológica”, por lo tanto, “los muertos permanecen muertos y continúa desarrollándose la larga catástrofe de la historia” (42). El detective y el fotógrafo reconocen esa catástrofe y son expulsados desde su escepticismo hacia una búsqueda política que desbloquee las trabas del presente y del pasado. En parte, los fantasmas del pasado retornan de forma esperanzada, y menos escéptica, respecto de creer en el futuro. La potencia de la esperanza se manifiesta difusa, pero posible en el marco del entramado del mercado. Este último retorna en la lectura de Cárcamo-Huechante sustentado por la dictadura y el modelo neoliberal, Heredia y Pedro intentan levantar el proyecto social perdido o romper su oscuridad con el relámpago de una imagen dialectizada que imagina un futuro difuso, pero posible.

<sup>19</sup> Pienso en el concepto de residuo a partir de Raymond Williams quien articula lo arcaico, lo residual y lo emergente.

## LOS QUE VIVEN EL ENCIERRO.

## LA IMAGEN ESPECULAR, AUTORITARIA Y OXIDADA

La novela *Óxido de Carmen*, de Ana María del Río, y la película *La luna en el espejo*, de Silvio Caiozzi, ponen de manifiesto una imagen especular y oxidada, fundada en el encierro represivo y autoritario, y el desfase temporal, como maneras de sostener la crisis del presente. En las dos producciones el presente como posibilidad se bloquea y, por lo tanto, clausura el futuro para sus personajes. El desfase temporal o cronológico es atendido por Grínor Rojo en la novela, a partir de las referencias a Gabriel González Videla y a Carlos Ibáñez del Campo, como “comentarios volanderos” (*Las novelas...* 71), superficiales que, más bien, dan la “impresión de ser una coartada cautelosa” para la autora y la época en la que escribe y publica la novela: la dictadura. Tal desfase encuentra eco en *La luna en el espejo*, en la que don Arnaldo, que está postrado y vive con Gordo, su hijo, se queja de no tener vista al mar, no soporta las murallas y los adobes de su hogar, porque lo ahogan. En ese contexto, Arnaldo recuerda otro tiempo, mejor y heroico, el del Combate Naval de Iquique. Se trata de un tiempo anclado en la nostalgia, la enfermedad de la patria, que le lleva a desear el mar como lugar de calma, del presente, de su muerte, del futuro.

La espacialidad, en ambas obras, es visibilizada, por lo cual despliega una retórica de la imagen rodeada por una atmósfera represiva y autoritaria que agobia y degrada a los personajes. En ese sentido, no se dialectiza la imagen, por lo que esta, en su condición centripeta, no relampaguea. La casa de la novela, por ejemplo, se configura como un espacio público, un sitio de dolor, donde se reprimen los sueños y se dictaminan normas estrictas, para ser algo en la sociedad: “es el espacio donde los sujetos son condenados a poner en escena su deseo y recrear su vida social. Lo público en la década de los sesenta fue un campo en disputa, que posterior al golpe fue invadido por diversas formas de violencia” (Román 65). El encierro de la casa y régimen autoritario que impera diluyen el campo en disputa para Carmen y para el narrador, como sucede en la película para don Arnaldo y para Gordo. En *La luna en el espejo*, sobresale el carácter estático y postrado de don Arnaldo, lo que le impide ver el mar y salir hacia él, lo que afecta directamente a su hijo. En tal situación, el rol de los espejos es fundamental, ya que reflejan el mar, aunque fragmentan y deforman la realidad. El hijo los mueve de un lado al otro para facilitar que el padre mire lo que no puede ver directamente. El espejo devuelve una imagen torcida e inversa, una imagen alterada a la que recuerda e imagina don Arnaldo.

Hacia el final, don Arnaldo sale de la casa en busca del mar<sup>20</sup>, vestido de marino, con medallas. Gordo le pregunta hacia dónde va. Va a ver la parada y luego al patio veneciano, donde un bote lo espera, le responde el padre al hijo. Gordo lo deja ir, mientras come en exceso, incluso le abre la puerta. El padre sale a la calle y se cae. El hijo lo ve desde arriba, de algún modo, lo deja caer. Suenan las campanas de la iglesia y la alarma de un reloj, mientras Gordo vomita. Se preocupa ingenua y cínicamente de su padre: “fue sin bufanda, sin abrigo, se puede resfriar. Pero va a volver”. Va a volver, como el tiempo pasado, la oscuridad y la memoria que, en forma de residuo, siempre vuelven. Lucrecia, su vecina enamorada, le ofrece ir a verlo, Gordo responde, “mejor que no”. Se escucha de fondo el sonido de las olas, la imagen muestra las casas de un cerro en Valparaíso. La espectralidad del padre hace eco en la soledad y orfandad del Gordo, un “huérfano del presente y del pasado” (Cavallo 48), cuyo futuro es sostenido en la imagen del padre y en el rechazo a la compañía de Lucrecia. Con la partida del padre, la soledad es la posibilidad: “Su tragedia no tiene otra salida que la desaparición del padre” (48), la que “no hará más que aumentar la infinita soledad del Gordo” (48). Un elemento trágico donosiano —el guion es escrito por José Donoso— que los personajes nuevamente no saben administrar.

*Óxido de Carmen*, por su parte, desarrolla la historia de una “amenaza de vulneración del orden de la casa y de la reacción correctiva y punitiva” (Rojo, *Las novelas...* 73). En la novela, sostiene Rojo, son miembros de la familia quienes infringen las reglas, y uno de ellos, Carmen, la protagonista, se convierte en el “blanco de un proceso de disciplinamiento” infructífero que desemboca en su muerte o suicidio. Su caída es maquinada por tía Malva y la complicidad del Presidente. El narrador, por su parte, poco puede hacer. Cuando Carmen desaparece es encontrada por él en la habitación del tío Ascanio —“el estúpido sin narices, como decía Tía Malva” (15)—, espacio que es presentado como un “gallinero primitivo y los olores del mismo” (17), referenciando a *El lugar sin límites* de Donoso, y que merma las posibilidades de Carmen. La de Carmen, dice Rojo, es “la vida que crece en la casa de la muerte” (83), es acosada por la muerte, “tratando de someterla, de ponerla bajo su dominio y, cuando ello no es posible, destruirla” (Rojo, *Las novelas...* 83). Una fuerza externa, Tía Malva, es la que le resta a Carmen la posibilidad de vivir y no

<sup>20</sup> La marina, dice, “es una incubadora de héroes. Es lo que necesita la juventud, hombría. El gobierno anterior no tenía héroes, sino que políticos, por eso tuvo que caer. Los héroes del mar son héroes heroicos. Por eso es que yo necesito un pedacito de mar que sea, para poder vivir” (19’).

oxidarse. El óxido expresa el paso del tiempo en un material de fierro, en este caso Carmen, pero también Gordo en la película de Caiozzi. En la novela de Del Río, el pasado se proyecta oxidado tanto en el presente como en el futuro; el óxido es la capa del pasado que corroe el presente. Carmen, culturalmente carga con el significado de canto, que en la novela es silenciado, pero también, en una lectura quizás antojadiza, suena a carmín, el color del óxido. Así, la degradación y oxidación es un claro ejemplo de que por la instauración de un nuevo sistema que proponía una libertad individual, se dejan de lado los sueños y esencias de los/as sujetos. De este modo, *Óxido de Carmen*, “sin ser un texto de la dictadura chilena”, construye “la imagen alegórica de un mundo ficticio, desfasado en el tiempo del mundo de la dictadura, pero que a la manera de este se habrá recogido sobre sí mismo, ciego y sordo en las tinieblas de su ensimismamiento”. Se trata de “un tiempo que para esos personajes fue de herrumbre, de moho, de un óxido espeso, corrosivo y letal” (Rojo, *Las novelas...* 90)<sup>21</sup>. Los personajes no escapan al encierro, porque no vislumbran un futuro y esperanzas posibles y tampoco logran dialectizar la imagen ni frotarse los ojos.

La visibilidad imaginada y el color del óxido convergen en la imagen espectral y fantasmal que conviven tanto en la película de Caiozzi, a partir de los reflejos del mar y el tiempo en los espejos, como en el delirio imaginado y nostálgico de don Anselmo en la novela de Del Río. En esta, por un lado, el escape constante al cine, como marca de incesto y evasión de la realidad, encuentra eco en la lectura de la imagen cinematográfica como proyección espectral. Se trata de la posibilidad de escapar que tienen el narrador y Carmen, quien es vetada, cuando no pueden ir a la “*matinée* del Alcázar” (22), no obstante, se mantiene latente, “las idas al cine” (32), como complicidad con Carmen. Tanto la presencia del cine en la novela, como la imagen del espejo en la película, resaltan el deseo de escaparse, que se concreta en don Anselmo, que logra salir a la calle, a la realidad, sabiendo que su hijo no terminará bien. Por su parte, Carmen desaparece durante unas semanas (45),

<sup>21</sup> La juventud, en la novela y en la película, también se expresa como la paradoja de posibilidad imposibilitada. Si para don Arnaldo la juventud necesita la heroicidad de la marina —“Es lo que necesita la juventud, hombría”—, ni él ni Gordo pueden acceder a esa condición, por lo que ese anhelo enunciado se diluye; en la novela, la juventud encuentra cercada su formación al ser comprendida por Grínor Rojo como una *contraBildungsroman*, ya que, “si la *Bildungsroman* clásica recoge el mejor sueño de cualquiera sea el grupo que hegemoniza el poder comunitario, la *contraBildungsroman* encarna [en *Óxido de Carmen*] esa pesadilla” (79).

tiempo en que el escándalo de su ausencia es exacerbado por Tía Malva, quien “subiendo y bajando, volando por los corredores con su disfraz de ángel (se vistió de blanco por ese tiempo)” (45). Se trata de una escena en la que Tía Malva(da) expone su dualidad, dado que es el mal mostrándose como el bien al disfrazarse de ángel. Simula ser un ángel, cuya figura fantasmal, blanca y transparente, se opone al color derruido del óxido. No es el ángel de la historia, es la tempestad que acecha al presente desde la ruina hacia un futuro sin posibilidades. La ausencia de Carmen subraya su presencia en la fijación que tenía Tía Malva por ella, incluso hasta llegar a prohibir nombrarla. “Pasan los días”, dice el narrador, “Me muero por Carmen. Es como tomarse un vaso de fuego” (33). Carmen, aunque oxidada, es la figura que quema, Carmen expresa el relampagueo y la posibilidad. Pienso en una doble lectura de Didi-Huberman sobre la imagen, una, toda imagen quema, es la latencia y posibilidad de esta (“La emoción” 52); la otra, la de las luciérnagas, en la que el poder del fascismo, sus focos, apagan su luz (*Supervivencia* 78).

Los dos tiempos presentes, en ambas producciones, se posan en el pasado sin poder avanzar hacia el futuro, en la política, a partir del desborde y soledad de Gordo, y en la novela, a partir de la muerte de Carmen. En palabras de Beatriz Sarlo, cuando atiende a la síntesis de la imagen dialéctica y de sus tiempos, sus dos extremos oscilan entre la historia “como paisaje en ruinas” y una escritura capaz de “construir una imagen en tensión, contradictoria” (50). En esa línea, las imágenes especulares de la película, y las oxidadas/quemantes de la novela, se diluyen y se ven imposibilitadas, en su tensión, de sostenerse. No hay posibilidad en los sujetos de pensar un afuera social, al margen del contexto. Los espacios interiores lúgubres remarcan lo sombrío de la época, por lo que la imagen dialéctica no surge en su esplendor espeso y rearticulador de sentidos.

## CONCLUSIÓN

La década analizada, en rigor 12 años, representa el tránsito hacia el final histórico de la dictadura, no así político, social y simbólico. Las obras estudiadas dan cuenta de una atmósfera oscura en la que los personajes ponen de manifiesto su incomodidad y escepticismo con ciertos matices marcados por la posibilidad de una imagen dialéctica manifiesta en dos tiempos, y que busca iluminar el espacio de quienes regresan del exilio, en la novela de Donoso y en el documental de Vásquez; de quienes vivieron la dictadura

y comienzan a salir, en la novela de Díaz Eterovic y la película de Pablo Perelman; pero no de quienes asumen el encierro como parte de un vivir centrípeto que clausura los relatos, en la novela de Ana María del Río y la película de Silvio Caiozzi. En rigor, se trazan espacios de lo imaginado que tensionan y distorsionan el pasado y, a la vez, enuncian e imaginan el futuro.

Sumado a los cruces entre cine y literatura que realizan para esta época Bongers, Sepúlveda y De los Ríos, este artículo inicia una secuencia en torno a la imaginación de esta época y las tres décadas siguientes. Se piensa, así, en las formas de imaginar diversas crisis del presente, la dictadura y la imposición del modelo neoliberal, y su relación con el pasado y el futuro, como forma de “frotar los ojos” y resignificar los derroteros literarios y cinematográficos a partir de la imagen dialéctica que desarrolla Didi-Huberman. Pensar, por ejemplo, en el devenir huérfano de Heredia y latente de Gordo en la película de Caiozzi. Ambos devenires son los de una época de huerfanías, tanto en los ochenta como en los noventa, que asumen, a la vez, la emergencia del relato desacralizador en relación con la posición escéptica hacia el presente y el futuro. Pensar en la figura del escéptico que se sostiene en la novela del 2000, según Ignacio Álvarez. Sin duda, quedan ecos y residuos de esta década en las venideras. En esa línea, cabe preguntarse sobre ¿cómo pueden creer en el futuro los y las personajes de este corpus, en contextos de violencia y autoritarismo? Y de paso, volver a la pregunta de Berardi sobre “¿cómo imaginamos el futuro a día de hoy?” (*Después* 29), específicamente en el corpus revisado, desde la tensión entre dos tiempos, pasado y presente golpeados, y una idea manifiesta de crisis e incertidumbre, cuyo horizonte se declara de dos formas hacia el futuro: una, de incapacidad de gestionar y generar la esperanza; otra inversa, es decir, la capacidad de gestionar y generarla, como formas de salida al tiempo neoliberal que embiste contra toda aspiración social y política erigida desde lo comunitario o lo creativo. La esperanza y la desesperanza, planteadas como horizontes conviven entre sí, en cuanto posan su presente desde las huellas del pasado y las posibilidades e imposibilidades del futuro, pero, sobre todo, se complementan, desde la lectura que realiza Boaventura de Sousa Santos, con otras, en tanto la esperanza se sitúa cerca del miedo y, de paso, la incertidumbre se posiciona entre ambos, tomando en cuenta que, como afirma el sociólogo portugués, estas tres aristas “no se distribuyen por igual entre todos los grupos sociales o épocas históricas” (89). De ahí que la emergencia y administración de la esperanza y desesperanza en este corpus, matiza los grados de posibilidad e incertidumbre, marcados por el período histórico de dictadura neoliberal



y vislumbran en las décadas que siguen los matices culturales, políticos y sociales que ofrecerán los nuevos tiempos.

En este contexto, aparece una imagen dialéctica, que encuentra eco en las tensiones temporales entre el pasado, el presente y el futuro, ya que entiende el referente como una unidad divisible, que puede ser leída como proceso y, a la vez, ayuda a comparar momentos o elementos de este proceso. En esa línea, a partir de este corpus interdisciplinario es posible establecer una lectura crítica en torno a las formas de agenciar el tiempo, la imagen y, en especial, la posibilidad del futuro, a partir del peso de la derrota o la tragedia y la visión que conciben los personajes. Entonces, la esperanza será la posibilidad que nos queda cuando el pesar o la tragedia han dejado una huella en el pasado o presente. Si frotarse los ojos admite dialectizar la imagen, nuestro rol crítico se inserta en la posibilidad de resignificar, según Eagleton, el cuerpo muerto como una manera trágica de esperanza: “interpretar de otra manera, introducir en una narración lo que ellos no podrían haber imaginado” (41), sea el retorno desde el exilio o la salida a la ciudad, como posibilidades de la imagen y del tiempo, que rompen la situación escéptica y autoritaria; o sea la imposibilidad de salir del encierro como imposibilidad de romper el cerco y remarcar la desesperanza del tiempo presente que no se dialectiza en el futuro.

En conclusión, la imagen permite oponer dos tiempos unidos como un relámpago, como sostiene Benjamin. Además, resulta útil para leer y releer, pero sobre todo visibilizar, los retornos, las salidas y los encierros de un tiempo de la crisis que lee el futuro como una posibilidad crítica, a pesar de las heridas y huellas que deja el autoritarismo de la dictadura, y sus marcas concretas en el relato neoliberal, donde las “tramas del mercado” condicionan las vidas y la sociedad. El ángel, arrastrado por la tempestad vuelve su espalda hacia el futuro, se proyecta en los y las personajes de las películas y novelas, quienes gestionan la posibilidad de imaginar el futuro enfrentando la tormenta desde la esperanza o desviándola desde la desesperanza delirante o escéptica.

## BIBLIOGRAFÍA

ARAVENA, CLAUDIA E IVÁN PINTO. *Visiones laterales. Cine y video experimental en Chile (1957-2017)*. Santiago: Metales Pesados, 2018.

ÁLVAREZ, IGNACIO. “Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos”. *Revista Chilena de Literatura* 82 (2012): 7-32.

- ARAÚJO, KATHYA. "Sujeto y neoliberalismo en Chile: rechazos y apegos". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. 2007. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/>. Web.
- BENJAMIN, WALTER. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2004. Impreso.
- \_. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: Lom, 2009. Impreso.
- BERARDI, BIFO, FRANCO. *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*. Madrid: Enclave de libros, 2014.
- \_. *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- BONGERS, WOLFGANG. "Archivo, cine, política: imágenes latentes, restos y espectros en films argentinos y chilenos". *Interferencias del archivo: Cortes estéticos y políticos en cine y literatura. Argentina y Chile*. Fráncfort del Meno: Peter Lang, 2016.
- BROWN, WENDY. *En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2020.
- CÁNOVAS, RODRIGO. "Una reflexión sobre la novelística chilena de los años 80". *Revista Chilena de Literatura* 38 (1991): 101-108.
- CÁRCAMO-HUECHANTE, LUIS. *Tramas del mercado. Imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fine del siglo XXI*. Santiago: Cuarto Propio, 2007.
- CAVALLO, ASCANIO, PABLO DOUZET Y CECILIA RODRÍGUEZ. *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición 1990-1999*. Santiago: Uqbar, 2007.
- CERDA, CARLOS. "Donoso sin límites". *La desesperanza*, José Donoso. Santiago: Debolsillo, 2017.
- "CRONOLOGÍA DEL CINE CHILENO. 1973 Y 1983". *Literatura Chilena, Creación y Crítica* 8/27 (1984).
- DE LOS RÍOS, VALERIA. *Espectros de luz, tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago: Cuarto propio, 2011.
- \_. *Fantasmas artificiales. El cine y la fotografía en la obra de Enrique Lihn*. Santiago: Hueders, 2015.
- DEL RÍO, ANA MARÍA. *Óxido de Carmen*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 1998.
- DE SOUSA, BOAVENTURA. "La incertidumbre, entre el miedo y la esperanza". *Casa de las Américas* 285 (2016): 89-95.
- DÍAZ ETEROVIC, RAMÓN. *La ciudad está triste*. Santiago: Lom, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. "La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética". *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados, 2008.
- \_. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012. Donoso, José. *La desesperanza*. Santiago: Debolsillo, 2017.
- \_. "Volver sensible / hacer sensible". *¿Qué es un pueblo?* Santiago: Lom, 2014.
- EAGLETON, TERRY. *Esperanza sin optimismo*. Barcelona: Taurus, 2016.
- ESPINOSA, PATRICIA. "Ramón Díaz Eterovic y la Novela Negra". *letras.mysite* (s.f.). <http://www.letras.mysite.com/eterovic140903.htm>. Web.
- FISHER, MARK. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- HARVEY, DAVID. *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal, 2015.

- \_. *Espacios de esperanza*. Madrid: Akal, 2003.
- HÖLSCHER, LUCIAN. *El descubrimiento del futuro*. Madrid: Siglo XXI, 2014.
- HONORATO, PAULA, FRANCISCA LANGE Y ANA MARÍA RISCO. *Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura*. Santiago: Metales Pesados, 2010.
- JAMESON, FREDRIC. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal, 2009.
- JOHANSSON, MARÍA TERESA. “Escenarios narrativos y memoria en la literatura chilena a partir de 1973”. *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- KEIZMAN, BETINA Y CONSTANZA VERGARA, EDS. *Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica*. Santiago: Metales Pesados, 2016.
- LIÑERO, GERMÁN. *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago: Ocho libros, 2010.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1999.
- MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- MOUESCA, JACQUELINE. *Cine chileno. Veinte años. 1970-1990*. Santiago: Mineduc, 1992.
- \_. *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral, 1988.
- NITSCHACK, HORST Y MIGUEL VATTER, EDS. *Esperanza, pero no para nosotros. Capitalismo, técnica y estética en Walter Benjamin*. Santiago: Lom, 2021.
- OYARZÚN, PABLO. “Cuatro señas sobre experiencia, historia y factibilidad”. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: Lom, 2009. Impreso.
- PICK, ZUZANA M. “La imagen cinematográfica y la representación de la realidad. Reflexión histórica y crítica del cine documental chileno”. *Literatura Chilena, Creación y Crítica* 8/27 (1984).
- PINTO, IVÁN. “Lo incompleto. Desajuste y fractura en dos diarios filmicos del exilio”. *Prismas del cine latinoamericano*. Ed. Wolfgang Bongers. Santiago: Cuarto Propio, 2012.
- PROMIS, JOSÉ. *La novela chilena del último siglo*. Santiago: Editorial La Noria, 1993.
- RAMÍREZ SOTO, ELIZABETH. “Presencia lejana/Etäällä ja läsnä: Tejiendo revoluciones y resistencias”. *Nomadias. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Eds. Elizabeth Ramírez Soto y Catalina Donoso Pinto. Santiago: Metales Pesados, 2016.
- ROJO, GRINOR. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena*. Vol I y II. Santiago: Lom, 2016.
- \_. *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*. Santiago: Pehuén, 1987.
- ROLLE, CLAUDIO. “El documental como monumental vehículo de memoria”. *Itinerario del cine documental chileno. 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2006.
- ROMÁN, NICOLÁS. La perversión de lo privado: violencia e incesto en *Malas Juntas*, *Óxido de Carmen* y *Los vigilantes*. *Aisthesis* 55 (2014): 61-69.
- RUIZ, CARLOS. *La política en el neoliberalismo*. Santiago: LOM ediciones, 2019.
- SARLO, BEATRIZ. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

- SEPÚLVEDA, MAGDA. “Metáforas de la higiene y la iluminación en la ciudad poetizada bajo el Chile autoritario”. *Acta Literaria* 37/II (2008): 67-80.
- SCHOPF, FEDERICO. “El lugar de la desesperanza”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 472 (1989). *letras.mysite*. <http://letras.mysite.com/jdon140417.html>.
- SOUZA SANTOS, BOAVENTURA DE. “La incertidumbre, entre el miedo y la esperanza”. *Revista Casa de las Américas* 285 (2016): 89-95.
- SZTULWARK, DIEGO. *La ofensiva sensible. Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- TRAVERSO, ENZO. *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*. Buenos Aires: FCE, 2018.
- USLENGHI, ALEJANDRA, COMP. *Walter Benjamin. Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- VEGA, ALICIA. *Itinerario del cine documental chileno. 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2006.
- WILLIAMS, RAYMOND. *Campo y ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- ZAPATA, GONZALO. “Es la obra de Benjamin un catálogo. Aproximaciones para una lectura global”. *Esperanza, pero no para nosotros. Capitalismo, técnica y estética en Walter Benjamin*. Ed. Horst Nitschack y Miguel Vatter. Santiago: Lom, 2021.

#### FILMOGRAFÍA

- CAIOZZI, SILVIO. Dir. *La luna en el espejo*. 1990. Ficción.
- PERELMAN, PABLO. Dir. *Imagen latente*. 1987. Ficción.
- VÁSQUEZ, ANGELINA. Dir. *Fragmentos de un diario inacabado*. 1983. Documental.