

De la palabra a la imagen: Carmen Castillo y la memoria de Chile

BERNARDITA LLANOS M.

El trabajo documental que Carmen Castillo ha realizado por más de cuatro décadas presenta una reflexión conmovedora y penetrante sobre la memoria y la historia -política y personal- del país y de la realizadora, quien dedica buena parte de su exilio a intentar descifrar y entender lo que ocurrió en 1973 y el cambio radical que éste tuvo para el país y ella misma. Desde sus primeras incursiones sobre la memoria de la traición y la traidora encarnada en la figura de la ex mirista Marcia Alejandra Merino, en su documental *La Flaca Alejandra* (1993) tal vez una de las figuras femeninas más abyectas del MIR y la izquierda, hasta la indagación sobre la propia biografía con sus rupturas, pérdidas y eventos traumáticos, Carmen Castillo ha convertido el género documental en un relato visual del pasado-presente de la historia de Chile. La militancia en las filas del MIR y el golpe militar con su consiguiente represión hasta llegar al régimen neoliberal de la actualidad y la democracia, recorren dos de sus documentales -*La Flaca Alejandra* y *Calle Santa Fe* (2007). El trabajo de la documentalista es una suerte de mapa subjetivo, sinuoso y opaco, por donde irrumpen la crisis personal y el cómo la lucha política afectó y determinó la vida afectiva y los lazos entre Carmen Castillo, sus compañeros y las generaciones jóvenes de hoy, hijos e hijas de militantes de los 70s. Desde una óptica de género Castillo examina el presente a través del pasado dictatorial y su identidad diaspórica, hurgando en la utopía revolucionaria, los desaparecidos y la democracia en una cultura neoliberal plasmada en la modernización de Santiago. Carmen Castillo inicia su relato a partir del trauma y la pérdida personal cristalizados en el asalto y el ataque armado de la DINA a la casa de la calle Santa Fe, donde vivía en clandestinidad junto a Miguel Enríquez y sus dos niñas en 1974. La pérdida del marido, el hijo que esperaban y el proyecto-país de la Unidad Popular quedan como heridas abiertas en su memoria y la acompañan en el exilio y la itinerancia. Su discurso narrativo y visual representa la posibilidad de reconstitución de una subjetividad fracturada entre el pasado traumático y un presente irreconocible. La insistencia de volver sobre el pasado innumerables veces, sobre sus faltas, grietas, silencios y ausencias llega a su punto culminante en *Calle Santa Fe* donde finalmente se produce un salto significativo para articular la propia



identidad y la experiencia después de un largo trabajo de duelo y de memoria sostenido durante más de cuatro décadas y del que dan cuenta su testimonio *Un día de octubre en Santiago* (1980, 1983) y el propio documental *Calle Santa Fe*.

Dentro del proyecto documentalístico de Castillo se van imbricando las distintas experiencias y memorias con plena conciencia de que ésta se transmite inter-generacionalmente, marcando la relación que la generación y el sujeto tienen con su momento histórico, con sus padres y pares y con la nación. A modo de ejemplo y esbozo, la realizadora Macarena Aguiló aparece no solo como camarógrafa en *Calle Santa Fe* sino que da cuenta de su propia problemática generacional con su madre, militante del MIR, quien también comparte sus rupturas y renuncias por la militancia. Este segmento del documental de Castillo anuncia la realización *El edificio de los chilenos* (2010) que Aguiló dirige abriendo en el debate de la militancia de la izquierda las formas en que sacrificaron los lazos afectivos, los hijos y las familia por la utopía revolucionaria de “crear un país mejor para los hijos”.

Más aún podría afirmarse que *La Flaca Alejandra* y *Calle Santa Fe* abren un camino para el documental político de corte biográfico que predomina hoy en la región. La revisión de la propia historia pensando el presente/pasado desde el género y lo que implicó la historia dictatorial y la militancia de las izquierdas se enmarca en un movimiento más amplio y de corte transnacional en América Latina en el que participan los jóvenes, las mujeres y los grupos indígenas, minorías sexuales y sectores excluidos de la ciudad realizando su propia auto-representación mediante el uso de la cámara para narrar sus historias. Siguiendo con su preocupación por la resistencia y la emancipación individual y colectiva, la mirada histórica y de género de Castillo en su último documental *Aún estamos vivos* (2015),¹ aparece ampliada abarcando otros contextos latinoamericanos y franceses que muestran la liberación de sectores marginalizados como los Sin Techo en París, los Sin Tierra en Curitiba o la Guerra del Agua en Cochabamba entre otros, todos organizados en movimientos sociales urbanos y rurales que resisten y realizan una lucha sostenida anti-neoliberalismo.

1 Agradezco a Carmen Castillo haberme permitido ver recientemente su último documental en Vimeo.



Bernardita Llanos: Carmen para ti, ¿de qué manera la identidad de género interviene o no la representación fílmica?

Carmen Castillo: No lo tengo claramente formulado, pero en aquello que yo llamaría las vidas particulares. Hay un hecho, un inicio en este trabajo mío que siempre creo que tiene que ver con la adolescencia. Y es que mi adolescencia fue fundamentalmente la relación de un grupo de mujeres que éramos cinco o seis, muy cercanas. Había una energía que nos daba el ser mujeres. Y allí hay una afinidad, una necesidad de compartir la reflexión de filmar por ejemplo: yo me siento muchísimo más tranquila filmando mujeres, me gusta filmarlas, me gusta que sean bellas, que salga lo que tienen adentro de esa energía, era como una necesidad, era como una decisión mía, digamos. Son bellas, en el interior, y esa cosa tiene que sentirse en la imagen; hay al menos unas ganas, una natural armonía, circulación, transversalidad, pensamiento con mujeres. Entonces, mi trabajo siempre está relacionado con la complicidad intelectual, artística lo que al filmar parece un diálogo con mujeres. No es que me lo haya propuesto, es que es así. Y por eso pienso que en definitiva hay una especificidad. Y esa especificidad viene de un profundo bienestar, una seguridad que me da el estar trabajando, compartiendo reflexiones o acciones con mujeres. No significa que, por ejemplo, no trabaje con hombres; el director de fotografía mío, es un hombre. Es un hombre de una ternura y sensibilidad y mentalidad artística extraordinarias. O sea, no significa que tiene que estar una mujer en cada uno de los puestos del cine, no, porque el cine es siempre un equipo. Entonces, en un equipo hay evidentemente hombres como mi director de fotografía que tiene una extraordinaria sensibilidad. Pero cuando estoy trabajando y quiero llegar a tener una mayor claridad sobre lo que estoy buscando, qué tengo que definir, tengo que escuchar. Me voy naturalmente con muchas ganas y me resulta muy bueno para mi trabajo hacerlo con mujeres. Entonces, eso sería una identidad de género, creo.

BLI: Quería que pasáramos también a tu interés por la memoria, y de qué manera a partir de diversas memorias tanto personales como colectivas o de militancia vas construyendo tu historia. Tú creas un relato. Y ¿qué características dirías tú que tiene ese relato? Por ejemplo, estoy pensando en el caso de *Calle Santa Fe*, o en *La Flaca Alejandra* que hablan de distintos tipos de memorias.



CC: Sí. Es muy complicado porque cuando eres militante vas a tocar la historia colectiva y también hay un problema de la legitimidad con la cual te acercas. En la historia colectiva, la única legitimidad debía establecerla, encontrarla si yo me metía, si mi punto de vista estaba completamente construido, porque en el relato hay construcción, no es espontáneo, no es natural. Hay una construcción voluntaria, decidida de que la subjetividad es mi punto de vista, mi relato, mi versión, mi posición y el espectador la debe tener muy clara. Entonces, eso implicaba como exigencia la sinceridad máxima. Sin que yo no me censurara ni autocensurara, que, al contrario, al trabajar fuera lo más lejos posible de lo que era no convencional. Decidí partes tratando un primer trabajo, uno de los primeros que son los de *La Flaca Alejandra*. Desde un punto de vista del colectivo, qué puedes decir, y para mí hubo críticas fuertes. Hasta el día de hoy. ¿Por qué vas a escuchar a una colaboradora? ¿Por qué no vas a escuchar a la que resistió? en definitiva es en el caso de *La Flaca Alejandra*, yo decido con Lilia ponerme en la imagen, ¿y por qué? Porque era la única manera que yo no me quedara prisionera y no dejara al espectador prisionero del relato de la subjetividad de 'la flaca'. Entonces si yo me metía al medio eso implicaba que el cruce era un riesgo personal gigantesco políticamente, porque estoy en la imagen con ella y no la insulto, y no la rechazo, y estoy en una posición neutra. Esa neutralidad es producto de un trabajo de diez, quince años de lectura sobre el mal, el bien, los sobrevivientes, Primo Levi, Robert Antelme, Hanna Arendt. En fin, hay un trabajo tremendo para poder llegar a esa neutralidad. Eso no está en la película por supuesto, pero la explica, en ese caso que yo siendo quién era la simbólica o el personaje que uno también es públicamente, me ponga en esa situación; es porque estoy consciente que si bien no le voy a cortar la palabra, si bien, lo que me interesa justamente porque soy quién soy, escuchar a una persona que se quebró y que estuvo del otro lado, no a la que resistió. La que resiste, Gladys Díaz dice: "yo resistí que quiere que diga". O sea resistí y sí, lo hice por mi instancia; por mi ser; por mi carácter, por mi temperamento, por mi necesidad de ser libre, por darle un legado a mi hijo, por mi relación infantil con la dignidad. Ella no tiene mucho más que decir. Si no quería hacer un trabajo sobre el miedo, tenía que irme a aquella en la que el pánico a la muerte la destruyó. Entonces la legitimidad para mí de tocar una historia colectiva se volvió personal y el yo indispensable. Al inicio no es permitido. O sea cuando escribo *Un Día de Octubre en Santiago* un libro que fue tremendamente rechazado por los militantes, decían cómo era posible que dijera 'yo'. Y a mí, me parecía indiscutible que era



la única garantía de que no me estaba apropiando de una historia colectiva. Yo estaba simplemente contando mi visión, mi vivencia, sobretodo, mi vivencia. Lo que parecía un atropello de lo colectivo, a mí me parecía un gesto de honestidad y el único posible. Me quedaban dos caminos: no hablo, o no hago película, o no escribo relatos, no entrego testimonio. O, lo hago desde mí, desde el riesgo que implica 'decir yo'. Igual hay que pensarlo, y después hay que trabajarlo porque los riesgos del narcisismo son muchos. Después tienes que trabajar tu materia. Y de ahí hay la imagen, el zoom, el corte. En *Un día de Octubre en Santiago* por ejemplo todo el capítulo que yo llamaba "La Felicidad", el tiempo, de lo que era la felicidad, que es lo que se vivía, eran veinte páginas y un mes antes de entregar el libro a la editorial, lo corté. Porque no pasaba. No era posible. No resultaba. Y dejé simplemente la frase: "Tal vez la felicidad es simplemente vivir cada día como si fuera el último". Esa noción de que tú tienes el tiempo existencial es definitiva. Entonces, no hay tiempo para la complacencia, para el compromiso, para la mierda chica, para el chantaje, esa sensación de que plenamente cada día es un día. Entonces, ahí, quedó reducido a eso. En el caso de "Santa Fe" voy a lo más cotidiano, las imágenes de 'súper ocho', que son imágenes fragmentadas que te quedan que construir en súper ocho, están evidentemente marcadas por el narcisismo; en esas imágenes, esas imágenes solo existen en mí cabeza, entonces la manera de crearlas poéticamente era utilizarlas en el súper 8 que sigo pensando que para todos quienes trabajamos con memoria, el súper 8 es una textura cinematográfica que no puede ser remplazada por lo digital, ni por el 16 ni por el 85, es otra cosa. Y entonces, cuando construyes aunque sea un falso archivo, tienes que decir que es falso. Y en la manera en que dices que es falso es porque está hecho en esa textura. Entonces ahí tienes las imágenes de la máquina de escribir al inicio de la película, un libro, una máquina, una muñeca, o sea como fragmentos que te quedan de una cotidianidad y luego, por ejemplo, el súper ocho que utilizo cuando me arrastran de la casa hacia afuera. Uso fragmentos: el suelo. En *La Flaca Alejandra* es el súper ocho del viaje que ella hace entre la primera detención en Talca y cuando la trasladan para la casa de José Domingo Cañas, y luego a Villa Grimaldi, eso en el relato cinematográfico, es una elipse extraordinaria, temporal. En el soporte de una voz en off cuenta algo, pero también hay una elipse de temporalidad, puedes pasar rápido por todo eso que no vas a tratar, pero escuchándola, y, por eso, es muy peligroso, por meterte en lo colectivo cuando ha pasado mucho tiempo y son pocos los libros que hay, ahora están saliendo muchos más, pero, durante bastantes años, no



hubo muchos relatos, de hecho, no hay una historia oficial. En el trabajo sobre la tortura, hay muchísimo trabajo extraordinario hecho por el equipo de Pachi Rojas, pero no habían con respecto al MIR no había muchos trabajos. Entonces durante un tiempo *Un día en Octubre* quedó como un libro que existe, que sigue circulando, que nunca pensé al hacerlo, que iba a ser el único. Pensé que iban a haber muchos. Y que es muy importante y es muy poquito. Es extraordinario para una cultura. Pero creo que por eso yo llegue a la subjetividad. Por un cambio, por ser lo más sincera posible.

BLL: Y este traslado de la palabra a la imagen, porque tu empiezas a hacer cine más tarde, ¿cierto? ¿Cómo ves tú eso con respecto a la memoria?

CC: Fue muy claro en el caso de *La Flaca* porque cuando ella pide perdón públicamente en Noviembre del 92, yo pensé hacer un libro, yo trabajaba mucho sobre ella ya durante *Un día de Octubre...*, tenía un relato sobre ella. Entonces no la vi, no quise verla, volví a París empecé a escribir a partir de sus memorias, de lo que mis amigas habían logrado para que ella diera el paso para salir de manos de la DINA y colaborar con la justicia. La Erika Chancola, Viviana con las que estábamos en contacto, entonces estando en Francia dije: por una vez la imagen aporta algo fundamental, porque ella, su cuerpo, no hay manera de decirlo, o sea el documental, en ese caso, me pareció ser muchísimo más acorde que mi escritura, en ese caso concreto. Y luego hay algo muy profundo, personal, es que a la escritura le tengo un respeto tan grande que no me atrevo a escribir, es muy difícil para mí escribir, en cambio el cine con la irreverencia de la ignorancia llego al cine, por otro lado, es un trabajo de equipo también. Creo que lo que yo traigo al documental es una enorme capacidad de construir relatos y de estructurar una historia y de ir a escuchar al otro. Pero no puedo decir que al inicio haya tenido una formación audiovisual. La decisión de hacer *La Flaca Alejandra* es una decisión que viene cuando ya he hecho dos películas antes, entonces, ya se que al menos ahí en el cine están los cuerpos. Que el cuerpo, en este caso va a hablar, y luego hay ese milagro de que efectivamente cuando filmo a la Flaca sin que nos hayamos visto antes fuera de cámara, ella comunica extraordinariamente bien, está en un momento en su vida en el que puede hablar y se mueve frente a la cámara de una manera extraordinaria, pero eso tú no lo puedes prever en el documental, porque no hay un trabajo previo de casting.



BLI: ¿Es todo sobre la marcha?

CC: Es sobre la marcha o resulta o no resulta. Es un riesgo que corres como cineasta. De que la persona a la que vas a filmar, que decides filmarla por su experiencia, por lo que intuyes de ella, pueda comunicarlo en cámara. Hay personas que no logran hablar en cámara. Y otras sí. Y la Flaca es extraordinaria.

BLI: Y a propósito de la Flaca y esa película. El tema de la traición que yo creo es un motivo que recorre la cultura chilena. Hay varios personajes importantes donde aparece la colaboración y el traicionar políticamente la causa en la que se estaba comprometida. En el caso de la Flaca Alejandra ¿cómo entras tú a algo que además te toca muy de cerca y que tiene que ver también con la militancia en el MIR? ¿Cómo te decides a entrar a esto y por qué te interesa esta figura? La figura de la que colabora y delata como una manera también de sobrevivir.

CC: Creo que cuando uno atravesó aunque sea mínimamente como, es mi caso, la experiencia de encontrarte en manos de la DINA, en manos de los militares, de los torturadores, sabes ciertas cosas. La cuestión de la resistencia, la traición, el miedo, te queda para siempre, como un centro de interés, de cuestionamiento. Y para mí, se cruzaba sobre la reflexión sobre la militante. ¿Quiénes éramos? ¿Cómo vivimos la militancia? ¿Por qué había esas aberraciones? Hay los que son militantes convencidos ideológicamente y resisten. No tiene nada que ver, o sea lo que pasa en el otro espacio/tiempo que es la tortura, que es otro, no tiene nada que ver con la ideología. Nada, nada nada. Tiene que ver con otra cosa. Y es la reacción a la muerte y al miedo, y eso es otra cosa. La Flaca era un personaje en el MIR muy particular, porque era una alta dirigente, muy dura, uno le tenía más bien miedo. Yo no me sentía bien en ese tipo de militancia. No era como debía ser. Y ella en cambio era como debía ser. Según ciertos cánones de la militancia.

BLI: ¿Cuáles serían esos cánones y expectativas?

CC: Los cánones tradicionales de la mujer militante, un poco masculina, el jeans, la autoridad. Bueno es toda la reflexión que podríamos tener sobre la mujer y el poder, la mujer y las armas, muchas cosas que reflexionar. Pero en la especificidad de lo que era su rol o la visión que teníamos de ella, y luego que



ella se convierta en la figura por excelencia de la traición, de la aberración, era raro, a mí me interesaba, me decía “¿Qué pasó?” Y luego en el 77 llegan a París algunas personas que logran sobrevivir, de toda esta caída, de la red que llegaba de nosotros, a Miguel, de personas que vivieron la tortura en la casa José Domingo Cañas, en Villa Grimaldi, en los campos de concentración. Y allí, hay este relato, en el suelo de la pequeña pieza, en la casa José Domingo Cañas, donde están emplazados unos sobre otros los prisioneros. Ahí la Lumi Videla consuela a la Flaca en la noche que tiene pesadillas, que grita. Y Lumi muere en la tortura, lanzan su cuerpo a la embajada de Italia y era una víctima entre comillas de la Flaca. Entonces, esa imagen de la Lumi abrazando a la Flaca me acompañó desde el inicio a fines del 76, del 77 hasta que la filmé, ¿me entiendes? O sea, hablo de eso en *Un día de Octubre*, es algo muy fuerte. ¿Qué pasó allí? ¿Cómo es posible que ella, la acariciara? ¿La consolara? ¿La tomara en sus brazos? Entonces ahí, lo que allí pasaba, yo no lo puedo entender, nadie puede entenderlo si no lo vivió, y de allí se desmorona para siempre toda la jerarquía de los muertos, ¿entiendes? Todo aquello que implicaba en una cierta ideología que hay muertos buenos, hay muertos malos, hay héroes, semi-héroes, los que no lo son, los que se suicidan, como el caso de Beatriz Allende que no son considerados una muerte heroica. Todas esta especie de jerarquización que viene del culto a la muerte, se destruía con esto, todo se hacía pedazos, ahí no había bien ni mal. Había otra cosa, y entonces se me hizo evidente que cuando fui a Santiago y vi la fotografía de la Gladys Díaz que le acaricia el rostro a la Flaca en la foto del Mercurio cuando aparece y pide perdón públicamente. Para mí esa foto era otra vez, explotaba todo, era la destrucción de lo que convencionalmente debía ser. Gladys era la figura de la resistente. Que ella la acogiera, a la que se había quebrado, hablaba de otra cosa. Esto es lo que me pasa y me lleva a hacer este trabajo: una necesidad de comprender lo más que se pueda, porque creo que no se puede comprender, pero intento acercarme lo más posible al misterio. Eso que ahí pasa, ante la sobrevivida, la muerte, el instinto de vida monstruoso, el miedo. Todo eso que pasa, y la lectura del libros como el de Primo Levi, Robert Antelme, el libro de *Lo que Queda de Auschwitz* de Giorgio Agambem. Todo eso me ayudó muchísimo, al ver cuál era el testimonio. ¿Cuál era el valor del testimonio? Qué se podía hacer con eso. Forma también parte de un tiempo, de mi trabajo largo y del documental *Calle Santa Fe* y es el fin de eso. En *Calle Santa Fe* cuando Manuel me dice que me salvó la vida porque yo era una vecina. Para mí, es un gesto de bien de la humanidad, o sea el verdadero héroe



es él. Y se me acabó el interés por la tortura, por la muerte, se me terminó. Ya no me interesa, creo que los torturadores son todos intercambiables. Y lo que me interesó es el bien, o sea sentí que en los actos inútiles, de bien entre comillas, hay una potencialidad creadora extraordinaria. [Digo] que lo hemos dejado de lado y trabajamos con mayor facilidad con el mal... pensando que es más cinematográfico más interesante, pero resulta que los actos de bien y los actos de resistencia política, humana, en todos los gestos anónimos en lo llamado lo justo son lo verdaderamente notable. Los judíos en la segunda guerra por ejemplo. Hay una inmensidad por descubrir, por descubrir el motor de eso. Y hay una necesidad hoy, muy fuerte de eso. Porque está todo tan negro, tan bárbaro. La barbarie se ha cotidianizado, entonces de repente, que un vecino que apenas te conoce, atraviase las balas, los helicópteros, la calle, y te vaya a recoger, revela una valentía, un coraje extraordinario. Y ese encuentro fue en el 2002.

BL: ¿O sea eso es en uno de los viajes?

CC: El primero. El que va a desatar el deseo de hacer *Calle Santa Fe* y ocurre cuando estoy filmando en la calle

BL: ¿Y eso es un descubrimiento para tí en el propio rodaje?

CC: Sí, en el rodaje mismo. Todo lo que está filmado en la calle que está puesto en distintos momentos, es una filmación que hice en quince días, debe haber sido marzo, abril o mayo del 2002. Estoy filmando a mi padre y he decidido quedarme tres meses en Chile, o sea arbitrariamente porque yo siempre iba muy poquito tiempo. Como tengo un equipo, Sebastián Moreno y Goris, estamos filmando una película que se llama *El país de mi padre*. Y cuando viene Silvia y me dice “tienes que venir, tienes que venir”. Yo le digo “vamos a Santa Fe y filmemos con discreción todo”. Yo me voy a poner en la imagen y ustedes estarán filmando. Entonces, imagínate la generosidad de los vecinos, porque yo no llego sola, llego con la Silvia y ellos dos y la maravilla ocurre. Cómo filma Sebastián, porque el filma según su sensibilidad. Yo le decía no te pongas con la cámara ahí, pero él llega, se sitúa, y capta. Como todo esto era muy fuerte emocionalmente para mí esa ida a Santa Fe, las fui haciendo una por semana, dos por semana. El encuentro con Manuel ocurre la tercera vez que vuelvo a la calle, en ese mes. Regreso a calle Santa Fe con Sebastián, Goris y Silvia, y



voy a encontrarme con Manuel. Entonces es increíble, porque en la progresión dramática, de una dramaturgia, llego y encuentro al vecino, en el primer encuentro que está en la película. Ahí la vecina me dice “¡Pero no!, la que la salvó no fue como usted cree la vecina Gladys, sino que fue el vecino, el cojito.” Pero yo no lo voy a buscar. Estoy muy inhibida, estoy viviendo lo que aparezca. Y la secuencia en que él aparece es tal cuál. Ya habíamos terminado de filmar y yo estoy sentada en la vereda, agotada, y Silvia lo ve pasar. Y ella lo va a buscar y se acerca, y Sebastián filma mientras está al otro lado de la calle. Entonces es completamente así. Y lo que allí sucede cuando él me dice “Yo fui, ta ta ta ta...” y después agrega y “Miguel había vuelto a la casa a buscarla..., en fin”

BLL: ¿Esto también fue una revelación para tí en ese momento?

CC: Total, nunca vamos a saber si es verdad o no aquello. Pero en el momento en que yo dejé durante bastante tiempo en el montaje, cuando volvemos con Silvia en el auto, y Sebastián sigue filmando, y yo le digo “eso no es cierto no es posible porque Miguel si hubiera salido tendría que haber salido por detrás de la casa no por el frente.” Doy explicaciones un poco técnicas, reiterativas, y durante bastante tiempo dejé un poquito esa conversación, en que yo le digo a Silvia “no es posible”. Y luego me dije “si yo quiero que la voz de las personas normales que no son ni los torturadores ni los militantes aparezcan en esta película, no puedo censurar la visión de Manuel, aunque me cueste carísimo, porque desde un punto de vista militante es terrible decir eso. Hoy parece que no es tan terrible, pero desde un punto de vista de la concepción de lo que eran los dirigentes revolucionarios en aquellos años, es impensable que un dirigente salga, vuelva y lo maten por ese gesto de amor. No es concebible, entonces yo tuve que hacer trabajo también de transformación, de mi propio interior. Y finalmente le dejo la palabra a Manuel, no sabremos nunca si es cierto o no, pero es su palabra.