laFuga

Carolina Astudillo

Filmar la ausencia

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine de mujeres | Cine documental | Cine ensayo | Discurso | Procesos creativos | Chile | España**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

Desde hace varios años radicada en España, la ganadora de la competencia nacional en FIDOCS 2022 con *Canción a una dama en la sombra* (2022), Carolina Astudillo ha venido realizando un itinerario muy personal desde el documental ensayo, iluminando zonas biográficas desconocidas dentro de la historia de España, vinculadas siempre a las memorias de mujeres en distintas épocas. En esta conversación establecemos un recorrido por sus largometrajes documentales y sus principales preocupaciones. Pueden conocer más de su trabajo en https://www.carolinaastudillo.com/

IP: Bueno, gracias por estar aquí en la conversación. Te acabas de ganar el premio de la mejor película de competencia nacional Fidocs, con tu última película, *Canción a una dama en la sombra* (2021). Yo había tenido oportunidad de conocer tus trabajos previos que involucran por lo menos tres largometrajes que vamos a tratar de profundizar un poco más aquí. Podríamos comenzar por tu primer largo, que es *El Gran Vuelo* (2014), una película donde se construye la historia de Clara Pueyo, militante socialista que pertenece a la guerra civil española, alguien de quien escasean archivos y que es esta escasez la que detona también el documental ¿Cómo representarla? Se trata de una gran pregunta dentro de la película ¿cómo hablar de alguien del cual hay escasez de archivo?, ¿no? ¿por qué te interesó particularmente esa historia? ¿y por otro cómo fuiste haciendo para reconstruir esa biografía?

Conocí la historia de Clara Pueyo cuando hice mi primer cortometraje en el contexto del Máster en Documental Creativo de la Universidad Autónoma, titulado 'De monstruos y faldas' (2008). Este filme contaba la historia de tres mujeres y un hombre cuyas madres y tía estuvieron en la prisión de Les Corts de Barcelona. Uno de ellos era Albert Pueyo, sobrino de Clara, quien la visitaba cuando era muy pequeño, entre los cuatro y cinco años. Su memoria sobre su tía se limitaba principalmente a las fotografías. Aunque el enfoque del corto estaba en la prisión, al terminar, comencé a investigar la historia de Clara, la cual me pareció fascinante por varias razones: En primer lugar, Clara fue una mujer extraordinariamente luchadora, miembro del Partido Socialista Unificado de Cataluña, que sufrió exilio y posteriormente regresó. Junto a otras mujeres, resistió al franquismo en los años más difíciles de la represión, durante los primeros años. Esta valentía la llevó a ser capturada junto a sus compañeras y condenada a muerte. Sin embargo, protagonizó una espectacular fuga desde el interior de la prisión, colaborando con otros hombres. Lograron escapar gracias a la falsificación de una orden de libertad atenuada. Así, Clara salió por la puerta principal y desapareció para siempre.

En segundo lugar, reinaba el silencio en torno a su figura, tanto por parte de las personas que la conocieron, su familia y hasta de sus propias compañeras de partido. No recordaban a Clara o preferían no hacerlo. Ahí surgió la idea de realizar un documental que narrara su historia. El problema que enfrenté fue la escasez de material; había muy pocas fotos de ella, apenas cinco o seis fotografías familiares y tres o cuatro imágenes de la prisión. La duda que me surgió fue cómo contar una historia con tan poco material y sin testimonios disponibles.

Tuve la fortuna de encontrar en el archivo militar de Madrid un expediente sobre su fuga que incluía todas las cartas de las/los militantes. En estas cartas, descubrí todas las que ella había escrito durante el verano en que fue apresada y que nunca llegaron a su destino. Estas cartas eran preciosas, no solo eran correspondencia entre compañeras, sino también pensamientos que funcionaban como un diario de vida. Con todo ese material, pude reconstruir su figura desde su propia voz, pero aún así me faltaban imágenes.

Recurrí entonces al archivo familiar público, como el de la filmoteca de Cataluña y la de Valencia, donde estaban las películas familiares de esa época. No las usé para ilustrar, sino para contrastar imágenes y texto, ya que mostraban una realidad diferente a la que Clara vivió. Estas imágenes provenían de familias burguesas o incluso de la aristocracia, o de personas que tenían recursos para comprarse una cámara de cine que equivalía a tres sueldos medios en la España de la posguerra. Me di cuenta que eran imágenes que hablaban de una postguerra muy diferente a la que a Clara le tocó vivir, marcada por el dolor y la miseria. Cuando fui al archivo también encontré una carta donde ella le contaba a un amigo que había tenido una hija que se le había muerto de hambre. Imagínate en la posguerra no tenían qué comer. Seguro que ya no tenía leche que darle a la niña y finalmente se murió de hambre. Empecé a investigar y encontré que muchas niñas/niños morían de hambre en esa época y el eufemismo que usaba era "miseria fisiológica".

Entonces la película utiliza estas imágenes para contar la historia de Clara. Pero explicita que no existen imágenes en movimiento de Clara ya que ella era de una clase trabajadora.La cámara se convierte en un instrumento de poder de una clase que filma a sus iguales. Mi intención era crear un contrapunto entre la palabra y la imagen. Por ejemplo, Clara mencionaba en una carta enviada desde Francia, que estaba embarazada y cruzó los Pirineos de esa manera. Las imágenes que usamos para contar esa historia eran de personas veraneando en los Pirineos, esquiando. Esta idea se centraba en cómo un paisaje adquiere diferentes significados y cambia según las experiencias. Para algunos, el paisaje montañoso representaba el exilio, mientras que para otros era el paisaje del entretenimiento y la diversión.

IP. El archivo está presente no sólo como registro si no también desde la textualidad y la materialidad. Esto le da un aspecto algo anacrónico a las películas

CA: Sí, justamente me interesa mucho trabajar con las texturas, de hecho, las fotografías por ejemplo, nunca las limpio ni las paso por el Photoshop para mejorarlas, sino que si están manchadas, si están arrugadas, quedan tal cual, lo mismo que las cartas. Incluso cuando he trabajado con Super 8, hemos trabajado con las colas también de las películas, con lo que no se usa, los descartes.

IP: Algo que también está presente desde *El gran vuelo*, es obviamente el recitado, que me parece que en tu caso adquiere un rol híper relevante, en términos de estructura y guión incluso.

Sí, es mi forma de trabajar. Hay gente que ve una fotografía y se inspira. Para idear el El espíritu de la colmena (1973), Víctor Erice decía que se inspiró en un fotograma de Frankenstein (1931). A mí me inspiran más las palabras o las citas. Entonces, yo siempre parto de una cita, o una frase que encuentre en una carta, de quien estoy leyendo. Y siempre escribo primero el guión o el texto, y ahí voy pensando en paralelo o a posteriori las imágenes. No sé, creo que también es porque me siento más segura. Quizá cogiendo palabras y escribiendo. Y después como que pienso en las imágenes. Por eso las películas que hago tienen un montón de texto. A veces demasiado. Hay muchos textos y siempre hay citas, alusiones a otros textos de otras escritoras. Son muy densas a nivel de palabras.

IP: *Ainhoa yo no soy esa* (2018) es tu segundo largometraje que habla de otra época, la transición española, la década de los 80 y también desde el punto de vista de una mujer. ¿Puedes contarnos cómo surge esta historia, cómo llegan a ti estos materiales?

Un día, mi amigo Patxi fue a mi casa y me contó que su papá había filmado muchísimo durante finales de los 60, los 70 y principios de los 80. También sacó muchas fotografías, alrededor de 5 mil. Tenía mucho material. Él tenía miedo de que, cuando muriera, todo eso terminara en un mercadillo y se subastara. Sucede a menudo en España, que, a veces, desmantelan pisos de personas fallecidas sin descendientes y se venden los objetos. Le sugerí que trajera ese material a mi casa. Él me había dicho que las películas no eran tantas, pero cuando llegó a mi casa, trajo un material impresionante.

Comencé a mirar las películas que había filmado su padre y encontré que eran bellísimas y que también retrataban la época histórica, como sucede con muchas películas familiares. Luego, él me habló de su hermana, Ainhoa, que se había suicidado en 2006 y que escribía. Le ofrecí guardar los diarios. Al leer los diarios de Ainhoa, noté una gran dicotomía entre la Ainhoa que él me había descrito y la Ainhoa de los diarios. Según él, era una mujer muy segura de sí misma, que había tenido muchas parejas y que tenía claro su rumbo en la vida. Sin embargo, en los diarios, encontré a una mujer más insegura, que adoptaba ciertos roles femeninos. Estas descripciones no encajaban.

Comencé a leer otros textos relacionados con experiencias femeninas que se repetían en distintas épocas y lugares, ya fuese en Estados Unidos, Chile, Argentina, México o España. Casualmente, estaba leyendo los diarios de vida de Anne Sexton y Sylvia Plath, escritoras que también se habían suicidado, pero no era ese el punto en común con Ainhoa. Lo que me interesaba era la experiencia compartida en torno al hecho de ser mujer: la maternidad, ser madre o no, el aborto, la pareja, la espera y el acoso laboral. Quería hacer una película que contara la historia de Ainhoa y también explorara por qué escriben las mujeres o qué experiencias se repiten en los diarios de vida.

Entonces, utilicé estos materiales y también me incluí a mí misma, ya que sus escritos me ayudaron mucho en ese momento de mi vida. Pensé: 'Si estoy haciendo una película sobre las mujeres, la escritura, la genealogía, me gustaría agradecerle a Ainhoa por esta carta y por encontrarme en este momento de mi vida'. Así que decidí escribirle una carta. Así surgió esta idea, porque la película es epistolar. Yo le escribí una carta a Ainhoa, aunque nunca la conocí."

IP: Claro, hablemos de eso. Quizás a diferencia de tus otras películas ancladas en la tercera persona, aquí el yo se enuncia para proyectarse y espejearse en otros textos, historias, reflejos...

Sucedió algo muy mágico mientras hacía esta película. Por un lado, encontré la *carta al hijo no nacido* que había escrito Ainhoa, la cual me sirvió para introducirme como personaje en la película. Por otro lado, mi amiga Isabel Cárdenas Cañón, me regaló su libro *También eso era el verano* (2014), que trata sobre la ausencia, específicamente la ausencia de su madre, ya que ella falleció cuando Isabel era muy pequeña. En el libro, Isabel describe todas las fotos que tenía con su madre, pero no incluye ninguna fotografía; es pura descripción, lo que le da múltiples lecturas. Quise utilizar fragmentos de ese libro que hablan de esta ausencia y que ocurren en el País Vasco. Además, Isabel presta su voz a Ainhoa cuando lee las cartas.

IP: ¿por qué era importante para ti contar la historia de Ainhoa?

Ainhoa era una chica que nació en la década de los 70, igual que yo, eso es importante para mi, ya que pertenecemos a la misma generación. En un momento hago un paralelo entre la infancia de Ainhoa y la mía. Ella nació en la dictadura franquista, yo también nací en dictadura. Después vivió la transición, el desencanto. Pero su vida no tenía nada extraordinario, o sea, podría haber sido una amiga mía, podría haber sido yo. Quizá lo extraordinario de la vida Ainhoa es que decide terminar con su vida porque está cansada. Y me interesaba hablar de su historia, pero también de los diarios de vida y la importancia que pueden tener, sobre todo para las mujeres, porque es una tradición más de mujeres que de hombres, lo que no significa que los hombres no escriban diarios. Y como la escritura nos puede salvar o nos puede ayudar en ciertas ocasiones. Eso es lo que me interesaba contar en esta película. Por eso hay tantas referencias.

IP:Hay una tesis histórica implícita en la película respecto a la transición española

CA: De hecho, Ainhoa nace durante el franquismo. Claro, después de tres años muere Franco y crece durante su adolescencia, en esta especie de transición que fue muy desencantada. Curiosamente, una parte de su generación vivió este desencanto. Me llamó la atención que todos los amigos de Ainhoa, a quienes entrevisté, en algún momento habían intentado suicidarse. Era una generación marcada por el pesimismo, por no tener una dirección clara. Aunque Ainhoa, por ejemplo, sabía que quería trabajar

y en algunas cartas era muy optimista, iba de un lado para otro.

Hubo una crisis económica y social muy significativa durante algunos años. Fue muy difícil para ese sector de la sociedad. Seguramente, habría otras personas que lo pasaron muy bien y otras que lo pasaron peor, pero en el círculo de amistades de Ainhoa, tenían en común esa idea de no saber hacia dónde dirigirse. Es un retrato de Barcelona en los 90. Aparece Plaza España, que era un lugar donde predominaba lo underground.

IP: Hablemos de *Canción a una dama en la sombra.* Me parece que continúa un poco con El gran vuelo, claramente, de hecho está el tema familiar que se repite. Pero acá la figura central es la figura de la espera, que de hecho está al inicio desde la cita de Ulises, y Penélope. Y la espera de mujeres respecto a hombres que se van a la guerra.¿por qué te interesó particularmente ese tema, como punto de partida? Podríamos decir que mientras El gran vuelo es en torno a la militancia femenina, en Ainhoa quizás la subjetividad femenina, en un período muy oscuro y una cuestión biográfica de la escritura. Y acá también hay gestos que se repiten, pero ¿por qué particularmente te parecía que había que hacer foco ahí, como en estas mujeres y la espera un poco? CA: Tenía un proyecto en paralelo a esta película, que se llamaba "Penélopes", y trataba sobre mujeres que habían tenido familiares, específicamente hombres, en el exilio, en la cárcel, o que habían sido asesinados, y que habían vivido esta "espera". Entrevisté a varias hijas y nietas de estas mujeres. Cuando Albert me pasó las 28 cartas que su padre Armand Pueyo le envió a Soledad desde el exilio, inmediatamente pensé en Penélope.Soledad espero el regreso de Armand durante diez años. Sin embargo, de Soledad no había cartas, porque generalmente las cartas que mandaban las mujeres, a sus maridos, esposos, hijos, se perdían en la guerra. O sea, era raro que conservaran esas cartas, a no ser que la persona hubiese regresado a casa con las cartas. Era una historia que se había perdido en el papel y que se había transmitido oralmente. En todas estas mujeres, incluso en Soledad, estaba la vivencia de la "espera" y la incertidumbre reflejada en no saber qué pasaría. Entonces, de alguna manera, la espera es un motivo que se ha repetido a lo largo de los años y que se refleja en el mito de Ulises y Penélope, con esta idea de que la mujer esperaba de una manera pasiva.

Hablé con algunas amigas feministas y me dijeron que el mito de Penélope también podía interpretarse de otra manera, ya que era dueña de su sexualidad, porque ella decidía con quién acostarse o porque ella decidía seguir tejiendo. Pero bueno, pese a ello, siempre se le ha relacionado con la espera pasiva de la mujer. Entonces, me di cuenta de que todas estas mujeres que yo había entrevistado y también Soledad, habían sido mujeres que en realidad no habían tenido una espera pasiva, sino que, como ocurre siempre en las guerras, las mujeres tienen que ocupar los puestos de trabajo que dejan los hombres, tienen que sacar a la familia adelante, tienen que criar, cosa que es muy difícil trabajando a la vez, muchas veces tenían que repartir a sus hijos entre la familia porque no podían estar con ellos. Era una situación bastante terrible, y a eso se le sumaba que tenían familiares que habían sido "rojos"por lo que eran discriminadas y maltratadas. Entonces claro, Soledad lo pasó bastante mal.

Quise hacer una película que hablase de este mito, que lo resignificara. La idea del mito se refleja en una niña que va jugando con un hilo de lana a lo largo de toda la película y que enrolla a una mujer. También está presente en la música, que tiene resonancias griegas y en los poemas que hablan de Penélope, desde otro lugar. Hay un coro formado por voces de dos mujeres y dos hombres que van interpelando a la narradora y que a veces incluso la van corrigiendo cuando hay alguna omisión histórica. Todos estos elementos griegos están en la película.

IP: Bueno, ahí sí aparece el recitado también, específicamente, los personajes femeninos que están leyendo, las cartas en escena

Sí, olvidé mencionar algo importante. También utilicé un texto de Marguerite Duras. Por casualidad llegó a mí "El Dolor" (1945/1985), que en realidad es un diario que ella escribió mientras su marido, Robert Antelme, estaba en un campo de concentración. Para mí, era la descripción más bella y desgarradora que he leído sobre lo que significa la espera de una mujer, tanto desde el punto de vista físico como existencial. Me interesaba mucho el aspecto físico porque rara vez se habla del cuerpo en este contexto. Marguerite Duras describe la espera como el corazón que late constantemente, las sienes que también laten, esa sensación de cuando uno está nervioso y no puede ponerse en pie porque no se puede sostener, la idea de las náuseas, el vómito constante. También había una parte

muy conmovedora en la que ella imaginaba cómo sería el encuentro, si él tocaría la puerta, si la llamaría por teléfono o si se encontrarían en la calle. Utilicé "El Dolor" de Marguerite Duras de forma literal y también usé el texto "La espera/ Simone/ Entre las olas" de la dramaturga chilena Marcela Terra que también habla de la espera.

IP: Hablemos sobre la trama central de Armand CA: Armand, al igual que muchos hombres de su generación, luchó en la Guerra Civil Española, que comenzó en el 36. Obviamente, lo hizo desde el bando Republicano. En el 39, cuando Franco entró en Cataluña, alrededor de medio millón de personas escaparon hacia Francia y el gobierno francés decidió dispersarlos, separarlos y alojarlos en campos de concentración. Estos campos eran barracas, fábricas, en condiciones muy precarias. Muchos permanecieron allí durante un tiempo, muchos murieron, sufrieron; a las madres las separaron de sus hijos/as, una situación terrible en general.

Después, a muchos hombres se les ofreció trabajar en las llamadas Compañías de trabajadores en diferentes áreas como agricultura y fábricas. Pero cuando Hitler invadió Francia, el gobierno francés ordenó que estos hombres apoyaran al gobierno, por lo que terminaron luchando. Finalmente, cuando Francia cayó, fueron llevados a Stalags, campos de prisioneros nazis. En un momento, Hitler preguntó a Franco qué hacer con estos españoles. A través de sus ministros, Franco declaró que estas personas no eran españolas, sino apátridas, por lo que decidieron enviarlos a campos de concentración y exterminio. Muchos españoles fueron llevados al campo de Mauthausen, en suelo austriaco.

Durante todo este viaje, desde su exilio a Francia hasta que estuvo en el último campo de prisioneros, antes de entrar a Mauthausen, Armand escribió a su mujer 28 cartas, una cada domingo. La película de alguna manera se basa y está construida a través de estas cartas, las cuales me parecieron bellísimas. Era un gran escritor y las cartas hablaban sobre la educación de los hijos, sexo, política, religión, filosofía; eran cartas maravillosas y él era un gran escritor.

IP: Y un punto no menor en la trama argumental es que estas personas nunca más se encuentran. Y ahí está la relación con lo de Clara Pueyo de *El gran vuelo* **por que ella desaparece, nunca más vuelve…**

CA: Sí, la historia de estas familias es bien triste porque eran tres hermanos: Clara, Salvador y Armand. Clara desaparece en el año 43, nunca más se sabe de ella. Armand es asesinado en Mauthausen en el año 41. Y el otro hermano, del que no voy a hacer otra película, se llamaba Salvador y fue asesinado en la batalla del Ebro.

IP: Sobre las cartas que están ahí en esta película, bueno un poco ya lo dijiste pero me llamó mucho la atención el tipo de consejos e ideas que le propone a ella Armand, sobre la crianza, la sexualidad. Le dice en un momento "si tú te metes con alguien tú sepas que yo no te voy a juzgar". Y tiene que ver con lo que decías nunca se incluye el peso, la densidad o la física de la ausencia…

CA: Sí, un amigo que vio la película, me decía que se parecían mucho a algunas cartas que enviaban aquí los prisioneros políticos, y que también estaba el peso de un mandato muy masculino. Sin embargo, a pesar de eso, Armand era una persona, yo diría, obsesionada, porque había una obsesión con la educación de sus hijos. En las cartas le pedía a Soledad, que les enseñara geografía, que les enseñara a escribir, a pintar, también que le inculcara muchos valores, que supieran valerse por sí mismos, que fueran bondadosos, que no mintieran. También hablaba del método Montessori, lo cual resulta impresionante porque estamos hablando de los años 40. Y también está la carta sobre la sexualidad, que me pareció bellísima, además de ser muy importante, porque es la carta donde él habla de "J'attendrai", una canción popularizada en esa época por Rina Ketty (1938), que era la canción de las mujeres que esperaban. Él entra a un bar en un pueblo francés, escucha esa canción y se acuerda de ella. La canción dice: "Te esperaré". En esa carta, él le dice que si ella quisiera estar con otro hombre, y él regresa, él lo entendería perfectamente, y ella seguiría siendo la madre de sus hijos y también su esposa, porque él comprende que toda la culpa es suya. Él se echaba la culpa de estar ahí y de que la familia pasara por eso, pero, claro, había una generosidad que era muy poco común en los hombres de su época. Eso me impresionó mucho. De hecho, la gente siempre me pregunta sobre esta carta, porque es realmente maravillosa.

IP: Pienso que hay algo medular en tus películas respecto a hacer presente, algo que no está ¿cómo pensar eso? ¿cómo materializar el pasado?

CA: Se puede hacer de muchas formas. A través de los objetos (cartas, películas, fotos), pero también a través de la música. Quizás esto un spoiler, pero en un momento el relato de Armand se acaba. Y ya estamos dentro del campo de concentración del que no sabemos nada. Visitamos el campo de Mauthausen y una violinista, Lisa Bause, compuso un tema y lo interpretó en el patio del campo, fuera de las barracas donde estaban los republicanos españoles. Entonces, ese momento para mí fue súper potente, además que filmamos en plena pandemia y el campo estaba totalmente vacío. Fue bonito, porque pensar que ahí estuvieron estas personas y que resonara esa canción era como traer a los muertos de vuelta. Lisa toca el violín y también recita un poema de Paul Celan, que fue un escritor relacionado con la aniquilación y de hecho, Canción a una dama en la sombra es el nombre de un poema de Paul Celan. Entonces, de ahí viene todo este entramado.

Y lo que tú decías de la ausencia, claro. Los cuerpos de estos hombres, para mí, reviven y se hacen presentes en la música de Lisa Bause. Y también en la música que compuso Carles Mestre y que acompaña a las fotos, porque las imágenes en esa época representan al cuerpo de la persona que está ausente, es por eso que hay muchas fotografías durante la película. Al principio está el coro que le da voz al hombre que reclama una fotografía para recordar a la mujer en el campo de batalla o en el exilio. Y muchos de los hombres llevaban esas fotografías en sus uniformes o las colocaban en la pared, o sea, que la imagen del ser amado de alguna manera era como tener al ser amado; era lo que a veces te daba fuerza para seguir adelante. También están las imágenes que los soldados se hacen en el campo de batalla. Esa ausencia del cuerpo se suple a través de la imagen fotográfica.

IP: Quería, para finalizar, preguntarte por el film colectivo *Y sin embargo ellas estaban ahí* (2021), filme que aborda la experiencia del colectivo de cine político Medvedkine desde la perspectiva de las mujeres

En el marco de un taller que impartí en la Universidad de Besançon, comenzamos a indagar con los estudiantes sobre las sobrevivientes de la época de los Grupos Medvedkine, creados por Chris Marker en 1967. Mi intención era que los estudiantes realizaran una película, mientras yo iba registrando todo el proceso creativo. Comencé haciendo entrevistas a estos estudiantes y la mayoría no conocía nada sobre los Grupos Medvedkine. Entonces, propusimos algo diferente: ¿por qué no tratamos de ubicar a las mujeres que pertenecieron a esos grupos y que aparecieron en las películas? Fue así como nos encontramos con tres mujeres que habían participado en las películas: Dominique, Suzanne y Annette.

Y ocurrió algo maravilloso. Por un lado, ellas estuvieron felices de que las nuevas generaciones las recordaran. Por otro lado, los estudiantes comenzaron a relacionar sus historias personales con las historias de sus madres y abuelas, quienes quizás formaron parte de esa generación o tuvieron experiencias similares a las de las protagonistas de los Grupos Medvedkine. Finalmente, los estudiantes completaron su película, en colaboración con Marta Álvarez , Lucien Petitjean y José Nicolás, quien también se desempeñó como montador. Mi película nunca llegó a terminarse, pero surgió este proyecto colectivo llamado Et Pourtant Elles Étaient Là.

Como citar: Pinto Veas, I. (2023). Carolina Astudillo, *laFuga*, 27. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/carolina-astudillo/1185