

Realidades lúdicas: Sobre dos vídeos del Colectivo del Cabo Astica

HÉCTOR OYARZÚN GALAZ

> Magíster en Estudios de Cine, Pontificia Universidad Católica de Chile. lientuoyarzun@gmail.com

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Espacio Arte Sociedad
Realidades lúdicas: Sobre dos vídeos del Colectivo del Cabo Astica
Agosto Diciembre 2020
Páginas 13 a 16
ISSN elec. 0719-4463
ISSN imp. 0718-4034
Recepción: abril 2019
Aceptación: octubre 2019

FRONTERAS INESTABLES

Con solo tres años de actividad y dos trabajos de 45 y 27 minutos de duración, la breve experiencia del Colectivo del Cabo Astica es representativa del tipo de asociaciones improbables y heterodoxas que permitió la flexibilidad de producción del formato del vídeo en Chile. El grupo estaba conformado por Sergio Navarro (único miembro con formación audiovisual previa¹), Gonzalo Duque, Ricardo Carrasco, el periodista Vicente Parrini y el profesor Felipe Tirado. A pesar de contar con un solo miembro con manejo de las reglas del lenguaje fílmico, el Colectivo del Cabo Astica completó dos documentales: *De las armas y las letras* (1986) y *Nostalgias del Farwest* (1987 - 2007). La primera de estas está centrada en la figura de Manuel Astica Fuentes, escritor, poeta, periodista y cabecilla de un levantamiento de la Armada en la primera mitad del siglo XX. La segunda sigue al poeta lautarino Jorge Teillier en un onírico regreso a su pueblo natal. Se trata de dos obras que, a pesar de contar con un equipo mayoritariamente *amateur*, empujaban los límites de lo que se entiende por registro biográfico y por película documental.

Por más que en el contexto represivo de la dictadura se pueda emparentar la imagen militante al cine “de denuncia”, en las casi dos décadas de dictadura existió una producción de imágenes contra el régimen de carácter más bien heterogéneo. Si bien los trabajos documentales de Claudio Di Girolamo o los reportajes del noticiero Teleanálisis pudiesen considerarse como imágenes representativas de la resistencia, lo cierto es que existen varios trabajos de oposición que se escapan a la responsabilidad militante exigida desde ciertos sectores. Dentro del vídeo, en palabras de Sergio Navarro, “se mezclaba todo”². Las expresiones del videoarte, la performance registrada, el reportaje o el documental compartían el mismo formato, más barato que el del sistema tradicional de producción cinematográfica.

En un contexto mundial, varios críticos e historiadores han identificado los años ochenta y el comienzo de los noventa como un momento clave en el que las fronteras entre ficción y documental se empiezan a volver difíciles de establecer. El crítico estadounidense Kent Jones reconoce en su ensayo *Cruzando la línea* a las obras de Hou Hsiao-hsien y Abbas Kiarostami como dos corpus clave para profundizar la indiferenciación de los elementos de la ficción y del documental. Sin embargo, como Jones mismo admi-

te, existen demasiados ejemplos anteriores como para establecer realmente a *Close-up* (Abbas Kiarostami, 1990) o a *El maestro de marionetas* (Hou Hsiao-hsien, 1993) como el punto límite de este cruce. La mera mención obligatoria de *Nanuk, el esquimal* (Robert J. Flaherty, 1922), hecha también por Jones en su texto, y su historia de producción bastan para afirmar que la delimitación siempre fue poco sólida.

Por lo tanto, este artículo no plantea que el trabajo del Colectivo del Cabo Astica como un ejemplo *avant la lettre* de los juegos entre ficción y documental contemporáneos. En cambio, se busca relevar los dispositivos formales empleados por el grupo para facilitar estos cruces en el contexto del documental chileno. Al igual que en películas como *El Charles Bronson chileno* (Carlos Flores del Pino, 1976 - 1984) o *Como me da la gana* (Ignacio Agüero, 1985), la posibilidad misma de representar la realidad en dictadura parecía estar en una encrucijada. En cierta forma, los formatos pequeños (vídeo en el caso de Flores, 16mm en el caso de Agüero) propician esta clase de hibridaciones. De hecho, la tendencia reconocida por Jones se vincula a la irrupción del formato de cinta DV:

La comparación del DV con la imagen elegante y lujosa de 35 milímetros, calza con los impulsos de los principiantes (fingidos o reales) y la realidad observada de forma casual bajo la estética simple que puede captar la gente normal: el diario de vida, la película hogareña, el trato íntimo (2009:165).

En el caso de las dos películas del Colectivo del Cabo Astica el formato del vídeo sirvió para entregar un valor de producción accesible, por un lado, y para permitir los cruces entre la preparación de la puesta en escena y el registro de lo espontáneo.

DE LAS ARMAS Y LAS LETRAS: ¿CONOCE USTED A MANUEL ASTICA?

El origen del Colectivo está, como su nombre lo indica, vinculado al personaje al cual dedican su primer trabajo. Mientras Navarro trabajaba en su productora al alero de la ONG Educación y Comunicaciones (ECO)³, Parrini fue a contactar al equipo para comentar su encuentro con Manuel Astica Fuentes en Valparaíso.

Astica había sido el cabecilla de la sublevación de la Escuadra de Chile, rebelión comandada por la marinería de la Armada en 1931. Iniciada en un principio como una forma de protesta frente a la cuantiosa rebaja salarial de los militares, con los días la protesta empezó a adquirir un carácter de demanda general frente a la crisis económica del país. Si bien el cariz ideológico definitivo del levantamiento, y del propio Astica, ha sido discutido ampliamente, la tesis levantada desde la izquierda durante las siguientes décadas interpretó el evento como una suerte de revolución frustrada, una oportunidad desaprovechada para generar cambios profundos en el país durante la primera mitad del siglo XX. En su exitoso ensayo titulado *La revolución de la Escuadra* (1972), el músico y escritor Patricio Manns describe el levantamiento en relación al impacto de la Revolución Rusa:

La revolución de la Escuadra refleja de manera visible el espectro de una agitación social, el agotamiento de los electores proletarios frente al cambio inminente seguido por la victoriosa Revolución de Octubre. Sus olas llegaron a este país con elocuente vehemencia desde su enfoque original en la distante y obsoleta Rusia de los zares (19).

Otros autores, como Hernán Ramírez-Necochea, sostienen una interpretación parecida a la de Manns, agregando, además, que la influencia de miembros marxistas en el ejército fue uno de los factores cruciales que motivaron la rebelión. Por otro lado, para Marcos Chamúdez, miembro del Comité Central del Partido Comunista durante 1931, el levantamiento fue más bien de carácter espontáneo y había tenido una organización prácticamente nula, siendo una estrategia posterior del Partido Comunista la de verse asociado a la sublevación⁴.

Además de su atractivo como figura militar, el hombre hallado por Parrini estaba vinculado al ambiente literario de Valparaíso. Durante su estadía en la Penitenciaría de Santiago —como condena por el levantamiento—, Astica escribió la novela utópica *Thimor* (1932), mencionada en el documental como “la primera novela de ciencia ficción en habla hispana”.

Por lo tanto, el cabo, poeta y periodista Astica era una figura “de culto” inmediata, un modelo a seguir que promovía una fascinación similar a la de otras figuras duales de armas y palabras como el colombiano Camilo Torres (sacerdote y guerrillero) o el vietnamita Ho Chí Minh (poeta y militar), con el excéntrico agregado de ser un precursor de un género como la ciencia ficción en Latinoamérica.

Entonces, el multidisciplinario grupo decidió bautizarse en honor de quien sería la figura de su primer documental y el motivo por el que pensaron formar un Colectivo de cine: Don Manuel Astica Fuentes. No es de extrañar que el mote “cabo” predominara por sobre los de poeta o periodista en la denominación del grupo. Como veremos, el primer trabajo del Colectivo estaría dominado por el humor, por lo que podríamos interpretar en esa clave la elección de un nombre de carácter marcial para un colectivo de cineastas semi-profesional. Esta combinación de elementos disímiles también se haría patente en la elección del título y subtítulo de esta primera obra: *De las armas y las letras o de como el periodista Manuel Astica tomó el control de un acorazado y se convirtió en poeta*.

El carácter peculiar y de tintes casi mitológicos que poseía la figura de Astica eran razones suficientes para comenzar el proyecto. Al respecto, Navarro comenta: *El documental se hizo sin tener un guión, pero sí con información sobre Astica y la sublevación*

*de la Armada. Pero el sentido era jugar con la situación insólita de la sublevación*⁵. Más que homenajear o reconstruir a través de testimonios la sublevación comandada por Astica, el grupo tomaba como punto de partida el hecho histórico para poner en relación diversos elementos relativos a Astica y su figura singular de escritor y militar de culto. Esta actitud lúdica adoptada frente al personaje histórico se ve desde las primeras escenas.

El documental comienza con algunos miembros del Colectivo discutiendo de espaldas a la cámara. Frente a la Plaza Aníbal Pinto en Valparaíso, Vicente Parrini comenta como si no supiera que está siendo registrado: *Como que primero era una obsesión creativa, y ahora hueón yo me he fijado (que) en un momento es como un compromiso, o sea, que hay que sacarlo adelante el trabajo*. Sin que se especifique de qué están hablando, se puede asumir que se trata de un comentario sobre el propio documental y la autoimpuesta obsesión por Astica como figura a seguir. El documental inicia, justamente, discutiendo su objetivo y posible razón de ser. Para Parrini, y el equipo, lo que comienza como un pie forzado de creación, termina siendo una especie de responsabilidad artística.

Más adelante, vemos a Parrini encuestando a diversos transeúntes en el centro de Valparaíso para encontrar a alguien que conozca a Astica Fuentes. *¿Conoce usted a Don Manuel Astica?* es la pregunta que deja perplejos a los entrevistados. Lo más cercano a una respuesta afirmativa se da cuando lo confunden con “Gatica” y preguntan si canta tangos. Curiosamente, este comienzo recuerda a la secuencia inicial de otro documental del mismo año. En *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (Luis Ospina, 1986), Ospina y su equipo encuestan a diversos caleños para comprobar si existe gente que recuerde al fallecido escritor Andrés Caicedo. Al igual que en *De las armas y las letras*, el equipo recibe distintas negativas. Si bien los paralelos formales y narrativos son suficientes, la intención de ambas escenas no coincide demasiado. Mientras que la encuesta de Ospina busca revelar la fragilidad de la memoria caleña frente a una de sus figuras culturales más importantes, la encuesta del Colectivo del Cabo Astica se muestra como un ejercicio de carácter absurdo. En este caso, el equipo sabía que de antemano que no obtendría respuestas de parte de los entrevistados, ya que ni los mismos realizadores contaban con gran información del personaje antes de empezar al proyecto.

El punto más alto de la absurda situación se da cuando Parrini dice al equipo “qué loca la imagen” después de entrevistar a un conductor mudo que le responde con gestos. Mientras la encuesta sigue, se empiezan a introducir imágenes de Astica deambulando por los cerros de la ciudad, anticipando el carácter mítico del personaje al presentar su búsqueda como un trabajo de terreno callejero. Por momentos, la escena parece una parodia de las técnicas utilizadas por Jean Rouch y Edgar Morin en la obra canónica de las entrevistas callejeras, *Crónica de un verano* (1961).

Una vez que el equipo finalmente da con Astica, el tono de investigación absurda continúa. Vemos a Parrini frente Astica en la mesa de un restaurant mientras este relata distintos momentos de la sublevación de la Escuadra. En vez de tratarse de una entrevista frontal del tipo *talking head*, en el plano se ve a Parrini junto a otras comensales alrededor de Astica. El entrevistado no entrega un relato articulado, sino una sucesión de comentarios sueltos respecto a la revuelta. Por si fuera poco, el montaje corta repentinamente algunas de las frases del ex-marino, haciendo todavía más fragmentario el relato registrado. De pronto, cuando un objeto se cae

fuera de cuadro, el plano se corta de súbito a una situación de similar disposición, pero en otro bar de Valparaíso. En vez de una recolección testimonial del hito militar, entendido en un comienzo como la motivación del documental, las entrevistas toman una forma dispersa contraria a lo que se esperaría de una entrevista a una figura histórica.

En cierto sentido, la estructura general del documental está guiada por esta fórmula. Las diversas entrevistas a Astica van variando de espacios, entre diversos bares, cerros, el cementerio de Valparaíso y su propia casa. Esta movilidad no está tan relacionada con la idea de seguimiento como con la búsqueda de una variedad temática que permita abordar al multifacético entrevistado. Cada “bloque” temático pareciera pertenecer a un espacio: en los cerros se le pregunta por su actividad poética, y sus opiniones sobre Nicanor y Violeta Parra, en los bares se le pregunta por su labor militar. En el cementerio, en cambio, se le pregunta por temas de carácter teológico. Mientras Astica entrega su interpretación particular del cristianismo, Parrini le consulta, como si hablara con un adivino, sobre el destino del país durante el resto del año. El interrogatorio termina con: *Este año ¿cae o no cae?*. Astica responde con una articulada respuesta en la que se compara la posible caída de la dictadura con el fin del Imperio Romano y los regímenes de Hitler y Mussolini. Durante este breve momento, la película desliza una crítica directa a la dictadura de paso. El comentario se introduce en medio de diversas divagaciones, pero queda como uno de los momentos más explícitamente políticos de la obra.

Antes del clímax de la película, el equipo consulta a Astica en su casa si ha visto *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925). El poeta responde afirmativamente, pero que fue hace mucho tiempo. Después de este momento, la película introduce directamente un fragmento del clásico de Eisenstein en el que comienza la rebelión en el acorazado. Por si el paralelo no estuviese claro, se introducen intertítulos en referencia a la sublevación de 1931. Cuando aparece el capitán del Potemkin para confrontar el motín, se dice en el texto que se trata del capitán Hozven, en referencia Alberto Hozven, comodoro de la Armada que anunció la rebaja de sueldo a los marinos. El ingenio de este momento está en remarcar el poco interés del documental por indagar en la verdad del hito histórico; aquello que les llegó en primera instancia como mito es abordado como tal.

El carácter mítico del documental concluye con la escena más esotérica y evidentemente ficcionada de toda la película. En esta vemos a parte del equipo junto a Astica en la playa recolectando materiales para encender una fogata. Por mientras, algunos desenterran de la arena un ejemplar de *Thimor*, el trabajo insigne de Astica como escritor. Por mientras, en la banda sonora escuchamos al autor recitar un pasaje del libro. Mientras el fragmento finaliza, vemos la silueta de tres miembros del Colectivo levantando sus brazos en dirección al sol mientras las olas chocan. Además de ser una referencia a los rituales descritos en la novela, el final cierra con una especie de pacto que convierte al grupo de cineastas en discípulos de Manuel Astica. Con este delirante gesto, la unión entre el Colectivo y su mito se completa.

NOSTALGIAS DEL FARWEST: LA REALIDAD SECRETA

La siguiente película del Colectivo del Cabo Astica marcó un cambio desde el tono distendido y cómico de su primer trabajo. Para comenzar, el personaje retratado en esta ocasión representaba una mitología diferente de la de Manuel Astica Fuentes. En *Nostalgias*

del Farwest (1987-2007)⁶, el Colectivo del Cabo Astica acompaña al poeta Jorge Teillier en un viaje en tren de regreso a Lautaro, su ciudad natal y objeto principal de su imaginario poético. Como sucedía con Astica, la obra del personaje retratado ejerció una influencia en los aspectos formales de la película. En este caso, los poemas de Teillier inspiran la visualidad y las situaciones de la película. Si en la primera película la ficción aparecía de manera completa hacia el final de la película, en este segundo trabajo la ficción tiene un lugar predominante desde las primeras escenas. Sin embargo, esto no significa que *Nostalgias del Farwest* sea una película menos fronteriza o que no proponga alguna clase de juego entre el documental y la ficción.

La película nació, nuevamente, por un impulso de Parrini de poner en contacto al Colectivo con Teillier. En un comienzo, Parrini y Navarro fueron a conversar con el poeta, a quien convencieron de participar en la película. A diferencia del sistema mayormente caótico de *De las armas y las letras*, en esta nueva película se contó con un guion de ficción escrito por Navarro junto a Parrini. Con la autorización de Ferrocarriles del Estado, el equipo organizó un día de rodaje dentro de un vagón en movimiento para grabar la escena del viaje de Teillier a Lautaro, momento central y recurrente de la película. En esta escena ya se ven algunas de las ideas de carácter ficticio que Navarro deseaba introducir: junto a Teillier viajan un joven poeta, doble de Teillier, y una joven profesora interpretados por los actores Jaime Lorca y Carolina Mena.

Esta escena se suma a otros momentos ficticios en los cuales el poeta no aparece en pantalla, tales como el plano al comienzo en el que un niño hace círculos en la tierra con un palo mientras el personaje de Mena lo observa. Este tipo de escenas, referidas a la infancia del poeta, dan una función atemporal a los momentos en los que aparece Teillier. No se trata de un viaje en específico y su registro, sino de una pieza inspirada en el imaginario del poeta, donde los elementos nostálgicos se solapan con los del presente. Por lo mismo, Teillier aparece reiteradas veces como un personaje que observa las diferentes situaciones ficticias.

Nuevamente, el subtítulo de la película entrega algunas claves de las intenciones de la película. “Un video con Jorge Teillier” indica que no se trata una película “sobre”, como en el caso de la mayoría de los documentales biográficos. La preposición escogida, en este caso, indica que se trata de un juego de complicidad con el poeta, por lo que la influencia del actuar de Teillier sobre la forma de la película no es pasiva. Navarro define la influencia de Teillier en la película de la siguiente manera:

*A Teillier le dabas un pie y luego inventaba cualquier cosa. El guion no se respetó, más bien fue como una guía, porque Teillier lo fue cambiando y había que ser tonto para no seguirlo, porque era terriblemente creativo, las cosas que hacía y decía (244)*⁷.

Las apariciones de Teillier ebrio en la película han sido uno de los aspectos polémicos de la obra⁸. El alcoholismo de Teillier era, de hecho, uno de los aspectos que provocaba que sus apariciones públicas durante esos años se volvieran escasas. Sin embargo, tanto el equipo como el poeta deciden trabajar en conjunto. En más de una ocasión, la asimetría entre la capacidad actoral de Lorca y Mena contrasta con el tono *amateur* de Teillier. Este podría ser un elemento que, tradicionalmente, provoque que la película resulte menos “creíble”. Sin embargo, el hecho de que Teillier está jugando al interpretar con los actores queda patente, por lo que su

poca capacidad actoral es un elemento que aporta nuevamente a desdibujar los límites entre ficción y realidad. ¿A quién interpreta a Teillier en la película? Decir que simplemente se muestra a sí mismo frente a los actores profesionales sería disminuir el rol de complicidad de Teillier con la película. El alcohol, por otro lado, hace que aparezcan gestos y palabras que se escapan a lo que se supone es la interpretación actoral controlada. En estos momentos, por decirlo de una manera, aparece Teillier como poeta, interprete y, finalmente, como él mismo.

En *La naturaleza ama ocultarse. El cine chileno de Raúl Ruiz (1962-1975)*, Sergio Navarro destaca los métodos de improvisación empleados por Ruiz en *El realismo socialista (1973)* de esta manera: “Ruiz apuesta a la capacidad de improvisación de sus actores y con esto busca desatar reacciones tanto conscientes como inconscientes en el comportamiento social” (89). Por lo tanto, la pérdida de control que acontece en algunos momentos de *Nostalgias del Farwest* podría relacionarse con este impulso de buscar una comunión entre los elementos conscientes e inconscientes. La influencia que tuvo en Navarro presenciar el trabajo de la película de Ruiz queda patente:

Lo que estaba detrás de esta conducción documental era la convicción de que la ficción es más potente que la filmación directa para obtener zonas de verdad. Esta era una reflexión que yo había ido trabajando desde los tiempos en que estudié con Raúl Ruiz en la escuela de artes de la comunicación de la UC, viendo el método de filmación de Ruiz en su film El realismo socialista. La ficción es más verdadera porque agarra retazos de espontaneidad, en este caso de Teillier, que si éste fuera entrevistado. Este documental es una confirmación de esta aseveración⁹.

La emoción que provoca la escena en que Teillier recita algunos de sus poemas en su pensión proviene de esta búsqueda. Se trata de uno de los momentos más “documentales” de la obra, más ajustados a lo que se podría esperar en un documental biográfico tradicional en torno a un poeta. Sin embargo, Teillier parece leer para sí mismo mientras bebe, haciendo que asome la espontaneidad mencionada por Navarro más arriba. En medio de los poemas, Teillier hace comentarios al aire respecto a su dificultad de recordar Lautaro y cómo la ciudad se le ha convertido en una nebulosa: “A cada vaso, menos neuronas y menos Lautaro”, dice después de interrumpir el poema para beber un sorbo. “Cuando estoy solo en una casa de pensión, en el único pueblo en el que creí que nunca iba a perder casa y que tendría que vivir en una pensión. En un pueblo fantasma, yo soy un fantasma”. Estas frases dichas al aire, para sí mismo y para el equipo, se revelan como uno de los momentos más sinceros y espontáneos de todo el cortometraje. Si bien se trata de pensamientos sueltos, estos encapsulan en cierta manera la propuesta de solapamiento temporal incluida en las escenas de ficción. Se trata de un ir y venir entre la ficción y el documental, donde no se puede concebir la potencia de una estrategia por sobre la otra.

Jonathan Rosenbaum elogiaba los cruces entre ficción y realidad en *La casa es negra* (Forugh Farrojad, 1962) de la siguiente manera: “son una creación y no un mero hallazgo, y evocan una vigorosa mezcla de realidad y ficción en virtud de la cual ambas se muestran como coincidentes y no dialécticas” (392). A modo de conclusión, nos gustaría afirmar que la búsqueda de Navarro, Carrasco, Duque, Parrini y Tirado se basa en el mismo principio.

La utilización de estrategias de la ficción en ambos documentales son la forma en que el Colectivo encontró distintos destellos de realidad, tanto de Astica como de Teillier, de Valparaíso y Lautaro, y, finalmente, de Chile a finales de la dictadura. La imagen final de *Nostalgias del Farwest*, quizás la más poderosa visualmente, es otra muestra de esto: Teillier desaparece entre la niebla en las vías del tren después de haber recitado uno de sus poemas en el mismo sitio en una escena anterior. La *performance* de Teillier se disuelve entre la realidad en el momento en que empiezan a emerger distintas personas desde la niebla hacia la cámara.

BIBLIOGRAFÍA

- Jones, K. (2009). *Evidencia física*. Valdivia: Uqbar Editores.
- Manns, P. (1972). *La revolución de la Escuadra*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Navarro, S. (2019). *La naturaleza ama ocultarse. El cine chileno de Raúl Ruiz (1962-1975)*. Santiago: Metales Pesados.
- Panizza, T. (2012). “Solo hay compañeros de juego. Procedimientos cinético/líricos en Nostalgias del Far West: un video con Jorge Teillier”. En Bongers W. (ed.), *Prismas del cine latinoamericano*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Rosenbaum, J. (2018). *Adiós al cine, bienvenida la cinefilia*. Buenos Aires: Monte Hermoso.
- Tromben, C. (2010). *The Chilean Naval Mutiny of 1931* (Tesis doctoral). Universidad de Exeter, Reino Unido

NOTAS

- 1 Durante la década posterior, Ricardo Carrasco estudiaría Cine documental en Cuba y Francia. Más adelante dirige películas como *Negocio redondo* (2001) y *Vacaciones en familia* (2014).
- 2 Entrevista personal con el cineasta.
- 3 Fundada el 6 de octubre de 1980, ECO nace como un Centro de Cultura Popular y se establece como una institución con el objetivo de rearticular diversas instancias de formación popular. La realización de vídeos y material audiovisual fue, y se mantiene hasta el día de hoy, como una de las aristas principales del proyecto.
- 4 Para más información sobre los mitos y contradicciones en torno a la Sublevación de la Escuadra, consultar la tesis doctoral de Carlos Tromben Corbalán, *The Chilean Naval Mutiny of 1931* (1910).
- 5 Entrevista personal con el cineasta.
- 6 La película fue estrenada en una función privada en 1988. Recién en 2007, la película fue reestrenada en una versión masterizada y restaurada en Festival Internacional de Cine de Valdivia.
- 7 Entrevista realizada por Tiziana Panizza incluida en “Solo hay compañeros de juego. Procedimientos cinético/líricos en Nostalgias del Far West: un video con Jorge Teillier”. En *Prismas del cine latinoamericano*, ed. Wolfgang Bongers. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- 8 En el mismo texto de Panizza se rescata una conversación con el Colectivo en donde aclaran que Teillier vio el material y lo aprobó. Si bien lamentaba que en momentos no se entendiera lo que decía, no tenía tantos problemas en verse así ya que “todo el mundo sabe que soy un curao, mi imagen no va a cambiar por esto”.
- 9 Entrevista personal con el cineasta.

