

UNA CASA

EL RETRATO FAMILIAR EN EL CINE DOCUMENTAL:
INFANCIA, TRAUMA, MEMORIA Y NARRACIÓN



Tesis doctoral de Noemí de los Ángeles García Díaz
Dirigida por María Luisa Ortega Gálvez y Alejandro Ávila Espada



Universidad Autónoma
de Madrid

UNA CASA.

EL RETRATO FAMILIAR EN EL CINE DOCUMENTAL:
INFANCIA, TRAUMA, MEMORIA Y NARRACIÓN

Noemí de los Ángeles García Díaz

Tesis doctoral dirigida por María Luisa Ortega Gálvez y Alejandro Ávila Espada

DOCTORADO EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS,
LITERARIOS Y DE LA CULTURA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

2021

UAM

Universidad Autónoma
de Madrid

AGRADECIMIENTOS

Tanto las tesis como las películas o las casas no pueden construirse en solitario, necesitan orientación y apoyo. A lo largo de este proceso siempre he estado acompañada por María Luisa Ortega, mi profesora de los cursos de doctorado y directora del proyecto de investigación del DEA. Quisiera expresar mi más profundo agradecimiento a María Luisa por su generosidad, confianza y paciencia a lo largo de estos años de idas y venidas a la investigación académica, por sus agudos y acertados consejos y comentarios, un apoyo que va más allá de la Academia. De igual modo, quiero agradecer su ayuda en la escritura de esta tesis a Alejandro Ávila Espada, uno de los pocos profesores que en la carrera me hicieron sentir que la psicología estaba conectada a los seres humanos, que era algo más que un proyecto de investigación que había que testar de forma empírica. Agradezco su colaboración y su guía en lo concerniente a las cuestiones psicológicas de este proyecto multidisciplinar.

Quisiera agradecer a mis padres, mi hermana y Óscar, fuentes de seguridad y amor incondicional, todo el soporte recibido durante estos años de investigación. A Virginia por su sabias aportaciones en el ámbito de la Antropología y la Filosofía, a Chiara di Grandi, en Arteterapia, a Charo Botín en las cuestiones psicológicas y a Ciro Arbós en el campo de la Narratología. A Irene Gutiérrez, Lola Mayo y Elena Arroyo por acompañarme durante todo en el proceso y a Carmen, Cathy y Quique, por su sostén desde Zarzalejo. De igual modo, agradezco la ayuda “innombrable” de Jacqueline Venet y Marina Díaz, quien desde el Instituto Cervantes ha apoyado con gran entusiasmo el proyecto Una Casa. Asimismo, agradezco la aportaciones bibliográficas y filmicas prestadas por Samuel Delgado, Elena Oroz, Sonia García López, Francisco A. Ortega Martínez, David Jurado y Guillermo G. Peydró. Agradecer, igualmente, a Manuel Asín del Círculo de Bellas Artes, Antonio Delgado y Gonzalo de Pedro de Cineteca de Madrid, y Pablo Useros de Master Lav, el soporte prestado al proyecto Una Casa. Agradezco, de forma muy especial, la colaboración de Alina Marazzi, Christiane Bukhard, Emma Tussell, Carmen Torres, Marta Andreu e Iain Cunningham quienes aportaron de forma desinteresada materiales fílmicos y bibliográficos para realizar esta tesis.

Por último, quisiera agradecer a las alumnas y alumnos con los que he compartido clases a lo largo de estos años, todo el conocimiento que me han aportado y, en particular, a aquellas personas que participaron en las ediciones del Festival Una casa, fuente continua de alegrías y sorpresas. Además, agradezco de forma muy especial el apoyo prestado por Ilan y Luis en la organización del festival, a Andrés, siempre, por sus maravillosos dibujos y la maquetación de esta tesis y a Tomás y Toya, mis padrinos universitarios.

RESUMEN

Esta tesis se centra en el análisis de una selección de documentales inscritos dentro de la categoría “retrato familiar”, acotados a aquellas películas que rememoran experiencias infantiles, en relación a sus figuras de apego. He situado la investigación dentro de la tradición del documental autobiográfico frente a otras propuestas como documental en primera persona, la autoetnografía, la etnografía experimental o la etnografía doméstica, estableciendo conexiones con el cine experimental, el cine ensayo y el videoarte.

El análisis de los documentales se ha realizado desde una triple perspectiva: fílmica, psicológica y antropológica. Desde los estudios fílmicos se ha planteado el análisis de las películas desde el punto de vista narrativo y de la estética cinematográfica con el objetivo de discernir las estrategias fílmicas empleadas por los cineastas a la hora de abordar la memoria autobiográfica. El estudio del corpus fílmico desde una perspectiva psicológica se ha realizado desde las orientaciones sistémica, humanista y psicoanalítica. La circunscripción de la filmografía a la expresión de la memoria infantil, dentro de las relaciones materno y paterno filiales, ha requerido el abordaje tanto de las teorías del apego como el estudio de las particularidades de la memoria y el trauma en la infancia, con el objetivo de dilucidar las trazas traumáticas que presentaban los documentales. Desde la perspectiva cultural he utilizado algunos conceptos derivados de la Antropología del Parentesco, la Antropología Simbólica y la Antropología de Género, con el propósito de abordar la mitología, las normas, roles sociales y la ritualidad en el contexto familiar. Los preceptos de las terapias narrativas, en concreto la orientación de Michael White, me han ayudado a establecer un puente entre los procesos introspectivos ligados a la psicología, los procesos de creación y su relación con la cultura y la sociedad.

El corpus fílmico recoge una selección de retratos familiares inscritos en un período histórico amplio, desde los documentales pioneros hasta la actualidad, organizados en torno a tres tipologías de trauma infantil: abuso, abandono y pérdida. Asimismo, dentro de cada sección se ha elegido un documental como estudio de caso, por considerar que abordaba de forma representativa alguna de las tipologías de trauma investigadas. A lo largo de la tesis se ha establecido un diálogo entre los estudios de caso y otras películas que rememoraban experiencias infantiles adversas en relación con las figuras de apego. Asimismo, la investigación visibiliza cortometrajes autobiográficos realizados en contextos formativos, reunidos en torno al epígrafe “Primeras películas” y que fueron exhibidos en el Festival Una Casa, a lo largo de cuatro años (2016-2019).

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	17
I. EL RETRATO FAMILIAR DESDE UNA PERSPECTIVA MULTIDISCIPLINAR	23
I.1. INTRODUCCIÓN	25
I.1.1. Definición del objeto de estudio	25
I.1.2. Objetivos e hipótesis	27
I.1.3. Metodología	28
I.1.3.1. El corpus fílmico	30
I.1.4. Indicaciones sobre la escritura	33
I.2. APROXIMACIONES DESDE LOS ESTUDIOS FÍLMICOS Y ANTROPOLÓGICOS	34
I.2.1. El documental autobiográfico	35
I.2.1.1. Génesis del documental autobiográfico: Intersecciones, confluencias e hibridaciones con el cine ensayo, el cine experimental y el videoarte	35
I.2.1.2. Documental y subjetividad	39
I.2.1.3. Posibles nomenclaturas para un documental del “yo”: El retrato familiar	41
I.2.1.4. Las fluctuaciones entre el yo y el nosotros en el documental autobiográfico	47
I.2.2. De la antropología audiovisual a la autoetnografía	50
I.2.2.1. Perspectivas antropológicas: Parentesco, simbología y género	53
I.2.3. Memoria y trauma en el cine	58
I.3. APROXIMACIONES DESDE LA PSICOLOGÍA Y LA PSICOTERAPIA	60
I.3.1. Familias y sistemas	60

I.3.2. La teoría del apego y la creación de vínculos en la infancia	63
I.3.3. Memoria autobiográfica y memoria infantil	66
I.3.4. Trauma e infancia	68
I.3.4.1. En torno al abuso, al abandono y la pérdida	71
I.3.5. Memoria y trauma	72
I.3.5.1. La memoria transgeneracional: De criptas y fantasmas	74
I.3.6. Mentalización y técnicas narrativas en psicoterapia	76
I.3.6.1. La terapia narrativa de Michael White y David Epon. Una perspectiva psicosocial	79
I.3.7. Psicología y arte	83
I.3.7.1. Pensamiento creativo y terapias artísticas	84
I.3.7.2. La expresión artística de la memoria del trauma	87
I.4. EN TORNO AL ANÁLISIS FÍLMICO	89
I.4.1. Esquema de análisis fílmico	93
I.5. RECAPITULACIÓN	95
II. EL RETRATO FAMILIAR	99
II.1. INTRODUCCIÓN	101
II.2. HACIA UNA CARTOGRAFÍA DEL RETRATO FAMILIAR: LA FAMILIA NUCLEAR.....	103
II.2.1. Memoria, familia e identidad cultural	103
II.2.2. Los ciclos familiares	106
II.2.3. Relaciones intrafamiliares	108
II.2.3.1. Las relaciones materno-filiales	108
II.2.3.2. Las relaciones paterno-filiales	109
II.2.3.3. La familia como sistema	111
II.3. DE CASAS, CRIPTAS Y FANTASMAS: LA EXPLORACIÓN DE LA MEMORIA INFANTIL EN EL RETRATO FAMILIAR.....	113
II.3.1. Experiencias fílmicas en torno a la violencia intrafamiliar: Abuso físico, psicológico y sexual	114

II.3.1.1. <i>To a Safer Place</i> (Beverly Shaffer y Shirley Turcotte, 1987). La niña encerrada en la pared del sótano	115
II.3.1.2. <i>Daughter Rite</i> (Michelle Citron, 1978). Legado materno y trauma del incesto. Estudio de caso	120
II.3.1.2.1. Recursos expresivos cinematográficos	122
II.3.1.2.2. Enunciación, líneas argumentales y estructura narrativa	135
II.3.1.2.3. Estrategias de expresión de la memoria: Ficciones necesarias, puesta en escena, narración colectiva y apropiación	138
II.3.1.2.4. El trauma del incesto: Disociación y arte.....	142
II.3.1.2.5. Re-narración y construcción identitaria: El ritual de la hija	145
II.3.1.3. <i>A Song of Air</i> (Merilee Bennett, 1987). La elegía como canto a la libertad.....	148
II.3.1.4. <i>Swink or Swim</i> (Su Friedrich, 1990). Abuso de poder, violencia y negligencia paterna. Estudio de caso	153
II.3.1.4.1. Recursos expresivos cinematográficos.....	155
II.3.1.4.2. Enunciación, líneas argumentales y estructura narrativa	175
II.3.1.4.3. Estrategias de la expresión de la memoria: La apropiación, entre la literalidad y el símbolo	176
II.3.1.4.4. Abuso, negligencia y abandono	179
II.3.1.4.5. Re-narración y construcción identitaria: La rebelión de las hijas	181
II.3.2. Experiencias filmicas en torno al abandono	183
II.3.2.1. <i>Tarnation</i> (Jonathan Caouette, 2003). Érase una vez..., un musical gótico	184
II.3.2.2. <i>La quemadura</i> (René Ballesteros, 2010). Minilibros Quimantú para invocar el pasado	189
II.3.2.3. <i>The Silences</i> (Margot Nash, 2015). Buscando a Felicity	193
II.3.2.4. <i>Amazona</i> (Clare Weiskopf, 2016). La maternidad y el impulso de la vida errante	199
II.3.2.5. Filmografía documental de Naomi Kawase. Adopción y trauma por abandono. Estudio de caso	203
II.3.2.5.1. Recursos expresivos cinematográficos	206
II.3.2.5.1.1. <i>Ni tsutsumarete</i> (1992). En el nombre del padre	206
II.3.2.5.1.2. <i>Katatsumori</i> (1994). Los guisantes del huerto materno	217
II.3.2.5.1.3. <i>Kya ka ra ba a</i> (2001). El dolor y la piel	228
II.3.2.5.1.4. <i>Tarachime</i> (2006). Maternidad, muerte y renacimiento	238
II.3.2.5.2. Enunciación, líneas argumentales y estructura narrativa	249

II.3.2.5.3. Estrategias de la expresión de la memoria: El cine como dispositivo de relación	253
II.3.2.5.4. Trauma por abandono y montaje poético	259
II.3.2.5.5. Re-narración y construcción identitaria: La nostalgia del caracol o cómo construir una casa	261
II.3.3. Experiencias fílmicas en torno a la pérdida	265
II.3.3.1. <i>Vuela angelito</i> (Christiane Burkhard, 2001). Tú me ves, yo te veo... Nosotros os vemos	266
II.3.3.2. <i>Histoire d'un secret</i> (Mariana Otero, 2003). Un armario para el fantasma materno	270
II.3.3.3. <i>Amanecer</i> (Carmen Torres, 2018). El árbol de Guayaba que se transformó en pino	275
II.3.3.4. <i>Irene's Ghost</i> (Iain Cunningham, 2018). Las páginas en blanco del <i>Baby Book</i>	280
II.3.3.5. <i>Video Blues</i> (Emma Tussell, 2019). El video y la cápsula del tiempo	285
II.3.3.6. <i>Un'ora sola ti vorrei</i> (Alina Marazzi, 2002). Duelo desautorizado e infancia. Estudio de caso	289
II.3.3.6.1. Recursos expresivos cinematográficos	292
II.3.3.6.2. Enunciación, líneas argumentales y estructura narrativa	322
II.3.3.6.3. Estrategias de la expresión de la memoria: Apropiación y resignificación de materiales de archivo	324
II.3.3.6.4. El trauma de la pérdida: Proyección y distanciamiento	329
II.3.3.6.5. Re-narración y construcción identitaria: Recuperar el rostro y la voz	331
II.3.4. Recapitulación: Estéticas, narrativas y patrones psicológicos	334
II.3.4.1. Tabla: Estéticas del retrato familiar	336
II.3.4.2. Tabla: Narrativas del retrato familiar	338
II.3.4.3. Tabla: Patrones psicológicos	340
II.4. PRIMERAS PELÍCULAS Y RETRATO FAMILIAR	342
II.4.1. Líneas de exploración temática	344
II.4.2. La evocación de la memoria infantil: Separaciones familiares, conflictos paternofiliales y duelo	347
II.4.2.1. <i>La distancia perdida</i> (Ilan Serruya, 2015). El fuego y el laberinto	347
II.4.2.2. <i>Hoy y ayer</i> (Jessika Morales Sativa, 2016). La familia de las fotografías	349
II.4.2.3. <i>1964</i> (Gonzalo Amigo Cascallar, 2016). Crónica de una separación	351
II.4.2.4. <i>Última vez</i> (Valle Lázaro, 2016). Yo quería bailar	352
II.4.2.5. <i>Veni, Vidi, Vici</i> (Mía de Diego, 2019). El rostro del César	353
II.4.2.6. <i>Requiebro</i> (Rafael Guijarro, 2019). El quejido del niño	354
II.4.2.7. <i>Bubota</i> (Carlota Bujosa, 2019). El doble fantasma del duelo	357

III. PATRONES ESTÉTICOS, PSICOLÓGICOS Y CULTURALES DE LA EXPRESIÓN DE LA MEMORIA INFANTIL AUTOBIOGRÁFICA	361
III.1. PATRONES ESTÉTICOS Y NARRATIVOS	363
III.1.1. Estéticas del retrato familiar	364
III.1.1.1. Planificación y puesta en escena	364
III.1.1.2. La cámara como dispositivo de relación: De la cámara invisible a la cámara contacto	365
III.1.1.3. Apropiación y resignificación: <i>Home movie</i> y <i>found footage</i>	367
III.1.1.4. Reconstrucción y recreación: Ficción autobiográfica y animación	368
III.1.2. Enunciación y autorreferencialidad: La inscripción del yo en la evocación de la memoria autobiográfica	369
III.1.2.1. Grados de performatividad en el retrato familiar	369
III.1.2.2. Enunciación y voz <i>over</i>	371
III.1.2.3. El montaje: Niveles de poesía	374
III.1.3. Estrategias narrativas en el retrato familiar	376
III.2. PATRONES PSICOCULTURALES	379
III.2.1. Fallos de sistema: Silencios, secretos y mentiras en el contexto familiar	379
III.2.2. Memoria y re-narración en torno al trauma	382
III.2.3. Las imágenes resilientes	384
III.2.4. Parentesco, mitologías y ritualidad	385
IV. CONCLUSIONES	389
V. BIBLIOGRAFÍA	395
VI. FILMOGRAFÍA	411
VI.1. FILMOGRAFÍA CITADA	414

VI.2. FILMOGRAFÍA DE ANÁLISIS	419
VI.2.1. Filmografía del documental autobiográfico	419
VI.2.2. Filmografía de retrato familiar	430
VI.2.3. Filmografía Una Casa. Retrato familiar	435
VII. ANEXOS	437
VII.1. FICHAS DE LAS PELÍCULAS	439
VII.2. TRANSCRIPCIONES DE LOS DOCUMENTALES. ESTUDIO DE CASO	447
VII.2.1. <i>Daughter Rite</i>	447
VII.2.2. <i>Sink or Swim</i>	462
VII.2.3. <i>Ni tsutsumarete</i>	471
VII.2.4. <i>Katatumori</i>	475
VII.2.5. <i>Kya ka ra ba a</i>	482
VII.2.6. <i>Un'ora solo ti vorrei</i>	488
VII.2.7. <i>Tarachime</i>	501

Hago films como si estuviera construyendo una casa de principio hasta el fin. Cada vez que realizo un film pienso en construir una puerta más, una ventana, una escalera. A veces es una casa pequeña, otras una casa grande. A veces es una casa que nos inspira miedo, otras no, nos inspira alegría.

Aleksandr Sokúrov

PRESENTACIÓN

Considero que la elaboración de una tesis es un proceso de construcción de la propia persona, en el que hay múltiples factores vitales implicados que van más allá de la Academia. Un proceso que equiparo a la construcción de las películas o de las casas, del mismo modo en que lo hace Alexandr Sokúrov. En mi caso, ha sido un proceso lento que se ha gestado a lo largo de más de veinte años, fruto de derivas intelectuales, profesionales y personales que me han conducido finalmente a la elección de este objeto de estudio, tras múltiples idas y venidas a la investigación. Un recorrido que a lo largo de esta presentación intentaré resumir con el objetivo de explicar tanto mis motivaciones a la hora de seleccionar el tema de investigación como su enfoque interdisciplinar. Esta introducción autobiográfica quizás me permita, al igual que muchas de las películas que analizo, ordenar y encontrar un sentido a los hechos que me han conducido hasta este punto y, de igual modo, desvelar quien se esconde tras estas páginas.

El enfoque interdisciplinar de la investigación, que propone la integración de una perspectiva fílmica, psicológica y antropológica, deriva de un recorrido académico y profesional que comenzó con mi inscripción en el Doctorado en Historia de Cine, en el año 2000, tras el paso por la Licenciatura de Ciencias de la Información. Durante los cursos de doctorado me interesé fundamentalmente por el documental etnográfico, una línea de trabajo que había conocido en París de la mano de Jean Rouch, en los seminarios que organizaba en el Musée de L'Homme, donde puede constatar el malestar de los estudiantes africanos ante este tipo de cine. También en París, entré en contacto con la etnomusicóloga italiana Giovanna Marini con la que realicé algunos trabajos de campo, en las regiones del sur de Italia, que me permitieron descubrir una serie de documentales en torno a los estudios realizados por el antropólogo italiano Ernesto de Martino. Estos cortometrajes etnográficos se convirtieron en objeto de estudio de mi DEA, centrado en el análisis de rituales como el lamento fúnebre, ceremo-

nias mágico-religiosas de curación de enfermedades, así como el fenómeno del tarantismo,¹³ que visto desde la perspectiva actual podría tener un origen psicológico traumático. Según De Martino, estos rituales se realizaban con el objetivo de superar la crisis de la presencia desencadenada por acontecimientos vitales inesperados y que incluía fenómenos como la disociación psicológica, la alienación y la pérdida de la capacidad para actuar. La superación de la crisis de la presencia constituía para el antropólogo una de las principales funciones de la cultura.¹⁴

Una vez finalizado el DEA, me inscribí en la Licenciatura de Antropología con el propósito de profundizar en los conocimientos avivados a lo largo de mis pesquisas. Durante una estancia en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, en México, pude profundizar en los estudios de Antropología Simbólica, Antropología Audiovisual y Antropología de Género, de la mano de Marcela Lagarde. En ese marco inicié una segunda vía de investigación centrada en el programa “Promedios de Comunicación Comunitaria”, en Chiapas, que trabajaba en comunidades zapatistas que utilizaban el vídeo como una forma de autoexpresión y contrainformación. Estas películas me ofrecieron un punto de vista alternativo a la práctica de la antropología audiovisual que había observado en París, y resolvía la distancia entre sujetos y objetos fílmicos criticada por los estudiantes africanos, mediante lo que se ha denominado prácticas colaborativas, cine participativo, autoetnografía, o tal y como enfoqué mi estudio en la época, autorrepresentación.

Fruto de la investigación realizada en el marco de la antropología audiovisual publiqué los artículos, “La ‘Otra Italia’ a través de la filmografía Demartiniana”,¹⁵ “Autorrepresentación e identidad en el documental indígena mexicano”,¹⁶ y “Jean Rouch. Crónica sobre un cine verdad”,¹⁷ ensayos que constituyen uno de los gérmenes de esta tesis. Esta línea de investigación ha continuado a través de mi colaboración con el Laboratorio de Antropología Experimental (LAAV), del Museo de Arte contemporáneo de León, donde he publicado recientemente los ensayos: “Práctica fílmica, ritual y duelo. La emoción como frontera entre el yo y el nosotros”,¹⁸ dentro del proyecto *Acerca de la imposibilidad de un cine antropológico*, y “¿De quién es la histo-

1 El tarantismo es un fenómeno cultural de carácter mágico religioso que conlleva la creencia de que la picadura de la tarántula puede generar un malestar emocional y psíquico que solo puede liberarse a través del exorcismo del animal, mediante un ritual de simbolismo coreico-musical, cromático y estacional. Este fenómeno localizado en el sur de Italia desapareció en los años sesenta.

14 Ernesto de Martino, *La tierra del remordimiento* (Barcelona, Ediciones Bella Tierra, 2000).

15 Noemí García Díaz, “La ‘Otra Italia’, a través de la filmografía Demartiniana” (*Secuencias* n° 17, 2003), pp. 25-39.

16 Noemí García Díaz, “Autorrepresentación e identidad en el documental indígena mexicano” (Actas del Congreso de Historiadores Españoles, 2004), pp. 77-82.

17 Noemí García Díaz, “Jean Rouch, crónica sobre un cine verdad”, en María Luisa Ortega y Noemí García (eds.), *Cine Directo. Reflexiones en torno a un concepto* (Madrid, T & B y Festival Internacional de Cine de Las Palmas, 2008), pp. 75-84.

18 Noemí García Díaz “Práctica fílmica, ritual y duelo. La emoción como frontera entre el yo y el nosotros” (LAAV, enero, 2019). [<https://laav.es/practica-filmica-ritual-y-duelo-la-emocion-como-frontera-entre-el-yo-y-el-nosotros-noemi-garcia-diaz/>] (6/04/2021).

ria? Reflexiones sobre las prácticas audiovisuales colaborativas y la antropología audiovisual”,¹⁹ con el que participé en los Encuentros LAAV de 2020.

En segunda instancia, la tesis se ha nutrido de mi práctica docente, primero como educadora artística del colectivo La Claqueta, y posteriormente como profesora asociada en la Facultad de Bellas Artes (UCM). Con la Claqueta desarrollamos, a lo largo de diez años, multitud de proyectos de alfabetización audiovisual,²⁰ cooperación cultural, prácticas colaborativas, participación social, educación en valores, prevención de la violencia de género, así como de desarrollo de la expresión artística, a través del cine, con población infantil, juvenil y con colectivos de adultos en riesgo de exclusión social. Trabajábamos de forma intuitiva, sin reflexionar sobre lo que estábamos haciendo, apremiados por la urgencia de los trabajos, pero apoyados por la constatación de que el cine era una herramienta muy atractiva y versátil para abordar cuestiones transversales, y de que los colectivos con los que trabajábamos salían reforzados por esta experiencia, aunque no sabíamos por qué. Considero esta vivencia educativa como un tránsito entre la deriva de mis intereses antropológicos hacia la psicología, que se fue gestando de forma progresiva y que correspondió con mi contratación como profesora de Audiovisual. Allí pude comprobar que buena parte de las primeras películas que realizaban las alumnas y los alumnos para mi asignatura abordaban cuestiones autobiográficas, una expresión artística que lindaba con la necesidad vital. Ese fue el inicio de una investigación en torno al documental autobiográfico que partió con una estancia en *The Scottish Documentary Institute* (ECA), dentro del marco de un MPhil *by practice* (2009-2010), donde pude adentrarme en el estudio a través de la práctica filmica, una experiencia que ha determinado mi labor docente. Con la inscripción en la Facultad de Psicología finaliza este periplo que conecta los estudios filmicos, la antropología audiovisual y las terapias artísticas.

La tesis que presento a continuación, centrada en el retrato familiar documental, se sitúa en la encrucijada de las investigaciones precedentes, motivada por el interés despertado por los cortometrajes autobiográficos desarrollados para mi asignatura. En 2016, inicié el proyecto de investigación, creación y exhibición *Una Casa*, en torno al cine en primera persona, que ha promovido talleres de formación²¹ y ciclos de cortometrajes autobiográficos realizados en contextos formativos, bajo el título “Primeras Películas”. El Festival *Una casa*²² se ha desarrollado en el Cine Estudio del Círculo de Bellas Artes, en Cineteca de Madrid y algunos de los ciclos han formado parte de la programación del Instituto Cervantes en el extranjero. De igual modo, la primera edición de *Una*

19 Noemí García Díaz, “¿De quién es la historia? Reflexiones sobre las prácticas audiovisuales colaborativas y la antropología audiovisual”, (LAAV, febrero, 2020). [<https://laav.es/de-quien-es-la-historia-reflexiones-sobre-las-practicas-audiovisuales-colaborativas-y-la-antropologia-audiovisual-noemi-garcia-diaz/>] (05/04/2021).

20 Desarrollada a través del programa de Formación de Espectadores “Trascine”, promovido por la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, entre 2004 y 2011, en los IES de la región.

21 Estos talleres fueron desarrollados como actividades de Extensión Universitaria en la Facultad de Bellas Artes, en 2017 y 2018 y en la Facultad de Psicología, en 2019. La reflexión sobre los procesos de creación ha quedado inscrita en la publicación: “Cuadernos *Una Casa*”, publicados por AARS.

22 Festival *Una Casa*. Cine en primera persona. [<https://unacasafestival.com>].

Casa formó parte de la programación cinematográfica presentada para la Feria del Libro de Guadalajara, México, en 2017, como representante del cine realizado en Madrid. En 2019, gracias a una subvención del Ayuntamiento de Madrid, pudimos ampliar la programación y editar dos libros, *Primeras películas* y *Home*, en cuyos artículos “Génesis del documental autobiográfico”²³ y “Entre dos mundos. Emigración e identidad cultural, en el documental en primera persona”,²⁴ se recogen algunas de las reflexiones que presento en esta tesis. El ejemplar *Primeras películas* incluye, además, testimonios sobre el proceso creativo de las creadoras y creadores de los cortometrajes, así como los testimonios de las docentes que acompañaron esos procesos, en un intento por indagar las particularidades de la creación de este tipo de proyectos fílmicos autobiográficos.

Para concluir esta presentación, solo me resta indicar que la tesis que leerán a continuación aglutina todas las experiencias descritas anteriormente y otorga un sentido a este bagaje poco ortodoxo, fruto de una trayectoria académica que siempre ha privilegiado campos de estudio que pudieran enriquecer las prácticas educativas y creativas en las que he participado. Asimismo, me gustaría haber logrado que lo que partió como una investigación particular pueda ser de utilidad a la comunidad académica, en ese complicado proceso alquímico que transforma los intereses individuales en colectivos.

23 Noemí García Díaz, “Génesis del documental autobiográfico” en Noemí García Díaz (ed.) *Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona*, (Madrid, AARS, 2019), pp. 182-207.

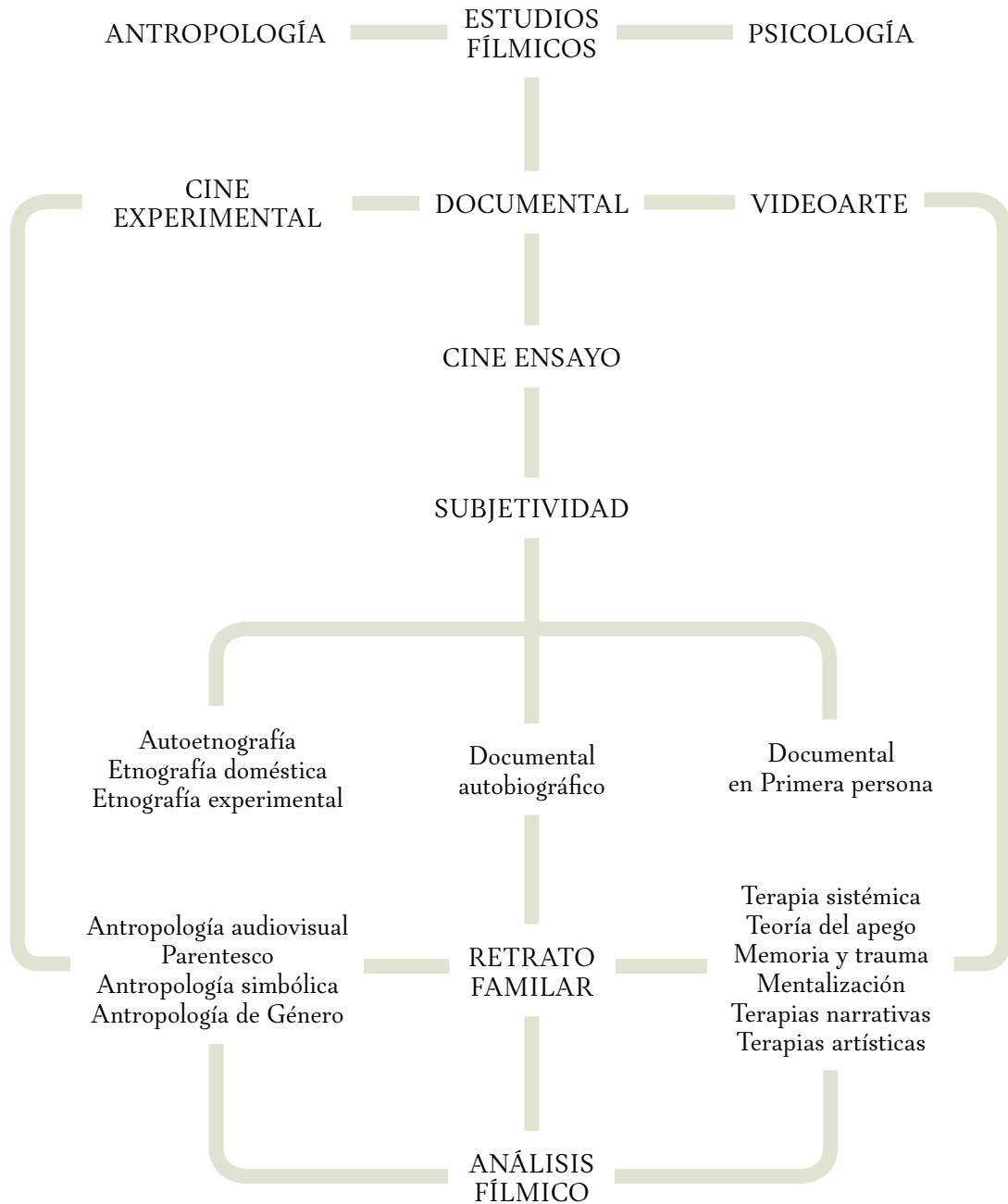
24 Noemí García Díaz, “Entre dos mundos. Emigración e identidad cultural, en el documental en primera persona”, en Noemí García Díaz (ed.) *Home. Reflexiones en torno al cine en primera persona* (Madrid, AARS, 2019), pp. 88-107.



I

EL RETRATO FAMILIAR
DESDE UNA PERSPECTIVA
MULTIDISCIPLINAR

PÚBLICO PRIVADO



I.1. INTRODUCCIÓN

La complejidad no sería algo definible de manera simple para tomar el lugar de la simplicidad. La complejidad es una palabra problema y no una palabra solución.

Edgar Morin

En el primer epígrafe de la tesis se presenta la definición del objeto de estudio, los objetivos e hipótesis que plantea la investigación, así como la metodología empleada para llevarla a cabo que explicita una reflexión sobre el proceso de selección del corpus fílmico. Asimismo se señalan algunas elecciones de estilo sobre la escritura.

I.1.1. Definición del objeto de estudio

La presente investigación tiene como objeto central el análisis de una selección de documentales autobiográficos inscritos dentro del “retrato familiar”, una categoría que Jim Lane sitúa dentro del documental autobiográfico y que he acotado a la familia nuclear, en torno a las figuras de apego. Cabe indicar que pese a la significativa revisión historiográfica del que ha sido objeto en estos últimos años el documental autobiográfico, la acotación del retrato familiar a aquellas películas que rememoran experiencias infantiles me ha permitido analizar las características particulares de la filmografía realizada en torno a esta fase del desarrollo humano. Del mismo modo, no existen hasta la fecha estudios que analicen estos documentales desde un punto de vista interdisciplinar, que integre las dimensiones fílmica, psicológica y antropológica, una intersección que puede ofrecer una visión particular sobre la filmografía seleccionada.

La tesis se enmarca en el paradigma de la complejidad, creado por Edgar Morin, que plantea la investigación en Ciencias Sociales desde el estudio de la complejidad de los fenómenos analizados, mediante un pensamiento relacional y multidimensional, no exento de contradicciones internas.¹³ Un pensamiento sistémico que busca conexiones interdisciplinarias en el estudio de la experiencia humana, donde se incluyen las películas analizadas, y que reconoce el proceso de conocimiento como una operación intersubjetiva.

Dentro de este marco interdisciplinar me interesa destacar, en primer lugar, el componente artístico de las películas, consideradas como obras realizadas con una finalidad estética que utilizan estrategias narrativas y recursos fílmicos, insertos en la tradición cinematográfica documental. Me gustaría puntualizar que considero esta tradición cinematográfica desde la perspectiva de la creación, admitiendo todas sus variedades y estrategias formales, desde las más experimentales a las más clásicas, pero reivindicando que su objetivo es generar discursos sobre la realidad. En segundo lugar, cabe señalar que dada la naturaleza de las temáticas de las obras y los procesos de creación de carácter introspectivo, se pueden estudiar estableciendo conexiones con la psicología, como disciplina que estudia el comportamiento psíquico humano y su dimensión práctica, la psicoterapia, que a lo largo de la historia ha desarrollado estrategias para mejorar las manifestaciones del malestar psíquico humano, aunque estas películas no sean planteadas como prácticas terapéuticas en sí mismas. De igual modo, destaco la naturaleza social de estos documentales, productos culturales que promueven reflexiones interesantes para la comunidad, aunque se planteen desde un punto de vista personal. La autobiografía ligada al término documental presupone la elaboración de un discurso fílmico sobre la memoria personal y, al mismo tiempo, el anhelo de traspasar los ámbitos íntimos y privados para comunicar esta experiencia a través de su exhibición al público, una comunidad con la que comparte unos códigos cinematográficos.

Por último, me gustaría desmarcar el objeto de estudio de otro tipo de prácticas de exhibición de la intimidad que actualmente proliferan, tanto en Internet como en la televisión. En relación a lo literario, el filósofo José Luis Pardo establecía una diferencia entre el arte de contar la vida de las novelas y narraciones “y el que tiene lugar en el periodismo sensacionalista o en esos otros géneros discursivos”,¹⁴ es decir, una diferencia “entre la intimidad conservada y respetada, a pesar de ser dicha, y la intimidad degradada al rango de privacidad obscena y ridícula, banalizada”.¹⁵ Considero que tanto la voluntad artística de las películas, que implica la elaboración de un discurso complejo construido a lo largo del tiempo, como la trascendencia de la superficialidad del reflejo de la persona, alejarían estas prácticas fílmicas del resto de manifestaciones audiovisuales de expresión del yo. De igual modo, estas películas se distanciarían del exhibicionismo de los programas televisivos incluidos en lo que Jon Dovey denomina “First Person Media”,¹⁶

13 Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo* (Barcelona, Gedisa, 2009), p. 23.

14 José Luis Pardo, *La intimidad* (Valencia, Pre-textos, 2013), p. 29.

15 *Ibid.*, p. 29.

16 Jon Dovey, *First Person Media* (Londres, Pluto Press, 2000).

cuyo objetivo es el entretenimiento y, por ende, la captación de la máxima audiencia que se traduce en beneficios económicos.

I.1.2. Objetivos e hipótesis

Como ha quedado expuesto en el epígrafe anterior, la presente investigación se ocupa del estudio de retratos familiares documentales, desde una perspectiva multidisciplinar. El análisis discursivo de estas películas me permitirá dilucidar las estrategias filmicas que las directoras y los directores emplean para abordar la memoria autobiográfica infantil, analizar las confluencias con prácticas psicológicas y terapéuticas y el estudio de los patrones culturales insertos en estos documentales, en relación con la familia. Los objetivos concretos de la investigación se resumen del siguiente modo:

1. Identificar dentro de la filmografía documental de corte autobiográfico aquella que aborda en específico las relaciones materno y paterno filiales, en la infancia, dentro del marco del retrato familiar. Una aproximación que deja fuera del estudio a otros retratos familiares contruidos en torno a figuras de la familia extensa.
2. Analizar desde el punto de vista audiovisual las estrategias filmicas y narrativas que abordan este tipo de películas, confrontándolas con la tradición documental, para visibilizar las particularidades del afrontamiento filmico de la expresión de la memoria autobiográfica infantil.
3. Analizar las temáticas de los documentales centrados en la memoria infantil, para poder discernir si existen en la rememoración de esos eventos adversos trazas de posibles traumas. De igual modo, se conectarán las estrategias filmicas utilizadas en los documentales con las prácticas terapéuticas, con el objetivo de discernir su posible efecto reparador.
4. Comprender los patrones culturales inscritos en estas películas y analizar su interés para la sociedad.

En la línea de trabajo propuesta por Alain Bergala y Philippe Lejeune,¹⁷ sugiero como hipótesis que los documentales autobiográficos nacen de un impulso de reparación de daños generados por vivencias adversas, pero, a diferencia de los autores, la investigación se propone como un intento de dilucidar las dinámicas que conducen a ese propósito.

¹⁷ Alain Bergala, “Si ‘yo’ me fuera contado”, en Gregorio Martín (ed.), *Cineastas frente al espejo* (Madrid, T&B Editores, 2008), p. 28.

I.1.3. Metodología

Esta tesis propone el estudio de los patrones estéticos, narrativos y psicoculturales de los retratos familiares seleccionados. La metodología de la investigación se centra en el análisis de los documentales desde la perspectiva de los estudios fílmicos, la psicología y la antropología. Desde el punto de vista metodológico, las categorías de análisis han emergido de los marcos teóricos elaborados en torno a estas tres disciplinas.

En el campo de la estética he situado la investigación dentro de la tradición del documental autobiográfico, en general, y del retrato familiar, en particular, frente a otras propuestas como documental en primera persona, la autoetnografía, la etnografía experimental o la etnografía doméstica, estableciendo conexiones con el cine experimental, el cine ensayo y el videoarte. La inclusión de conceptos relacionados con las dimensiones de lo íntimo, lo privado y lo público, así como la polaridad individualismo y colectividad, ha permitido establecer una conexión interdisciplinar.

Respecto al análisis fílmico me adscribo a las reflexiones de Jacques Aumont y Michel Marie, cuando indican que no existe un modo universal de analizar las películas puesto que “no tratan de lo repetible, sino de lo infinitamente singular”, y en consecuencia, “no existe ningún método que pueda aplicarse igual a todos los films”.¹⁸ Por otro lado, es lícito subrayar que las metodologías de análisis fílmico se han planteado fundamentalmente para el estudio de las películas de ficción, sobre todo, en el ámbito del cine clásico y del cine de autor. No obstante, con el objetivo de comparar los documentales se ha elaborado una metodología de análisis que se expondrá de forma detallada en el punto I.4., que parte de elementos extraídos de la estética y narrativa del cine de ficción, pero que respetará la idiosincrasia de cada documental.

El análisis fílmico clásico, tal y como lo proponen Francesco Casetti y Federico Di Chio, se contempla como “aquel conjunto de operaciones sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes”.¹⁹ Esta visión de análisis de las partes, permite sin duda un conocimiento profundo de los elementos fílmicos, sin embargo, implica una visión inerte de la película. Por ese motivo, aunque quizás no difiera demasiado en el resultado, he preferido plantear el estudio de las películas desde el punto de vista de los procesos de creación, tal y como propone Alain Bergala, concibiendo la película como la traza final de un gesto creativo,²⁰ aprendiendo a devenir una espectadora “que experimenta las emociones de la creación misma”.²¹ Desde esa perspectiva, se otorga una gran importancia a las reflexiones de las directoras y directores sobre los procesos de creación, que se integran a los estudios académicos sobre los documentales, y mi propia visión personal sobre los mismos.

18 Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film* (Barcelona, Paidós Comunicación, 1990), p. 47.

19 Francesco Casetti, y Federico di Chio, *Cómo analizar un film* (Barcelona, Paidós, 1991), p. 17.

20 Alain Bergala, *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella* (Barcelona, Laertes Comunicación, 2007), p. 37.

21 *Ibid.*, p. 39.

La indagación sobre las estrategias formales y narrativas parte de la inscripción de la obra en el contexto de la filmografía de cada cineasta. Asimismo, la metodología de análisis se centra en la planificación, la puesta en escena y el montaje, que valora el resultado formal de cada documental, centrado tanto en la banda de imagen como la de sonido y las interrelaciones establecidas entre ambas, a través del montaje. El posterior estudio de la enunciación de la película se configura como uno de los puntos fundamentales de la investigación, dada la naturaleza autobiográfica de las obras. Considero que las diferentes fórmulas de enunciación, entendida como el ámbito de inscripción del sujeto en el discurso,²² ofrecen una información fundamental sobre cómo se sitúan los cineastas en relación con las temáticas abordadas. Por su parte, el estudio de la estructura narrativa permitirá vislumbrar el orden en el que son presentados los sucesos que se relatan, así como las líneas argumentales de la película, proporcionando evidencias sobre las características del relato y el arco de transformación de los personajes. En el Anexo VII.2. he incluido las transcripciones de los documentales estudios de caso que han permitido el análisis pormenorizado de la voz *over*.

El estudio del corpus filmico desde una perspectiva psicológica se ha realizado desde las orientaciones sistémica, humanista y psicoanalítica. Puesto que el objeto de estudio está centrado en la familia como sistema he considerado oportuno definir qué entiendo por esos dos conceptos. Para ello, he utilizado las investigaciones llevadas a cabo por la psicología sistémica y la terapia familiar, un modelo que se centra en las conductas individuales en conexión a las pautas sociales de organización del grupo familiar. La circunscripción de la filmografía a la expresión de la memoria infantil, dentro de las relaciones materno y paterno filiales, ha requerido el abordaje tanto de las teorías del apego como el estudio de las particularidades de la memoria infantil y el trauma en la infancia, que han permitido el análisis de las trazas traumáticas que presentan los documentales. Asimismo, he incorporado las reflexiones aportadas desde el campo de la terapia basada en la mentalización, las terapias narrativas y las terapias artísticas, bajo cuyo prisma se han explorado la re-narración de la memoria, en los documentales seleccionados.

Desde esta perspectiva, los documentales seleccionados se han organizado en torno a las tipologías de trauma propuestas por Jeremy Holmes:²³ el abuso físico, psíquico y sexual hacia los menores y el abandono, que abordaría experiencias relacionadas con la ausencia de alguna de las figuras de apego, propiciadas fundamentalmente por la separación conyugal, la adopción o la enfermedad. A estas tipologías he añadido la pérdida de alguna de estas figuras durante la infancia, investigada por John Bowlby,²⁴ por considerar que es un acontecimiento de alto impacto emocional para las niñas y los niños que tienen que sobrellevar el duelo de esas figuras a tan corta edad.

Para finalizar, tan solo indicar que desde la perspectiva cultural he utilizado algunos conceptos derivados de la antropología del parentesco, la antropología simbólica y de géne-

22 Tecla González Hortigüela, "Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico" (Zer, Vol.14, n° 27, 2009), pp. 149-163, p. 151.

23 Jeremy Holmes, *Teoría del apego y psicoterapia. En busca de la base segura* (Bilbao, Desclée de Brouwer, 2009).

24 John Bowlby, *La pérdida* (Barcelona, Espasa, 2016, 1ª edición 1993).

ro, que me han permitido el estudio de los documentales desde el punto de vista de las mitologías, las normas, roles y ritualidades, en el contexto familiar. Los preceptos de las terapias narrativas, en concreto la orientación de Michael White,²⁵ me han ayudado a establecer un puente entre los procesos introspectivos, ligados a la psicología, y los procesos de creación y su relación con la cultura y la sociedad. La traslación de estas problemáticas individuales al ámbito social tiene un impacto a la hora de reflexionar y desvelar la importancia de la interiorización individual de los discursos de poder dominantes en la sociedad. Este tipo de psicología entroncaría con posiciones adoptadas por la antropología en su cuestionamiento de los discursos hegemónicos y la visibilidad de la subjetividad en el campo de la investigación que han permitido el tránsito de lo personal a lo social.

I.1.3.1. El corpus fílmico

Como ya apuntamos, la selección del corpus fílmico se ha realizado en varias fases. En primer lugar, se elaboró una investigación en torno al documental autobiográfico, en general, un listado que puede consultarse en epígrafe VI.2.1, realizado en base a las fuentes bibliográficas especializadas, así como una exploración de la programación de festivales de cine documental, hasta el año 2019, cuando se cierra el período seleccionado. Posteriormente, se acotó la filmografía al retrato familiar, a través de la elaboración de un listado que puede consultarse en el punto VI.2.2. La última fase de la elección del corpus fílmico fue su acotación a aquellos documentales que rememoraban la memoria infantil en relación con las figuras de apego, por considerar que reunían particularidades comunes que podían estar determinadas por la etapa del desarrollo a la que aludían.

El corpus fílmico definitivo recoge una selección de esos retratos familiares, inscritos en un período histórico amplio, desde los documentales pioneros hasta la actualidad y ha privilegiado la diversidad geográfica, teniendo en cuenta que la producción autobiográfica documental ha sido, desde sus orígenes, fundamentalmente estadounidense. Cabe señalar, que, si bien la investigación se ha realizado de una forma rigurosa, el corpus seleccionado debe de ser considerado solo como una muestra del panorama del retrato familiar en torno a la infancia. Esta selección conlleva una serie de sesgos que se inscriben dentro de la propia metodología, como el haber utilizado como fuente los festivales de documentales internacionales (a los que muchas películas no acceden), la bibliografía editada en torno al documental autobiográfico (que visibiliza solo algunas fracciones de la producción), así como mis propios sesgos que, si bien he tratado de paliar, pueden permanecer en el ámbito inconsciente.

Los documentales que conforman el corpus fílmico se han organizado en torno a las tres tipologías de trauma infantil señaladas en el epígrafe anterior: abuso, abandono y pérdida. Asimismo, dentro de cada sección se ha elegido un documental como estudio de caso, por

25 Michael White, *Reescribir la vida. Entrevistas y ensayos* (Barcelona, Gedisa, 2002).

considerar que abordaba de forma representativa alguna de las tipologías de trauma investigadas. La selección de los estudios de caso se ha llevado a cabo sobre la base de los siguientes criterios:

- Son películas pioneras o de referencia en el ámbito del retrato familiar.
- Existe bibliografía que incluye la reflexión de las directoras respecto a sus procesos de creación.
- Sus directoras tienen una trayectoria profesional que permite el diálogo de estos documentales con el resto de su filmografía.
- Formalmente son películas complejas que precisan un análisis pormenorizado desde el punto de vista filmico.
- Presentan experiencias de alto impacto traumático.

En ese sentido, la elección del documental *Daughter Rite* viene determinada por ser una película pionera en la expresión de las relaciones maternofiliales y el trauma del incesto, trabajando desde el punto de vista formal en la resignificación del material de archivo doméstico y la recreación ficcional para representar la memoria colectiva. Por su parte, *Sink or Swim* es un documental paradigmático sobre la experiencia traumática del abuso de poder y el maltrato paterno, cuyo trabajo en la construcción de un *alter ego*, así como su apuesta estructural, plantean formas originales del abordaje de la memoria infantil. La filmografía documental de Naomi Kawase es un referente en relación con el trauma del abandono, siendo pionera en el contexto asiático en la exploración de las relaciones materno y paterno filiales, así como el uso mediador del dispositivo filmico y el trabajo con el montaje poético. Por último, he seleccionado *Un'ora sola ti vorrei*, como representante de la expresión del trauma por la pérdida de las figuras de apego, un documental de referencia en Europa en torno al duelo infantil, elaborado a partir de un sistema complejo de enunciación.

Asimismo, se establecerá un diálogo entre los estudios de caso y otras películas que rememoran experiencias infantiles adversas en relación con las figuras de apego. En ese sentido, *Daughter Rite* dialoga con *To a Safer Place* en la expresión del trauma del incesto, así como *Sink or Swim* con *A Song of Air*, en relación con el abuso de poder paterno. La filmografía de Kawase, centrada en la adopción, conversa con otras películas focalizadas en el abandono como *Tarnation*, *La quemadura*, *Amazona* o *The Silences*, mientras que la expresión del duelo infantil está representada en los documentales *Vuela angelito*, *Histoire d'un secret*, *Irene's Ghosts*, *Amanecer* y *Video Blues*.

Corpus de análisis

Daughter Rite (Michelle Citron, EE.UU., 1980). (Estudio de caso).

To a Safer Place (Beverly Shaffer y Shirley Turcotte, Canadá, 1987).

A Song of Air (Merilee Bennett, Australia, 1987).

Sink or Swim (Su Friedrich, EE.UU. 1990).

- Ni tsutsumarete* (Naomi Kawase, Japón, 1993). (Estudio de caso).
Katatumori (Naomi Kawase, Japón, 1994). (Estudio de caso).
Vuela angelito (Christiane Burkhard, México, 2001).
Kya ka ra ba a (Naomi Kawase, Japón, 2001). (Estudio de caso).
Un'ora sola ti vorrei (Alina Marazzi, Italia, 2002). (Estudio de caso).
Histoire d'un secret (Mariana Otero, Francia, 2003).
Tarmation (Jonathan Caoutte, Estados Unidos, 2003).
Tarachime (Naomi Kawase, Japón, 2006). (Estudio de caso).
La quemadura (René Ballesteros, Francia-Chile, 2009).
The Silences (Margot Nash, Australia, 2015).
Amazona (Clare Weiskopf, Colombia, 2016).
Amanecer (Carmen Torres, Colombia, 2018).
Irene's Ghosts (Iain Cunningham, Reino Unido, 2018).
Video Blues (Emma Tussell, España, 2019).

Además del estudio de documentales profesionales, la investigación visibiliza cortometrajes autobiográficos realizados en contextos formativos, reunidos en torno al epígrafe “Primeras películas” y que fueron exhibidos en el Festival Una Casa, a lo largo de cuatro años (2016-2019). Para configurar el corpus definitivo se utilizó la misma metodología que se expuso anteriormente. En primer lugar, se partió de la filmografía completa de los cortometrajes autobiográficos exhibidos en el festival, que puede consultarse en el libro *Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona*.²⁶ A partir de esa investigación se realizó una cartografía sobre retrato familiar que puede consultarse al completo en el epígrafe VI.2.3, para finalmente analizar aquellos documentales que rememoraban las experiencias infantiles. El análisis de este corpus fílmico me permitirá vislumbrar las características particulares del acercamiento a la memoria infantil, realizada por los estudiantes de cine y audiovisual, con el objetivo de poder establecer una relación entre estas primeras películas con la filmografía inscrita en esta tradición.

26 Noemí García Díaz, *op. cit.*

Corpus filmico Una Casa

La distancia perdida (Ilan Serruya, España, 2015).

Hoy y ayer (Jessika Morales Sativa, España, 2016).

1964 (Gonzalo Amigo Cascallar, España, 2016).

Última vez (Valle Lázaro, España, 2016).

Veni, Vidi, Vici (Mía de Diego, España, 2019).

Requiebro (Rafael Guijarro, España, 2019).

Bubota (Carlota Bujosa, España, 2019).

I.1.4. Indicaciones sobre la escritura

Finalizo esta introducción proporcionando algunas indicaciones sobre las elecciones de estilo. Respecto a las citas en lengua extranjera que aparecen en la tesis, que normalmente se inscriben en inglés y francés en el texto principal, he optado por su traducción, relegando el texto original a una nota a pie de página. Considero que esta elección facilita una lectura fluida del texto, al mismo tiempo que incluye el original por si requiere ser revisado. Sin embargo, he respetado, en las citas que encabezan el análisis de cada documental, la lengua original, traducida a pie de página cuando no estaba en inglés o francés, para que quedara representado un pequeño fragmento de la esencia de la película. Respecto a la traducción de los documentales se ha realizado en el caso de no existir versión española, o subtítulos.

Dada la naturaleza de la investigación, he utilizado para la escritura la enunciación en primera persona, en alternancia con el estilo impersonal, más cercano a los cánones académicos. Asimismo, me parecía importante emplear un lenguaje inclusivo en la escritura, que representara tanto el género femenino como el masculino, buscando el modo de que esta elección no resultara farragosa para su lectura.

I.2. APROXIMACIONES DESDE LOS ESTUDIOS FÍLMICOS Y ANTROPOLÓGICOS

La subjetividad ya no se interpreta como algo vergonzoso; es el filtro a través del cual lo Real entra en el discurso, así como una especie de brújula experimental que guía el trabajo hacia su objetivo de incorporación del conocimiento.

Michael Renov

Este capítulo está dedicado a la presentación de un estado de la cuestión que permita el estudio del documental autobiográfico desde su dimensión estética y social. Para ello he explorado, en primer lugar, sus antecedentes y las aportaciones del cine experimental, el cine ensayo y el videoarte, así como la incursión de la subjetividad en el ámbito documental, enfrentada a otros modelos canónicos. Posteriormente, la investigación se centra en las nomenclaturas desarrolladas en torno a este tipo de documental, muy influidas por los estudios literarios en primera instancia, para pasar a explicitar la elección de la terminología “documental autobiográfico”, donde se incluye el “retrato familiar”, en la línea propuesta por Jim Lane. Dentro de este marco se ha planteado el examen de conceptos ligados a la antropología audiovisual, que a su vez están atravesados por otras dimensiones como lo íntimo, lo privado y lo público, así como la polaridad individualismo y colectividad. Desde el punto de vista antropológico incursiono en algunos conceptos de utilidad generados por las investigaciones realizadas en torno al parentesco, la Antropología Simbólica y la Antropología de Género. Finalizo este epígrafe con algunos acercamientos que desde el ámbito cinematográfico se han realizado en torno a la memoria y al trauma, que conllevan una reflexión sobre la división psicológica y cultural del mismo.

I.2.1. El documental autobiográfico

I.2.1.1. Génesis del documental autobiográfico: Intersecciones, confluencias e hibridaciones con el cine ensayo, el cine experimental y el videoarte

El documental autobiográfico tiene su origen en la confluencia de diversas prácticas artísticas. Michael Renov indicaba que hundía sus raíces en la literatura, el arte y la performance.²⁷ Por su parte, Jim Lane señalaba tres influencias en su conformación: el cine de vanguardia, la reacción contra al documental observacional o cine directo y la reflexividad importada del cine europeo, en particular de las películas de Jean-Luc Godard y Jean Rouch.²⁸ A estas influencias señaladas por Lane y Renov, me gustaría añadir la reflexividad del cine ensayo, nacido en Europa tras la postguerra, y la práctica videoartística norteamericana de los años 70, desarrollada de forma paralela al documental autobiográfico en Estados Unidos, por ser pionera en el uso reiterado de las acciones performativas, señaladas por Renov, y la inclusión de las prácticas artísticas confesionales gracias al sonido sincrónico.

Del cine de vanguardia, el documental autobiográfico heredaría, según Lane, la incorporación de temáticas similares como la mirada hacia el entorno familiar y la introspección. En palabras de Lane, “los cineastas de vanguardia desarrollaron formas abstractas para representar lo cotidiano. Las formas cinematográficas a menudo perseguidas representan metafóricamente estados mentales y estados emocionales”.²⁹ Aunque Lane no lo menciona, es importante destacar que además de las temáticas, ciertas formas autobiográficas también se nutrirían del cine de vanguardia, incorporando la experimentación de los materiales fílmicos, fundamentalmente, a través del montaje y la apropiación.

Entre los trabajos experimentales pioneros en la inclusión del registro de escenas de la vida familiar, en Europa, se encuentra la obra de la cineasta experimental escocesa Margaret Tait, *A Portrait of Ga* (1952), un retrato sobre su madre realizado a partir de gestos cotidianos e íntimos, y *L'opera Mouffe* (1958) de Agnès Varda, un diario fílmico sobre las experiencias sensoriales de la directora embarazada. Del mismo modo, en Estados Unidos, Stan Brakhage se adentró en la intimidad familiar con *Window Water Baby Moving* (1959), un diario fílmico sobre el embarazo de su mujer y el nacimiento de su primer hijo, al que seguirán *Scenes From Under Childhood* (1967), una película dividida en cuatro partes sobre escenas cotidianas de sus hijos, y sus películas experimentales de corte diarístico: *Dog Star Man* (1961-64), *An Avant-Garde Home Movie* (1962), *Sincerity I* (1973), *Sincerity II* (1975),

27 Michael Renov, “First-Person Films. Some These of Self-Inscription”, en Thomas Austin y Wilma de Jong, *Rethinking Documentary. New Perspectives. New Practices* (Nueva York, Open University Press, 2008), pp. 39-50, p. 39.

28 Jim Lane, *The autobiographical Documentary in America* (Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2002), p. 12.

29 *Ibid.*, p. 13. Texto original en inglés. Traducción propia: “Avant-garde filmmakers developed abstract (non representational) forms to represent the everyday. The often pursued cinematic forms that metaphorically represent states of mind and emotionally states”.

Duplicity (1978), *Sincerity V* (1980) y *Confession* (1986). De igual modo, Andy Warhol fue pionero en imprimir en su filmografía elementos autorreferenciales en películas como *The Andy Warhol Story* (1967) y *Ms Warhol* (1966), un retrato fílmico sobre su madre. Tanto los diarios de Marie Menken, *Glimpse of the Garden* (1962) y *Notebook* (1963), como los de Jonas Mekas, *Walden. Diaries, Notes and Sketches* (1969), fueron precursores de la captación fragmentada del entorno familiar, en conexión con la exploración de la ciudad de Nueva York. Por otro lado, la trilogía autobiográfica de Carolee Schneemann, *Fuses* (1967), *Plum Line* (1971) y *Kitch's Last Meal* (1978), introdujo la exploración de la intimidad amorosa y de la sexualidad a través del *collage* visual. Cabe destacar, además, los autorretratos experimentales filmados en cine en los años 70, recogidos por Laura Rascaroli:³⁰ *Film Portrait* (Jerome Hill, 1972), *Self-portrait* (Andris Grinberg, 1972) *Self-portraits* (Chuck Hudina, 1972), *Self-portrait* (Maria Lassnig's, 1973), *Another Shot* (Daniel Singelenberg, 1973), *Testament* (James Broughton, 1974), *Night Movie # 1: Self-portrait* (Gail Gamhi, 1973) y *Forget Me Not* (Unglee, 1979), así como la exploración de la memoria autobiográfica mediante el dispositivo fotográfico en *Nostalghia* (Hollis Frampton, 1971).

El cine ensayo, situado, según Antonio Weinrichter, en la confluencia entre el cine documental y el cine experimental, en un primer momento, y posteriormente el videoarte,³¹ compartiría con buena parte del documental autobiográfico: la subjetividad expresada a través de voces *over*, en primera persona, frente a las canónicas voces en tercera persona del documental clásico, la reflexión sobre las imágenes de la realidad y la experimentación formal. Esta relación entre el ensayo y las formas cinematográficas más experimentales es también rescatada por Josep María Català, que indica que “con la aparición del film-ensayo se produce una transformación radical que ya anunciaban las vanguardias cinematográficas y que coloca de nuevo al autor en un primer término”.³²

Respecto al grado de inclusión del autor en la película, Català apunta que “no todos los films ensayos son autorretratos pero sí que todos ellos contienen, en mayor o menor medida, un grado de representación de la figura del autor.”³³ Weinrichter sostiene que en esta confluencia entre el documental y el ensayo se sitúan las formas fílmicas de carácter autobiográfico como el diario fílmico, considerado por el autor como “la forma autobiográfica del ensayo”.³⁴ En los diarios fílmicos las voces *over* en primera persona, o en su defecto los intertítulos o los subtítulos, se centran en el universo propio o familiar relatado de forma cronológica, pero, en muchas ocasiones, las reflexiones sobre la realidad exterior, social y política se introducen en el

30 Laura Rascaroli, *The Personal Camera. Subjective Cinema and The Essay Film* (Londres y Nueva York, A Wallflower Press Book, 2014), pp. 175-176.

31 Antonio Weinrichter, *La forma que piensa, tentativas en torno al cine-ensayo* (Pamplona, Punto de Vista, 2007), p. 26.

32 Josep María Català, *Estética del Ensayo. La forma ensayo de Montaigne a Godard* (Valencia, PUV, 2014), p. 131.

33 *Ibid.*, p. 134.

34 Antonio Weinrichter, *La forma que piensa, tentativas en torno al Cine-ensayo, op. cit.*, p. 26.

discurso cotidiano, como es el caso de los cineastas Jonas Mekas, Robert Kramer, David Perlov, Ed Pincus, Ross McElwee, Chantal Akerman o Alain Cavalier, entre otros.

Además de los recursos aportados por la tradición cinematográfica ensayística, al igual que las temáticas familiares y la experimentación formal a través del montaje, exploradas por el cine de vanguardia, se podría considerar la performatividad y las prácticas confesionales que encontramos en el documental autobiográfico como formas introducidas por la práctica videoartística. Aunque la incorporación de la presencia de los directores delante de la cámara ya la encontramos en el cine de la vanguardia, con la obra de Maya Deren, Carolee Schneemann o Guy Sherwin, será con la llegada del vídeo cuando los artistas fusionen la práctica performativa y el audiovisual, de forma recurrente, a través de las videoperformances. La presencia corporal de los artistas tiene un lugar relevante en este tipo de prácticas, al igual que la relación directa con la cámara y por ende con el espectador, a través de la mirada directa al objetivo. Por otro lado, el uso del registro directo de la voz insertado junto a la imagen ofreció la posibilidad de realizar un tipo de videoperformance de tipo confesional del que el videoartista Vito Acconci fue pionero.³⁵ En relación al trabajo de Vito Acconci, Rosalind Krauss se preguntaba en su ensayo “Video: the Aesthetics of Narcissism” (1976), si no se podría considerar el narcisismo como una condición del propio medio, cuyas características introducían la posibilidad de un *feedback* instantáneo como un espejo.³⁶ En opinión de Michael Renov, la técnica del vídeo era adecuada a la práctica autobiográfica por sus características técnicas:

Duradero, liviano, móvil, que produce resultados instantáneos, el aparato de vídeo proporciona una doble capacidad adecuada para el proyecto [autobiográfico]: es a la vez pantalla y espejo, proporcionando los motivos tecnológicos para la vigilancia del mundo palpable, así como un reflejo superficie sobre el cual registrar el yo. Es un instrumento a través del cual los ejes gemelos de la práctica ensayística (mirar hacia afuera y mirar hacia adentro, los ‘Montagnianos’ ‘medida de la vista’ y ‘medida de las cosas’) encuentran una expresión adecuada.³⁷

35 En *Centres* (1971), el artista miraba la televisión mientras se estaba filmando a través de un circuito cerrado, como si se estuviera mirando en un espejo.

36 Rosalind Krauss, “Video: the Aesthetics of Narcissism” (*October*, 102, vol.1, primavera, 1976), pp. 50-64. [<https://www.jstor.org/stable/i231745>] (04/06/2021).

37 Michael Renov, *The Subject of Documentary* (Minneapolis, University of Minnesota Press), p. 186. Texto original en inglés. Traducción propia: “Durable, lightweight, mobile, producing instantaneous results, the video apparatus supplies a dual capability well suited to the [autobiographical] project: it is both screen and mirror, providing the technological grounds for the surveillance of the palpable world, as well as a reflective surface on which to register the self. It is an instrument through which the twin axes of essayistic practice (the looking out and the looking in, the Montaignean ‘measure of sight’ and ‘measure of things’) find apt expression”.

El videoarte³⁸ emparentado con la tradición del autorretrato pictórico y el fotográfico encuentra en la innovación tecnológica del video, tal y como indica Raymond Bellour, un medio de expresión adecuado por la facilidad que tienen los artistas para introducir directamente sus cuerpos en la imagen, sin testigos, y unirse a la intimidad de su propia mirada.³⁹ Asimismo, Raquel Schefer indicaba que “la invención del video, intensificando una tendencia ya presente en el film familiar, en 16mm y super 8, lanza al sujeto en el espacio de representación y funda modalidades narrativas y estéticas de autopuesta en escena”.⁴⁰ En este contexto, destaco la incursión autobiográfica de las mujeres videoartistas que utilizaron sus cuerpos de forma recurrente para crear sus obras, con el objetivo de apropiarse de esas imágenes que históricamente habían sido creadas por hombres en el ámbito artístico. La obra de Joan Jonas con su icónico *Vertical Roll* (1972), la obra videoperformativa de Marina Abramovic, Valie Export, Rebecca Horn o, posteriormente, las piezas de Pipilotti Rist son un claro ejemplo de ello.

Respecto a las temáticas familiares utilizadas en los orígenes de la práctica videoartística destacamos la obra de Shigeko Kubota, *My Father* (1974), quien se sirvió del dispositivo videoartístico para llorar la muerte del padre, reproduciendo las acciones rituales de las plañideras, y *Memories from the Department of Amnesia* (1989) de Janice Tanaka, quien de igual modo evocaba la pérdida de su madre y el desconcierto sentido durante la etapa del duelo. Por otro lado, Ilene Seglove trabajó con el entorno familiar en sus piezas *The Mom Tapes* (1974-1978), *I Remember Beverly Hills* (1980) y *My Puberty* (1987), donde exploró con humor e ironía la memoria de su entorno familiar de clase alta, así como la relación con su madre. La intersección de las prácticas literarias y las videoartísticas se pone de manifiesto en la obra de corte diarístico *First Person Plural* (1988) de Lynn Hershmann y en las correspondencias de los artistas japoneses Shuji Tejarama y Taniwaka Shur en *Videoletters* (1983), un subgénero del que son pioneros.

El documental en clave autobiográfica comparte con las prácticas fílmicas experimentales y videoartísticas recursos formales y de expresión del yo; sin embargo, se configura como una tradición independiente con unas características particulares que generan un distanciamiento de estas formas, siendo más afín a la práctica ensayística. María Luisa Ortega sostiene que a diferencia de los diarios o los retratos personales de los cineastas de la vanguardia, los documentales que comenzaron a indagar las modulaciones del yo: “desarrollan una estética cinematográfica movida por el deseo de explorar el mundo social de una manera diferente, disolviendo la barrera entre el yo y el nosotros y el ellos, del documental social clásico, y no ligada a la tradición artística”.⁴¹ En la misma línea, Lane indica que el documental

38 El video analógico debido a sus características técnicas, como su baja resolución, fue utilizado fundamentalmente por videoartistas y su proyección se vio relegada a los circuitos destinados al arte audiovisual, salas de exposiciones y museos. Con la llegada del Betacam-SP, y más tarde, de la tecnología digital, las formas autobiográficas realizadas en vídeo comenzarían a ocupar los circuitos cinematográficos y posteriormente las plataformas de Internet.

39 Raymond Bellour, *L'entre-images: photo, cinéma, video* (París, Snela-La différence, 2002), p. 293.

40 Raquel Schefer, *El autorretrato en el documental* (Buenos Aires, Editorial Catálogos, 2008), p. 75.

41 María Luisa Ortega Gálvez, *Espejos rotos* (Madrid, Textos documenta, 2007), p. 157.

autobiográfico se distinguiría del cine experimental por su vocación de explorar el mundo social más que revisar la tradición de representación del arte.⁴² El documental autobiográfico sería el resultado, en palabras de este autor, de la interacción entre la historia y el “yo”;⁴³ un “yo” que se presenta frente la autobiografía literaria clásica como un lugar de “inestabilidad, flujo, deriva, revisión perpetua, en lugar de coherencia”.⁴⁴

I.2.1.2. Documental y subjetividad

El documental, definido como una tradición fílmica que “representa la realidad” a través de diferentes modalidades, si nos remitimos a Bill Nichols,⁴⁵ o como un género de retórica y no de imitación que propone discursos sobre la realidad, según Carl Plantinga,⁴⁶ acogió de forma tardía en el seno de su institución las formas autobiográficas. Tal y como indica Michael Renov, la subjetividad no era algo nuevo en el ámbito cinematográfico, puesto como acabamos de ver había sido experimentada por los cineastas de vanguardia, pero de alguna manera su inclusión en los discursos documentales reinventó la idea que se tenía de un género que había sido adscrito tradicionalmente al mundo histórico, a través de discursos que invisibilizaban los rasgos de enunciación,⁴⁷ contruidos de forma objetiva en base a la creencia de que lo que vemos y escuchamos en pantalla se corresponde con una porción del mundo social.⁴⁸

A pesar de que, a partir de los años 70, comenzaron a proliferar este tipo de documentales de temática autorreferencial, sobre todo en Estados Unidos, para poco a poco ir extendiéndose por el resto de los países, Bill Nichols no acuñó ninguna modalidad de representación que hiciera mención a estas obras, en su icónico libro *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (1991). En sus cuatro categorías que hacían referencia a la organización de los documentales estableció la modalidad expositiva para agrupar a los documentales que se dirigían al espectador directamente con intertítulos o voces *over* omniscientes, que exponían una argumentación acerca del mundo histórico,⁴⁹ la modalidad de observación, centrada en la filmación de los eventos sin intervención, muy ligada a la renovación tecnológica de los años 60, y al denominado cine directo norteamericano,⁵⁰ y la modalidad interactiva que agrupaba documentales en los que la figura del director se hacía visible a través del intercambio

42 Jim Lane, *The autobiographical Documentary in America*, *op. cit.*, p. 14.

43 *Ibid.*, p. 26.

44 *Ibid.*, p. 26. Texto original en inglés. Traducción propia: “Inestability, flux, drift, perpetual revision, rather than coherence”.

45 Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona, Paidós Comunicación, 1997).

46 Antonio Weinrichter, *El cine de no ficción. Desvíos de lo real* (Madrid, T&B editores, 2004), p. 21.

47 Michael Renov, “Firs Person Films. Some These on Self-Inscription”, *op. cit.*, pp. 42-43.

48 Michael Renov, *The Subject of Documentary*, *op. cit.*, p. xvii.

49 Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, *op. cit.*, p. 68.

50 *Ibid.*, p. 72.

verbal,⁵¹ ya fuera delante de la cámara o en comentarios en *off*. Su última modalidad, la reflexiva, englobaba a todos aquellos documentales que se centraban en el cuestionamiento de la propia representación de la realidad.⁵² Sin embargo, es interesante destacar que en esta última modalidad, Nichols introdujo películas como *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1978) o *Journal Inachevé* (Marilut Mallet 1982), dos documentales, sin duda reflexivos, pero que poseen particularidades que no se mencionan, como el carácter plenamente subjetivo de sus discursos o la representación de entornos domésticos, familiares y privados que reivindicaban, precisamente, un espacio en el denominado “mundo histórico”.

Esta omisión fue corregida años más tarde en otro libro, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (1994), incorporando el “performative mode” para referirse a aquellos documentales que subrayaban los aspectos subjetivos de un discurso que se había representado tradicionalmente como objetivo,⁵³ subvirtiendo de este modo la afirmación de que la subjetividad estaba relegada al ámbito de la ficción. Sin embargo, tal y como sostiene Stella Bruzzi, la desconfianza de Nichols hacia la subjetividad del modo performativo era patente debido a que, en su opinión, una atención hacia el sí mismo implicaría un alejamiento de lo representado.⁵⁴ María Luisa Ortega se remonta a los orígenes del concepto propuesto por Nichols, “la filosofía del lenguaje de Austin y la pragmática de los actos del habla en el caso de las preferencias con verbos performativos”,⁵⁵ para referirse a la inscripción del yo en el documental contemporáneo como: “Un giro en el pacto comunicativo donde la enunciación performativa supone una acción del sujeto que lo implica y compromete, y además elude la asignación de valor de verdad (verdadero o falso) a la que las preferencias constatativas, descriptivas o referencias establean sujetas, marco de la pragmática del documental tradicional”.⁵⁶

En este sentido, las formas documentales autobiográficas surgen como contrapunto fílmico a la hegemonía del cine observacional, que se había asentado como la forma fílmica canónica de la objetividad. La ruptura con los cánones establecidos resuena con la incursión de la voz *over* en primera persona del cine ensayo, tras la Segunda Guerra Mundial, que del mismo modo se rebeló contra la pretendida omnisciencia del documental expositivo gestado en los años 30. Este cambio formal estuvo determinado por una quiebra del sistema de representación gestada a partir del cuestionamiento de lo que se podría filmar o mostrar de los horrores de la guerra. Por su parte, la segunda irrupción de la subjetividad está determinada por los movimientos sociales de finales de los años sesenta como la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos en Estados Unidos, la segunda ola del movimiento feminista,

51 *Ibid.*, p. 79.

52 *Ibid.*, p. 93

53 Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (Bloomington, Indiana University Press, 1994), p. 95.

54 Stella Bruzzi, *New Documentary. A Critical Introduction* (Nueva York, Routledge, 2006), p. 186.

55 María Luisa Ortega, “Las modulaciones del yo en el documental contemporáneo”, en Gregorio Martínez, *Cineastas frente al espejo* (Madrid, T&B Editores, 2008), 65-82, p. 66.

56 *Ibid.*, p. 66.

el movimiento de liberación LGTB y otros movimientos contraculturales. A este respecto, María Luisa Ortega puntualiza:

La incursión de la subjetividad ha ido de la mano de la exploración del sujeto de la identidad, sea a través de la autobiografía, el diario y el itinerario o la historia familiar, relatada desde formas de enunciación diversas (de raigambre clásica o moderna), ha dado a luz la explosión del documental de las minorías culturales, étnicas y de género, que ha revitalizado la práctica fílmica y la han convertido en privilegiada arena de la autoexpresión no solo identitaria sino del discurso político, histórico y memorial construido desde los márgenes de la hegemonía cultural.⁵⁷

En este contexto, nace la integración del punto de vista subjetivo en el documental que, tal y como sintetiza la cita de Renov que abre el capítulo, ya no es considerado como algo vergonzoso, sino como una estrategia para abordar los discursos sobre la realidad. La subjetivación del discurso documental, en palabras de Pablo Piedras: “provoca que lo mostrado en los films ya no sea “verdadero” debido a un supuesto pacto de objetividad entre la obra y el espectador, sino que obtiene su estatuto de verdad cuando el autor se involucra en algo que declara ser parte de su propia experiencia, lo cual implica, en esencia, un nuevo pacto de credibilidad entre el autor y el espectador”.⁵⁸

I.2.1.3. Posibles nomenclaturas para un documental del “yo”: El retrato familiar

Desde la incursión de la subjetividad en la tradición documental han surgido numerosas reflexiones y propuestas que han intentado definir esta tipología. La literatura contaba con una larga tradición de formas de inscripción del yo, como la autobiografía, el ensayo, el diario, las memorias, la confesión, la correspondencia y la autoficción,⁵⁹ y al mismo tiempo, abundante bibliografía de reflexión sobre el género; por ese motivo, no es de extrañar que se comenzaran a establecer conexiones entre las nuevas formas fílmicas subjetivas del documental y los formatos literarios preexistentes.

La autobiografía literaria fue definida por Philippe Lejeune, como un “relato introspectivo en prosa de una persona real, poniendo el énfasis en su vida individual y en particular en la

57 María Luisa Ortega Gálvez, *Espejos rotos*, *op. cit.*, p. 156. Sobre estos procesos y las mutaciones del sujeto desde el cine directo a las enunciaciones en primera persona, véase también María Luisa Ortega, “Historias naturales e historias morales. El nuevo documental americano”, en Antonio Weinrichter y Roberto Cueto (eds.), *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano* (Festival de Gijón/FilMOTECA Valenciana/CGAI, 2004), pp. 169-221.

58 Pablo Piedras, *El cine documental en primera persona* (Buenos Aires, Paidós Comunicación, 2014), p. 31.

59 El escritor francés Serge Doubrosky, acuñó el término “autoficción” para designar su novela *Fils* (1977), en la que introdujo lo que Doubrosky denominó “pacto ambiguo” una transgresión al pacto autobiográfico acuñado por Philippe Lejeune, establecido por el escritor con el lector, en el que se comprometía con la veracidad de los hechos narrados a través del multicitado “pacto autobiográfico”.

historia de su personalidad”.⁶⁰ La definición ponía en juego cuatro categorías: la forma del lenguaje que debía ser narrativa y en prosa, el tema tratado, la identidad del autor que es la misma que la del narrador y la posición del mismo, que se situaba de forma retrospectiva.⁶¹ Por su parte, Anna María Guasch corroboraba lo indicado por Lejeune sosteniendo que la autobiografía “presupone la coincidencia en una misma entidad del autor, del narrador y del protagonista, tres personas que supuestamente son la misma: la que ha vivido, la que vive y la que escribe”.⁶² Es importante destacar que según Lejeune la autobiografía es un género contractual,⁶³ donde el autor es una persona real y el productor de un discurso. El contrato es, por consiguiente, el que va a determinar el modo de lectura, puesto que el lector no conoce a la persona real, pero cree en su existencia y en la afirmación en el texto de la identidad del nombre (autor, narrador, personaje), siendo el narrador y el personaje figuras a las que remite el sujeto de la enunciación.⁶⁴

Philippe Lejeune se cuestionaba si se podía desplazar el vocabulario de un medio de comunicación a otro,⁶⁵ pero finalmente adoptó el término rendido ante la evidencia de que el cine autobiográfico existía,⁶⁶ según sus palabras: “diferente de la autobiografía escrita, pero también diferente al cine de ficción, a medio camino entre el cine *amateur* y el cine ensayo”.⁶⁷ El término “documental autobiográfico” adoptado, entre otros teóricos, por Jim Lane en su estudio sobre el documental en Norte América, heredó la polémica terminológica. Michael Renov mostró su reticencia en la adopción de un término que según sus palabras “presupone demasiado, a menos que no sea conceptualizado e historizado con cuidado y es poco útil”;⁶⁸ sin embargo, estaba menos interesado en redefinirlo que “en examinar la diversidad de las prácticas autobiográficas que confrontan y conforman la subjetividad”,⁶⁹ a partir del uso de formatos cinematográficos no profesionales como el *16mm* y el *super 8*, en un inicio, la proliferación del vídeo, posteriormente, y a través de las páginas webs y los video-blogs, en la actualidad. Su interés versaba fundamentalmente en los modos de inscripción de la subjetividad empleados por los cineastas, los cambios que se producían cuando elegían un modo de producción u otro y los problemas éticos que se derivaban de todo ello.⁷⁰ En su lugar, Renov acuñó el concepto “etnografía doméstica” para referirse a un tipo de práctica autobiográfica que:

60 Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Madrid, Megazul-Endymion, 1994), p. 50.

61 *Ibid.*, p. 51.

62 Anna María Guasch, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice* (Madrid, Ediciones Siruela, 2009), p. 17.

63 Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios, op.cit.*, p. 85.

64 *Ibid.*, p. 75.

65 Philippe Lejeune, “Cine y autobiografía, problemas de vocabulario”, *op.cit.*, p. 13.

66 *Ibid.* p. 2.

67 *Ibid.*, p. 24.

68 Michael Renov, *The Subject of Documentary, op.cit.*, p. xi. Texto original en inglés. Traducción propia: “It assumes too much and unless carefully conceptualized and historized, offers little”.

69 *Ibid.*, p. xii. Texto original en inglés. Traducción propia: “with examining a diversity of autobiographical practices that engage with and perform subjectivity”.

70 *Ibid.*, p. xvi.

Entrelaza el autocuestionamiento con la preocupación etnográfica por documentar las vidas de los otros. Pero el “otro”, en este caso, es un miembro de la familia que sirve menos como fuente de la investigación social desinteresada que como espejo o reflejo del sí mismo.⁷¹

El cine documental enmarcado en la etnografía doméstica confirmaría, para Renov, el precepto de que la etnografía comienza en el hogar y que el “yo” implica al otro y el otro refleja al “yo”.⁷² La etnografía doméstica supondría, en palabras de este autor: “Una especie de práctica autobiográfica complementaria. Funciona como un vehículo de autoexamen, un medio a través del cual se construye autoconocimiento a través de tomar como recurso a un ‘otro’ familiar”.⁷³ Los objetos fílmicos de este tipo de películas el padre, la madre, los abuelos, los hijos o aquellos parientes cercanos de los cineastas ejercerían de espejo del director/a en su búsqueda de encuentro del yo en el otro. Lo que transformaría la etnografía en etnografía doméstica, en palabras de Renov, sería “la manera en la que el trabajo llama la atención sobre las dinámicas de la vida familiar como el crisol esencial (no en un sentido universal) de la identidad psicosexual”.⁷⁴ En esa línea, David Jurado argumenta que el otro en el cine del yo es clave para entender sus dinámicas, puesto que “es a través de la alteridad que el yo se construye como sujeto de la obra, es decir, a través del encuentro con otro y con el devenir otro en el ejercicio fílmico”.⁷⁵

Por su parte, la investigadora norteamericana Alisa Lebow emplea, junto a otros investigadores del ámbito anglosajón, como la italiana afincada en Inglaterra Laura Rascaroli, una nomenclatura para referirse a este tipo de películas que se aleja de los referentes literarios y etnográficos, para centrarse en la formulación gramatical que pone el acento en el sujeto de la narración. Los “First Person Films” son definidos por Lebow del siguiente modo:

Pueden ser autobiográficos, en su totalidad, o solo en parte o de forma implícita. Pueden tomar la forma de autorretrato o, en efecto, del retrato de otro. No son, a menudo, un cine sobre mí, sino sobre alguien cercano, querido, amado o intrigante, que, sin embargo, nos informa del valor que tiene para el cineasta. Puede que no se trate de una persona, de uno mismo u otro, en absoluto, sino de un vecindario, una comunidad, un fenómeno o evento. La designación “películas en primera persona” es sobre todo un

71 *Ibid.*, p. 216. Texto original en inglés. Traducción propia: “It couples self-interrogation with ethnography’s concern for the documentations of the lives of others. But the Other in this instance is a family member who serves less as a source of disinterested social scientific research than as a mirror or foil for the self”.

72 *Ibid.*, p. xvii. Texto original en inglés. Traducción propia: “Self-entails other and the other reflect self”.

73 *Ibid.*, p. 219. Texto original en inglés. Traducción propia: “A kind of supplementary autobiographical practice; it’s functions as a vehicle of self-examination, a means through which to construct self-knowledge through recourse to the familiar other”.

74 *Ibid.*, p. 229. Texto original en inglés. Traducción propia: “The way in which the work calls attention to the dynamics of family life as the most fundamental (which is not to say universal) crucible of psychosexual identity”.

75 David Jurado, *Alteropoéticas del ‘yo’ en el cine documental colombiano. Producción, festivales, historia y creación* (Bogotá, Editorial Aula de Humanidades, 2020), p. 99.

modo de nombrar estas películas que “hablan” desde un punto de vista articulado del realizador que reconoce fácilmente su posición subjetiva.⁷⁶

Alisa Lebow prefiere esta nomenclatura por dos razones: en primer lugar, porque le permite “identificar un modo o clasificación documental que incluye una amplia gama de prácticas relacionadas pero a la vez divergentes: los autorretratos, los ensayos, los diarios filmicos, así como cualquier otra forma documental que intente mostrar en lugar de ocultar o suprimir la posición de cineasta”;⁷⁷ en segundo lugar, porque aludir a la primera persona de la estructura gramatical implica incluir no solo el “yo”, sino el “nosotros”.⁷⁸ De igual modo, Laura Rascaroli utiliza expresiones como “First Person Documentary” o “First Person Filmmaking”, englobados en un término más general, “First Person Cinema”, que incluye también al cine ensayo.⁷⁹ Dentro de esta categoría Rascaroli utiliza el término “autobiographical nonfiction” para referirse a documentales que ponen en primer plano la vida, las experiencias o el cuerpo de su director, una práctica fílmica que está conectada, en su opinión, al cine contracultural.⁸⁰ El cine ensayo compartiría con el “First Person Documentary”, la subjetividad, pero se distinguiría de él por el componente autobiográfico de este último, englobando, según Rascaroli, en formas fílmicas como: diarios, apuntes fílmicos y autorretratos, además del *travelogue*, la correspondencia y los poemas fílmicos.⁸¹

Entre las formas autobiográficas que Jim Lane rescata en su estudio sobre el documental norteamericano concuerda con Rascaroli en el formato diarístico y el autorretrato. Lane incluiría, además, dentro del “retrato autobiográfico”, el “retrato familiar”, en consonancia con el término “etnografía doméstica”, acuñado por Renov. En palabras de Lane, el retrato familiar es una modalidad donde “el cineasta inscribe una historia de vida dentro de una intersección de las historias familiares”,⁸² un tipo de formato que se desarrolló en paralelo al diario fílmico en los años 70.

76 Alisa Lebow, *The Cinema of Me* (Nueva York, Columbia University Press, 2012), p. 1. Texto original en inglés. Traducción propia: “They can be autobiographical in full or only implicitly and in part. They may take the form of self-portrait, or indeed, a portrait of another. They are, very often not a cinema of me but about someone close, dear, beloved or intriguing, who nonetheless informs the filmmaker’s sense of him or herself. They may not be about a person, self or other, at all, but about a neighborhood, a community, a phenomenon or event. The designation “first person film” is foremost about a mode of address: these films “speak” from the articulated point of view of the filmmaker who readily acknowledges her subjective position”.

77 *Ibid.*, p. 2. Texto original en inglés. Traducción propia: “It allows me to identify a documentary mode or classification, under which can fall a broad range of related yet divergent practices: the self portrait film, the essay film, the video diary, as well as any other documentary form that endeavors to articulate rather than occlude or suppress the position of filmmaker”.

78 *Ibid.*, pp. 2-3.

79 Laura Rascaroli, Laura, *The Personal Camera. Subjective Cinema and The Essay Film*, *op. cit.*, p. 15.

80 *Ibid.*, p.107.

81 Aunque estos tres últimos no los incluya en su estudio *The Personal Camera*, tal y como ella indica, por problemas de espacio.

82 Jim Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, *op. cit.*, p.95. Texto original en inglés. Traducción propia: “The filmmaker inscribes a life story within a broader intersection of family stories”.

Si las prácticas diarísticas ponen el acento en lo que Lane denominó “narrativas cronológicas”,⁸³ el autorretrato remitiría al universo pictórico y fotográfico y tendería, en palabras de Lejeune, “a hacerme dueño de aquello que soy el único que no puedo aprehender directamente, mi rostro, que todo el mundo conoce mejor que yo”;⁸⁴ mientras que el autorretrato escrito se podría emparentar con la autobiografía, exponiendo al público, según Lejeune “aquello que se escapa de mí”.⁸⁵ Sin embargo, la noción de autorretrato cinematográfico fue desarrollada por Raymond Bellour, descrita como forma fílmica carente de todo relato estructurado, frente a la narratividad de la autobiografía.⁸⁶ En el ámbito documental, tal y como María Luisa Ortega explicita, el autorretrato se deslizaría en el marco de la práctica del retrato documental contemporáneo “no de forma absoluta como en otras prácticas experimentales, sino como mediación o correlato respecto a los sujetos y acontecimientos representados y/o encarnación del sujeto que decide manifestarse en el proceso de creación, mostrando sus dudas e incertidumbres”.⁸⁷ Entre el autorretrato y el retrato sitúa David Jurado el “retrato autobiográfico”, para nombrar aquellas películas que ponen el acento en el encuentro entre un yo y otro, inscrito en la historia de vida del cineasta.⁸⁸

Las características que ofrece el cine para trabajar la espacio-temporalidad permiten una inscripción de los cineastas que fluctúa entre la presencia y la ausencia del cuerpo. Esta complejidad del medio permite múltiples formas de enunciación como la mirada creadora de las imágenes, la presencia física del propio cineasta detrás de la cámara (lo que algunos teóricos han denominado, la “imagen-cuerpo”)⁸⁹ y el uso de las imágenes de archivo, además de otras que compartiría con el retrato pictórico o fotográfico y la literatura,⁹⁰ como la inscripción en el espacio profílmico del cuerpo de los artistas o la narración en primera persona, respectivamente.

Se incluye en este epígrafe, además, una reflexión sobre el denominado cine doméstico o *home movie*, un tipo de formato fílmico que ocupa un lugar relevante en la filmografía autobiográfica a través de su reciclaje, tal y como lo expone Efrén Cuevas en su libro *La casa abierta*.⁹¹

83 *Ibid.*, p.48.

84 Philippe Lejeune, “Cine y autobiografía, problemas de vocabulario”, *op. cit.*, p.16.

85 *Ibid.*, p.16.

86 Raymond Bellour, *L'entre-images: photo, cinéma, video* (París, Snela-La différence, 2002).

87 María Luisa Ortega, “Retratos/autorretratos”, artículo no publicado, p. 3 (disponible en Academia.edu).

88 David Jurado, Alteropoéticas del “yo” en el cine documental colombiano, *op. cit.*, p. 107.

89 Cristóbal Fernández, “Johan Van der Keuken. La imagen-cuerpo”, en María Luisa Ortega y Noemí García, *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto* (Madrid, T&B, 2008), pp. 93-102, p.93.

90 En palabras de Carlos Losilla, una de las cuestiones espinosas con respecto a la naturaleza del cine del yo es la ausencia o la inscripción del cuerpo del cineasta, quien puede elegir entre ser sujeto u objeto de filmación, aunque muchos de los realizadores combinan estas dos posibilidades dentro de una misma cinta o bien resuelven este problema insertándose en la imagen al filmarse frente a un espejo o registrando su sombra, que se eleva a metáfora de un yo inasible y fantasmal. Ver en, Carlos Losilla, “Al borde del abismo, desde la distancia. Notas sobre la enfermedad, el dolor y la muerte en la (auto)biografía filmada, en *Cineastas frente al espejo*, Gregorio Martín Gutiérrez (ed.) (T&B Editores, Madrid) 2008, pp. 55-64, p. 121.

91 Efrén Cuevas, *La casa abierta* (Madrid, Textos Documenta, 2010).

El cine doméstico, considerado como un cine *amateur* que dirige su mirada al ámbito familiar, fue definido por Roger Odin como “una película (o un vídeo) realizada por un miembro de una familia a propósito de personajes, acontecimientos u objetos ligados de una u otra manera a la historia de esa familia y de uso preferente por los miembros de esa misma familia”.⁹² Las imágenes familiares o caseras fueron el primer acercamiento fílmico a la intimidad familiar, pero su destino no fue público, sino privado hasta que los cineastas comenzaron a utilizarlas como material ligado a la memoria familiar. Según Odin, el cine doméstico es incompleto, “ver una película doméstica en familia es también trabajar para reconstruir juntos la historia de la familia”,⁹³ y su objetivo sería “el reforzamiento del grupo familiar”.⁹⁴ Desde su punto de vista, el cine doméstico profesional sería un “mal cine doméstico” porque impondría a los otros miembros de la familia un punto de vista sobre el relato familiar vivido. Por otro lado, indica Odín, montar una película familiar “es tomar el poder en la familia y bloquear por lo tanto la posibilidad de una construcción colectiva consensuada”.⁹⁵

El denominado por Odin como “cine doméstico profesional” se constituye como el objeto de estudio de esta tesis, incluido dentro de la terminología utilizada por Jin Lane “documental autobiográfico” y en particular el “retrato familiar”. Considero la autobiografía en su sentido contemporáneo, un ejercicio que requiere una rememoración de los hechos del pasado pero que no supondría una revisión total de la vida articulada en torno a la lógica cronológica, sino que podría ser afrontada desde múltiples formas, desde las más clásicas a las más experimentales. En segunda instancia, el término “retrato familiar”, permite acotar las características de este formato para diferenciarlo de otras formas fílmicas autobiográficas como el diario fílmico o el autorretrato. El retrato familiar presentaría en palabras de Lane:

La historia de la vida del cineasta, quién es ese cineasta, surge en relación con el mosaico familiar, ya que la autobiografía incluye la biografía de la familia[...] En estos retratos familiares a menudo existe una confrontación con el pasado oficial que es cuestionado por otros puntos de vista. A través de tales tensiones surge el retrato autobiográfico, que está mucho menos interesado en resolver crisis personales y más preocupado en explorar la identidad. La familia y su historia se convierten en los puntos de referencia para tal búsqueda.⁹⁶

92 Roger Odin, “Cine doméstico en la institución familiar”, en Efrén Cuevas, *La casa abierta* (Madrid, Textos Documenta, 2010), pp. 39-60, p. 39.

93 *Ibid.*, p. 46.

94 *Ibid.*, p. 46.

95 *Ibid.*, p. 54.

96 Jim Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, *op. cit.*, p. 96. Texto original en inglés. Traducción propia: “The story of the filmmaker life, who that filmmaker is, emerges in relation to the mosaic of the family as autobiography encompasses the biography of the family [...] These family portraits often stand in a tension with an official past that may often be contested in various stories told by individuals. Through such tensions an autobiographical subject emerges, on that is far less concerned with solving a personal crisis and more concerned with constructing some reason or justification for who he or she is. The family and its history become the referential points for such an examination.”

Desde la perspectiva de la investigación, los retratos familiares objeto de estudio se configuran como exploraciones autobiográficas ligadas a la familia que buscan visitar el pasado con el objetivo de resignificar, a través de la narración adulta, experiencias vividas durante la infancia. A diferencia del acercamiento de Lane, centrado en la identidad familiar, el corpus fílmico que he seleccionado incluye el abordaje de crisis personales relacionadas con el pasado, que apelan tanto a la identidad familiar como a la personal. Aunque como ya se ha observado el retrato familiar está emparentado a otras categorías como la etnografía doméstica, estimo que la práctica fílmica se encuentra más ligada a las metodologías desplegadas por la autobiografía que a aquellas utilizadas por la etnografía o la antropología, aunque estas películas puedan ser estudiadas desde esas perspectivas como veremos a continuación.

I.2.1.4. Las fluctuaciones entre el yo y el nosotros en el documental autobiográfico

La admisión de las prácticas documentales subjetivas que muestran el ámbito privado de los cineastas, sujetos y objetos de las películas, dentro del marco de la tradición documental, ha instaurado un enriquecedor debate sobre los límites de lo íntimo, lo privado y lo público, el pacto con los espectadores o las fluctuaciones entre lo individual y lo colectivo. Las elecciones de los cineastas sobre lo que se quiere, se debe o se puede mostrar sobre la propia vida han marcado un juego de interrelaciones entre el cineasta y los espectadores de estas películas. Philippe Lejeune estableció diferencias en cuanto al proceso de creación de las formas autobiográficas literarias y el destino de las mismas que podían permanecer en el ámbito de la intimidad o hacerse públicas para ser compartidas con los lectores. También se preguntaba si en el cine el reparto entre lo íntimo y lo público funcionaría de la misma manera,⁹⁷ pues salvo el cine doméstico, que estaría reservado para ser visionado en privado, las películas se han producido con la intención de ser exhibidas.

Si la relación entre lo íntimo, lo privado y lo público establece un territorio personal con fronteras variables que delimitan, según la persona o grupo social, lo que se puede compartir o no con el resto de la comunidad o sociedad, tanto el individualismo como el colectivismo, remitirían a una tendencia a actuar en base a una autonomía personal que está inscrita en las normas sociales y la cultura. El psicólogo social Geert Hofstede desarrolló “La teoría de las dimensiones culturales”⁹⁸ para identificar los patrones culturales de cada grupo a través de cinco aspectos de la sociedad, entre los que se encuentra el binomio que nos ocupa. El individualismo fue considerado por Hofstede⁹⁹ por el grado en el que la gente espera valerse por sí misma, utiliza la palabra “yo” frente al “nosotros” o valora la autonomía y el compromiso con las reglas de la sociedad y lealtad a un grupo al que el individuo pertenece.

97 Philippe Lejeune, “Cine y autobiografía, problemas de vocabulario”, *op. cit.*, p. 16.

98 Las cinco dimensiones son las siguientes: la distancia del poder, el individualismo frente al colectivismo, masculinidad versus feminidad, evasión de la incertidumbre y orientación a corto plazo.

99 Geert Hofstede, Gert Jan Hofstede y Michael Minkov, *Cultures and Organizations. Software of the Mind. Intercultural Cooperation and Its Importance for Survival* (Nueva York, Mac Graw Hill, 2010).

Los miembros de las sociedades individualistas velarían por sus necesidades, valorarían el éxito personal y pondrían por encima sus intereses personales frente a la comunidad, mientras que los miembros de sociedades colectivistas compartirían el sentido de pertenencia dentro de un grupo, los intereses colectivos, la jerarquía y las relaciones con los demás individuos. Desde esta perspectiva, se podría establecer una relación directa entre la aparición del documental autobiográfico en las sociedades individualistas como Estados Unidos o los Países Bajos. Esta conexión, además, podría explicar que sociedades de carácter colectivista tardaran muchos más años en utilizar esos discursos autorreferenciales, como es el caso de España y los países del sur de Europa o la mayoría de países latinoamericanos, africanos o asiáticos, cuya proliferación de documentales autobiográficos no emergería hasta la última década del siglo XX.

En esa línea establecida entre la dimensión que confronta el individualismo frente a colectivismo, Jim Lane apuntaba que “el surgimiento de los discursos personales está relacionado con el liberalismo estadounidense que presupone la universalidad de la experiencia y promueve un individualismo arrogante”;¹⁰⁰ sin embargo, como Lane matizaba, la adopción de estas formas artísticas de expresión de lo individual no se podía reducir solamente a los “problemas del ego”,¹⁰¹ pues buena parte de los documentales autobiográficos realizados en Estados Unidos, en sus orígenes, fueron creados por directoras y directores situados en los márgenes de la sociedad que no se sentían identificados con los discursos dominantes y reivindicaron a través de la expresión de su propia individualidad y de las comunidades a las que pertenecían, un lugar visible en la sociedad. Si todo sujeto es, sin remedio, una construcción cultural, como argumenta Estrella de Diego, “¿cómo escribir la historia de vida de aquellos que no han tenido historia propia separada de la impuesta?”.¹⁰²

Catherine Russel concuerda con Lane al señalar que “gran parte de la nueva autobiografía emana de la cultura *queer*, de cineastas y videoartistas cuyas historias personales se desarrollaron dentro de una esfera específicamente pública. También es producida por personas cuya etnicidad y raza permiten que su historia personal se convierta en una alegoría de una comunidad o cultura que no se puede esencializar”.¹⁰³ Tal y como argumenta Lane, la autobiografía y la autorepresentación fueron indicadores de la contracultura que se estaba fraguando en Estados Unidos: “El documental se convirtió en autobiográfico cuando los

100 Jim Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, op. cit., p. 20. Texto original en inglés. Traducción propia: “The rise of personal discourses is linked to American Liberalism, presumes a universality of experience, and advances an arrogant individualism”.

101 *Ibid.*, p. 20.

102 Estrella de Diego, *Autobiografía, performance y los nuevos espectadores* (Madrid, Ediciones Siruela), 2011, p. 108.

103 Catherine Russel, *Experimental Ethnography* (Londres, Duke University Press, 1999), p. 278. Texto original en inglés. Traducción propia: “Much of the new autobiography emanates from queer culture, from film and video-makers whose personal histories unfold within a specifically public sphere. It’s also produced by many for whom ethnicity or race cast their own history as an allegory for a community or culture that cannot be essentialized. Themes of displacement, immigration exile, and transnationally are prominent in this mode of filmmaking”.

estadounidenses que estaban involucrados en movimientos contraculturales recurrieron a los discursos autobiográficos como una forma de hacer política”.¹⁰⁴

En ese sentido el feminismo es uno de los movimientos sociales que mejor ha sabido articular este tránsito de lo individual a lo colectivo, sintetizado en el lema “lo personal es político”. Michelle Citron indica que “El acto autobiográfico es históricamente significativo para las mujeres y para todos los demás grupos que tradicionalmente han carecido de una voz o un foro público para expresar”.¹⁰⁵ Según Citrón, “con el acto autobiográfico, lo personal se traslada a lo cultural y lo privado se vuelve social”.¹⁰⁶ Por su parte, Annemarie Meier sostiene que las mujeres cineastas se negaban a separar los términos privado y público e individual y colectivo: “por el contrario, sus películas claman y sus personajes reclaman, seguir manejándolos juntos”.¹⁰⁷

La expresión de la subjetividad se configuró como una estrategia que cuestionó la universalidad de las identidades mostradas por los medios de comunicación, así como una forma de empoderamiento que permitió la expresión autoral de personas que habían sido representadas por “otros” que ostentaban el poder de narrar, constituyéndose, según Lane, como una fuente de información que invitaba a repensar la historia del final del siglo XX norteamericano.¹⁰⁸ Estas formas de expresión de las clases subalternas estarían ligadas a los procesos de transferencia de medios que se llevaron a cabo, en los años setenta, por ejemplo, con colectivos obreros o de mujeres, en Europa y Estados Unidos, y en África y Latinoamérica con programas de alfabetización audiovisual,¹⁰⁹ para que comunidades que habían sido objeto de la mirada, tanto de antropólogos como de cineastas, pudieran emitir sus propios discursos sobre la realidad.

En relación con tema que nos ocupa se puede establecer una conexión entre las clases subalternas a las que me he referido y “la infancia”. Si bien es cierto que la infancia como concepto está ligado a convenciones sociales, culturales y legales, que impiden una definición unívoca, las particularidades de su desarrollo, su dependencia y posición social dentro de la familia y la sociedad, convierte a las niñas y los niños en sujetos vulnerables que carecen de voz propia durante ese periodo de maduración, en la mayoría de las sociedades. Por

104 Jim Lane, *The Autobiographical Documentary in America op. cit.*, p. 31. Texto original en inglés. Traducción propia: “Documentary became autobiographical when Americans who were involved in countercultural movements turned to autobiographical discourses as a form of politics”.

105 Michelle Citron, “Fleeing from documentary: Autobiographical Film/Video and the Ethics of Responsibility”, en Diane Waldman y Janet Walker, *Feminism and documentary* (Minnesota, University Press, 1999), p. 272. Texto original en inglés. Traducción propia: “The autobiographical act is historically significant for women, and all others, who have traditionally lacked either a voice or a public forum for their speaking”.

106 *Ibid.*, p. 271. Texto Original en inglés. Traducción propia: “With the autobiographical act the personal moves into de cultural, the private becomes social”.

107 Annemarie Meier, “Cine de mujer. Individualismo y colectividad”, en *Lo personal es político. Feminismo y documental* (Navarra, Colección Punto de Vista, nº 6, 2011), pp. 100-132, p. 100.

108 Jim Lane, *The Autobiographical Documentary in America op. cit.*, p. 22.

109 Los programas como Video nas aldeias, en Brasil, el CEFREC, en Bolivia, el programa de capacitación cinematográfica del INI (Instituto Nacional Indigenista) de México, o los programas Ojos de Agua en Guerrero y Promedios de Comunicación Comunitaria en México. En África podríamos destacar los Ateliers Varan, impulsados por Jean Rouch.

este motivo, a pesar de que no puede ser considerada una clase subalterna, en el sentido gramsciano del término, apunto como hipótesis que las películas estudiadas suponen, al igual que otras formas fílmicas autobiográficas comentadas en este epígrafe, un intento por recuperar una voz propia desde un punto de vista personal separado del familiar impuesto y determinado por la sociedad en la que se inscriben.

I.2.2. De la antropología audiovisual a la autoetnografía

Las reflexiones que se generaron a raíz de la incursión de la subjetividad en el documental ya habían emergido en el seno de otras disciplinas como la Historia, la Sociología o la Antropología, en sus intentos por subvertir los discursos hegemónicos. La Antropología había considerado como objeto de estudio la vida social y cultural del ser humano, incluyendo todas las actividades colectivas o los hábitos de una comunidad,¹¹⁰ que pertenecían tanto al ámbito público como el privado. La conexión entre antropología y cine fue mucho más estrecha que con las anteriores materias debido a que la observación de las comunidades y su registro fílmico se constituyeron como un método de trabajo fundamental para la disciplina. Las prácticas fílmicas dentro de la antropología fueron regidas por una nueva rama, la Antropología Audiovisual, que marcaría tanto las directrices de la práctica fílmica como su reflexión sobre ella, así como al estudio de la trasmisión de conocimiento social a través de lo audiovisual. De este modo, antes de la incursión de la subjetividad en el documental y la visibilización de la vida privada de los cineastas, la práctica antropológica y el cine etnográfico describieron y mostraron la vida privada de las familias de las comunidades estudiadas, diluyendo esas fronteras entre lo público, bajo el precepto del patrón cultural.

Carmen Guarini señala dos corrientes esenciales dentro de la antropología audiovisual: aquella que promueve la descripción de los hechos y la que aboga por una participación narrativa de ellos.¹¹¹ Estas dos posturas se relacionan con los conceptos *emic* y *etic*, creados por Kenneth Pike, con el objetivo de desarrollar dos perspectivas epistemológicas que permitieran comprender el comportamiento social y que aludían a los dos polos del análisis social: el subjetivismo y el objetivismo.¹¹² En el primer caso, los observadores emplean conceptos y distinciones que son significativos y apropiados para los participantes, mientras que la metodología utilizada para abordar la observación desde la perspectiva *etic*, parte de la visión de los observadores.¹¹³ Desde la perspectiva *emic* se favorece un punto de vista relacional

110 Thomas Barfield, *Diccionario de Antropología* (Barcelona, Ediciones Bella Tierra, 2000), p. 45.

111 Carmen Guarini, "La presencia del yo en la representación fílmica de la alteridad. Un camino hacia la construcción del nosotros", en Antonio Bautista García-vera, *Antropología audiovisual, medios e investigación en Educación* (Madrid, Editorial Trota, 2012), pp. 101-111, p. 104.

112 Jaume Vallverdú, *Antropología simbólica. Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual* (Barcelona, Editorial UOC, 2008), p. 96.

113 Marvin Harris, *Introducción a la antropología general* (Madrid, Alianza Editorial, 1999), p.175.

“desde dentro” de la realidad estudiada, privilegiando la perspectiva de los actores, la acción y la praxis, mientras que en la segunda prevalecería la figura del observador, el espectáculo, el conocimiento exterior y teórico.¹¹⁴ Estas dos tendencias se prolongaron hacia lo que se ha considerado dos paradigmas rivales en la antropología contemporánea: la materialista (explicativa, racionalista, y anti-experencialista) y la idealista (interpretativa, empirista y experencialista), de las que se nutre la Antropología Simbólica.¹¹⁵

En la perspectiva *etic*, se puede enmarcar la obra del antropólogo Karl Heider, *Ethnographic Film* (1976), donde puso de manifiesto la importancia de que el cine fuera una herramienta al servicio de las metas de la etnografía, considerada como una descripción detallada y un análisis del comportamiento humano basado en el estudio y la observación a largo plazo sobre el terreno; la búsqueda de la verdad y rigurosidad científicas confrontada a la creación artística.¹¹⁶ Frente a la ilusión de objetividad, Jean Rouch señaló que toda película era una violación de la privacidad,¹¹⁷ un punto de vista sobre la realidad que indicaba ante todo la visión del cineasta sobre las personas filmadas.¹¹⁸ Precisamente, Jean Rouch fue uno de los primero en anticipar el fin de la hegemonía de los antropólogos sobre la observación de la realidad, vaticinando que serían ellos y su cultura los que serían filmados.¹¹⁹

A medio camino entre las perspectivas *emic* y *etic* se encuentra la autoetnografía, un método de investigación social que según Mercedes Blanco asume que: “una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que vive la persona en cuestión, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia”.¹²⁰ En sus orígenes, la autoetnografía se aplicaba al estudio de un grupo social que se consideraba como propio y fue asumido como un subgénero de la etnografía que conectaba lo personal y lo cultural.

Michael Renov y Catherine Russell han resaltado que las prácticas fílmicas de corte autobiográfico estarían emparentadas con la etnografía puesto que el registro fílmico de la propia familia de los cineastas, con sus hábitos y actividades, podría constituirse como un fenómeno de interés social y cultural, tanto para los investigadores como para el resto de la población. Esta idea que recoge Renov sobre la mirada hacia el otro, aunque sea cercano y familiar, como espejo para comprenderse a uno mismo, se hace eco de la idea postulada por Jacques Lombard sobre el objetivo de la antropología como disciplina que promueve el conocimiento de una sociedad, a través del otras sociedades; sin embargo, rebate el “rodeo etnológico” que plantearon, entre otros, el antropólogo Claude Lévi-Strauss, que proponía,

114 Jaume Vallverdú, *Antropología simbólica. Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*, op. cit., p. 96.

115 *Ibid.*, p. 97.

116 Karl G. Heider, “Hacia una definición de cine etnográfico”, en Elisenda Ardèvol y Luis Pérez Tolón, *Imagen y cultura, perspectivas del cine etnográfico* (Granada, Biblioteca de Etnología, Diputación Provincial de Granada, 1995), pp. 75-94, pp. 77-82.

117 Jean Rouch, “El hombre y la cámara”, en Elisenda Ardèvol y Luis Pérez Tolón, *Imagen y cultura, perspectivas del cine etnográfico*, op. cit., pp. 95-122, p.107.

118 *Ibid.*, p. 117.

119 *Ibid.*, p. 120.

120 Mercedes Blanco, “Autobiografía o autoetnografía” (*Desacatos*, n° 38, enero-abril, 2012), pp. 169-178., p. 170.

desde la perspectiva *etic*, la independencia del observador frente a su objeto de estudio como único modo de garantizar el conocimiento.¹²¹

La reflexión sobre la subjetividad y sobre la inserción del yo en la antropología audiovisual llegó a la par que en la investigación escrita con autores como Clifford Geertz, quien en su libro *La interpretación de las culturas* abogaba por una interpretación simbólica de los hechos sociales, una “descripción densa”,¹²² que no buscara leyes sino significaciones, al mismo tiempo que proponía la visibilización del antropólogo como autor de esas descripciones.¹²³ Esta fluctuación entre el yo y el otro-familiar ha sido denominada en el medio escrito por John Eakin como “proximate collaborative autobiography” para referirse a aquellas obras donde el autor narra su vida al contar la vida del otro, desde su ámbito privado.¹²⁴

Por su parte, Catherine Russell en su libro *Experimental Ethnography* se interesó por las formas fílmicas que fluctuaban entre la exploración de lo personal en relación a lo cultural y se remitió al concepto “autoetnografía”, para señalar, de igual modo, ese tránsito de la autobiografía a la etnografía fílmica: “en el momento en que la película o el/la cineasta entienden que su historia personal está implicada en las formaciones sociales y con los procesos históricos”.¹²⁵ En opinión de Alisa Elbow, la autoetnografía se define “en oposición a la etnografía colonialista, lo que indica la apropiación y atribución del subalterno ‘de la mirada del colonizador’”.¹²⁶ Según Lebow, la autobiografía se transformaría en etnografía de forma independiente de la intencionalidad de las directoras y directores, cuando “el crítico o espectador entienden que la película está implicada en formaciones sociales y procesos históricos más grandes, es decir, cualquier película autobiográfica o, de hecho, en primera persona, puede leerse productivamente como una autoetnografía”.¹²⁷

Esta afirmación ya fue sostenida por Emilie De Brigard quien, en 1975, definió el cine etnográfico como aquél que ponía de manifiesto patrones culturales, afirmando que todos los filmes podían considerarse etnográficos, bien por su contenido, por su forma o por ambos.¹²⁸ En ese sentido, los documentales autobiográficos investigados son susceptibles

121 Jacques Lombard, *Introducción a la etnología* (Madrid, Alianza Universidad, 1997), p. 39.

122 Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas* (Barcelona, Gedisa, 2001), p. 20.

123 Clifford Geertz, *El antropólogo como autor* (Barcelona, Paidós Ibérica, 1989).

124 Efrén Cuevas, “Del cine doméstico al autobiográfico”, en Gregorio Martín Gutiérrez (ed.) *Cineastas frente al espejo* (Madrid, T&B Editores, 2008), pp. 101-120, p. 115.

125 Catherine Russel, *Experimental Ethnography*, *op. cit.*, p. 276. Texto original en inglés. Traducción propia: “At the point where the film or video-maker understand his or her personal history to be implicated in larger social formations and historical processes”.

126 Alisa S. Lebow, *First Person Jewish* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008), p. xv. Texto original en inglés. Traducción propia: “The term autoethnography was coined in opposition to the colonialist ethnography, signaling the subaltern’s appropriation and arrogation” of the colonizer’s gaze”.

127 *Ibid.*, p. xv. Texto original en inglés. Traducción propia: “Where the critic or viewer understands the film to be implicated in larger social formations and historical processes, which is to say, any autobiographical or, indeed, first person film can be productively read as an autoethnography”.

128 Emile de Brigard, “Historia del cine etnográfico”, en Elisenda Ardevol y Luis Perez Tolón, *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, *op. cit.*, 31-74, p. 32.

de transmitir una determinada realidad cultural y social, a unos espectadores que adquieren conocimientos sobre cómo son, cómo viven, se relacionan, piensan, sienten o se comportan determinados seres humanos dentro del contexto familiar, a pesar de que su objetivo no sea autoetnográfico. Si entendemos la cultura como aquellos rasgos humanos aprendidos o que pueden aprenderse y que se transmiten social y mentalmente, más que biológicamente,¹²⁹ se podrían analizar desde el punto de vista antropológico, los sistemas de parentesco implícitos en los retratos familiares, en los que se inscriben patrones culturales de relación y comunicación, así como los mitos construidos en torno a la familia, sus símbolos y ritualidad. Todos ellos aspectos en los que la disciplina se ha centrado históricamente.

I.2.2.1. Perspectivas antropológicas: Parentesco, simbología y género

El estudio de la familia desde una perspectiva cultural dentro del marco de la Antropología del Parentesco, se ha focalizado en la investigación del conjunto de reglas que determinan la descendencia, la sucesión, la unión y las relaciones sexuales de los grupos según sus lazos de consanguinidad, no determinada por la biología, constituyendo la familia la unidad más pequeña del grupo.¹³⁰ No obstante, en la mayoría de las sociedades urbanas e industrializadas, la noción de parentesco se ha perdido al segmentarse mediante los procesos de industrialización y reducirse al grupo doméstico.¹³¹ En consecuencia, en general, en las ciudades, las relaciones con la familia extensa se fueron reduciendo a las funciones afectivas, rituales o simbólicas reunidas en torno a los grades ritos de pasaje de la vida y de la sociedad,¹³² en primera instancia, celebraciones que se han minimizado o transformado, al menos en Europa y América del Norte, gracias a la progresiva desacralización de la sociedad.

La propia selección de las películas, que ha eliminado la familia extensa del objeto de estudio, reduce nuestro ámbito de investigación a la familia nuclear y a los espacios simbólicos que ocupan los miembros de la familia, determinados por el género. En ese sentido, la investigación se apoya en los estudios realizados desde la Antropología Feminista o Antropología de Género que nació para revisar la ideología andro-etnocéntrica de las investigaciones antropológicas y cuya principal aportación ha sido el análisis de los símbolos de género y de los estereotipos sexuales.¹³³ La noción de género surgió de la necesidad de romper con el determinismo biológico implícito en el concepto sexo, revelando el carácter cultural de las construcciones identitarias de las personas, para posteriormente romper con la dualidad genérica masculino/femenino, la dualidad sexual y con la heteronormatividad.¹³⁴

129 Thomas Barfield (ed), *Diccionario de antropología*, op. cit., p. 183.

130 Jacques Lombard, *Introducción a la etnología*, op. cit., p.78.

131 Martine Segalen, *Antropología histórica de la familia* (Madrid, Taurus-Santillana, 2004), p. 79.

132 *Ibid.*, p. 90.

133 Henrietta L. Moore, *Antropología y feminismo* (Madrid, Cátedra, 2004), p. 27.

134 Aurelia Marín Casares, *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales* (Madrid, Cátedra, 2006), pp. 50-68

En su búsqueda por comprender las desigualdades de género, las antropólogas Sherry Ortner y Michelle Rosaldo apostaron por la asociación simbólica de las mujeres a la naturaleza y a los espacios domésticos, respectivamente, frente a la cultura y la esfera pública asociada a los hombres, espacios simbólicos de poder. Esta visión estructural, universal y esencialista ha sido rebatida por parte de las teóricas marxistas-materialistas y del ecofeminismo que defiende que no existen esencias inmutables de género, sexo, raza, ni naturaleza, porque serían los grupos humanos los que constituyen su significado.¹³⁵ No obstante, estas dicotomías todavía perviven en la investigación de algunas antropólogas como Marcela Lagarde, para quien el sistema patriarcal, entendido como un espacio histórico de poder masculino,¹³⁶ conlleva una división genérica del trabajo y del conjunto de la vida, basada en la valoración clasificatoria por sexo y por la división genérica de los espacios sociales, producción-reproducción, público-privado, personal-político, entre otras.¹³⁷

Por su parte, la Antropología *Queer* profundizó en la crítica al binarismo excluyente implícito en la investigación científica sobre sexualidad y género, privilegiando conceptos como ambigüedad o fluidez, aportados por Judith Butler, ampliando la perspectiva de la Antropología de Género¹³⁸ y destapando la homofonía implícita en los estudios antropológicos a lo largo de la historia.¹³⁹ Si bien la investigación se hace eco de las interesantes aportaciones de la perspectiva *queer*, en la Antropología, no elimina la identidad de género como categoría de análisis, frente a la identidad sexual referida en las investigaciones *queer*, en la línea indicada por Aurelia Martín Casares.¹⁴⁰ Asimismo, acoge las dicotomías de género privado-público, producción-reproducción, no como categorías rígidas, sino polaridades donde se han inscrito espacios simbólicos asociados históricamente y culturalmente a ciertas funciones familiares y roles.

Dentro de la Antropología de Género, también se insertan los trabajos sobre masculinidad que ha concentrado sus esfuerzos en el análisis de la construcción de lo que podríamos llamar la condición masculina en las diferentes sociedades, una investigación que tiene como meta desarrollar un nuevo paradigma masculino y romper con ciertos estereotipos como la incapacidad de los hombres para expresar sentimientos, la incompetencia para ejercer una paternidad responsable o la tradicional asociación masculinidad y agresividad.¹⁴¹

Por último, la investigación sobre los retratos familiares se apoya, en la Antropología Simbólica, que contempla la cultura como un sistema de símbolos y significados compar-

135 *Ibid.*, p.169

136 Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres, madresposas, monjas, putas, presas y locas* (México, Facultad de Filosofía y Letras, Colección posgrado, 2001), p. 91.

137 *Ibid.*, p. 99.

138 Aurelia Martín Casares, *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*, op. cit., p. 279.

139 *Ibid.*, p. 287.

140 *Ibid.*, p. 284.

141 *Ibid.*, pp. 266-268.

tidos.¹⁴² El interés por las formas y manifestaciones simbólicas ha existido desde los inicios de la antropología social, que se centró en el estudio del totemismo, el tabú, los mitos y los rituales de carácter religioso, con el propósito de interpretar las acciones simbólicas de los participantes.¹⁴³ Desde esta perspectiva, la cultura proporciona un universo simbólico, considerado por Jaume Vallverdú como “medios artificiales que se interponen al ser humano en su proceso de ver, conocer o tratar la realidad que le rodea”,¹⁴⁴ y que se materializa en forma de creencias, conceptos, emociones y actitudes que se generan en la interacción social.¹⁴⁵ En la actualidad, dentro de este marco se han incorporado los estudios en torno al cuerpo y las emociones, desde la perspectiva simbólica, de la mano del antropólogo David Le Breton.

Desde la perspectiva simbólica la investigación propone analizar los mitos y ritos que se inscriben dentro del ámbito familiar. Los mitos fueron definidos como narraciones creadas con el propósito de estructurar e interpretar el medio empírico de cada cultura, que se transmitían de forma oral, entre los miembros de una comunidad.¹⁴⁶ En el ámbito doméstico, concebido con una pequeña comunidad, las investigadoras Sánchez Rengifo y Escobar Serrano observan mitologías cuya función estaría destinada a favorecer el sentido de pertenencia frente a otras familias, así como compartir significados y funcionar coordinadamente:

El mito es un recurso familiar que permite mantener rangos de certezas, regularidades y confianza frente a situaciones que amenazan su estabilidad, se integra a la vida cotidiana de la familia y se convierte en parte natural del contexto perceptual con el cual construyen una vida en común.¹⁴⁷

El mito sería, desde su perspectiva, una forma de protección para la familia, un mecanismo de defensa que permite a sus miembros negar, racionalizar o encubrir la realidad y organizar conjuntamente un relato ajustado a la percepción que tienen de su grupo familiar.¹⁴⁸ Dentro de las mitologías de cada sistema familiar se inscriben los roles maternos, paternos y el de las hijas e hijos, constructos sociales que varían en cada cultura y a lo largo de la historia. En ese sentido, Henrietta L. Moore indica que la cultura encarna las posibilidades de la experiencia humana, incluidas las de dar a luz y la de ser madre.¹⁴⁹ Moore señala, por ejemplo, que la imagen de una madre aislada en el hogar con sus hijos, organizando sus jornadas en torno al cuidado de los niños actuando de guardián moral, responsable de socializar a los más jóvenes, no puede generalizarse a todos los occidentales y menos aún

142 Jaume Vallverdú, *Antropología Simbólica. Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*, op.cit., p. 36.

143 *Ibid.*, p. 35.

144 *Ibid.*, p. 14.

145 *Ibid.*, p. 17.

146 Thomas Barfield (ed), *Diccionario de antropología*, op. cit., pp. 433-434.

147 Luz Mary Sánchez Rengifo y Luy María Cénide Escobar Serrano, *Mitos y secretos familiares* (Cali, Programa editorial de la Universidad del Valle, 2009), p. 180.

148 *Ibid.*, p.179.

149 Henrietta L. Moore, *Antropología y feminismo*, op. cit., p. 43

a las demás culturas.¹⁵⁰ En base a estas afirmaciones se podría indicar que estos roles no solo estarían determinados por las mitologías familiares, sino por las mitologías sociales que sustentan las mismas, determinadas por la cultura, que prescribe sus tótems y tabús.

Dentro del marco de la antropología simbólica también me referiré a las conductas rituales, definidas por Roy A. Rappaport como una ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificadas por quienes las ejecutan.¹⁵¹ En la actualidad el filósofo Byung-Chul Han considera los ritos como acciones simbólicas que transmiten y representan aquellos valores y órdenes que mantienen cohesionada a una comunidad, sin comunicación, como “técnicas simbólicas de instalación en un hogar”.¹⁵²

Arnold Van Gennep, en su estudios sobre los ritos de paso, argumentó que en todos pueblos se hallan ritos similares con propósitos idénticos,¹⁵³ que según Victor Turner estaban asociados a los períodos de crisis.¹⁵⁴ La vida individual se presentaba como una sucesión de pasos sucesivos inscritos en una sociedad y cada uno de estos conjuntos se vinculaban a ceremonias que permitían ese tránsito de una situación determinada a otra.¹⁵⁵ Van Gennep definió los ritos de paso como actos especiales que acompañan a los tránsitos individuales en una determinada sociedad,¹⁵⁶ que dividió en ritos de separación, considerados como preliminares, en los que predominaban los funerales, los ritos de margen o liminares, donde primaba un estado de indefinición y los ritos de agregación o postliminares, como se podían observar en los matrimonios.¹⁵⁷ En esta clasificación, Van Gennep también incluyó los ritos positivos relacionadas con la acción y los ritos negativos, asociados al tabú, que solo existían en contrapartida del rito negativo.¹⁵⁸ El concepto liminalidad fue recogido por Turner, definido como un tiempo y alejamiento de los procedimientos normales de la acción social.¹⁵⁹

Byung-Chul Han ha señalado que lo simbólico, como un medio en el que se genera y por el que se transmite la comunidad, está desapareciendo. En ese sentido, la pérdida de lo simbólico y de lo ritual remitiría a la progresiva atomización de la sociedad, que estaría avocada al narcisismo, tal y como él mismo indica:

El proceso narcisista de interiorización desarrolla una animadversión hacia la forma. Las formas objetivas se rechazan a favor de los estados subjetivos. Los rituales son inasequibles a la interioridad narcisista. La libido del yo no puede acoplarse a ellos. Quien se

150 *Ibid.*, p. 41.

151 Roy A. Rappaport, *Ritual y religión, en la formación de la humanidad* (Madrid, Cambridge University Press, 2001), p. 56.

152 Byun-Chul Han, *La desaparición de los rituales* (Barcelona, Herder Editorial, 2020), pp. 11-12.

153 Arnold Van Gennep, *Los ritos de paso* (Madrid, Alianza, 2008-2013), p. 289.

154 Victor Turner, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura* (Barcelona, Taurus, 1998), p. 19.

155 Arnold Van Gennep, *Los ritos de paso, op. cit.*, p. 22.

156 *Ibid.*, p. 21.

157 *Ibid.*, p. 32.

158 *Ibid.*, pp. 28-29.

159 Victor Turner, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura, op. cit.*, p. 168.

entrega a los rituales tiene que olvidarse de sí mismo. Los rituales generan una distancia hacia sí mismo, hacen que uno se trascienda a sí mismo. Vacían de psicología y de interioridad a sus actores.¹⁶⁰

Desde la perspectiva del filósofo, los rituales exonerarían al yo de la carga de sí mismo, al vaciarlo de psicología y de interioridad.¹⁶¹ Según este autor, la introspección narcisista conduciría a ocuparse de la propia psicología, convirtiendo a los seres humanos en *homo psychologicus*, atrapados en sí mismos, en su intrincada interioridad.¹⁶²

Precisamente, son las sociedades donde prima la individualidad y la subjetividad las que sirven de marco de referencia a David Le Breton, para el estudio simbólico del cuerpo y de las emociones desde el punto de vista sociológico y antropológico. Desde esa perspectiva, y en oposición al naturalismo, las emociones no tendrían realidad en sí mismas, ni en la fisiología separadas de las circunstancias culturales o sociales.¹⁶³ Las emociones serían modos de afiliación a una comunidad social, una forma de reconocerse y de poder comunicar juntos, bajo un fondo emocional próximo. Le Breton retoma el concepto *ethos* de Gregory Bateson que designaba “el sistema culturalmente organizado de las emociones”.¹⁶⁴ Desde esa perspectiva, para que una emoción sea sentida, percibida y expresada por el individuo, debe pertenecer a una u otra forma del repertorio cultural del grupo al que pertenece.¹⁶⁵ No obstante, Le Breton señala que el individuo no es su cultura, sino lo que hace de ella, donde cada cual podría imponer su toque personal al rol que juega, ya sea con sinceridad o con distancia.¹⁶⁶ En ese sentido, la persona afectada tendría siempre la capacidad de controlar sus sentimientos y de disfrazarlos con señales que deja ver a los demás, por razones estratégicas específicas a la naturaleza de la interacción.¹⁶⁷ La imposibilidad de la transparencia de las conciencias y la necesidad de deducir siempre los comportamientos de los otros según los signos que deja ver, es por otro lado uno de los principios del análisis del interaccionismo simbólico que desde el punto de vista psicológico se abordará desde la perspectiva de la Teoría de la mente.

160 Byun-Chul Han, *La desaparición de los rituales*, op. cit., pp.18-19.

161 *Ibid.*, p. 27.

162 *Ibid.*, p. 37.

163 David Le Breton, “Antropología de las emociones” (*Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, vol. 4, núm. 10, diciembre-marzo, 2012), pp. 67-77, p. 67. [<http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/208>] (30/04/2021).

164 *Ibid.*, p. 71.

165 *Ibid.*, p. 71.

166 *Ibid.*, p. 71.

167 *Ibid.*, p. 71.

I.2.3. Memoria y trauma en el cine

Dentro del marco teórico en el que nos encontramos, que focaliza el análisis de los retratos familiares centrados en la memoria infantil, se introduce a continuación la noción de trauma, desde las investigaciones llevadas a cabo desde un punto de vista cultural y cinematográfico, que se completará en epígrafes posteriores desde la perspectiva psicológica. La mayoría de esos estudios se han centrado en la denominada memoria histórica, sobre todo a partir del análisis de la filmografía realizada en torno al Holocausto y los documentales que abordaron las represiones sobre la población civil de los regímenes totalitarios.

El libro de Janet Walker *Trauma Cinema* supone una excepción al reflexionar sobre la filmografía generada en torno al incesto y al Holocausto. La autora pone en evidencia la división dicotómica que sitúa de forma artificial al incesto dentro de la esfera de lo familiar, lo privado y a-histórico, mientras que se considera el Holocausto como un fenómeno sociopolítico, público, racial, nacional y anclado en la historia. Del mismo modo, cuestiona el empirismo historiográfico como un método inadecuado para abordar algunas representaciones históricas y de la memoria, proponiendo una “epistemología de la representación traumática”,¹⁶⁸ que supere las barreras existentes entre el trauma psicológico y el trauma cultural.

Bajo el término *Trauma Cinema* se agrupan un grupo de películas que, según Walker, “plantean hechos traumáticos de una manera no realista a través de la digresión y la fragmentación de los regímenes narrativos y estilísticos fílmicos”.¹⁶⁹ Gracias a las particularidades fragmentarias del *Trauma Cinema* y a su representación no lineal, se pueden encontrar, según Walker, las conexiones entre historia y memoria.¹⁷⁰ La autora se sirve del término “desmemoria”¹⁷¹ para designar que los hechos sucedidos en el pasado no solo se pueden olvidar, sino que además se pueden desmembrar, ocultar y también reinventar, proponiendo un modelo de memoria que supone la imbricación de verdad y fantasía en la historiografía de los fenómenos traumáticos; una memoria “que se extiende a lo largo de un *continuum*, con memorias extremadamente verídicas por un lado, memorias falsas por el otro y fantasías apuntaladas en la realidad, pero que no son absolutamente reflejo de ella”.¹⁷²

Como veremos a continuación, el término “desmemoria” se ajusta a las particularidades que adscribo a la memoria autobiográfica infantil; sin embargo, me he desmarcado del aborda-

168 Janet Walker, *Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust* (Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2005), p. XXI.

169 *Ibid.*, p. 19. Texto original en inglés. Traducción propia: “That deal with traumatic events in a non realist mode characterized by disturbance and fragmentation of the film’ narrative and stylistics regimes”.

170 *Ibid.*, p. 28.

171 *Ibid.*, p. 17. Texto original en inglés. Traducción propia: “disremembering”.

172 *Ibid.*, p. 12. Texto original en inglés. Traducción propia: “Ranged along a continuum, with extremely veridical memories to the right, false memories to the left, and fantasies propped on reality but not perfectly reflective of it in the centre”.

je clínico¹⁷³ de “trauma” y “estrés postraumático” que emplea Walker, así como de la expresión “trauma cinema”, que aglutina películas de todo tipo desde documentales a series de televisión o cine de ficción. Considero que el abordaje del trauma conlleva una multitud de matices ligados a las particularidades de la experiencia que no permiten una homogenización tan amplia, ni desde la perspectiva del trauma ni desde la perspectiva estética. De igual modo, estimo que existen diferencias significativas entre el trauma psicológico y el trauma cultural, a pesar de que el trauma psicológico se puede insertar dentro del ámbito de la cultura.

Desde el marco de los estudios artísticos se ha polemizado con frecuencia en torno a la psicologización del trauma, apostando por la adopción de una perspectiva cultural. Una línea que plantea, entre otras autoras, Ana Pol Colmenares, quien defiende que el abordaje del trauma desde una perspectiva psicologizada-individualizada supondría incluir estos fenómenos en la privatización de la Historia.¹⁷⁴ Desde mi perspectiva, el enfoque psicológico no excluiría la dimensión cultural y social, considerando que ambas dimensiones se encuentran completamente relacionadas. En ese sentido, la investigación aborda la expresión de la memoria del trauma desde una perspectiva psicológica y sociocultural, que más allá de poner el énfasis en patologizar las emociones, comportamientos y pensamientos de las directoras y directores que se expresan de forma autobiográfica, defiende su normalización y visibilización en la sociedad.

173 Centrado en las definiciones del Manual de Trastornos Mentales de la American Psychiatric Association (APA).

174 Ana Pol Colmenares “Trauma y afectos: las h/Historias en el cuerpo. Comment-taire? Trauma memoria, feminismo, cuerpo, afectos”, en Marián López Fernández Cao (ed.) *Arte, memoria y trauma. Aletheia, dar forma al dolor. Vol. 1. Sobre procesos, arte y memoria* (Madrid, Fundamentos, 2018), pp. 79-91, p. 83.

I.3. APROXIMACIONES DESDE LA PSICOLOGÍA Y LA PSICOTERAPIA

Si el sistema es un todo interrelacionado y la cualidad de las partes depende de la organización, un cambio en cualquier parte del sistema llevará a una modificación del sistema en su totalidad y de las cualidades de los individuos que los componen.

Alfonsa Rodríguez y Norberto Barbagelata

La siguiente aproximación al marco teórico que sustenta la investigación, desde el punto de vista psicológico y psicoterapéutico, se centra fundamentalmente en las corrientes sistémica, humanista y el psicoanálisis. Puesto que el objeto de estudio gira alrededor del retrato familiar, se ha establecido, en primera instancia, un acercamiento a esa institución desde la perspectiva de la psicología sistémica. De igual modo, se adoptan las teorías del apego como un elemento fundamental para el establecimiento de los vínculos con las figuras de los cuidadores primarios, abordando la experiencia del trauma desde esa perspectiva. Dentro de ese marco, se pondrá de manifiesto las particularidades de la memoria infantil y de la memoria del trauma, sobre la base de la bibliografía especializada que se aleja de la perspectiva clínica, para finalmente abordar las teorías sobre la mentalización ligadas a las terapias narrativas, dimensiones que entroncan con los estudios realizados sobre las terapias artísticas.

I.3.1. Familias y sistemas

La familia como objeto de estudio ha sido investigada desde numerosas perspectivas y disciplinas a lo largo de la historia. Desde un punto de vista psicológico existen, según María José

Rodrigo y Jesús Palacios, tres presupuestos básicos para el estudio de los sistemas familiares: el contextualismo evolutivo de Lerner, que indica que la persona está en estrecha unión con el contexto en el que se desarrolla, el transaccional de Sameroff, que propone que las relaciones interpersonales son recíprocas, bidireccionales y cambiantes en el tiempo, y un último presupuesto, ecológico y sistémico, que supone que las relaciones interpersonales forman parte de sistemas más complejos, sometidos a influencias sociales, culturales e históricas.¹⁷⁵ Desde la orientación sistémica se establece tanto el estudio como la intervención familiar desde una perspectiva que considera que la identidad de los seres humanos solo se constituye en relación.

El paradigma sistémico se gestó a partir de las aportaciones de la Teoría General de Sistemas (TGS), de la Cibernética y la Teoría de la Comunicación, recogidas por los investigadores del Mental Research Institute (MRI).¹⁷⁶ La TGS, formulada por Ludwig von Bertalanffy, se creó en el marco de la biología y propone que la realidad que vivimos se compone de sistemas que se rigen por los siguientes principios: complejidad organizada, de manera que un cambio en un miembro supone una transformación del sistema; totalidad, que implica que para analizar un sistema debemos tener en cuenta el conjunto de las relaciones; entropía negativa, que indica que todos los sistemas tienden al caos y a su desaparición si no se adoptan medidas; equifinalidad y equipotencialidad, conceptos que remiten a la importancia del proceso, donde resultados idénticos pueden tener orígenes diferentes, al igual que resultados distintos pueden tener el mismo origen; y circularidad, que abole la causalidad lineal.¹⁷⁷

La Cibernética, por su parte, se gestó en el ámbito de la informática para estudiar los mecanismos de retroalimentación que operaban en un sistema y fue adaptada por Fritz B. Simon para su aplicación en el terrero familiar. En el marco de los procesos de retroalimentación familiar se habla *feedback* positivo, cuando se genera una desviación en el funcionamiento del sistema, o negativo, cuando la acción mantiene su funcionamiento. Si el *feedback* es negativo se denomina homeostasis, definida como el estado que mantiene el equilibrio en el funcionamiento del sistema, en oposición a la morfogénesis, que supone la modificación del mismo.¹⁷⁸

La Teoría de la Comunicación publicada por Watzlawick, Jackson y Beavin supone el tercer pilar sobre el que se asienta la intervención sistémica. La comunicación se define como la manifestación observable de la relación, donde el síntoma es considerado como conducta que comunica en el marco de un sistema relacional. En ese sentido, la comunicación puede

175 María José Rodrigo y Jesús Palacios (ed.), *Familia y desarrollo humano* (Madrid, Alianza editorial, 2014), p. 61.

176 También conocido como Escuela de Palo Alto, fue fundada en 1958 por Donald de Avila Jackson en colaboración con Gregory Bateson y otros investigadores.

177 Eduardo Torres, "Recorrido de la terapia familiar sistémica", en Mercedes Bermejo Boixareu (cord.), *Manual de psicoterapia emocional sistémica. Áreas de intervención. Técnicas y abordaje* (Madrid, Sentir, 2019), pp. 19-40, pp. 20-38.

178 *Ibid.*, pp. 20-38.

realizarse por vía verbal o no verbal, y sería imposible no comunicar,¹⁷⁹ puesto que cualquier cosa que hagamos tiene un valor de mensaje con valor comunicativo.¹⁸⁰

La Teoría Sistémica Familiar señala que la familia es el sistema más importante en la vida de una persona durante la infancia, a pesar de que esta institución ha ido perdiendo peso en las sociedades globalizadas debido a lo que el psiquiatra Helm Sierlin ha denominado “presión individualizadora”.¹⁸¹ Las características de los sistemas familiares pueden cambiar en base a la cultura y necesidades de una sociedad en cada momento histórico, como pusieron de manifiesto los estudios antropológicos sobre el parentesco; sin embargo, a pesar de esas diferencias, se ha demostrado que en todas las culturas, la familia, del tipo que sea, es responsable de las funciones básicas de socialización.¹⁸² Una función determinada por el hecho biológico de la larga dependencia de los seres humanos tras su nacimiento.

En la actualidad, asistimos a una transformación de los sistemas familiares que se traduce en un aumento de familias monoparentales, ya sea por separación, divorcio, abandono de alguno de los miembros del hogar, y de parejas sin hijos, al igual que la orientación sexual de las parejas ya no se reduce al modelo heterosexual. También hay que considerar la gran variedad de formas de configuración familiar como la adopción y la acogida, así como la pluralidad de modos de procreación como la inseminación artificial, la donación de óvulos o la subrogación.¹⁸³ Cabe señalar que en el corpus fílmico prima el modelo de familia conyugal y heterosexual y tan solo recoge la adopción entre las múltiples formas de configuración que aquí se señalan, lo cual no significa que no existan documentales que aborden esas temáticas, sino que no los he encontrado. No obstante, se ha establecido como marco conceptual una definición de familia que no se centra en la consanguinidad o las relaciones legales, sino que pone el acento en los lazos emocionales interrelacionales y comunicacionales que se generan en base a la convivencia de los elementos del sistema familiar durante la crianza. En ese sentido, se ha adoptado la definición de María José Rodrigo y Jesús Palacios de familia como: “la unión de personas que comparten un proyecto vital de existencia en común que se quiere duradero, en el que se generan fuertes sentimientos de pertenencia a dicho grupo, existe un compromiso personal entre sus miembros y se establecen intensas relaciones de intimidad, reciprocidad y dependencia,¹⁸⁴ que implica un proceso de compleja interacción entre la sociedad y el individuo.

El enfoque del paradigma sistémico parte del estudio del circuito de retroalimentación constituido por los efectos que la conducta de un individuo tiene sobre el otro en el sistema

179 *Ibid.*, pp. 20-38.

180 Luis Ángel Saúl y Guillem Freixas, “Tratamientos sistémicos I. Fundamentos teóricos”, en Begoña Roji Menchaca y Luis Ángel Saúl Gutiérrez (eds), *Introducción a los tratamientos psicodinámicos, experienciales, constructivistas, sistémicos e integradores* (Madrid, UNED, 2013), pp. 477-510, pp. 489-492.

181 Helm Sierlin, *El individuo en el sistema* (Barcelona, Herder, 1997), p. 23.

182 Carmen Bermúdez y Eduardo Brik, *Terapia familiar sistémica. Aspectos teóricos y aplicación práctica* (Madrid, Editorial Síntesis, 2010), p. 19.

183 Susan Golombok, *Modelos de familia. ¿Qué es lo que de verdad cuenta?* (Barcelona, Editorial Grao, 2006).

184 María José Rodrigo y Jesús Palacios, “Conceptos y dimensiones en el análisis evolutivo-educativo de la familia”, *op. cit.*, p. 32.

familiar, las reacciones de éste y, por último, el contexto en que tiene lugar.¹⁸⁵ En ese sentido, se considera la institución familiar como “un conjunto de elementos en interacción dinámica, en el que el estado de cada elemento está determinado por el estado de cada uno de los demás que lo configuran”.¹⁸⁶ Dentro de ese marco relacional y sistémico, los problemas no se consideran como conflictos del individuo sino de la relación, que emergen como síntomas a través de uno o varios miembros de la familia. El denominado “paciente identificado” es el portador del síntoma generado por la familia a través de unas pautas comunicacionales, que mantienen la homeostasis. A este respecto, Luis Cibanal indica: “El objetivo de la terapia sistémica iría dirigido a intervenir activamente en el sistema para modificar las secuencias comunicativas defectuosas y transformar el equilibrio de la relación patógena de los miembros de la familia, con el objetivo de facilitar nuevas formas de relación”.¹⁸⁷ Desde el punto de vista comunicacional, también cobra una gran importancia la narrativa sobre las interacciones familiares que permite la construcción de una identidad; una cuestión que se abordará en los siguientes apartados.

I.3.2. La teoría del apego y la creación de vínculos en la infancia

Como vimos en el epígrafe anterior, partimos de una definición de familia que pone el acento en el sentimiento de pertenencia a través de la creación de vínculos de apego. El psicólogo y psiquiatra John Bowlby es considerado como el pionero de la teoría del apego junto a la psicóloga del desarrollo Mary Ainsworth, quien corroboró empíricamente los postulados de Bowlby y estableció los tipos de apego en la infancia y en la edad adulta, definidos como apego seguro, evitativo y ambivalente.¹⁸⁸ Posteriormente, esta teoría fue ampliada por las investigaciones de la psicóloga May Main, quien trasladó el núcleo del estudio sobre el apego infantil a la edad

185 Alfonso Rodríguez y Norberto Barbagelata. “Fundamentos teóricos del paradigma sistémico”, en Alicia Moreno (ed.), *Manual de terapia sistémica. Principios y herramientas de intervención* (Bilbao, Desclée de Brouwer, 2014), pp. 27-62, p. 32.

186 Luis Cibanal, *Introducción a la sistémica y terapia familiar* (Alicante, Editorial Club Universitario, 2006), p. 44.

187 *Ibid.*, pp. 18-19.

188 Estos estilos de apego nacen de una investigación experimental realizada por Mary Ainsworth denominada “Situación extraña”. Se situó a madres y a hijos en una habitación agradable llena de juguetes. Se concedía al niño unos minutos para explorar en presencia de la madre. En dos momentos la madre desaparecía y se exponía al niño a la presencia de una persona extraña con el objetivo de medir las conductas de apego de los niños. Los niños con una base segura jugaban en presencia de la madre, se angustiaban con su separación y volverían a tranquilizarse tras el encuentro. Un porcentaje de niños rehuyeron el encuentro con la madre en favor de la exploración a quienes se les denominó “evitativos”, otro porcentaje se mostraron preocupados por la localización de la madre y también enfadados, tras el encuentro, a ese tipo de apego se le denominó ambivalente. David Wallin, *El apego en psicoterapia* (Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer, 2012), p. 47.

adulta, realizando grandes aportaciones como una nueva categoría de apego a la que denominó desorganizado-desorientado, a partir de la revisión de las investigaciones de Ainsworth.¹⁸⁹

Bowlby dedicó su vida a observar la conducta de los niños pequeños con sus madres, tanto en su presencia como en su ausencia, con el objetivo de comprender el proceso evolutivo de la personalidad,¹⁹⁰ a diferencia de la investigación psicoanalítica que partía de un proceso de reconstrucción de los hechos de los elementos traumáticos de la persona desde la edad adulta. Bowlby planteó con su teoría del apego la importancia del vínculo primario del bebé y la figura del cuidador/a, y las consecuencias de dicho vínculo en el desarrollo psíquico del sujeto, situando el apego en el centro del desarrollo humano. Tanto Bowlby como Mary Ainsworth comprobaron en sus estudios que gracias al sentimiento de seguridad y confianza fundamental en las figuras de apego, el niño se sentía tranquilo como para explorar el entorno más inmediato.¹⁹¹ Bowlby describió la conducta del apego como “cualquier forma de conducta que tiene como resultado el logro o la conservación de la proximidad con otro individuo, claramente identificado, al que se le considera mejor capacitado para enfrentarse al mundo”.¹⁹² La función biológica que se atribuye a esta conducta es la de protección,¹⁹³ pero años más tarde añadiría que además de esta finalidad, la proximidad física también estaría asociada a la disponibilidad de los cuidadores y su receptividad emocional.¹⁹⁴ Lo que Ainsworth comprobó con sus estudios fue que en el establecimiento en el vínculo del apego lo primordial era la calidad de comunicación entre el niño o la niña y la figura del cuidador/a primario.¹⁹⁵

Con esta teoría Bowlby y Ainsworth se desmarcaban de las teorías psicoanalíticas, en concreto la teoría del impulso secundario, que indicaba que los lazos familiares se establecían debido a una serie de necesidades fisiológicas que tenían que quedar satisfechas.¹⁹⁶ Según Bowlby, los sujetos se aferrarían a las figuras de apego porque con ellas se sentirían seguros, aceptados incondicionalmente, protegidos y con los recursos emocionales y sociales necesarios para su bienestar.¹⁹⁷ En la construcción de un apego seguro, Ainsworth introdujo las expectativas del niño respecto al cuidador que quedaría plasmada en los mapas o representaciones mentales que Bowlby denominó “modelos funcionales internos” del yo y el otro en el individuo,¹⁹⁸ en función de los cuales se establecerían las diferencias individuales en el funcionamiento del sistema del apego.

189 El apego desorganizado se produce cuando la figura de apego se percibe no solo como refugio seguro sino como fuente de peligro, lo que producen conductas desorganizadas producidas por “un miedo sin solución”.

190 John Bowlby, *El apego 1* (Barcelona, Paidós, 2017), p. 30.

191 María José Rodrigo y Jesús Palacios. “Conceptos y dimensiones en el análisis evolutivo-educativo de la familia”, *op. cit.*, p. 50.

192 John Bowlby, *Una base segura. Aplicaciones clínicas de una teoría del apego* (Barcelona, Paidós, 2017), p. 40.

193 *Ibid.*, p. 41.

194 David Wallin, *El apego en psicoterapia*, *op. cit.*, p. 37.

195 *Ibid.*, p. 48.

196 John Bowlby, *El apego*, *op. cit.*, p. 248.

197 María José Rodrigo y Jesús Palacios. “Conceptos y dimensiones en el análisis evolutivo-educativo de la familia”, *op. cit.*, p. 60.

198 David Wallin, *El apego en psicoterapia*, *op. cit.*, p. 42.

Mary Main posibilitó el estudio del “modelo funcional interno” a través de la “entrevista de apego adulto”, su principal aportación metodológica, en la que solicitaba a los padres objeto de estudio que reflexionaran sobre la relación con sus propios padres, en concreto sobre experiencias de pérdida, rechazo y separación.¹⁹⁹ En palabras de David Wallin, “Main conjeturó que las reglas que interiorizamos en nuestros primeros vínculos surgen inicialmente de nuestra experiencia de lo que funciona en relación con determinadas figuras de apego”.²⁰⁰ De este modo las reglas inicialmente plasmadas en una estrategia “conductual/comunicativa” también generan, con el tiempo, una estrategia “representacional/atencional” que determina la amplitud y la naturaleza de nuestro acceso a sentimientos, deseos y recuerdos.²⁰¹

Si bien es cierto que ese modelo mental no es inalterable y que no condiciona de manera determinante el tipo y la calidad de relaciones afectivas y sociales que después se van a establecer durante la etapa adulta, ejerce una influencia fundamental durante la infancia y también con posterioridad a ella.²⁰² Por consiguiente, la ausencia o pérdida de figuras de apego o cualquier tipo de conflicto con las mismas puede ser percibida durante la infancia como amenazante, como una pérdida irreparable que implica sentimientos de desprotección, desamparo o riesgo.²⁰³ Rudi Dallos y Arlene Vetere indican, no obstante, que la teoría del apego tal vez haya adoptado una visión manifiestamente biológica, olvidando los procesos socioculturales que configuran lo que se considera una parentalidad y una vinculación buena y adecuada.²⁰⁴

Por último, señalar que el apego a los cuidadores primarios implica un tipo de relación que se establecería en base a la complementariedad y la diferencia, frente otros tipos de relaciones entre iguales como la amistad o las relaciones de pareja, basadas en la igualdad.²⁰⁵ Esta particularidad indica que existe una relación desigual que supone dependencia y que se gestiona de forma diversa según los contextos familiares. Idealmente, las familias que establecen apegos seguros con sus hijos deberían asegurar su supervivencia, sano crecimiento y sociabilización, aportar un clima de afecto y apoyo, a través de la generación de vínculos de apego, sin los cuales el desarrollo psicológico no resulta posible.²⁰⁶ Pero al igual que la familia se configura como un sistema de protección, también puede constituir el mayor factor de riesgo de sufrir experiencias emocionales negativas o traumáticas durante la infancia, una etapa donde se codifica la concepción del mundo y que se caracteriza por su vulnerabilidad psicológica a la hora de neutralizar el daño recibido por sus figuras de referencia.

199 *Ibid.*, p. 59.

200 *Ibid.*, p. 68.

201 *Ibid.*, p. 68.

202 María José Rodrigo y Jesús Palacios. “Conceptos y dimensiones en el análisis evolutivo-educativo de la familia”, *op. cit.*, p. 60.

203 Félix López Sánchez, “Evolución de los vínculos de apego en las relaciones familiares”, *op. cit.*, p. 118.

204 Rudi Dallos y Arlene Vetere, *Apego y terapia narrativa: un modelo integrador* (Madrid, Ediciones Morata, 2012) p. 17.

205 Alfonsa Rodríguez y Norberto Barbagelata, “Fundamentos teóricos del paradigma sistémico”, *op. cit.*, pp. 44-45.

206 María José Rodrigo y Jesús Palacios, “La familia como contexto del desarrollo humano”, *op. cit.*, pp. 36-37.

I.3.3. Memoria autobiográfica y memoria infantil

La memoria es un proceso cerebral complejo que permite codificar, almacenar y recuperar eventos del pasado, a través de multitud de sistemas. Asimismo, tal y como sostiene Daniel J. Siegel, “la memoria es el modo en que los acontecimientos pasados influyen en la función futura”,²⁰⁷ es decir, la forma en que la experiencia afecta al cerebro y modela nuestra forma de conducta. La taxonomía de esos sistemas ha evolucionado a lo largo del tiempo y se encuentra en constante actualización. Uno de los pioneros del estudio de la memoria, el psicólogo Williams James, estableció una primera distinción entre memoria a corto plazo y memoria a largo plazo. Larry Squire, por su parte, propuso, en 1986, una división de la memoria a largo plazo en dos grandes subsistemas, la memoria declarativa, aquella que almacena información sobre hechos y acontecimientos, y la memoria no declarativa, que se ocupa de los procedimientos y estrategias que nos permiten establecer relaciones con el medio ambiente. La memoria no declarativa o implícita remite a la memoria de los aspectos no procesados conscientemente e incluye la memoria de preparación (*priming*), la memoria emocional y la memoria procedimental.²⁰⁸ Por su parte, Endel Tulving distinguió dos tipos de memoria dentro de la declarativa: la semántica, que almacenaría el conocimiento sobre el mundo, y la episódica, que subraya la capacidad para recordar eventos o episodios específicos.²⁰⁹ Gracias a este último sistema podemos recuperar de un modo deliberado y consciente las experiencias de nuestro pasado personal, que ocurrieron en un momento y en un lugar específico.

Tulving consideraba que la memoria episódica era siempre una experiencia autobiográfica, sin embargo, no todos los investigadores estimaron que ambas memorias fueran equiparables. Katherine Nelson sugirió que la memoria autobiográfica debía considerarse como una forma particular de memoria episódica, en la que la especificidad del tiempo y el espacio resultaba significativas, mientras que William Brewer definió la memoria autobiográfica como aquella “que ofrece información relacionada con el yo”.²¹⁰ Por su parte, Alan Baddeley indica que la memoria desempeña “un papel determinante a la hora de crear y mantener nuestra representación del yo”,²¹¹ un presupuesto compartido por Antonio Manzanero quién sostiene que gracias a la memoria autobiográfica las personas podemos organizar y combinar armónicamente nuestro

207 Daniel J. Siegel, *La mente en desarrollo* (Bilbao, Desclée de Brouwer, 2007), p. 52.

208 Elsa Wolfberg, “Cuerpo, memoria emocional y sentimiento de seguridad. ¿Cuál historia recuerda el cuerpo?” (*Aperturas psicoanalíticas*, nº 26, 2007). [<http://www.aperturas.org/articulo.php?articulo=0000451>] (27/08/2020)

209 Alan Baddeley, Michael W. Eysenck y Michael C. Anderson, *Memoria* (Madrid, Alianza, Editorial, 2014), pp. 1-38.

210 Antonio L. Manzanero y Miguel Ángel Álvarez, *La memoria humana. Aportaciones desde la neurociencia cognitiva* (Madrid, Pirámide, 2015), p. 106.

211 Alan Baddeley, Michael W. Eysenck y Michael C. Anderson, *Memoria, op. cit.*, p. 166.

conocimiento sobre el mundo y sobre nosotros mismos, a través de la recuperación de los rasgos temporales y la emocionalidad: las bases de la conceptualización de la persona.²¹²

Tal y como explicita Jesús García-Martínez, el sistema de memoria personal está compuesto por dos tipos de recuerdos, los puramente episódicos y los autodefinidores. La información de los primeros se integraría en los segundos mediante un procesamiento autobiográfico que buscaría otorgar sentido a los recuerdos, ligándolos a metas vitales importantes. A su vez la información de la memoria personal, en concreto los recuerdos autodefinidores afectaría a la memoria autobiográfica incidiendo en el esqueleto general de historia de vida, al cambiar sus aspectos fundamentales.²¹³ La riqueza de autoconocimiento y de las narraciones autobiográficas parece estar mediada por los diálogos interpersonales en los que los cuidadores co-construyen las narraciones sobre los acontecimientos externos y sobre las experiencias internas.²¹⁴ En ese sentido, las experiencias de apego favorecerían la conciencia auto-noética, favoreciendo el proceso evolutivo de la memoria.²¹⁵

A este respecto cabe indicar que al igual que el sistema nervioso, la memoria se inscribe en un curso ontogenético de la neuromaduración del cerebro, que parte de la memoria implícita para ir adquiriendo, a partir de los dos años, la memoria semántica y posteriormente la episódica.²¹⁶ Esta particularidad genera fenómenos como la “amnesia infantil”, que implica una incapacidad para almacenar y recordar memoria episódica, antes de los tres años de edad, y la denominada “amnesia de la niñez”, de los tres a los siete años, un periodo en el que existen menos recuerdos episódicos que en otras etapas.²¹⁷ Ante la amnesia infantil, algunas teorías ofrecen una explicación basada en el desarrollo incompleto del sistema neurológico, mientras que otras ponen más énfasis en que los niños menores de esta edad carecen de lenguaje estructurado.²¹⁸ Por su parte, Howe y Courage manifiestan que los niños pueden formar recuerdos y memorizarlos después de haber desarrollado el sentido del yo, a partir del segundo año de vida, pero que no pueden almacenarlos.²¹⁹ Por su parte, Peter Levine y Maggie Kline sostienen que las experiencias negativas vividas durante la infancia tienen un impacto en el desarrollo posterior de la persona, aunque no se puedan recordar de forma explícita; por ese motivo, abogan por abolir el mito que presupone que los bebés y los niños demasiado pequeños no se ven afectados por determinadas situaciones vitales.²²⁰

212 Antonio L. Manzanero y Miguel Ángel Álvarez, *La memoria humana. Aportaciones desde la neurociencia cognitiva*, op. cit., p. 230.

213 Jesús García-Martínez, *Técnicas narrativas en psicoterapia* (Madrid, Síntesis, 2012), p. 38.

214 Daniel J. Siegel, *La mente en desarrollo*, op. cit., p. 68.

215 *Ibid.*, p. 68.

216 *Ibid.*, p. 80.

217 Antonio L. Manzanero y Miguel Ángel Álvarez, *La memoria humana. Aportaciones desde la neurociencia cognitiva*, op. cit., p. 238.

218 *Ibid.*, p. 232.

219 Alan Baddeley, Michael W. Eysenck y Michael C. Anderson, *Memoria*, op. cit., p. 318.

220 Peter A. Levine y Maggie Kline, *El trauma visto por los niños* (Barcelona, Editorial Eleftheria, 2016), p. 7.

I.3.4. Trauma e infancia

El concepto de trauma se utiliza de formas muy diversas y puede ser abordado desde disciplinas diferentes. Desde el punto de vista etimológico, procede del griego *τραῦμα* (*traumat*), que significa “herida” o “daño”, no obstante a raíz de las investigaciones llevadas a cabo sobre el impacto de las emociones en el sistema nervioso, en el siglo XIX, pasaría a ser considerado como una herida que no resulta visible y solo puede ser percibida por los síntomas.²²¹ En el ámbito psicológico, el abordaje del trauma parte de los estudios realizados por Jean-Martin Charcot sobre las pacientes de histeria²²² y de Pierre Janet, quien acuñó el término “automatismo psicológico”,²²³ un antecedente del Trastorno por Estrés Postraumático (TEP). En un inicio, Freud asoció los síntomas de la histeria con abusos sexuales experimentados en la infancia por sus pacientes, descubrimiento del que se retractaría años más tarde relegando esa experiencia al ámbito de la represión de la fantasía infantil.²²⁴ A partir de la Primera y Segunda Guerra Mundial, el concepto se fue desvinculando de la carga sexual para pasar a describir desórdenes psicológicos provocados por la guerra, dando lugar al TEP, incluido, en 1980, en el DSM-III,²²⁵ fruto de las investigaciones llevadas a cabo con los veteranos de la Guerra de Vietnam.

A día de hoy, el TEP está incluido en el DSM-5 dentro del grupo de los trastornos relacionados con traumas y factores de estrés, ligado a situaciones de exposición a la muerte, lesiones graves o violencia sexual, ya sea real o en forma de amenaza.²²⁶ Por su parte, el sistema de clasificación de enfermedades de la Organización Mundial de la Salud,

221 Francisco A. Ortega Martínez (ed.), *Trauma, cultura e historia. Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011), p. 21.

222 Peter Levine, *Trauma y memoria, cerebro y cuerpo en busca del pasado vivo. Una guía práctica para comprender y trabajar la memoria traumática* (Barcelona, Elephtheria, 2015), p. 13.

223 Con este término argumentaba que el trauma tiene lugar en la memoria procedimental, con gestos y reacciones automáticas, sensaciones y actitudes, y se reproduce y representa una y otra vez en forma de sensaciones viscerales (ansiedad y pánico), movimientos corporales o imágenes visuales (pesadillas y recuerdos recurrentes).

224 Ruth Leys, *Trauma. A Genealogy* (Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 2000), p. 14.

225 Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales), editado por la *American Psychiatric Association* (APA) (Asociación Estadounidense de Psiquiatría). El DSM nace con el propósito de confeccionar una clasificación de trastornos mentales consensuada. El DSMI se publicó en 1952, a partir de la CIE-6.

226 American Psychiatric Association (APA), *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales DSM-5* (Madrid, Panamericana, 2014). Respecto a la valoración del TEPT en los pacientes menores de edad, el DSM-5 indica que el efecto del trauma puede manifestarse mediante comportamientos desestructurados o agitados, síntomas físicos, como sueños terroríficos o pesadillas. Resultado de la expresión del síntoma “vivencia de horror”, conductas repetitivas, juegos simbólicos de los sucesos traumáticos, expresión de la reexperimentación del suceso, disminución de intereses o retraimiento afectivo, inquietud, falta de atención y problemas de sueño. Conforme avanza la edad del sujeto y evoluciona el trastorno, los síntomas pueden mantenerse y manifestarse mediante otras patologías o comorbilidades.

CIE-10,²²⁷ incluye el TEP dentro de los trastornos neuróticos, secundarios a situaciones estresantes y lo definen del siguiente modo:

Trastorno que surge como respuesta tardía o diferida a un acontecimiento estresante o a una situación (breve o duradera) de naturaleza excepcionalmente amenazante o catastrófica, que causaría, por sí mismo, malestar generalizado en casi todo el mundo (por ejemplo, catástrofes naturales o producidas por el hombre, combates, accidentes graves, el ser testigo de la muerte violenta de alguien, el ser víctima de tortura, terrorismo, de una violación o de otro crimen).

La psiquiatra Judith Herman señala que fue el movimiento de liberación femenino, de los años setenta, el que permitió el reconocimiento de las experiencias traumáticas de las mujeres en la vida civil. Una vez legitimado el TEP se puso en evidencia que el síndrome psicológico observado en víctimas de violación, violencia doméstica era esencialmente el mismo que el síndrome observado en los supervivientes. Según Hermann, la visibilización de la violación de mujeres adultas llevó al redescubrimiento de los abusos sexuales a niñas y niños,²²⁸ una vía de reconocimiento que al centrar su mirada en el ámbito doméstico permitió que “las víctimas rompieran las barreras de la intimidad”.²²⁹ Herman sostiene que “cuando la víctima es un miembro infravalorado por la sociedad podía encontrarse con que el acontecimiento más traumático de su vida ocurría fuera del territorio de la realidad validada socialmente; de ese modo, su experiencia se convertía en algo impronunciable”.²³⁰ En la línea de lo apuntando, Jorge Barudy señala que los niños y las niñas no han sido respetados como sujetos,²³¹ puesto que la aceptación de la existencia de niños maltratados y abusados por los adultos ha sido el resultado de un largo proceso de cuestionamiento de las representaciones que impedían la emergencia de este fenómeno a la conciencia social.²³²

Desde la perspectiva psicológica constructivista y humanista, existe una desconfianza hacia los diagnósticos mentales formales gestados desde la psiquiatría, una reacción frente al objetivismo y reduccionismo con el que se define a las personas por sus trastornos, más que por la manera a la que se enfrentan a las dificultades de la vida.²³³ En ese sentido, desde el ámbito de la investigación del trauma infantil se han cuestionado las definiciones clínicas de la experiencia traumática señaladas anteriormente. En opinión de Rudi Dallos y Arlene Vetere, los estados traumáticos también se pueden desarrollar como consecuencia de la acumulación de sucesos

227 Clasificación Internacional de Enfermedades publicada por la Organización Mundial de la Salud.

228 Judith Herman, *Trauma y recuperación. Cómo superar las consecuencias de la violencia* (Madrid, Espasa, 2004), p. 61.

229 *Ibid.*, p. 57.

230 *Ibid.*, p. 27.

231 Jorge Barudy, *El dolor invisible de la infancia. Una lectura ecosistémica del maltrato infantil* (Barcelona, Paidós, 2017), p. 30.

232 *Ibid.*, p. 32.

233 Robert A. Neimeyer, *Psicoterapia constructivista. Rasgos distintivos* (Desclée de Brouwer, Bilbao, 2013), p. 52.

cotidianos.²³⁴ De igual modo, Peter Levine y Maggie Kline se adhieren a la resignificación de la experiencia traumática para advertir que en la infancia algunos sucesos “ordinarios” pueden dejar una huella traumática,²³⁵ como accidentes y caídas, procedimientos médicos, al igual que otros sucesos más evidentes como la violencia familiar, la observación de la violencia, el abuso sexual, físico, la negligencia parental, los divorcios, la muerte de seres queridos o mascotas, las separaciones o los factores estresantes ambientales, entre otros.²³⁶ En esa línea, la psicoanalista Margaret Crastnopol acuñó el concepto “microtrauma”, para referirse a aquellos estragos emocionales insistentes, provocados en un marco relacional de personas importantes que van generando daño psíquico acumulativo. Según Crastnopol, al igual que el trauma con “T mayúscula”, los microtraumas “requieren operaciones defensivas que a menudo amortiguan o distorsionan aspectos de la autoexpresión, frustran la autocohesión e impregnan las relaciones en curso, a medida que se desarrollan en el futuro”.²³⁷

Cabe señalar que la vulnerabilidad al trauma depende de distintos factores que tienen que ver con la edad y con el historial de la persona, de tal manera que, cuanto más pequeño sea la niña o el niño, es más probable que se abruma por hechos comunes que podrían no afectar a un niño mayor o un adulto, debido al poco desarrollo de su sistema nervioso, motor y perceptual.²³⁸ Jeremy Holmes sostiene que los episodios aislados o únicos, presentan una probabilidad mucho menor que los episodios de abuso repetido, de producir efectos de largo alcance sobre la personalidad de la víctima.²³⁹ En esa línea, la psiquiatra Judith Herman señala, que el impacto de las experiencias traumáticas no puede ser considerado de una forma absoluta sino relacional, puesto que “no hay dos personas que tengan reacciones idénticas ante un mismo acontecimiento”.²⁴⁰

De la misma manera, hay que añadir que debido a las particularidades del desarrollo infantil, anteriormente indicadas, se presupone que las niñas y los niños no pueden resolver las experiencias conflictivas o traumáticas por sí mismos, sino que son dependientes de la gestión que realicen los adultos para poder reparar el daño.²⁴¹ Si el daño es infligido por la misma persona que debiera responsabilizarse de la reparación es más probable que la herida permanezca hasta la edad adulta inscrita en la memoria. En consecuencia, la categoría de apego se configura como un elemento fundamental en la construcción del autoconcepto e identidad y la ruptura o conflicto del vínculo con estas figuras, como uno de los principales desencadenantes de la experiencia del trauma en la infancia.

234 Rudi Dallos y Arlene Vetere, *Apego y terapia narrativa: un modelo integrador*, op. cit., p. 135.

235 Peter Levine y Maggie Kline, *El trauma visto por los niños*, op. cit., p. 15.

236 *Ibid.*, p. 15.

237 Margaret Crastnopol, *Micro-trauma. Una comprensión psicoanalítica del daño psíquico acumulativo* (Madrid, Ágora Relacional, 2015), p. 40.

238 Peter Levine y Maggie Kline, *El trauma visto por los niños*, op. cit., pp. 5-7.

239 Jeremy Holmes, *Teoría del apego y psicoterapia. En busca de la base segura* (Bilbao, Desclée de Brouwer, 2009), p. 164.

240 Judith Herman, *Trauma y recuperación. Cómo superar las consecuencias de la violencia* op. cit., p. 120.

241 Peter Levine y Maggie Kline, *El trauma visto por los niños* op. cit., pp. 5-6.

I.3.4.1. En torno al abuso, el abandono y la pérdida

Jeremy Holmes señalaba la existencia de cuatro tipologías de trauma en la infancia, en los contextos familiares: el abuso sexual, físico, emocional y el abandono.²⁴² Desde su punto de vista, estas experiencias pervierten las expectativas de lo que un niño puede esperar de sus figuras de apego, rompiendo el contrato biosocial básico entre adultos y niños.²⁴³ La neuropsiquiatra infantil Marinella Malacrea señala que la privación de cuidados, la negligencia, las hostilidades y las perversiones durante la infancia dejan una huella que se traduce en una búsqueda de respuestas sobre el por qué de lo sucedido, que puede permanecer durante toda su vida. No obstante, señala el abuso sexual como la experiencia traumática que más opresión psicológica genera entre todas las formas de perjuicio.²⁴⁴

Por su parte, los niños que han sufrido maltrato físico en la infancia pueden manifestar altos niveles de agresividad, conductas antisociales, además de manifestar niveles más altos de depresión, ansiedad, ideas suicidas e intentos de suicidio. Las relaciones tienden a estar cargadas de sospechas y un exceso de vigilancia ante el posible daño, algo que puede afectar al desarrollo de las relaciones.²⁴⁵ Respecto al abandono por parte de las figuras de apego, las psicólogas Montse Lapastura y Noelia Mata opinan que se podría considerar como uno de los peores tipos de maltrato que existen.²⁴⁶ El abandono físico o emocional implica que las figuras de apego presentan de manera permanente comportamientos negligentes que se expresan por una omisión o una insuficiencia de cuidados a los niños que tienen a su cargo.

Además de estas tipologías señaladas por Holmes se ha incluido la pérdida de las figuras de apego que fue investigada por John Bowlby quien consideró su efecto traumático²⁴⁷ en una época donde existía un gran debate, sobre todo en el ámbito psicoanalítico, en torno a si los niños eran capaces de elaborar el duelo.²⁴⁸ Asimismo, J. William Worden sostiene que la muerte de las figuras de apego es traumática y supone un impacto en el sistema que pierde su homeostasis, no obstante no tiene por qué impedir el desarrollo de los niños.²⁴⁹ A pesar de que el autor considera que los niños tienen capacidad para elaborar un duelo su dependencia de los adultos implica que va a estar determinado por la gestión del duelo que realicen.

242 Jeremy Holmes, *Teoría del apego y psicoterapia. En busca de la base segura*, op. cit., p.159.

243 *Ibid.*, p.160.

244 Marinella Malacrea, *Trauma y reparación. El tratamiento del abuso sexual en la infancia* (Barcelona, Editorial Planeta, 2018), p. 40.

245 Joyanna L. Silberg, *El niño superviviente. Curar el trauma del desarrollo y la disociación* (Bilbao, Desclée de Brouwer, 2019), pp. 34-35.

246 Montse Lapastura y Noelia Mata, *Adopción, trauma y juego. Manual para tratar a los niños adoptados a través del juego* (Bilbao, Desclée de Brouwer, 2018), p. 31.

247 John Bowlby, *La pérdida* (Barcelona, Paidós, 1993), pp. 31-45.

248 J. William Worden, *El tratamiento del duelo. Asesoramiento psicológico y terapia* (Barcelona, Paidós, 2013), p. 259. Martha Wolfenstein, indicaba que los niños no podían elaborarlo hasta la conformación de su identidad en la adolescencia, mientras que otras autoras como Erna Furman apostaban por una edad alrededor de los tres años.

249 *Ibid.*, p. 264.

Worden señala como actuaciones positivas para favorecer la elaboración del duelo infantil: la expresión sobre la muerte y la persona fallecida, la estabilidad del sistema familiar, el sostén proporcionado por otras figuras de apego supervivientes, la participación activa de los niños en los rituales familiares, trabajar con los niños los sentimientos de abandono y culpa que puedan aparecer y promover el recuerdo de forma compartida.²⁵⁰ La falta de apoyo es considerada como un factor de riesgo para la consolidación de un duelo complicado. Si los niños viven ese acontecimiento en soledad, esa experiencia puede ser almacenada de forma fragmentada y disociada, sin la posibilidad emocional y cognitiva de elaborar un relato y atribuirle una significación.²⁵¹

Para finalizar solo señalar la importancia de las circunstancias de la muerte y el rol que juegan los dolientes en la sociedad. Kenneth Doka acuñó el término “duelo desautorizado” para hacer referencia a aquellos duelos que no pueden ser reconocidos socialmente, ni expresados públicamente. Entre las categorías de duelo desautorizado Doka incluye la infancia, como dolientes que no están definidos socialmente, a los que no se le atribuye la capacidad de realizar el duelo, al igual que las circunstancias particulares de la muerte, como por ejemplo, las muertes estigmatizadas por la sociedad, que favorecen la emergencia de emociones de culpa y vergüenza que pueden conducir al ocultamiento y silenciamiento del duelo.²⁵²

I.3.5. Memoria y trauma

De las reflexiones anteriores se desprende que la definición de trauma se refiere simultáneamente a tres dimensiones diferentes: el acontecimiento, el daño sufrido y las consecuencias a medio y largo plazo que provoca ese daño. Sin embargo, tal y como indica Francisco A. Ortega, “las experiencias no pueden ser pensadas sin los procesos de representación, apropiación y resignificación que llamamos memoria.”²⁵³ En ocasiones, la rememoración del trauma hace referencia a los modos en los que el cuerpo recuerda involuntariamente experiencias de particular intensidad y dificultad emocional,²⁵⁴ una memoria que emerge de forma implícita en el organismo, sin ser evocada.

En ese sentido, el psiquiatra Bessel Van der Kolk indica que el trauma es una huella dejada por una experiencia en la mente, el cerebro y el cuerpo. Esta huella tiene consecuencias

250 *Ibid.*, pp. 260-262.

251 Alba Payás Puigarnau, *Las tareas del duelo. Psicoterapia del duelo desde un modelo integrativo-relacional* (Barcelona, Paidós, 2010), p. 44.

252 *Ibid.*, pp. 44-45.

253 Francisco A. Ortega Martínez (ed.), *Trauma, cultura e historia. Reflexiones interdisciplinares para el nuevo milenio*, op. cit., p. 39.

254 *Ibid.*, p. 21.

permanentes sobre el modo en que el organismo humano logra sobrevivir en el presente.²⁵⁵ Los recuerdos de la experiencia del trauma “tienen una serie de cualidades inusuales. No se aglutinan como los recuerdos normales en una narrativa verbal y lineal que es asimilada en la historia de una vida”,²⁵⁶ es decir, no se integran en la memoria episódica. Las memorias traumáticas parecen existir de una forma sensorial, “cruda”, lo que dificulta la producción de un recuerdo verbal coherente. A menudo, también permanecen muy “próximas a la superficie” y son fácilmente activadas por claves que comparten rasgos con la situación del trauma, provocando emociones asociadas como pánico y miedo.²⁵⁷ Las alteraciones del tálamo explican por qué el trauma se recuerda básicamente no como una historia, un relato con un inicio, un desarrollo y un final, sino como huellas sensoriales aisladas: imágenes, sonidos y sensaciones físicas que van acompañadas de emociones intensas, generalmente de terror e impotencia.²⁵⁸

Judith Herman sostiene que “los acontecimientos traumáticos tienen efectos no solo sobre las estructuras psicológicas del yo, sino también sobre los sistemas de vinculación y significado que unen al individuo con la comunidad. Estas experiencias destruyen los conceptos fundamentales de la víctima sobre la seguridad del mundo, el valor positivo de las personas y el sentido de la vida”.²⁵⁹ El conflicto entre la voluntad de negar los acontecimientos horribles y la voluntad de desvelarlos es la dialéctica central del trauma psicológico. La gente que ha sobrevivido a experiencias traumáticas a menudo cuenta su historia de una manera altamente emocional, contradictoria y fragmentada que resquebraja su credibilidad y, por lo tanto, cumplen los dos requisitos imprescindibles: decir la verdad y mantener el secreto.²⁶⁰ Los síntomas de las personas traumatizadas llaman la atención sobre la existencia de un secreto impronunciable mientras que, al mismo tiempo, distraen la atención sobre ello. Esto resulta aún más aparente en la forma en que las personas traumatizadas fluctúan entre mostrarse indolentes y revivir el acontecimiento”.²⁶¹

Por su parte, los psicólogos sistémicos Rudi Dallos y Arlene Vetere exponen que los recuerdos y sentimientos asociados a un suceso pueden seguir obsesionando a las personas ocupando la mente, de modo que somos incapaces de pensar con coherencia en otros aspectos de nuestra vida. Las experiencias de corte traumático producirían una escisión entre los distintos sistemas representacionales, de modo que las experiencias encarnadas y sensoriales se desconectarían de las semánticas y episódicas.²⁶² La literatura sobre el apego sugiere que el “procesamiento” de sentimientos solo es posible cuando el individuo se siente seguro,

255 Bessel van der Kolk, *El cuerpo lleva la cuenta. Cerebro, mente y cuerpo en la superación del trauma* (Barcelona, Editorial Eleftheria, 2015), p. 3.

256 Judith Herman, *Trauma y recuperación. Cómo superar las consecuencias de la violencia*, op. cit., p. 69.

257 Jeremy Holmes, *Teoría del apego y psicoterapia. En busca de la base segura*, op. cit., p. 167.

258 Bessel van der Kolk, *El cuerpo lleva la cuenta. Cerebro, mente y cuerpo en la superación del trauma*, op. cit., p. 76.

259 Judith Herman, *Trauma y recuperación. Cómo superar las consecuencias de la violencia* op. cit., p. 91.

260 *Ibid.*, p.17.

261 *Ibid.*, p.17.

262 Rudi Dallos y Arlene Vetere, *Apego y terapia narrativa: un modelo integrador*, op. cit., p.150.

porque la exploración se inhibe necesariamente cuando nos encontramos en un estado de tensión. De igual modo, cada uno de los principales tipos de apego inseguro produciría un deterioro específico de la memoria y dificultades en la comunicación interpersonal.²⁶³

Sin embargo, la memoria del trauma también se registra a un nivel consciente explícito, una particularidad que permite que en algún momento esos retazos puedan ser evocados y articulados en forma de testimonio, un relato que constata la existencia de un hecho, que implica un acto de comunicación y de relación. A ese respecto Francisco A. Ortega explica:

El valor del testimonio radica no sólo en la posibilidad de señalar la pérdida, sino que fundamentalmente pone en evidencia el temple y la recursividad de los seres humanos para sobrellevar el sufrimiento, para apropiarse de las perniciosas marcas de la violencia y re-significarlas a través del trabajo de domesticación, ritualización y re-narración.²⁶⁴

Para finalizar, solo señalar que en esta investigación se utiliza como marco teórico los estudios realizados en torno al trauma considerándolo como una huella dejada por experiencias adversas o acontecimientos vitales estresantes, experimentados durante la infancia, y que necesitan ser revisadas durante la etapa adulta, independiente de si se ajustan a la sintomatología correspondiente con el TEP. Desde este punto de vista no se pretende señalar posibles diagnósticos sobre la base de lo relatado en las películas, sino establecer un marco donde se pueda valorar el sufrimiento infantil expresado mediante los documentales.

I.3.5.1. La memoria transgeneracional: De criptas y fantasmas

Dentro del ámbito de la transmisión generacional del trauma se señala que el sufrimiento no detectado en los padres, eso no dicho, no transmitido, pasa de otra forma a la siguiente generación, a quienes lo que atormentará serán finalmente las lagunas generadas por esos secretos. El psiquiatra y psicoanalista Serge Tisseron señala cómo la experiencia del trauma que en la primera generación no se habla, cuando se transmite a la siguiente se convierte en algo que no se puede nombrar al carecer de representación simbólica, lo que dificulta su integración en las generaciones siguientes, convirtiéndose en impensable, puesto que la existencia es ignorada.²⁶⁵

En relación a los secretos familiares Tisseron establece los siguientes conceptos: *le clivage psychique* (escisión psíquica), un mecanismo de afrontamiento de la herida que permite su ocultamiento, *les suintements* (filtraciones), las manifestaciones tangibles de esa herida y *les ricochets* (los rebotes), las consecuencias que tienen para los hijos ser portadores de ese secreto.²⁶⁶ En consecuencia, la escisión psíquica que permite un afrontamiento evitativo de la experiencia

263 Jeremy Holmes, *Teoría del apego y psicoterapia. En busca de la base segura*, op. cit., p.171.

264 Francisco A. Ortega Martínez (ed.), *Trauma, cultura e historia. Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, op. cit., p. 52.

265 Serge Tisseron, *Les secrets de famille* (París, Que sais-je?, 2011), p. 57.

266 *Ibid.*, p. 23.

dolorosa o traumática se transmitiría a pesar del intento de ocultamiento a las siguientes generaciones que aún desconociendo el secreto lo intuyen, tal y como Tisseron explicita:

El hijo de padres portadores de secretos se enfrenta a gestos, actitudes, mímicas o palabras extrañas y recurrentes. A veces, los reproduce y experimenta emociones que vehicula sin comprender su significado. Entonces instala hábitos mentales y relacionales que podrían orientar su vida entera [...] Cuando el secreto guardado por los padres es particularmente doloroso, el niño se convierte en el testigo impotente de su sufrimiento. El padre traumatizado trasmite, a su vez, el aprendizaje de un peligro permanente y sumerge a sus hijos en un clima de angustia que favorece el establecimiento de formas de apego marcadas por la inseguridad.²⁶⁷

En ese sentido, Tisseron indica que las niñas y los niños tienden a imaginar respuestas a aquello que le prohíben preguntar, construyendo historias, a veces, más terroríficas que la verdad que les ocultan, al mismo tiempo que se responsabilizan del sufrimiento de sus padres.²⁶⁸ Tisseron retoma los conceptos del psicoanalista Nicolas Abraham, “cripta” para referirse a experiencias inconfesables y “fantasma” para nombrar las consecuencias no conscientes depositadas a las generaciones portadoras de ese secreto.²⁶⁹ Cabe señalar que tal y como indica Tisseron: “El fantasma no se ‘transmite’ y no es tampoco una sombra proyectada sobre la psique de un niño por el secreto de un padre, es una construcción interior que el niño fabrica a partir de preguntas y respuestas, a menudo angustiadas, que intenta imaginar”.²⁷⁰ En consecuencia, los fantasmas no se encuentran nunca en las criptas, sino que emergen como resultado de su existencia a partir de la percepción de esa herida oculta por sus figuras de apego. A ese respecto el psiquiatra Boris Cyrulnik sostiene:

Una transmisión no se funda en un contenido sino, ante todo, en el acto de transmitir. No es necesario hablar para perturbar a los que nos aman. La huella del acontecimiento traumático, que vive en el interior del psiquismo como una cripta pesada, altera los comporta-

267 *Ibid.*, p. 43. Texto original en francés. Traducción propia : “L’enfant d’un parent porteur de secrets est toujours confronté à des gestes, des attitudes, des mimiques ou des mots étranges et récurrents. Parfois, il les reproduit et éprouve les émotions qu’ils véhiculent sans comprendre leur signification. Il installe alors des habitudes mentales et relationnelles qui pourront orienter sa vie entière [...] Lorsque le secret gardé par le parent est particulièrement douloureux, l’enfance devient le témoin impuissant de sa souffrance...Le parent traumatisé transmet à son issu l’apprentissage du danger permanent et plonge ses enfants dans un climat d’angoisse qui favorise la mise an place de formes d’attache marquées par l’insécurité”.

268 *Ibid.*, pp. 43-52.

269 *Ibid.*, p. 86.

270 *Ibid.*, p. 87. Texto original en francés. Traducción propia: “Le fantôme ne se ‘transmet’ pas et il n’est pas non plus une ombre portée sur le psychisme d’un enfant par le Secret d’un parent, il est une constructions intérieure que l’enfant se fabrique à partir de se questions et des réponses souvent angoissées qu’il tent d’y apporter”.

mientos, las emociones del herido y a menudo su cerebro atrofiado en las zonas profundas de las emociones y de la memoria que, a su vez, altera a aquellos que están ligados a él.²⁷¹

Tal y como indica Tisseron para poder hablar de secretos no es suficiente con que algo no sea comunicado, puesto que no comunicamos muchas cuestiones privadas, sino que depende de la concurrencia de tres elementos: por un lado hay un ocultamiento de algún hecho, que es doloroso, y además se prohíbe de forma implícita saber sobre ello.²⁷² En su investigación sobre los secretos familiares las autoras Luz Mary Sánchez y Luy María Cénide Escobar, recogieron las temáticas fundamentales sobre las que giraban los secretos constatando que además de la vida u origen y la muerte, señalados por Tisseron, la sexualidad, la enfermedad mental y física, la violencia y los delitos,²⁷³ eran recurrentes.

Esta cuestión transgeneracional de la memoria familiar entronca con el “concepto posmemoria” que Marianne Hirsch desarrolló en el marco de los “Memory Studies” y que reflexionaba sobre la transmisión generacional de los traumas vividos durante el Holocausto por los supervivientes a las siguientes generaciones. En palabras de Hirsch, la postmemoria no sería un movimiento, un método o una idea, sino: “Una estructura de transmisión inter y transgeneracional de conocimientos y experiencias traumáticas. Es una consecuencia del recuerdo traumático, pero (a diferencia del trastorno de estrés postraumático), a nivel generacional”.²⁷⁴

I.3.6. Mentalización y técnicas narrativas en psicoterapia

Desde la perspectiva psicológica se trabajará también con el concepto mentalización, la capacidad que permite entender y predecir lo que van a hacer los demás a la luz de lo que pensamos que ocurre en su mente, que se encuentra en conexión con las funciones narrativas. El psicoanalista Peter Fonagy acuñó el término apoyándose en la teoría de la mente, para nombrar esta facultad que permite “comprender las acciones tanto de los demás como de uno mismo, en términos de nuestros pensamientos, sentimientos, deseos y anhelos”.²⁷⁵ Esta facultad se asienta en la hipótesis de que los estados internos son opacos por lo que solo podemos hacer inferencias al respecto.²⁷⁶ Tal y como indica Jesús García-Martínez, el desarrollo

271 Boris Cyrulnik, *La maravilla del dolor* (Barcelona, Granica, 2001), p. 168.

272 Serges Tisseron, *Les secrets de famille*, op. cit., p. 8.

273 Luz Mary Sánchez Rengifo y Luy María Cénide Escobar Serrano, *Mitos y secretos familiares* (Cali, Programa editorial de la Universidad del Valle, 2009), p. 170.

274 Marianne Hirsch, “The Generation of Postmemory” (*Poetics Today*, n° 29, 2008), pp.103-128, p. 106. [<https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>] (20/03/ 21). Texto original en inglés. Traducción propia: “A structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience. It is a consequence of traumatic recall but (unlike posttraumatic stress disorder) at a generational remove”.

275 Peter Fonagy y Anthony Bateman, *Tratamiento basado en la mentalización para trastornos de la personalidad. Una guía práctica* (Bilbao, Desclée de Brouwer, 2018), p. 28.

276 *Ibid.*, p. 30.

de la idea del “otro” que infiere la teoría de la mente es un requisito básico para formular un pensamiento narrativo y adoptar el sentido de la propia identidad.²⁷⁷

Las figuras de apego ejercen una labor fundamental en el desarrollo de la capacidad de mentalización que se adquiere a lo largo de la infancia y que no termina de evolucionar hasta la adolescencia, cuando se instala el estadio de operaciones formales, momento en el que se adquiere la capacidad cognitiva de la abstracción. Son las primeras interacciones entre el niño y su cuidador las que asientan la posibilidad de narrar una historia.²⁷⁸ Por este motivo, el tipo de apego que se establezca va a determinar las capacidades reflexivas sobre la propia persona y el mundo. David Wallin afirma que las experiencias de apego seguro vividas durante la infancia se asocian con una actitud reflexiva ante la experiencia y favorece la capacidad metacognitiva de reconocer la “naturaleza meramente representativa” de nuestros propios sentimientos y creencias.²⁷⁹ El monitoreo metacognitivo conlleva una actitud de introspección activa que nos sitúa a la vez dentro y fuera de nuestra experiencia con el fin de detectar ciertos aspectos de nuestras ideas que puedan ser contradictorios, sesgados o poco verosímiles.²⁸⁰

Peter Fonagy utilizó el término “función reflexiva” para referirse a la habilidad de pensar clara y coherentemente sobre la biografía de uno mismo,²⁸¹ sugiriendo que la capacidad de reflexión sobre los estados mentales podía servir de antídoto contra el pasado problemático.²⁸² Asimismo, Mary Main conjeturó que las capacidades metacognitivas desarrolladas en los niños con suficiente edad para haberlas adquirido pueden tener el potencial de disminuir el impacto destructivo de la experiencia de apego desfavorable, incluido el trauma. A la inversa, observó que la falta de metacognición en los niños pequeños, determinada por el desarrollo, intensificaba su vulnerabilidad ante el impacto de los acontecimientos problemáticos asociados al apego.²⁸³ Si la relación con las figuras de apego es segura se producirá una amortiguación del impacto traumático a través de la elaboración de esa experiencia. Por otro lado, si la experiencia traumática es causada por esas propias figuras, las niñas y niños no contarían con los recursos necesarios, ni el apoyo para poder elaborarlas. En consecuencia, gran parte de las psicopatologías que se encuentran en los pacientes podían entenderse como un reflejo de la inhibición de la capacidad mentalizadora y la terapia como un esfuerzo por restaurar o despertar dicha capacidad en el paciente”,²⁸⁴ para construir nuevas narrativas.

277 Jesús García-Martínez, *Técnicas narrativas en psicoterapia* (Madrid, Síntesis, 2012), p. 18.

278 *Ibid.*, p. 32.

279 *Ibid.*, p. 27.

280 David Wallin, *El apego en psicoterapia* (Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer, 2012), p. 77.

281 Jeremy Holmes, *Teoría del apego y psicoterapia. En busca de la base segura, op. cit.*, p. 81.

282 *Ibid.*, p. 83.

283 *Ibid.*, p. 77.

284 *Ibid.*, p. 83.

Las narrativas se definen como la forma de organizar nuestra experiencia a través del lenguaje.²⁸⁵ Jesús García-Martínez sostiene que la narrativa pertenece, en psicología cognitiva, al ámbito de la memoria episódica, y, desde el punto de vista de la psicología de la personalidad, las narrativas constituyen elementos identitarios que componen el sentido de vida de esa persona.²⁸⁶ Los niños que han vivido experiencias traumáticas sin un apoyo reparador presentan dificultades para definir con precisión su propio mundo interior, puesto que en ausencia de un reflejo o espejo exterior no existe la capacidad de mentalización.²⁸⁷ Estas experiencias tempranas, posteriormente, cobran forma de relatos y conjuntos de expectativas más amplios que conforman nuestra forma de actuar. Helm Sierlin indica que “la infancia es el tiempo en el que todavía somos esclavos de una lógica que introduce las historias *volens volens* en un rígido corsé de esquemas. A causa de ello, estas historias se conservan como una pretensión de verdad muy prioritaria y su realidad desplaza a cualquier verdad alternativa”.²⁸⁸ La historia, según Jeremy Holmes, puede ser “buena” (segura) o “mala” (insegura evitativa o preocupada), pero constituye algún tipo de mapa que ayuda a las personas a saber quiénes son, de dónde vienen y a dónde pueden llegar.²⁸⁹

Holmes indica que cuando una persona solicita hacer terapia normalmente llega en un estado de incertidumbre y confusión. Tiene consciencia de que algo “falla” pero no sabe qué es, o no sabe qué hacer al respecto, por eso considera la terapia como un asistente autobiográfico cuya primera función consiste en ayudar al paciente a relatar su historia,²⁹⁰ puesto que de esta manera aprende a ser autorreflexivo.²⁹¹ Tal y como él mismo sostiene: “la habilidad para pensar y hablar sobre el dolor pasado es un factor proyectivo que conduce al apego seguro, independientemente de cuán dramática haya sido la infancia.”²⁹² Por consiguiente, una de las finalidades claves de la psicoterapia, independientemente de la corriente, consiste en fortalecer la conciencia de nuestra propia vida mental.²⁹³ La perspectiva de apego que adopta Holmes sugiere tres patologías prototípicas de la capacidad narrativa: “aferrarse a historias rígidas, sentirse sobrecargado por la experiencia no historizada o ser incapaz de hallar una narración suficientemente fuerte como para contener el dolor traumático”.²⁹⁴ La experiencia de ser contenido en la terapia aporta un modelo que permite al paciente la elabo-

285 Alberto Fernández Liria y Beatriz Rodríguez Vega, *La práctica de la psicoterapia. La construcción de narrativas terapéuticas* (Bilbao, Desclee de Brouwer, 2001), p. 46.

286 Jesús García-Martínez, *Técnicas narrativas en psicoterapia*, op. cit., p. 18.

287 Jeremy Holmes, *Teoría del apego y psicoterapia. En busca de la base segura*, op.cit., p. 122.

288 Helm Sierlin, *El individuo en el sistema*, op.cit., p. 83.

289 Jeremy Holmes, *Teoría del apego y psicoterapia. En busca de la base segura*, op.cit., p. 124.

290 *Ibid.*, p. 144.

291 *Ibid.*, p. 37.

292 *Ibid.*, p. 55.

293 *Ibid.*, p. 20.

294 *Ibid.*, p. 147.

ración de experiencias no metabolizadas, al igual que “el arte o la escritura son, en sí mismos, un espacio de contención para mantener y pensar en esos sentimientos”.²⁹⁵

Tanto Helm Stierlin como Rudi Dallos y Arlene Vetere han destacado el rol que tienen las historias que nos contamos en la configuración de nuestra identidad. En palabras de estos autores: “creamos narrativas sobre lo que nos ha ocurrido en la vida, unos relatos que contribuyen a configurar lo que pensamos del pasado y, muy importante también, cómo vemos y abordamos el futuro”.²⁹⁶ La terapia persigue transformar y expandir por medios lingüísticos las narrativas de una persona, aquellas historias que todos sostenemos y que dan sentido a nuestra existencia dentro de la familia y la sociedad.²⁹⁷

Jesús García-Márquez, siguiendo a Bruner, indica que en el modo de pensamiento narrativo se dispone de dos escenarios o secuencias de acontecimientos. Uno es el escenario de la acción y otro el de la conciencia; el primero está constituido por los personajes, situaciones y objetivos, se trata de aquello que puede ser detectado por un observador externo, lo que puede ser deducido de la actuación de los personajes. El segundo es el del pensamiento, lo que los personajes piensan o creen, algo que solo puede ser conocido dando información desde dentro, desde la subjetividad de los protagonistas. En terapia narrativa se conoce como escenario de la acción y de la identidad, perspectiva del otro y del yo, objetivación y subjetivación.²⁹⁸

La psicoterapia es un relato de naturaleza muy personal que se comparte dentro de un contexto de protección y seguridad. Hay verdades que son muy difíciles de afrontar, sin embargo, desde el punto de vista de Robert T. Muller, la recuperación del trauma proviene del afrontamiento de nuestro pasado, un proceso en el que los hechos reales pierden importancia frente a la manera en que la persona otorga sentido a los mismos.²⁹⁹ Las estrategias de cambio pueden venir de la resolución de problemas, la búsqueda de *insights* o destellos de la conciencia, cambio de esquemas disfuncionales y también la reelaboración del relato a partir de experiencias alternativas del propio paciente o la deconstrucción de las narrativas anteriores para darles un nuevo sentido.³⁰⁰

I.3.6.1. La terapia narrativa de Michael White y David Epsón. Una perspectiva psicosocial

La Terapia Narrativa surgió a partir de la evolución de la Terapia Familiar Sistémica, en los años 80 y 90, cuando se comenzó a cuestionar la figura del psicoterapeuta experto que inter-

295 *Ibid.*, p. 194.

296 Rudi Dallos y Arlene Vetere, *Apego y terapia narrativa: un modelo integrador*, *op.cit.*, p. 22.

297 Alberto Fernández Liria y Beatriz Rodríguez Vega, *La práctica de la psicoterapia. La construcción de narrativas terapéuticas* (Bilbao, Desclée de Brouwer, 2001), p. 261.

298 Jesús García-Martínez, *Técnicas narrativas en psicoterapia*, *op. cit.*, p. 28.

299 Robert T. Muller, *El trauma y la lucha por abrirse. De la evitación a la recuperación y el crecimiento* (Bilbao, Desclée de Brouwer, 2020), pp. 23-24.

300 Jesús García-Martínez, *Técnicas narrativas en psicoterapia*, *op. cit.*, p. 103.

venía en el sistema familiar disfuncional, para modificar su estructura y los patrones de interacción problemáticos.³⁰¹ Este modelo creado por los trabajadores sociales Michael White y David Epton, ofrece un punto de vista diferente sobre la creación de relatos autobiográficos, al insertarlos en un contexto social donde se toman en cuenta las narrativas culturalmente dominantes, puesto que podrían tener un efecto psicológico negativo sobre las personas.

Michael White partió de los preceptos de las escuelas de terapia familiar, pero prefirió elaborar una propia interpretación, interesado por el trabajo de Gregory Bateson, Michael Foucault, la teoría literaria, la antropología y la teoría crítica,³⁰² considerando que la terapia es, inevitablemente, una actividad política.³⁰³ A partir de los trabajos de Michel Foucault, White denominó “prácticas totalizantes” a la aplicación de diagnósticos psiquiátricos que clasificaban a las personas exclusivamente en términos de estas etiquetas.³⁰⁴ Asimismo, retomó el concepto “conocimiento local”, del antropólogo Clifford Geertz, para otorgar importancia al conocimiento experiencial frente al conocimiento objetivo del psicólogo-experto.³⁰⁵ Por consiguiente, la metáfora “rala” del “experto” fue reemplazada por la “rica” o “densa” de la experiencia de la vida de la persona, postulando que la fuerza más poderosa para modificar nuestras vidas son los relatos que nos contamos constantemente a nosotros mismos y a los demás, porque representan la visión que tenemos del mundo y de nuestras relaciones.³⁰⁶ De este modo, White cuestionó la manera en la que “podríamos estar reproduciendo la cultura dominante dentro de la disciplina terapéutica”,³⁰⁷ al mismo tiempo que señalaba que la reproducción cultural puede resultar dañina para la personas que solicitan ayuda.

El acercamiento terapéutico a través de la metáfora narrativa parte de la afirmación de que “los seres humanos son seres interpretantes”,³⁰⁸ es decir, interpretamos nuestras experiencias de forma muy activa y esta interpretación no es neutra, sino que tiene efectos reales en lo que hacemos. Tal y como indica White: “Es afirmar que vivimos a través de los relatos que tenemos sobre nuestras vidas, que estas historias en efecto moldean nuestras vidas, las constituyen y las abrazan”.³⁰⁹ De igual modo, entiende que la vida es “multirrelatada”, no “monorrelatada”, además de los relatos dominantes en nuestras vidas, siempre existen subrelatos. Los relatos proporcionan el marco que nos hace posible interpretar nuestra experiencia y estos actos de interpretación constituyen logros en los que nosotros somos parte activa. Tal y como indica White:

301 Alicia Moreno Fernández, “Terapia narrativa”, en Alicia Moreno (ed.), *Manual de terapia sistémica. Principios y herramientas de intervención*, op. cit., p. 482.

302 Michael White, *Reescribir la vida. Entrevistas y ensayos* (Barcelona, Gedisa, 2002), p. 16.

303 *Ibid.*, p. 43.

304 Alan Carr, “La terapia narrativa de Michael White” (*Contemporary Family Therapy*, nº 20), pp.485-503, p. 485.

305 Martin Payne, *Terapia narrativa. Una introducción para profesionales* (Barcelona, Paidós, 2018), p.27.

306 *Ibid.*, p. 58.

307 Michael White, *Reescribir la vida. Entrevistas y ensayos*, op.cit., p. 16.

308 *Ibid.*, p. 17.

309 *Ibid.*, p. 18.

Ha habido un desarrollo generalizado de algunas de las prácticas de poder que incitan a las personas a medir sus vidas, relaciones familiares etc., según alguna idea acerca de cómo deberían ser éstas; y también se ha cuestionado hasta qué punto los terapeutas han obrado intentando moldear a las personas y las relaciones para que se ajustaran a las estructuras “ideales” que sustentan estas ideas.³¹⁰

Uno de los elementos fundamentales de la terapia narrativa es la “externalización del problema”, que tiene como objetivo su distanciamiento, para pasar a concebirlo como producto de las circunstancias y los procesos interpersonales, no de la personalidad o psicología de la persona.³¹¹ De ese modo se introduce una manera adecuada de hablar de aquello que es problemático y una manera de pensar sobre ello y de deconstruir algunas de las “verdades” que las personas sostienen acerca de sus vidas y relaciones: “aquellas verdades de las que las personas se sienten prisioneras”.³¹² Según White, “La conversaciones internalizadoras ocultan el aspecto político de la experiencia, mientras que las conversaciones externalizadoras lo ponen de relieve, revelando el aspecto político de la experiencia que permite su deconstrucción”.³¹³ El problema sería, por lo tanto, una fuerza o entidad que se encuentra fuera del paciente identificado y la familia, en un intento de separar la distinción entre el problema y la persona.³¹⁴

Además de la metáfora y la externalización, la Terapia Narrativa utiliza la práctica del *re-membering* para referirse a la revisión de los miembros significativos de nuestra vida que han contribuido a la formación de nuestra identidad, personas que pueden haber muerto ya o incluso ser desconocidas. A través de la conversación se ofrece la posibilidad de reorganizar activamente esas influencias, reposicionándolas sobre la base de nuevas significaciones.³¹⁵ Asimismo, se trabaja con testigos externos, en lo que se denominan “ceremonias de definición”, que contribuyen a validar y fortalecer las nuevas historias identitarias. Las prácticas de los testigos externos actúan en contra de los efectos de aislamiento que suelen tener los problemas; pueden ser otros terapeutas, familiares, amigos o personas que hayan experimentado procesos similares, que expondrían sus opiniones sobre lo que han escuchado con el objetivo de hacer más significativa y rica la narrativa de la persona, conectándola con las historias y diferentes perspectivas de quienes escuchan. Por último, destacar que dentro de la metodología de la Terapia Narrativa se emplean los llamados documentos terapéuticos que se elaboran de forma conjunta como las cartas que se envían a los familiares después de una sesión, o los documentos que conmemoran los avances conseguidos como si fueran ritos de paso.³¹⁶

310 *Ibid.*, p. 23.

311 Martin Payne, *Terapia narrativa. Una introducción para profesionales*, *op.cit.*, p. 27.

312 Michael White, *Reescribir la vida. Entrevistas y ensayos*, p. 48.

313 *Ibid.*, p. 29.

314 Luis Ángel Saúl y Guillem Freixas, “Tratamientos sistémicos I. Fundamentos teóricos”, *op. cit.*, p. 524.

315 Alicia Moreno Fernández, *Terapia narrativa*, *op. cit.*, p. 510.

316 *Ibid.*, pp. 512-516.

Todos estos recursos se emplean para identificar los efectos reales que determinadas maneras de ser y pensar tienen en las vidas y las relaciones de las personas, a través de una reflexión crítica sobre la propia historia. De igual modo, por medio de la historia se accede a los acontecimientos extraordinarios o las excepciones que producirían relatos alternativos. Michael White presta también mucha atención al público, es decir, a las personas que puedan ser afectadas por la re-narración, en lugar de centrarse solamente en las familias con las que trabaja, en una suerte de renegociación de la identidad comunal.³¹⁷ La re-narración supondría volver a elaborar los mecanismos imaginarios que permitieron escapar a la experiencia en contextos abusivos cuando las personas no tenían ninguna posibilidad de acción. A este respecto White indica:

Pueden establecerse circunstancias tales que hagan posible que las personas abran sus vidas a expresiones alternativas de su experiencia; y esto puede lograrse sin imposiciones del terapeuta. En estas circunstancias, las personas se descubren situadas en territorios alternativos de sus vidas, territorios en los que pueden tomar contacto con relatos diferentes y más positivos acerca de su identidad. Y esto hace posible que las personas adscriban significados diferentes a sus experiencias de abuso, lo que a su vez hace posible que expresen estas experiencias de modo que no resulten en una reproducción del trauma.³¹⁸

Desde la perspectiva de la Terapia Narrativa, la identidad personal se construye en relación, es contextual y multihistoriada, formada a partir de historias que contamos y que cuentan otras personas como nosotros.³¹⁹ En consecuencia, el proceso terapéutico de reescritura de las narrativas personales ofrece la posibilidad de modificar la vida, los problemas y la identidad, conformada por esas narrativas.³²⁰ Así lo indica Michael White:

Los relatos están llenos de lagunas que las personas deben llenar para que sea posible representarlos. Estas lagunas ponen en marcha la experiencia vivida y la imaginación de las personas. Con cada nueva versión, las personas reescriben sus vidas. La evolución vital es similar al proceso de reescribir, por el que las personas entran en los relatos, se apoderan de ellos y los hacen suyos.³²¹

317 *Ibid.*, p. 31.

318 Michael White, *Reescribir la vida. Entrevistas y ensayos*, *op. cit.*, p. 91.

319 Alicia Moreno Fernández, *Terapia narrativa*, *op. cit.*, p. 486-487.

320 Alan Carr, "La terapia narrativa de Michael White" *op. cit.*, p. 485.

321 Michael White, David Epston, *Medios narrativos para fines terapéuticos* (Barcelona, Paidós, 1993), p. 30.

I.3.7. Psicología y arte

En este epígrafe me adentro en la conexión que se puede establecer entre los procesos de creación de los documentales y las terapias artísticas. Si bien los documentales serán analizados desde el punto de vista narrativo, las características del medio proporcionan la posibilidad de creación desde la articulación de imágenes, que se podrían conectar con otras prácticas artísticas como la pintura y la fotografía.

Respecto a la relación entre arte y psicología, hay que señalar que los psicoanalistas fueron los primeros en aproximarse al arte concebido como resultado de la creatividad de los seres humanos, además de la proyección de sus sueños y fantasías.³²² Sigmund Freud escribió la primera psicobiografía realizada sobre un artista, Leonardo da Vinci,³²³ revolucionando la práctica de la crítica de arte,³²⁴ al introducir los sueños, recuerdos, síntomas y rasgos conductuales del pintor, que no solían abordarse en las biografías tradicionales.³²⁵

Tal y como indica Laurie Schneider, el psicoanálisis otorga un lugar muy importante a la simbolización reconocida por Freud como una operación mental de vital importancia, que sin embargo fue limitada al cuerpo y sus funciones sexuales, lo que provocó un análisis reduccionista de las obras de arte. De igual modo, según esta autora la sublimación fue descrita como transformación de una actividad instintiva a una más elevada, un paso necesario para cualquier actividad creativa. Schneider señala que otros autores psicoanalíticos estudiaron la creatividad desde el punto de vista de la economía psíquica, donde el yo transforma la materia prima del inconsciente. Asimismo, Ernst Kris definió el proceso creativo como una regresión del yo, capaz de retornar a sus impulsos instintivos para darles forma, una línea de pensamiento compartida por Phyllis Greenacre que definió a los procesos creativos como accesos a la niñez.³²⁶

Carl Gustav Jung estableció el uso del arte como una evocación del inconsciente que, a diferencia de Freud, se podría trasladar de lo personal a lo colectivo. Si para Freud el inconsciente de naturaleza individual era el lugar donde prevalecían los contenidos olvidados o reprimidos por la persona, según Jung éste era solo un estrato donde descansa el inconsciente colectivo. En contraste con la psique individual, el inconsciente colectivo integraría los contenidos y modos de comportamientos similares entre los seres humanos, que son definidos como arquetipos y que se pueden expresar en los mitos y leyendas,³²⁷ los sueños y los símbolos.

Para Jung, la imagen era un aspecto fundamental del lenguaje de la psique, el idioma natural de la fantasía; por este motivo, la configuración de imágenes de dos y tres dimensiones constituía un método apropiado para trabajar con el inconsciente y la exploración psíquica, como él mismo practicó: “Mi experimento me afirmó en la convicción de lo valio-

322 Laurie Schneider Adams, *Arte y psicoanálisis* (Madrid, Cátedra, 1993), p. 13.

323 Sigmund Freud, *Psicoanálisis del arte* (Madrid, Alianza Editorial, 1970).

324 Ernest Gombrich, *La estética de Freud* (Barcelona, Barral Editores, 1966), p. 9.

325 Laurie Schneider Adams, *Arte y psicoanálisis, op. cit.*, p. 22.

326 *Ibid.*, pp. 18-24.

327 Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Barcelona, Paidós, 2012), pp. 10-12.

so que es, desde el punto de vista terapéutico, hacer conscientes las imágenes que se hallan detrás de las emociones”.³²⁸ De igual modo, sugirió la importancia de los símbolos en la expresión del inconsciente, donde la palabra o la imagen es simbólica: “cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto inconsciente más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado”.³²⁹

I.3.7.1. Pensamiento creativo y terapias artísticas

El estudio de los procesos de creación artística implica una reflexión sobre el denominado pensamiento creativo, un fenómeno complejo que se ha abordado desde una perspectiva multidisciplinar. Desde el psicoanálisis se presenta la primera explicación teórica de la creatividad como una forma de sublimación de los conflictos, originada en un flujo de energía inconsciente, vinculada al mundo de los afectos y conectada más o menos directamente, según qué autores, al trastorno mental.³³⁰ La psicología humanista se refiere a la conducta creativa como la manifestación de un impulso de autorealización del yo, inscrita en la pirámide motivacional de Maslow como el nivel más elevado al que se accede cuando se han satisfecho previamente las necesidades fisiológicas de seguridad, sociales y de autoestima. Autorrealización y creatividad son similares para Maslow y se traducen en una forma de conducta espontánea, desinhibida, abierta a la experiencia, que busca lo nuevo y que resuelve dicotomías en síntesis productivas: el placer con el deber, el deseo con la razón.³³¹

En relación a los procesos creativos, Manuela Romo sostiene que surgen siempre de una pregunta, de un conflicto vagamente sentido, de un problema no declarado que se anuncia.³³² En ese proceso hasta llegar al producto intervienen otros elementos también muy distintivos de la creatividad como el uso de estrategias innovadoras, las metáforas y, a veces, el descubrimiento súbito de una solución por *insight*.³³³ Según la autora, el artista en su proceso creador atraviesa cinco momentos: experimenta un conflicto en la percepción, emoción o pensamiento, formula un problema articulando un conflicto, expresa el problema de forma visual, resuelve el conflicto a través de significados simbólicos y, en consecuencia, logra un equilibrio cognitivo y emocional.³³⁴ Las terapias artísticas favorecerían la exploración personal mediante la creación artística, posibilitando la resignificación de las experiencias autobiográficas de forma simbólica.³³⁵

328 María Pilar Quiroga Méndez, *Carl Gustav Jung. Vida, obra y psicoterapia*, (Bilbao, Editorial Desclée Brouwer, 2003), p. 204.

329 Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos* (Barcelona, Paidós, 1995), p. 20.

330 Manuela Romo, *Psicología de la creatividad. Perspectivas contemporáneas* (Barcelona, Paidós, 2019), p. 97.

331 *Ibid.*, p. 236.

332 *Ibid.*, p. 167.

333 *Ibid.*, p. 159.

334 *Ibid.*, p. 168.

335 *Ibid.*, p. 123.

El pensamiento creativo es uno de los pilares sobre el que se estructuran las disciplinas arte-terapéuticas. Hasta la fecha estas investigaciones se han centrado sobre todo en la pintura y la escultura, siendo la fotografía, el cine y el vídeo, herramientas poco estudiadas todavía. El Arteterapia fue un concepto acuñado por primera vez por el artista Adrian Hill, en 1942, para referirse a un tipo de práctica pictórica que le procuraba a él mismo y a sus compañeros hospitalizados un bienestar emocional.³³⁶ Noemí Martínez y Marián López definen esta disciplina del siguiente modo:

El trabajo de Arteterapia se centra sobre la búsqueda del sujeto para encontrar y para elaborar un universo de imágenes significantes de sus conflictos subjetivos. Este comportamiento obedece a la hipótesis de la importancia que tiene para cualquier sujeto, obtener los medios para simbolizar los términos de un conflicto. Dado que los obstáculos que impiden acceder a estos medios están ligados inconscientemente al conflicto mismo, sobrepasarlos es avanzar en el camino de la elaboración profunda.³³⁷

En el ámbito fotográfico destaco el trabajo de Fina Sanz, denominado “fotobiografía”, que conecta con los propósitos de la investigación, en su exploración de la memoria familiar y autobiográfica a partir de la indagación fotográfica. La fotobiografía utiliza el recurso de la exploración de imágenes para trabajar la técnica psicoterapéutica de la línea de vida, a través de la recapitulación. Tal y como indica Sanz:

Recapitular es una tarea ardua, difícil, porque no se trata de contar nuestra historia, sino de revivir nuestra historia. Contar nuestra historia podemos hacerlo desde el pensamiento racional, desde lo consciente, pero para revivirla precisamos hacerlo con la emoción volviendo a revivir los episodios “como si” se estuviera dando en este momento, en el momento presente.³³⁸

Aunque se nutre del álbum familiar, no trabaja ni con el álbum de fotos de la familia, ni con el que cada persona realiza a lo largo de su existencia para diferenciarse de su familia de origen. La fotobiografía se sirve de ciertas fotos que aparecen en álbumes propios y ajenos, analizando aquellos hechos, circunstancias y acontecimientos relevantes en la construcción de nuestra identidad y nuestros vínculos. A ese respecto Sanz explica:

Lo que no aparece en las fotos explícitamente y lo que no se fotografía es lo que “no se puede mostrar”, lo que se oculta, lo que es vergonzoso socialmente, lo que es feo, lo que rompe unidad familiar, lo que es marginal, anómico, lo que genera tristeza, miedo, rabia vergüenza. No se presenta la familia desestructurada, la familia vinculada

336 Olga Rueda, *Videogestalt. Psicoterapia audiovisual* (Madrid, Espacio Interno Ediciones, 2018), pp. 50-57.

337 Marián López Fernández Cao y Noemí Martínez Díez, *Arteterapia. Conocimiento interior a través de la expresión artística* (Madrid, Tutor psicología, 2012), p. 39.

338 Fina Sanz, *La fotobiografía* (Madrid, Kairós, 2007), p. 229.

por intereses, la familia con relaciones de violencia, con abusos, las peleas, los odios, los miedos, las inseguridades, la desvaloración, los abusos sexuales o la frustración”.³³⁹

Respecto al vídeo, Olga Rueda indica que en la historiografía de la utilización del vídeo de forma terapéutica hay que distinguir dos líneas de actuación: aquella en la que el vídeo es utilizado como una herramienta terapéutica, que incluye el registro integral de las sesiones utilizando la cámara como testigo y su confrontación con los pacientes, y el videoarteterapia concebido como una herramienta subjetiva, expresiva y creativa, y no como un simple apoyo terapéutico.³⁴⁰ De igual modo, Rueda explicita que la denominada Cineterapia constituiría otro campo de actuación en el que se utiliza el cine con fines terapéuticos para “desarrollar mediante su visionado un mayor bienestar y/o comprensión de sí mismo, en el individuo”.³⁴¹ En ese sentido, la psicóloga Ana María Fernández explicita el potencial que tiene el cine narrativo, por su capacidad para emocionar, rescatando el rol que juegan las neuronas espejo,³⁴² en el proceso de identificación con los personajes. De igual modo, según la autora el visionado de películas afectaría a las ocho inteligencias propuestas por Howard Gardner, en su postulado sobre las inteligencias múltiples: la inteligencia lógica para comprender el argumento; la musical; la visoespacial; la inteligencia lingüística; la cinestésica, al tratarse de imágenes en movimiento; la intrapsíquica porque nos conecta con nosotros mismos en situaciones semejantes; la interpersonal porque nos muestra las relaciones de los personajes con los demás; o la naturalista, ya que el entorno o contexto donde se desarrolla la acción genera atmósferas determinadas.³⁴³

Como herramienta de expresión subjetiva, según Rueda, al igual que cualquier otra forma de arte, lo grabado en vídeo supone la proyección de la personalidad del paciente o de la artista.³⁴⁴ Para la autora, el vídeo resultante se convierte en una expresión externa del paisaje psicológico interno siendo su papel de apoyo para que los participantes puedan confiar en su propio guía interior, con la creencia “rogeriana” de que sus impulsos innatos buscarían el sentido de crecimiento y bienestar.³⁴⁵

339 *Ibid.*, p. 52.

340 Olga Rueda, *Videogestalt. Psicoterapia audiovisual, op.cit.*, pp. 50-52.

341 *Ibid.*, p. 55.

342 Las neuronas espejo fueron descubiertas en 1996 por Giacomo Rizzolatti. Son descritas como un tipo de neurona que refleja el comportamiento y el sentimiento de otras personas, como si se estuviera experimentando la conducta o emoción. Estas neuronas juegan un rol fundamental en la capacidad empática de los mamíferos y la capacidad para imitar.

343 Ana María Fernández Rodríguez, “La importancia del cine y el audiovisual como herramientas terapéuticas y de crecimiento personal”, en Marián López Fernández Cao, *Arte, memoria y trauma: Aletheia, dar forma al dolor. Volumen II. Intervenciones desde la terapia, imágenes de la herida* (Madrid, Fundamentos, 2020), pp. 152-153.

344 Olga Rueda, *Videogestalt. Psicoterapia audiovisual, op.cit.*, p.48.

345 *Ibid.*, p. 86.

I.3.7.2. La expresión artística de la memoria del trauma

Dentro del marco de las terapias artísticas, el arte juega un papel primordial en la recuperación y socialización de la memoria, la reparación y la reconstitución de nuevas identidades, así como en la elaboración del dolor, gracias a su capacidad de simbolismo. Según Marian López, el espacio generado por la práctica artística “es un lugar simbólico, donde se ensaya la vida una y otra vez, por ello permite probar el placer y el dolor en un espacio seguro”.³⁴⁶ Esta misma autora indica que la neurociencia está corroborando el impacto que tiene la práctica artística en los cerebros al activar partes específicas, de tal modo que los aspectos perceptivos, sensorio-motrices de la memoria, cognitivos y emocionales pueden ser abordados desde otra perspectiva, favoreciendo la mejora en las personas que han sufrido experiencias traumáticas.³⁴⁷

Jorge Marugán establece dos objetivos de la terapia artística cuando se trabaja con trauma: “Transformar en la medida de lo posible el trauma en acontecimiento y hacer de ese exceso que sobrepasa al sujeto, de ese agujero o resto traumático no historizado, un objeto manejable y compatible con la propia consistencia del sujeto”.³⁴⁸ Asimismo indica:

Si el aparato psíquico intenta defenderse del dolor, ¿por qué el trauma se mantiene repetitivamente provocando en muchos casos más dolor?, ¿por qué regresa el recuerdo doloroso en sueños o síntomas e incluso se tiende a emular repetir situaciones que recuerdan al trauma? [...] Tales repeticiones intentan situar y asegurar los límites de ese agujero real, intentan que el vacío que conlleva no se desborde, que su apertura crezca. Para ello el sujeto tiende a recordar, a intensificar, a reinvertir de energía psíquica sus bordes, sus marcas. El sujeto repite las representaciones dolorosas que hacen que ese vacío un agujero que limitan el vacío y que, a la vez, lo localizan y lo contienen.³⁴⁹

Esa repetición, en el ámbito arteterapéutico se ejemplifica en la creación de la misma obra o una presencia repetitiva del mismo elemento en diferentes obras.³⁵⁰ La terapia introduce un lapso temporal para extraer la temporalidad perdida del trauma, trata de hacer pasar del estatuto de la repetición al estatuto de la historización.³⁵¹

346 Marián López Fernández Cao, “Dar forma al dolor”, en Marián López Fernández Cao (ed.) *Arte, memoria y trauma. Aletheia, dar forma al dolor. Vol. 1, sobre procesos, arte y memoria*, (Madrid, Fundamentos, 2018), p. 29.

347 Marian López Fernández Cao, “Aletheia contra el olvido. Estrategias a través del arte para elaborar la memoria emocional. ¿Qué hacer con el patrimonio inmaterial del recuerdo traumático?” (*Estudios Pedagógicos*, XLIII, nº 4, 2017), pp. 147-160, pp. 150-151.

348 Jorge Marugán, “Ante el trauma”, en Marián López Fernández Cao (ed.), *Arte, memoria y trauma. Aletheia, dar forma al dolor. Vol. 1, sobre procesos, arte y memoria* (Madrid, Fundamentos, 2018), pp. 39-51, p. 42.

349 *Ibid.*, p. 45.

350 *Ibid.*, p. 45.

351 *Ibid.*, p. 51.

La investigación que Kate Colie, Cathy Maichiodi y David Spiegel llevaron a cabo sobre el impacto del Arteterapia, en el trabajo con pacientes con TED, reveló siete mecanismos terapéuticos que ayudaban a reducir síntomas como pensamientos intrusivos, hiperactivación, evitación y entumecimiento emocional. En primer lugar, se estableció que la práctica artística ayudaba a reconsolidar los recuerdos, al proporcionar formas alternativas de comunicación adecuadas para la integración de la memoria implícita y la memoria explícita. Además, favorecía la exposición progresiva al núcleo traumático al aproximarse a los recuerdos de una forma menos amenazante a través del lenguaje simbólico. Al igual que la Terapia Narrativa se demostró que la práctica arteterapéutica proporcionaba una externalización de los problemas, mediante la distancia emocional generada entre la persona y su trabajo artístico. La reducción del nivel de hiperactivación y la reactivación de las emociones positivas, fueron considerados como resultado del placer generado a la hora de crear imágenes y objetos al activar el sistema de recompensa. Por último, los autores destacan la promoción de la autoeficacia emocional mediante el desarrollo de la confianza en la propia capacidad para expresar emociones y la posibilidad de exteriorizar emociones dolorosas dentro de un “contenedor” seguro como la obra de arte. Estos dos últimos puntos promueve que las emociones no sean percibidas como abrumadoras y otorga a la persona una sensación de control.³⁵²

352 Kate Colie, Cathy Maichiodi y David Spiegel, “Art Therapy for Combat-Related PTSD: Recommendations for Research and Practice” (*Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association*, 23-4, 2006), pp. 157-164, p. 160.

I.4. EN TORNO AL ANÁLISIS FÍLMICO

A partir de los marcos teóricos se expone a continuación una reflexión en torno a los parámetros mediante los que se analizarán los documentales del corpus fílmico, desde la perspectiva de la “pedagogía de la creación”, expuesta por Alain Bergala, pero que además incluye las perspectivas psicológica y antropológica de las películas. El análisis de los documentales que conforman los estudios de caso parte de la inscripción de los documentales dentro del contexto de la filmografía de cada cineasta con el objetivo de valorar las posibles confluencias entre sus películas. En segundo lugar, se abordará la exploración de los recursos expresivos cinematográficos, para posteriormente centrarse en la enunciación, las líneas argumentales y la estructura narrativa de las películas. De igual modo, se analizarán las estrategias de la expresión de la memoria de cada documental, las particularidades del trauma donde se inscribe la película y la re-narración de esas experiencias. El análisis del resto de los documentales se realizará sobre la base de este esquema, pero más reducido.

Dentro del marco del estudio de los recursos expresivos cinematográficos se prestará atención a la banda de imagen y de sonido, por separado, al igual que sus interacciones. Respecto a la banda de imagen se revisará el formato de filmación utilizado, la planificación, la puesta en escena y las elecciones lumínicas y cromáticas. En el caso de las películas que utilizan material de archivo el análisis se focalizará en las características del material y sus formas de apropiación. Por su parte, las elecciones de la banda de sonido incluyen el análisis de la voz *over*; la música y el ambiente sonoro, así como el tipo de sincronización existente entre banda de imagen y sonido. Cabe destacar que se ha optado por la nomenclatura “voz *over*”, en lugar de la empleada por Michel Chion “voz en *off*”, considerada como la palabra-texto, que actúa sobre el curso de las imágenes, al contrario de la “palabra-teatro”,³⁵³ característica de los contextos performativos. Me sumo a la asunción realizada por Mary Ann Doane,

353 Michel Chion, *La audiovisión*, (Barcelona, Paidós Comunicación, 1990), p. 133.

quien considera la voz en *off* como aquella que se escucha sin que se vea al personaje, por estar fuera de campo, mientras que la *voice over* pertenecería a alguien que no forma parte de la diégesis.³⁵⁴ Debido a las características de los documentales autobiográficos, la voz sí que podría formar parte de la diégesis, pero considero que es *over*, en la medida en que se locuta durante la fase de postproducción. El último paso de este epígrafe está destinado al análisis del montaje de los materiales en sus múltiples acepciones.

Respecto a las películas que conforman los estudios de caso, el análisis de los recursos expresivos se realizará de forma pormenorizada alrededor de unidades que en ocasiones coinciden con la “secuencia”, considerada como una unidad de acción localizada en un mismo espacio y tiempo, y en otras, en torno a capítulos o segmentos que alberguen una misma unidad de sentido. De igual modo, se analizarán tanto la banda de imagen como los elementos relevantes de la voz *over* o de los diálogos de los documentales, que se podrán consultar de forma completa en el anexo VII.2.

El análisis continúa con el estudio de la enunciación, las líneas argumentales y la estructura narrativa. En primer lugar, se observarán las diferentes fórmulas de enunciación que eligen los cineastas, para posteriormente trabajar sobre la indagación de las cuestiones narrativas, que se llevará a cabo desde la perspectiva del modelo clásico del guion de ficción. Con esta elección se pone de manifiesto la construcción narrativa de las películas documentales, además de señalar la polémica distinción entre cine narrativo y cine no narrativo, señalada por Jacques Aumont, que expuso que para que una película fuera no narrativa tendría que ser no figurativa.³⁵⁵ A pesar de que algunas de los documentales analizados podrían ser considerados de corte experimental, el carácter autobiográfico de las películas implica la construcción de relatos sobre la propia existencia, que se convierten en historias. El análisis de los relatos fílmicos se orientará, por lo tanto, a la historia, considerada como “una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos”,³⁵⁶ como al análisis del discurso que se refiere a la forma de contar esa historia, centrado en la enunciación, las tramas o líneas argumentales y la estructura dramática.

La estructura dramática dentro del marco del modelo clásico teatral es definida como una serie de sucesos relacionados con arreglo a una lógica y necesidad determinada: la trama que unos seres (personajes), viven en un lugar (espacio teatral) y un tiempo, con una urgencia dramática que va a dar un sentido específico a todos los diversos elementos que intervienen en ella.³⁵⁷ Dentro de este marco, se inscribe el análisis de los elementos primordiales del relato de ficción cinematográfico: las tramas, los personajes y los conflictos. La trama es definida por Robert McKee como a una pauta de acontecimientos internamente coherentes

354 Mary Ann Doane, “The Voice in the Cinema. The Articulation of Body and Space” (*Yale French Studies, Cinema and Sound*, nº 60, 1980), pp. 33-50.

355 *Ibid.*, p. 93.

356 Francesco Casetti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, *op. cit.*, p. 154.

357 José Luis Alonso de Santos, *La escritura dramática* (Madrid, Editorial Castalia, 1998), p. 101.

e interrelacionados que se deslizan por el tiempo para dar forma y diseño a una narración.³⁵⁸ Por su parte, Antonio Sánchez-Escalonilla distingue entre la trama argumental o historia completa y las subtramas que surgen a partir de las relaciones entre personajes, ligadas a los conflictos relacionales y la transformación de los personajes o arco de transformación, que relata los cambios en la personalidad de quienes protagonizan, y responde a los conflictos internos.³⁵⁹ Asimismo, también se abordará el estudio de las tramas maestras que aparezcan en los documentales, definidas como “patrones comunes que facilitan la estrategia estructural del futuro relato”.³⁶⁰ Roland Tobías divide en siete tramas de acción, que responderían al conflicto generado por alcanzar un objeto externo: (búsqueda, aventura, rescate, huida, persecución, enigma y venganza); y diez tramas mentales relacionadas con conflictos internos contruidos en torno a una meta interior: (transformación, madurez, metamorfosis, descubrimiento, sacrificio, desvalido, tentación, precio del exceso, ascenso y caída).³⁶¹ De igual modo, Jordi Balló y Xavier Pérez ofrecen un elenco de veintiún tramas maestras, extraídas de los personajes clásicos.³⁶² En ese sentido, Sánchez-Escalonilla rescata, en relación a la tramas maestras, los estudios del antropólogo y filósofo Joseph Campell, quien en su libro *El héroe de las mil caras* indicó que todos los relatos cuentan la misma historia resignificada a través de diferentes versiones en las que el héroe adopta una de sus mil caras, según la historia que se trate, atravesando las fases de un ciclo denominado “viaje del héroe”.³⁶³

Respecto a los conflictos considerados como “problemas a resolver” por los personajes,³⁶⁴ se analizarán como parte fundamental del núcleo de las historias. A diferencia de la vida, el conflicto dramático se articula en base a la estructura dramática clásica de planteamiento, un nudo y un desenlace, una división de las acciones en tres actos, ya señalada por Aristóteles, y que fue retomada por estudiosos del guion como Syd Field quien desarrolló su teoría de los tres actos cinematográficos, a la que denominó “el paradigma”. Field introdujo, además, los *plot points*, quiebros en la historia que dan paso al segundo y el tercer acto, a través del primer y segundo punto de giro.³⁶⁵ De igual modo, se analizarán la aparición del detonante y el clímax, conceptos introducidos por Linda Seger, para nombrar al acontecimiento que desencadena la historia, en primer lugar, y al suceso más importante de la trama donde la acción se resuelve en el punto de mayor intensidad emocional,³⁶⁶ en el segundo.

358 Robert McKee, *El guion story. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (Barcelona, Alba, 2019, primera edición 1997), p. 65.

359 Antonio Sánchez-Escalonilla, *Estrategias de guion cinematográfico. El proceso de creación de una historia* (Barcelona, Ariel, 2019, primera edición 2001), p. 55.

360 *Ibid.*, p. 109.

361 *Ibid.*, p. 109-113.

362 Jordi Balló y Xavier Pérez, *La semilla inmortal* (Barcelona, Anagrama, 1995).

363 Antonio Sánchez-Escalonilla, *Estrategias de guion cinematográfico, op. cit.*, p. 118.

364 *Ibid.*, p. 89-90.

365 Syd Field, *El manual del guionista* (Madrid, Plot, 1995).

366 Antonio Sánchez-Escalonilla, *Estrategias de guion cinematográfico, op. cit.*, p. 162.

Antonio Sánchez-Escalonilla indica que el ámbito de los personajes es el mundo de la antropología y la psicología.³⁶⁷ Respecto a los personajes y sus niveles de conflicto, Robert McKee señala tres niveles: los conflictos internos, los personales y los extrapersonales. El nivel más interno se centra en el yo y los conflictos que surgen de la mente, el cuerpo y los sentimientos. El segundo nivel, incluye las relaciones personales, mientras que el tercer nivel se corresponde con los conflictos extrapersonales, fuentes de antagonismo que se encuentran fuera de lo personal como el conflicto entre las instituciones sociales y las personas, los conflictos con las personas fuera del ámbito de la intimidad y los conflictos con los entornos tanto artificiales como naturales.³⁶⁸ Si bien en el cine clásico los personajes se construyen a través de sus acciones y conflictos, también se pueden definir por lo que sienten o piensan, cuando el guion se articula en base a sus metas interiores.³⁶⁹ Para finalizar el análisis narrativo, se prestará atención al “tema” definido por Anne Huet como “el núcleo de la historia, lo que ha empujado al cineasta a emprender la película, descubriendo lo que el autor ha privilegiado”,³⁷⁰ una reflexión que subyace bajo el argumento. El tema respondería a la propuesta ideológica que los cineastas muestran con sus historias y que puede tratar sobre cualquier aspecto referente a las humanidades.³⁷¹

Además del análisis filmico propuesto desde el punto de vista de la estética y la narrativa cinematográfica, la perspectiva psicológica y psicoterapéutica permite centrarnos en algunos de los aspectos señalados durante los epígrafes anteriores. Desde la perspectiva sistémica el análisis se centrará en las relaciones entre los miembros de la familia que componen el sistema, así como los síntomas, los patrones de interacción familiar desde el punto de vista de la comunicación y la relación con las figuras de apego que aparecen en los documentales. De igual modo, se analizarán las experiencias vitales estresantes, adversas o traumáticas presentadas en las películas en primera persona, así como aquellas transgeneracionales, utilizando los conceptos “cripta” y “fantasma”, explicitados anteriormente. Desde el punto de vista de las narrativas se analizarán la tipología de los personajes presentados, los tipos de conflictos que pudieran aparecer (intrapersonales, interpersonales y sociales), los procesos mentalizadores, así como las tramas principales de las narrativas familiares, la externalización de los problemas, las narrativas culturalmente dominantes, las re-narraciones y los relatos alternativos que presenten las películas. Asimismo, se analizarán los escenarios de conciencia frente a los de acción, apuntando las emociones, cogniciones y conductas emergentes en la evocación de la memoria y los temas recurrentes.

Por último, el análisis se centrará, desde el punto de vista social y antropológico, en las costumbres, mitos, creencias, normas y valores que puedan emerger en torno a la familia y a las relaciones de parentesco. Desde el punto de vista de la antropología simbólica se presentará atención a la acción simbólica y a la ritualidad.

367 *Ibid.*, p. 61.

368 Robert McKee, *El guion story. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, op. cit., pp. 183-184.

369 Antonio Sánchez-Escalonilla, *Estrategias de guion cinematográfico*, op. cit., p. 169.

370 Anne Huet, *El guión* (Barcelona, Paidós, 2006), p. 22.

371 Antonio Sánchez-Escalonilla, *Estrategias de guion cinematográfico*, op. cit., p. 130.

I.4.1. Esquema de análisis fílmico

A continuación, se presenta un esquema que sintetiza el punto anterior. Esta guía orientará el análisis de los documentales, aunque no se despliegue de forma mecánica sino adaptada a las particularidades de cada película.

1. Biofilmografía de las cineastas.

2. Recursos expresivos y narrativos cinematográficos.

- Formato de filmación.
- Planificación.
- Puesta en escena.
- Montaje.
- Dirección de fotografía.
- Banda sonora.
- Características del material de archivo y apropiación.
- Estrategias de recreación.

3. Enunciación, tramas y líneas argumentales y estructura narrativa.

- Tipos de enunciación.
- Tramas y argumentos.
- Estructura dramática: actos y puntos de giro.
- Personajes (necesidad dramática).
- Conflictos (intrapersonal, interpersonal y social).
- Arco de transformación.
- Trama maestra.
- Temas.
- Escenarios de conciencia y escenarios de acción.

4. La expresión de la memoria autobiográfica: experiencias vitales adversas y traumas.

- Estrategias fílmicas y recursos.
- El trauma: abuso, abandono y pérdida.
- Patrones relacionales y comunicacionales de los sistemas familiares.
- Emociones, cogniciones y conductas.
- Criptas y fantasmas.

5. Re-narración y construcción identitaria.

- Narraciones hegemónicas.
- Recuerdos autodefinidores.
- Externalizaciones de los problemas.
- Ceremonias de definición.
- Documentos terapéuticos.
- Nuevos relatos.

6. Antropología.

- Parentesco.
- Costumbres, mitos y creencias, en torno a la familia.
- Normas, valores y roles familiares y sociales.
- Comportamiento simbólico.
- Ritualidad.
- Emoción.

I.5. RECAPITULACIÓN

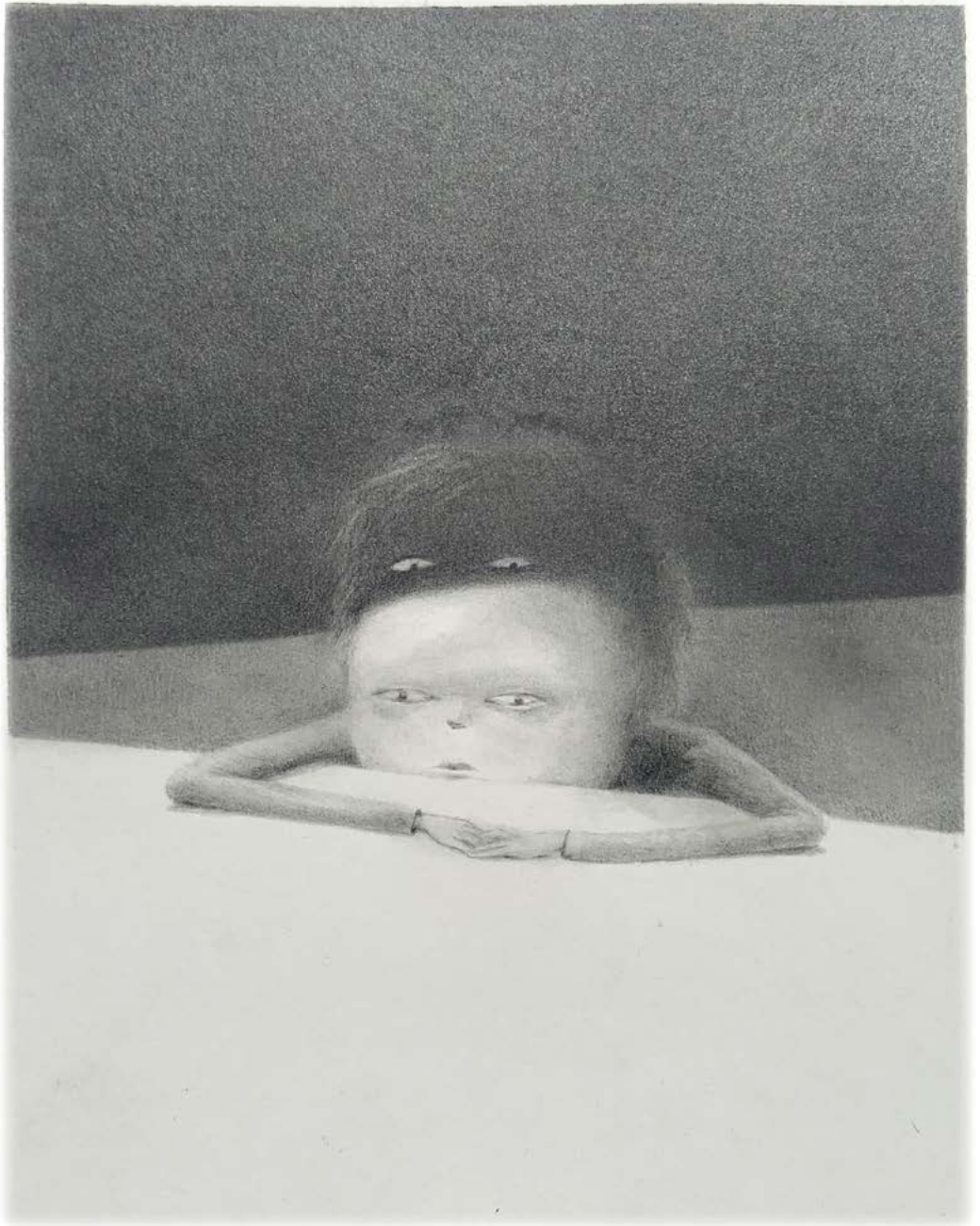
A lo largo del capítulo I se han desarrollado los marcos teóricos sobre los que se asienta la investigación, que aúnan las perspectivas de la estética cinematográfica, la psicología y en menor medida la antropología. Como ya vimos, se han inscrito los documentales que forman parte del objeto en la tradición documental, dentro del ámbito autobiográfico, en el marco del retrato familiar. Se ha destacado cómo la tradición documental tardó en incorporar la subjetividad y la autorreferencialidad dentro de sus cánones y cómo estuvo influida por otras tradiciones fílmicas como el cine experimental y el videoarte. De igual modo, se ha señalado las diferentes nomenclaturas que ha adoptado la subjetividad en el documental y las razones por las cuales he adoptado los términos documental autobiográfico y retrato familiar, frente a otras propuestas. Las características de estos documentales establecen un interesante debate entre las dimensiones privado y público que se inscriben dentro de los movimientos contraculturales surgidos a partir de los años 60, en Estados Unidos. Asimismo, se han establecido conexiones entre este tipo de producción cinematográfica y la antropología audiovisual, a partir de conceptos como “autoetnografía” y “etnografía experimental”, señalando aspectos de la Antropología del Parentesco, la Antropología de Género y la Antropología Simbólica, que formarán parte del análisis de los documentales, como la mitología familiar, los roles, la ritualidad y el papel que cumplen las emociones desde el punto de vista social y cultural.

Desde la perspectiva psicológica, se han introducido algunos conceptos ligados al ámbito de la terapia sistémica, la terapia humanista y el psicoanálisis. Desde la perspectiva sistémica se han indicado conceptos relacionados con la Teoría General de los Sistemas, la Cibernética y la Teoría de la Comunicación. Asimismo, se ha adoptado una definición de familia que no parte de los lazos de consanguinidad o legalidad, sino que se establece a partir de los vínculos generados entre los miembros de una comunidad; un enfoque ecológico y sistémico que no patologiza los conflictos, sino que los inscribe dentro de los problemas de comunicación. Dentro del ámbito de las relaciones intrafamiliares se ha señalado el apego

como un elemento fundamental en la construcción del autoconcepto e identidad y la ruptura o conflicto del vínculo con estas figuras como uno de los principales desencadenantes de las experiencias dolorosas, estresantes o traumáticas, en la infancia, en el contexto familiar. Por su parte, el estudio de la memoria autobiográfica y el trauma durante ese período supone adentrarse en las particularidades derivadas tanto del neurodesarrollo como de la dependencia de los adultos. El abordaje de la experiencia del trauma en la infancia se propone desde una perspectiva que no se identifica solamente con el Trastorno de Estrés Postraumático, sino que se abre a otros recuerdos que pueden haber dejado una huella dolorosa que necesite ser revisada en la edad adulta. De igual modo, se han señalado tres tipologías frecuentes de trauma infantil, en torno al abuso, el abandono y la pérdida, dentro de los contextos familiares, sobre los que se agruparán los documentales que conforman el corpus fílmico.

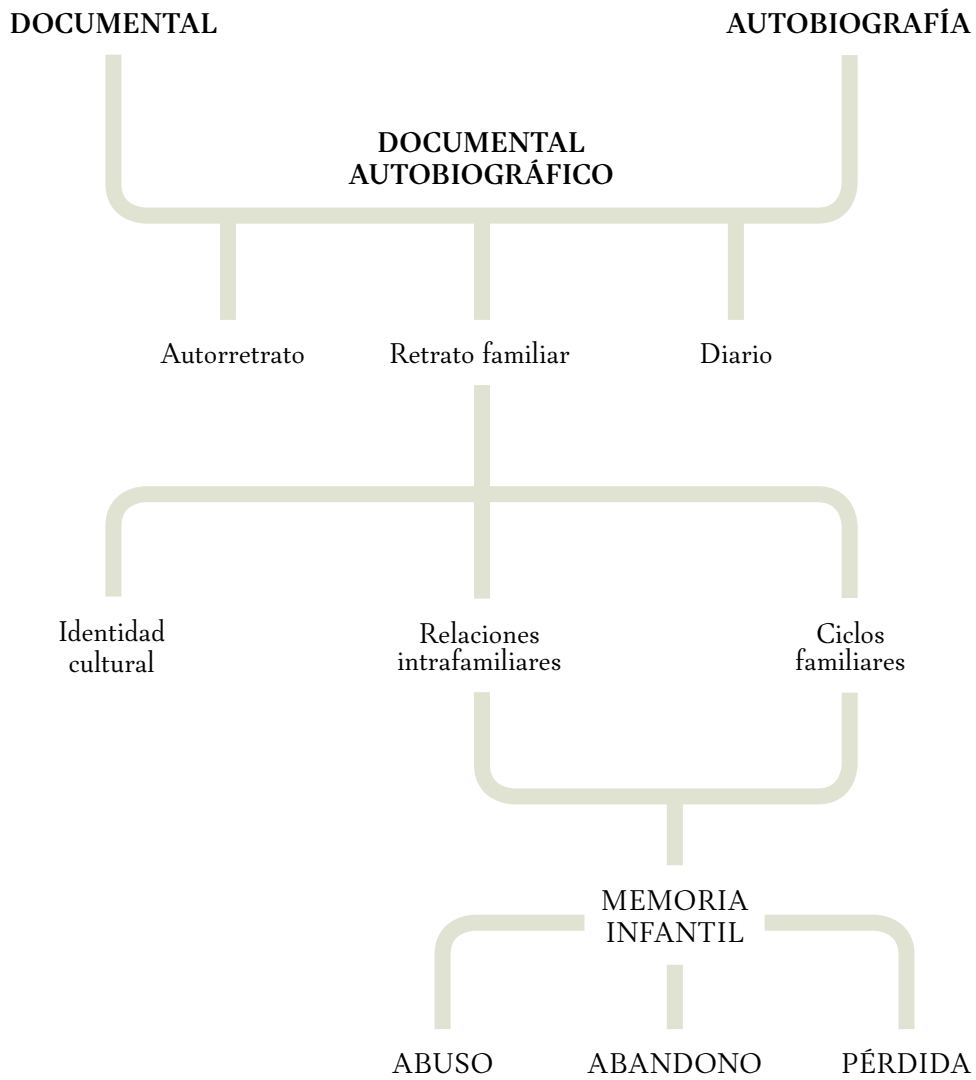
Desde el punto de vista de las terapias narrativas, se ha abordado el concepto mentalización para destacar la importancia de las experiencias reflexivas generadas durante la infancia y su dependencia de las figuras de referencia para realizar ese proceso. Desde el campo de la Terapia Narrativa de Michael White se ha señalado que las narraciones que puedan aparecer en torno a estas experiencias adversas que configuran nuestra identidad y están en conexión con los relatos sociales de poder. En ese sentido, el proceso terapéutico puede ayudar a la integración y reestructuración tanto de los recursos que no fueron narrados o asimilados durante la infancia, o aquellos que necesitan ser reestructurados. Del mismo modo, las terapias artísticas proponen otras formas de simbolización de las experiencias conflictivas o traumáticas que no están centradas en el relato, sino en la creación de imágenes, una forma de trabajo que conecta con los procesos de creación cinematográficos.

Desde este marco teórico interdisciplinar, se propone en análisis de los retratos familiares que conforman el marco teórico de la investigación, que se centrará tanto en los aspectos estéticos y narrativos de los documentales como de las cuestiones psicológicas y antropológicas expuestas en este capítulo.



II

EL RETRATO FAMILIAR



II.1. INTRODUCCIÓN

Algo que no se ha comprendido inevitablemente reaparece: como un fantasma sin esclarecer, no puede descansar hasta que el misterio haya sido resuelto y el hechizo roto.

Sigmund Freud

En este capítulo presentaremos, en primer lugar, la cartografía del corpus de documentales que resultó del proceso de acotación del objeto de estudio de la investigación. Como ya indicamos, la exploración inicial partió de una selección de documentales autobiográficos presentados en el epígrafe VI.2.1., para después acotar la filmografía al retrato familiar, cuya exploración dio como resultado al listado presentado en el punto VI.2.2. A partir de esta última selección, se acotó la filmografía a la familia nuclear lo que permitió su clasificación en torno a tres líneas temáticas: la primera pone el acento en la familia como núcleo de transmisión de la identidad cultural, focalizada en la salvaguarda del legado o bien en su recuperación tras la pérdida de referentes; una segunda línea aglutina documentales que giran en torno a los ciclos vitales de las familias como el nacimiento, la enfermedad o la pérdida de alguno de sus miembros; y la última clasificación versa sobre las relaciones intrafamiliares, paterno y materno filiales, así como al abordaje del sistema nuclear al completo.

Este estudio cartográfico permitió la selección del corpus fílmico centrado en la rememoración de experiencias infantiles relacionadas con las figuras de apego presentado en la introducción. Dada la naturaleza de las temáticas abordadas en los documentales, donde las directoras y directores expresan experiencias de carácter doloroso o traumático, se han organizado las películas en torno a las tipologías de trauma infantil descritas por Jeremy Holmes, expuestas en el primer capítulo, experiencias de abuso y de abandono, y la tipología señalada por John Bowlby centrada en la pérdida de las figuras de apego y el posterior duelo.

Dentro de cada sección se analizará cada documental sobre la base de la guía presentada en el capítulo anterior, con el objetivo de establecer sinergias y criterios comparativos entre las películas aglutinadas en torno a cada categoría, al igual que desde el punto de vista psicológico y antropológico. Asimismo, cada epígrafe presenta estudios de caso donde se analizan, en profundidad, documentales pioneros y de referencia, como ya indicamos en la introducción.

II.2. HACIA UNA CARTOGRAFÍA DEL RETRATO FAMILIAR: LA FAMILIA NUCLEAR

II.2.1. Memoria, familia e identidad cultural

La búsqueda de la identidad cultural es una de las líneas de exploración que la investigación ha encontrado recurrente en el retrato familiar, un corpus fílmico realizado por cineastas descendientes de emigrantes, hijos de matrimonios multiculturales o pertenecientes a minorías étnicas, donde la familia se configura como portadora de la identidad cultural. En estas películas emergen algunas temáticas frecuentes como la búsqueda de los orígenes o la indagación de aquella cultura que ha quedado relegada, marginada o invisibilizada, en la familia o en la sociedad.

Una de las películas pioneras que podemos destacar en esta línea de trabajo es *Guanabacoa: Crónica de mi familia* (1966) de la directora cubana afrodescendiente, Sara Gómez. En este documental la directora indaga en sus raíces para ofrecer un retrato familiar que constituye, al mismo tiempo, un singular testimonio de la vida de las familias negras cubanas, un grupo étnico históricamente marginalizado en este país. Si *Guanabacoa* se configura como un retrato familiar aislado en el contexto cubano y latinoamericano de esa época, será en Estados Unidos donde emerja, a partir de los años setenta, un corpus fílmico abundante en torno a la emigración y la familia. Dos de los pioneros en adentrarse en la recuperación de sus orígenes fueron los cineastas Martin Scorsese y Alfred Guzzeti, hijos de emigrantes italianos, quienes reconstruyeron su pasado migratorio en *Italianamerican* (1974) y *Family Portrait* (1975), a través de entrevistas realizadas a sus padres y material de archivo, al mismo tiempo que describieron las particularidades del fenómeno migratorio italiano. Estas dos películas vienen precedidas de la obra del director Jonas Mekas, un emigrante lituano de primera generación, quien utilizó la práctica fílmica como una

forma de arraigo en Estados Unidos. De su filmografía destacamos *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), que documenta el regreso a su país y el reencuentro con su familia tras veinticinco años en el exilio; una experiencia que también sería narrada por su hermano en *Going Home* (1972). De igual modo, Su Friedrich rescata la emigración europea tras la guerra en *The Ties That Bind* (1984), un intento de recuperación de la memoria familiar, a partir del retrato de su madre alemana.

Fruto de la emigración judía a Estados Unidos encontramos un grupo de películas definidas por el genocidio, el desarraigo y la doble identidad cultural. La obra de Abraham Ravett es un ejemplo paradigmático de la recuperación de la memoria familiar ligada a la identidad. Entre su extensa producción fílmica destacamos un corpus de cinco películas centradas en torno a la recuperación de la memoria familiar: *Half Sister* (1985), sobre su hermanastra que falleció en el gueto cuando tenía seis años y a la que nunca conoció; *Everything's for You* (1989), donde reconstruye la memoria de su familia polaca alrededor de la figura de su padre, superviviente del Ghetto de Lodz; *In Memory* (1993), un ensayo experimental sobre la vida en el Ghetto; y *The March* (1999), que recupera la memoria de sus padres en Auschwitz. Alejada de la experiencia traumática del Holocausto encontramos la obra del cineasta Alan Berliner, quien investiga su propia identidad judía en relación con sus antepasados, fundamentalmente en dos películas: *Intimate Stranger* (1991), un retrato de su abuelo materno, emigrante judío proveniente de Palestina, y *Nobody's Business* (1996), un retrato de su padre que sitúa sus orígenes familiares en el este de Europa. De igual modo, también incluimos en esta agrupación *Yiddle in the Middel. Growing Up Jewish in Iowa* (1999) de Marlene Booth, que sin centrarse en los procesos migratorios de su familia, reflexiona sobre su doble identidad, judía y norteamericana, con las fluctuaciones y desencuentros entre ellas.

La doble identidad cultural asiática-estadounidense conforma otro grupo de películas, dirigidas por descendientes de emigrantes chinos y japoneses. Respecto a China, Peter X. Feng indica que las narrativas que predominan son “de recuperación, lo que implica que la identidad cultural china fue enterrada o dejada atrás”.³⁷² Esta es la clave de la película *China: Land of my Father* (1979) de Felicia Lowe, construida a partir del viaje que realiza la directora a China, una vez que su padre ha fallecido. Del mismo modo, *Made in China* (1986) de Lisa Hsia, cuenta el retorno de la directora estadounidense al país de sus padres, donde permanecerá durante cinco años, mientras estudiaba en la Universidad de Beijing, en casa de su prima. A diferencia de la película anterior, su estancia en China no está estructurada en torno a la búsqueda del pasado familiar, sino sobre las preconcepciones estadounidenses sobre China y la comparación cultural entre los dos países.

En relación con los descendientes de emigrantes japoneses destaca un grupo de documentales dirigidos en la década de los noventa, sobre el internamiento de esa población en

372 Peter X. Feng, “Getting Lost on The Way to my Father Village”, (Web del director, 2002) [<http://www.richardfung.ca/index.php?/writings/peter-feng/>] (12/08/2019). Texto original en inglés. Traducción propia: “China is implicitly the culture that got left behind; the narrative of ‘return’ to China is thus one of recovery, implying that a Chinese cultural identity has been buried or left behind”.

campos de concentración, tras el ataque a Pearl Harbor. En palabras de Efrén Cuevas, estas películas muestran “una profunda herida a su identidad, una grieta en sus esfuerzos por integrar coherentemente las diferentes tradiciones que han dado forma a sus biografías”.³⁷³ Tanto *Family Gathering* (1988), un cortometraje de Lise Yasui, como *Rabbit on the Moon* (1990) de Emiko y Chizu Omori, examinan la experiencia del internamiento a través de diversas estrategias y el impacto que tuvo esa experiencia para sus respectivas familias. Del mismo modo, *History and Memory. For Akiko and Takashige* (1991) de la japonesa-estadounidense Rea Tajiri, evoca el internamiento de la madre en un intento de reconstrucción de la identidad familiar, a partir de una memoria traumática heredada. Por último citar, *Who's Going to Pay For These Donuts, Anyway?* (1992) de Janice Tanaka, un documental que indaga sobre los efectos del internamiento del padre y del tío de la realizadora.

También en Canadá, encontramos ejemplos significativos de la exploración de la identidad cultural y la familia, a través de la búsqueda de los orígenes de los antepasados emigrantes. La obra de Richard Fung es significativa porque representa una triple identidad cultural fruto de sucesivas emigraciones: de China a la isla de Trinidad y Tobago, donde nació el director, y una segunda, desde allí a Canadá. En su documental *My Mother Place* (1990), Richard Fung retrata a su madre pintora, tercera generación de chinos trinitenses, y su emigración a Canadá, desvelando de forma crítica las relaciones coloniales que imperaban en Trinidad y Tobago, un país que propiciaba la segregación por etnias. Por otro lado, *The Way to My Father's Village* (1998), retrata el viaje al pueblo del padre en China, a la región de Guangdong, tras su muerte, en un intento por adentrarse en sus orígenes.

La emigración asiática a Inglaterra, desde la India, es retratada por Sandhya Suri en *Safar* (2002) y *I for India* (2007), dos películas autobiográficas que relatan esa experiencia familiar construida a través de material doméstico, audio-cartas que sus padres enviaban a sus familiares en la India, así como entrevistas. Asimismo, relacionadas con la India, pero centradas en los procesos de multiculturalidad familiar, destacamos *My Mother India* (2001) de la directora australiana Sabina Uberoi, y *Fotografías* (2007), realizada por el director argentino, Andrés di Tella. Ambos cineastas exploran la memoria familiar a través de la figura materna, una mujer australiana emigrada a la India tras casarse con un profesor Sikh, en el caso de Uberoi, y una mujer india, Kamara Apparao, afincada a Argentina. Di Tella ya había explorado la memoria familiar paterna a través del documental *La Televisión y yo* (2002), con *Fotografías* explora la rama materna de la familia en un intento por recuperar la cultura que su madre se negó a transmitir a sus hijos. En su último documental, *Ficción privada* (2019), Di Tella aúna las figuras materna y paterna para reconstruir una historia de amor intercultural, y de fantasmas, a partir de su correspondencia.

Todos estos retratos familiares recogen la importancia que tiene la familia en la transmisión y salvaguarda de la identidad cultural. Si bien se ha realizado una selección de aquellas películas

373 Efrén Cuevas, “Crónica histórica a través de la mirada autobiográfica. Las huellas de la II Guerra Mundial en los japoneses-americanos”, en Carlos Muguero (ed.) *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés (1945-2005)* (Pamplona, Colección Punto de Vista, 2006), pp. 193-200, p. 193.

que exponen las relaciones materno y paterno filiales, quisiera señalar la ingente filmografía que en ese campo existe en relación con la figura de los abuelos, figuras a las que se recurre como garantes de la cultura originaria de la familia, que quiere ser recuperada por los nietos.

II.2.2. Los ciclos familiares

Los ciclos familiares se conciben como la sucesión de etapas por las que atraviesan las familias, diferenciados en: ciclos de equilibrio y adaptación y períodos de desequilibrio, de crisis y de cambio.³⁷⁴ El uso del cine y del vídeo en el contexto familiar ha cumplido la función de registro de algunas de las etapas vitales sobre todo las de equilibrio, excluyendo aquellos períodos de transformación y crisis. Sin embargo, existen pocas películas documentales autobiográficas profesionales que celebren el lado soleado de la vida familiar. Entre ellas, destacamos *Welcome to Live, Dear Little One* (1963) del director holandés Ed van der Elsen, un pionero del cine autobiográfico en Europa que continúa la línea de *Window Water Baby Moving* (1959) de Stan Brakhage, filmando y celebrando la espera del nacimiento de su hijo. El también holandés Johan Van der Keuken incluyó en *Vakantie van de Filmer* (1974) imágenes de la espera de su hijo, eje sobre el que vertebra la película sobre sus vacaciones en el sur de Francia. Sin embargo, la película de Van der Keuken contrapone la alegría familiar del tiempo presente y del verano, a la memoria del pasado y la rememoración de la ausencia de aquellos amigos que se fueron, componiendo un ensayo sobre la vida y la muerte acechante. Esta incursión de la muerte en su filmografía será retomada, en 1998, con *Last Words. My Sister Yoka*, un retrato homenaje a su hermana filmado dos días antes de su muerte por cáncer. De igual modo, Van der Keuken abordaría el proceso de su enfermedad que le conduciría a la muerte en *De Grote Vakantie*³⁷⁵ (2000), clara alusión a la película anteriormente mencionada, al igual que Van der Elsen, con *Bye* (1990); dos documentales que cierran un ciclo tanto cinematográfico como vital y funcionan a modo de despedida.

Esta fluctuación entre la celebración de la vida y la presencia de la muerte la encontramos también en *Time Indefinite* (1993), del norteamericano Ross McElwee, que parte de una celebración familiar donde anuncia su compromiso de matrimonio para después pasar a retratar la inesperada muerte del padre, el aborto de su mujer y finalmente la celebración del ciclo de la vida, a través del nacimiento de su primer hijo. Posteriormente, realizaría *Six O'Clock News* (1996), una reflexión sobre la violencia de las noticias de los informativos televisivos y su preocupación ante su reciente paternidad. De igual modo, la película *Wide Awake* (2006) de Alan Berliner, se articula sobre el nacimiento de su primer hijo, un evento que supone un punto de inflexión en la vida del director, quien tendrá que reestructurar

374 López Gironés, *El ciclo vital familiar*, en Alicia Moreno (ed.), *Manual de terapia sistémica. Principios y herramientas de intervención* (Bilbao, Desclée de Brouwer, 2014), pp. 63-98, p. 66.

375 Que se podría traducir como "Vacaciones prolongadas".

sus dinámicas nocturnas creativas para centrarse en su cuidado y resignificar, de este modo, su identidad. Ross McElwee retomaría sus reflexiones sobre la paternidad en *Photographic Memory* (2011), en este caso centrado en los conflictos derivados de la transformación de la relación paterno filial a partir de la adolescencia de su hijo.

La representación fílmica del duelo familiar se configura como la línea temática que más encontramos dentro de este epígrafe dedicado a los ciclos familiares. Uno de los primeros documentales en abordar el duelo fue *Dialogue with a Woman Departed* (1980) de Leo Hurwitz, quien rememora a lo largo de cuatro horas de metraje la pérdida de su mujer, Peggy Lawson, en 1971. De igual modo, Alain Cavalier alude a la muerte de su esposa, la actriz Irène Tunc, en dos películas: *Ce répondeur ne prends pas de messages* (1979) e *Irène* (2009). En la primera, Alain Cavalier no expresa explícitamente cuál es el motivo de su estado anímico, ni el de sus acciones: pintar su casa de negro y vendarse la cabeza como el hombre invisible. No obstante, las alusiones a una muerte por accidente de tráfico, al mismo tiempo que la inclusión de numerosas fotografías de Tunc, dejan entrever la traumática pérdida de su esposa, en 1972, unos hechos que rememoraría de forma explícita, años después, en su documental *Irène*.

Además de las pérdidas de alguno de los cónyuges, encontramos una abundante filmografía dedicada al duelo por la muerte de otros familiares como padres y hermanos. *Ensayo final para utopía* (2012) de Andrés Duque, retrata el proceso de duelo experimentado por el director a partir de la muerte de su padre. También sobre la búsqueda de la memoria a partir de la muerte del padre encontramos la película argentina *Los nueve puntos de mi padre* (2009) de Pablo Romano, una reflexión realizada a través de entrevistas a familiares sobre lo que queda de un hombre después de muerto. Asimismo, Eric Pauwels realiza un homenaje a su recién fallecida madre en la *La deuxième nuit* (2016), donde rememora su relación desde su infancia como una forma de transitar el duelo ante la pérdida de una de las figuras pilares de la vida del director.

Dentro de esta categoría cartográfica, pero circunscritos a la infancia, se encuentran una serie de documentales que rememoran la pérdida de alguna de sus figuras de apego,³⁷⁶ cuando todavía no se había cumplido el ciclo de emancipación, como *Vuela angelito* (Christiane Bukhard, 2001), *Un'ora sola ti vorrei* (Alina Marazzi, 2002), *Histoire d'un secret* (Mariana Otero, 2005), *Amanecer* (Carmen Torres, 2018), *Irene's Ghosts* (Iain Cunningham, 2018) y *La habitación de Elías* (2005) y *Video Blues* (2019) de Emma Tussell, todos ellos incorporados en nuestro corpus fílmico. Aunque no se ha incluido en nuestro estudio, señalamos, de igual modo, *Stories We Tell* (2004) de Sarah Polley, quien presenta la rememoración de la muerte de su madre cuando era pequeña, aunque se encuentra muy ligada al descubrimiento

376 No se han incluido en la cartografía aquellos documentales donde los directores rememoran la muerte de sus padres cuando eran pequeños, durante las dictaduras en Latinoamérica. Si bien estas películas se construyen sobre la identidad fracturada por esa pérdida, considero que más que la recuperación de una memoria intrafamiliar, estos documentales reflexionan sobre la memoria personal, en conexión directa con la histórica y los acontecimientos políticos de cada país. Los ejemplos más paradigmáticos de esta filmografía son: *Los rubios* (2003) y *Cuatreros* (2016) de Albertina Carri, *M* (2007) de Nicolás Prividera, y *Papá Iván* (2003) de María Inés Roqué.

de su verdadero padre biológico durante la edad adulta. Dentro del ámbito del duelo infantil destacamos también *Phantom Limb* (2005) de Jay Rosenblatt y *Elena* (2012) de Petra Cosa, dos documentales que tampoco forman parte de nuestro corpus por centrarse en la muerte de los hermanos, pero que ofrecen un interesante acercamiento a las vivencias particulares de este tipo de pérdida, dentro del contexto familiar.

II.2.3. Relaciones intrafamiliares

Dedicamos este apartado a los retratos familiares que abordan la relación de los cineastas con sus respectivas figuras de apego. En primer lugar, se presenta un recorrido por films específicamente contruidos en torno a las relaciones maternofiliales que tiene como punto de partida la reflexión sobre el rol de la mujer en la sociedad en los años 70, muy influida por la segunda ola del feminismo surgida en Estados Unidos. La exploración del legado materno, las relaciones conflictivas o la reflexión sobre el sentimiento de abandono son los ejes básicos sobre los que se articulan estas películas. En segundo lugar, se han agrupado los documentales que exploran de forma directa las relaciones paternofiliales, marcadas sobre todo por el conflicto de abuso de poder o por las ausencias de su figura dentro de la estructura familiar. En el último epígrafe, recogemos un corpus fílmico que explora las relaciones familiares en su conjunto, fundamentalmente a través del diario fílmico o la indagación de la memoria.

II.2.3.1. Las relaciones maternofiliales

Las relaciones maternofiliales serán exploradas en la filmografía pionera, originaria de Estados Unidos, desde dos perspectivas cinematográficas diferentes: la heredada de los códigos del cine directo y una línea de experimentación formal. Al primer caso corresponden *Joyce at 34* (1973) dirigida por Joyce Chopra y *Nana, Mom and Me* (1974) de Amalie Rothschild, dos directoras que exploran a partir de sus propias genealogías los conflictos que entraña la compatibilización de la maternidad y el trabajo. En la segunda línea de exploración, destacamos la obra de Michelle Citron que de igual modo indaga en las dificultades de las mujeres en el ámbito laboral y artístico, al mismo tiempo que reflexiona, en *Daughter Rite* (1978) (documental que forma parte de nuestros estudios de caso) y *Mother Right* (1983), sobre el legado materno. Por su parte, *Complaints of a Dutiful Daughter* (1994) de Deborah Hoffman indaga en las relaciones maternofiliales desde la perspectiva de la enfermedad, a partir del momento en que su madre es diagnosticada de Alzheimer, con el objetivo de ahondar en el sentido de la memoria y los lazos familiares.

En Europa, destacamos la filmografía documental de Chantal Akerman como pionera en ese ámbito. Si bien a lo largo de su filmografía de ficción podemos observar elementos autobiográficos de forma recurrente, es su obra documental en primera persona la que explora la identidad a través de un doble eje temático: la relación con su madre, superviviente de un campo de concentración en Auschwitz, y su identidad judía. Esta indagación sobre su

propia identidad en relación con el legado materno comienza con *News from Home* (1977), un documental construido través de la lectura de las cartas que su madre le envió durante su estancia en Nueva York, entre 1971 y 1974, que cierra a modo de díptico con *No Home Movie* (2015), donde Akerman explicita tanto su presencia como la de su madre, en un retrato desolador sobre su pérdida. Por su parte, las relaciones maternofiliales conflictivas derivadas de trastornos psicológicos o enfermedades mentales serán analizadas a través de dos documentales incluidos en nuestro corpus fílmico, *Tarnation* (2003) del estadounidense Jonathan Caouette y *The Silences* (2015) de la australiana Margot Nash.

Abrimos un nuevo episodio para hablar sobre las relaciones maternofiliales en el contexto de la adopción. Mientras que en la práctica totalidad de las películas autobiográficas realizadas en torno a esta temática son las hijas o hijos adoptivos los que emprenden la realización de una película, *Finding Christa* (1980) supone un acercamiento desde el punto de vista de la madre biológica, Camille Billops, artista afroamericana que dio en adopción a una niña de cuatro años, Christa, en contra de la voluntad de su familia. En lo que conciernen a las relaciones maternofiliales entre hijas y madres adoptivas destacamos la filmografía de la cineasta japonesa Naomi Kawase, *Katatsumori* (1994) y *Tarachime* (2006), dos películas que reflexionan sobre la maternidad y la construcción de vínculos afectivos en el marco de la adopción. Estos documentales, al igual que *Amanecer* (2018) de la colombiana Carmen Torres, giran en torno al hueco biográfico generado por el abandono que la adopción deja abierta y que pretende ser restituido, en el caso del documental de Torres, a través de la búsqueda de la madre biológica. En torno al abandono materno, aunque no por adopción, encontramos también algunas películas, entre las que destacamos *La quemadura* (2009) del chileno René Ballesteros, cuya madre abandonó la familia para iniciar una nueva vida en Venezuela tras divorciarse de su padre y *Amazona* (2016) de la colombiana Clare Weikopf, cuyo abandono fue generado por la búsqueda de libertad materna. Tanto la filmografía de Kawase, como *Amanecer*, *La quemadura* y *Amazona* serán analizadas posteriormente, al trabajar conflictos relacionales fijados en la infancia.

Concluimos este epígrafe, haciendo mención al documental *Yukiko* (2018) dirigido por la directora coreana Young Sun Noh, una película sobre la distancia entre la directora y su madre, atravesada por el fantasma de su abuela desconocida, que pone de relevancia la importancia de los secretos familiares. Todos estos documentales cuestionan el rol que la sociedad otorga a la mujer como madre desde un punto de vista biológico y social, y revisan tanto las opciones vitales de estas madres como sus consecuencias.

II.2.3.2. Las relaciones paternofiliales

Respecto a la filmografía dedicada a las relaciones paternofiliales podríamos destacar que la mayor parte de los documentales están marcados por la ausencia de la figura paterna, bien por separación, adopción o divorcio, pero también por una falta de comunicación marcada por conflictos intergeneracionales. En este corpus fílmico se incluyen, además, una serie de películas que cuestionan el poder paterno en el sistema familiar patriarcal. Destacamos como

pionera en ese ámbito *Joe and Maxi* (1978) de la directora Joel Gold, una película que presenta a una joven directora de 23 años, cuya madre ha fallecido recientemente, intentando recuperar la relación conflictiva con su padre. En la misma línea, *A Song of Air* (1978) de la australiana Merilee Bennett, incluido en nuestro corpus de estudio, presenta una revisión de las relaciones paternofiliales en forma de carta elegíaca, que pone de manifiesto la opresión vivida por la directora bajo la sombra paterna, construida íntegramente con material de archivo. De igual modo, la directora Su Friedrich aborda los conflictos paternofiliales en *Sink or Swim* (1990), articulada en torno a las experiencias vividas durante su infancia, en un intento de autoafirmación de su identidad personal; un documental seleccionado como estudio de caso.

Respecto a la búsqueda de padres ausentes, destacamos la película de Marco Williams *In Search of Our Fathers* (1992), donde narra su propia experiencia educado en una familia afroamericana matriarcal, marcada por la ausencia de figura paterna. Asimismo, Naomi Kawase indagó sobre la ausencia paterna con dos películas, *Ni tsutsumarete* (1993) y *Kya kara ba a* (2001), que describen el sentimiento de abandono provocado por el desconocimiento de su padre, en la primera, y el vacío dejado por su muerte, en la segunda; dos documentales que junto a los presentados en el epígrafe anterior conforman un estudio de caso. Por su parte, *O fútbol* (2015) de Sergio Oksman y Carlos Muguero se articula sobre el encuentro del padre de Oksman, al que no veía desde hacía veinte años, rodado durante el mundial de fútbol celebrado en Brasil, en 2014, un año después del verdadero encuentro.

Los secretos familiares y los silencios paternos son los ejes sobre los que se estructuran las siguientes películas de temática paternofilial. *Nadar* (2008) de Carla Subirana, indaga en una memoria familiar que está marcada por las ausencias masculinas: su abuelo, fusilado en los años 40, que había ocultado a su abuela que tenía otra familia, y el propio padre de la directora, al que tampoco conoció. Los secretos son también el pilar sobre el que se articula *Familia tipo* (2009) de Cecilia Priego, donde la directora desentraña una intriga familiar que tiene como protagonista a su padre emigrado a Argentina, que ocultaba otra familia en Europa a la que abandonó.

En otra línea de exploración, marcada también por las dificultades relacionales, se encuentra *Africa 815* (2014) de Pilar Monsell, que relata el acercamiento de la directora a su padre homosexual. El documental está estructurado en torno a la lectura de las memorias de éste que se convierten en voz *over* de la película y la apropiación de esos recuerdos por parte de la hija. Muy conectada con la película de Monsell se encuentra *El silencio es un cuerpo que cae* (2017) de la argentina Agustina Comedi, quien utiliza la película para indagar sobre el pasado homosexual de su padre, fallecido a los cincuenta y tres años, tras la caída de un caballo. La película además traza un recorrido sobre la historia encubierta de la homosexualidad y el SIDA, en Argentina, desde los años setenta.

Respecto a las dificultades relacionales entre padres e hijos, marcadas por un salto generacional, destacamos *La sombra* (2015) de Javier Olivera, *Un padre* (2017) de Víctor Fornés y *Reunión* (2018) de Ilán Serruya. En el caso de *La sombra*, el director tiene que lidiar con la figura de su todopoderoso padre, Héctor Olivera, uno de los productores cinematográficos más importantes de Argentina. La búsqueda de su propia identidad pasa por la liberación de esa sombra alargada, simbolizada en la película mediante la casa familiar. Por su parte,

Victor Forniés se adentra con su obra en la memoria familiar con el objetivo de desentrañar la distancia emocional que le separa de su padre, marcado por la experiencia traumática de la Guerra Civil. De igual modo, Ilán Serruya plantea un encuentro entre el director y su padre, en la isla de Reunión, donde predominan el silencio y la distancia, inmersos en un paisaje que alberga toda la carga emocional que no se pone en palabras.

En la misma línea, encontramos la obra de los directores polacos Marcel y Pawel Lozinski, padre e hijo respectivamente, quienes se sirvieron de la realización de *Father and Son* y *Father and Son on a Journey* (2013), como vehículo para establecer una comunicación y sanar las heridas del pasado. Pawel se centra sobre todo en recuerdos dolorosos de su infancia, como el divorcio de sus padres, su falta de seguridad y la falta de límites en su educación, mientras que Marcel rememora su infancia en París durante la guerra, donde creció en hogares infantiles mientras sus padres, judíos comunistas, formaban parte de la Resistencia. La imposibilidad de comunicación es también la clave de *El señor Liberto y los pequeños placeres* (2017) de Ana Serret, pero esta vez provocada por la enfermedad del padre, una película homenaje que muestra el esplendor y el ocaso de hombre con enfermedad de Alzheimer. Sobre esa misma enfermedad versa *Lázaro* (2019) del director colombiano José Alejandro González, un documental centrado en la recuperación de las relaciones paternofiliales ante el inminente avance de la enfermedad.

II.2.3.3. La familia como sistema

En este apartado, agrupamos aquellas películas realizadas en torno a la familia nuclear, en su conjunto, a partir del formato diarístico o la exploración de la memoria. Destacamos como pionero del diario familiar al director Ed Pincus, quien a través de su obra *Diaries* (1971-1976), gestada a lo largo de cinco años, filmó de forma regular a su mujer y a sus hijos, registrando las luces y las sombras de la vida familiar. En la misma línea abierta por Pincus, de cine directo de corte autobiográfico, encontramos *Breaking and Entering* (1980) de Anne Schaaetzel, documental que se estructura sobre la base del retorno de la directora a la casa familiar para lidiar con los problemas no resueltos con sus padres, a partir de la rememoración de un suceso que marcó su adolescencia. La obra de David Perlov conecta con la de Ed Pincus en la forma diarística que adopta la práctica totalidad de su obra documental. En *Diary (1973-1983)* (1984) y *Updated Diary* (1990-1999). Perlov registra en forma de diario su vida familiar, centrada en su mujer y sus dos hijas, donde incluye tanto la memoria autobiográfica de su pasado como la reflexión sobre los acontecimientos políticos y sociales que vivió Israel, su país de adopción.

Frente a la inscripción del cotidiano apuntamos, a continuación, una serie documentales que trabajan en torno a la memoria familiar. En esa línea de exploración, señalamos *Sita's Family* (2002), donde la directora Saba Dewan reflexiona sobre las relaciones paternofiliales a partir de la exploración de la historia de la independencia de la India. Por su parte, en España, destacamos como pionera la obra de Carlos Ruiz Carmona, *Retrato* (2004), un documental sobre los padres del director que pertenecieron a la generación de postguerra

marcada por el miedo, donde el matrimonio significaba un compromiso para toda la vida. Por último, señalar tres películas españolas que indagan en la memoria familiar: *Family Strip* (2008) de Luis Miñarro, un retrato de los padres del director quienes rememoran pasajes de su vida, mientras son retratados por un pintor; *Converso* (2017) de David Arratibel, centrado en la adopción de la fe católica por parte de la familia del director; y *Muchos hijos, un mono y un castillo* (2017) de Gustavo Salmerón, un retrato familiar que cuenta como protagonista con la figura de su excéntrica madre.

II.3. DE CASAS, CRIPTAS Y FANTASMAS: LA EXPLORACIÓN DE LA MEMORIA INFANTIL EN EL RETRATO FAMILIAR

En toda habitación infantil hay fantasmas. Son los visitantes del pasado olvidado de los progenitores, los huéspedes no invitados al bautizo.

Henrik Ibsen

El epígrafe que presento a continuación se focaliza alrededor del corpus filmico seleccionado a partir de la cartografía descrita en torno al retrato familiar. Esta acotación centra el objeto de estudio en la rememoración de la infancia, una etapa del desarrollo que como vimos presenta características particulares debido a su dependencia de las figuras de apego, tanto vitalmente como a la hora de integrar las experiencias dolorosas y traumáticas durante la infancia.

El análisis de la filmografía seleccionada se ha planteado desde la metáfora de la “casa”, que alude al sistema familiar y los conceptos descritos en el primer capítulo: la “cripta”, considerada como una herida de las figuras de apego que se oculta a las generaciones venideras y el “fantasma” que se define como la emergencia de las consecuencias de aquello que se oculta. En los documentales analizados, las cineastas y los cineastas desvelan las criptas y fantasmas de sus respectivas familias, desórdenes que cumplen una función homeostática. Desde la perspectiva sistémica, se podría considerar que los cineastas serían portadores del síntoma que permite la emergencia de la disfunción familiar, constituyéndose las películas como oportunidades de reorganización de las narrativas familiares. Visibilizar las criptas y fantasmas familiares supone, en consecuencia, una desorganización temporal de la narrativa

imperante hasta que se encuentra un nuevo orden simbólico, a partir de la creación de nuevas narrativas, que implican, de igual modo, una reformulación de las relaciones familiares. Los fantasmas que habitan, tanto en las casas como en las películas, emergen fundamentalmente en torno al desenmascaramiento de los secretos, silencios, mentiras y ocultamientos familiares que reclaman ser visibilizados en el consciente familiar, de la necesidad de expresión o de la búsqueda de vacíos biográficos.

El análisis de los documentales contempla un triple objetivo: el estudio de las estrategias fílmicas de la evocación de la memoria infantil; la indagación de los aspectos relacionales familiares y psicológicos expuestos en el estado de la cuestión; y los patrones culturales familiares que son visibilizados por las películas. La organización de las películas se presenta en torno a tres epígrafes relacionados con las tipologías de trauma específicos de la infancia, ya señalados: el abuso, el abandono y la pérdida. Cada epígrafe presenta una serie de documentales seleccionados en torno a cada temática, que gravitan en torno a uno o varios estudios de caso, donde se realiza un estudio pormenorizado de los documentales, sobre la base del modelo que ya presentamos. Como también indicamos el resto de los documentales sigue la misma estructura de análisis, pero más reducida.

II.3.1. Experiencias fílmicas en torno a la violencia intrafamiliar: Abuso físico, psicológico y sexual

Los abusos de tipo físico, emocional o sexual se inscriben dentro del fenómeno de la violencia intrafamiliar que manifiesta una disfunción del sistema familiar en el cual se producen. Los gestos de violencia se pueden expresar de múltiples formas desde las más explícitas, como la violencia física, a las más sutiles, pero siempre implican un abuso de poder por parte de los adultos. La violencia se puede ejercer de forma directa o indirecta cuando el destinatario del abuso no es el propio niño, sino algún miembro cercano de la familia, pero el sufrimiento³⁷⁷ que genera es igual o mayor que el de la persona atacada.³⁷⁸ El drama infantil supone que las niñas y los niños generalmente asumen la culpabilidad de lo ocurrido, como si ellos fueran la causa que genera ese daño, una circunstancia que se encuentra en conexión con la atribución de su supervivencia a sus figuras de apego. Esa dependencia inhibe la capacidad comunicacional de lo ocurrido, estableciéndose un silencio en torno a la violencia intrafamiliar que, como indica Jorge Barudy, posibilita su transmisión transgeneracional:

377 Esta evidencia indujo al gobierno británico a ampliar su definición de daño infantil, incluyendo las lesiones generadas no solo por la violencia directa en el ámbito familiar, sino también el perjuicio experimentado tan solo por la observación del maltrato infligido a otras personas.

378 Peter Levine y Maggie Kline, *El trauma visto por los niños*, op. cit., p.28.

Cuando el sufrimiento de las víctimas, resultado de esa violencia, no ha sido verbalizado o socialmente reconocido, el riesgo a que se exprese a través de comportamientos violentos sobre otras personas es muy alto. Estas nuevas violencias producirán nuevas víctimas que podrán transformarse a su vez en nuevos victimarios.³⁷⁹

La violencia intrafamiliar aparece reflejada en los documentales en forma de abuso físico, psicológico y sexual. El abuso sexual de corte incestuoso es presentado en las películas *Daughter Rite* (1979) de Michelle Citron, y *To a Safer Place* (1987) de Beverly Shaffer y Shirley Turcotte, que abordan la memoria de diferente manera. Mientras que en el primer documental el trauma se expresa de forma inconsciente, desviando el conflicto interior hacia la relación materna y al rechazo de su legado, en el segundo, la protagonista rememora de forma explícita los abusos paternos, tras un largo período de recuperación que le permite confrontar sus recuerdos con los miembros de su familia. En segundo lugar, abordamos el estudio de dos documentales sobre el poder paterno y las relaciones conflictivas paternofiliales derivadas. Tanto en *A Song of Air* (1987) de Merilee Bennet como *Swink or Swim* (1990) de Su Friedrich, las directoras se rebelaban contra sus respectivas figuras paternas, inscritas en un modelo familiar patriarcal. La rememoración de estas experiencias de abuso de poder se manifiestan, en el caso de *A Song of Air*, bajo la forma de asfixia y anulación de la identidad propia, y en forma de búsqueda de aprobación y sentimientos de abandono, en el documental de Su Friedrich. Tanto *Daughter Rite* como *Swink or Swim* se analizarán como estudios de caso.

II.3.1.1. *To a Safer Place* (Beverly Shaffer y Shirley Turcotte, 1987). La niña encerrada en la pared del sótano

I will hide on the wall. A place too hard and too cold to him to touch.

Las prácticas autobiográficas fílmicas plantean la inscripción de las cineastas como sujetos y objetos fílmicos, una particularidad que implica la elección de situarse delante o detrás de la cámara. En el caso de *To a Safer Place* este desdoblamiento se produce mediante la codirección, que aún en la dirección de la película a Shirley Turcotte, la protagonista del documental, junto a Beverly Shaffer, una directora que contaba con una amplia práctica en la dirección de documentales, producidos por el National Film Board of Canada. Shirley Turcotte, formada en ingeniería, no poseía experiencia cinematográfica, constituyendo este documental su única incursión en la práctica fílmica.

379 *Ibid.*, p. 27.

To a Safer Place, rodado en 16 mm., propone el viaje de Shirley Turcotte a los lugares de su infancia para encontrarse con sus familiares y conocidos, con el objetivo de confrontar los hechos traumáticos del pasado. El documental aborda la recuperación de la memoria desde dos estrategias: el relato a través de una voz *over* en primera persona de la protagonista y la conversación con sus familiares. Estas dos formas de enunciación permiten acceder por un lado al mundo interno de Turcotte, y, por el otro, explorar la memoria de forma relacional. La planificación y puesta en escena de las conversaciones de Turcotte con sus familiares constituyen las secuencias nucleares del documental frente a otras secuencias, que se podrían denominar de enlace, que recogen desplazamientos y acciones de la protagonista durante su viaje, filmada en soledad. En esos momentos es donde se inserta, normalmente, la voz *over* reflexiva, que fluctúa entre la rememoración del pasado y la meditación generada sobre los acontecimientos del presente. La planificación de esas secuencias de desplazamiento se realiza a través de la fragmentación de las acciones en planos articulados a través de perfectos *raccords* de mirada, de posición y dirección del movimiento. De igual modo, la planificación de los encuentros se plantea mediante la fórmula clásica del plano-contraplano entre las personas filmadas conversando, con un predominio del primer plano, planos que nos sitúan en el entorno (plano máster) y algunos planos detalle que funcionan como insertos, muy en consonancia con las estructuras de planificación televisivas. Este efecto de continuidad de los encuentros entre dos o más personajes, rodados con una sola cámara, implica decisiones de cambio de plano durante la conversación, intervenciones puntuales y, sobre todo, la reconstrucción de la secuencia a través del montaje transparente. En algunos encuentros, sin embargo, advertimos el rodaje con dos cámaras, como en la secuencia del barco donde Turcotte conversa con su madre, un encuentro con un alto nivel emocional. Respecto a los movimientos de cámara se observan panorámicas de seguimiento de los personajes y el uso del zoom, que denota una influencia televisiva. El registro de sonido es directo y conforma junto a la música original de Lorena Mckenzie, insertada de forma extradiegética, los efectos de sala y la voz *over*, la banda sonora de la película.

Desde el punto de vista narrativo, *To a Safer Place* se estructura en torno a la trama principal del retorno al lugar de la infancia. El documental está organizado en tres actos: en primer lugar, la vida presente de la protagonista centrada en su familia, su trabajo y su relación de pareja; en segundo lugar, la rememoración de la memoria infantil centrada en el abuso paterno; y, por último, el período donde se explicita su proceso de recuperación, a partir de su huida de la casa familiar. La película comienza con una escena de la protagonista leyendo un cuento a su hijo, lo que constituye el punto de partida inicial de los relatos clásicos, donde se produce un detonante desestabilizador que empuja al personaje a abandonar su zona de confort. En este caso, el detonante es su propia misión interna de revisión de los hechos del pasado familiar, que se expresa a través de la voz *over*:

Jeffrey lloraba más que la mayoría de los bebés. Con frecuencia me asaltaba el miedo de haber abusado de él. Traté de buscar ayuda, pero nadie puede ni imaginar lo asustada que

estaba. Parece que esos sentimientos se han desvanecido [...] Quería visitar a mi familia de nuevo. Con el tiempo, esperaba entender y aceptar lo sucedido durante mi infancia.³⁸⁰

Tras esta introducción, comienza el viaje de la directora que avanza linealmente hasta regresar al punto de partida inicial, al final de la película. No obstante, observamos algunas rupturas temporales en el relato que introducen secuencias ligadas al tiempo cotidiano de la directora, correspondientes a su faceta como madre, su vida laboral o su relación de pareja, que forman parte del primer acto, pero que se presentan mediante *flashbacks*. De igual modo, se utilizan fórmulas narrativas clásicas como el montaje paralelo, como en la secuencia donde muestra simultáneamente el acercamiento de la directora a la casa de su madre, mientras la vemos asomada a la ventana esperando.

Por su parte, las tramas secundarias de la película se urden a partir del encuentro de la directora con los miembros de su familia (madre y hermanos) que es presentada como un sistema desarticulado y disfuncional, donde se silenciaron los abusos. La madre se erige como un personaje secundario fundamental en la película que no constituyó una figura de apego seguro para la directora, mientras que la figura paterna adopta el rol de villano del relato, una presencia evocada a través de la narración de la brutalidad de los sucesos, que la directora excluye de sus encuentros. A este respecto, Turcotte indica:

No puedo recordar cuando comenzó. Papá obligándome a mirar fotos sucias, tocándome, obligándome a tocarle. Creo que tenía cinco años cuando probé su semen y poco después me penetró [...] Papá no era parte de este viaje, no quería nada de él. Cuando éramos pequeños fue un caso judicial. Pero todo salió a su favor. Lo negó entonces y lo sigue negando todavía. Nunca fue a prisión, ni fue acusado por abusar de nosotros y de nuestra madre. Ella no fue capaz de protegernos.³⁸¹

El conflicto principal de la película se centra en las dificultades que tiene Turcotte en la asunción de los sucesos del pasado, presentando un conflicto interno: el miedo a que ella pueda repetir los abusos; un conflicto relacional, fundamentalmente con su madre, expresado en forma de sentimientos de abandono; y un conflicto social, que se presenta en forma de impunidad y abandono por parte de instituciones y la población civil. La directora aborda el senti-

380 *To a Safer Place* (00:01:20-00:01:59 Reel 1).

[https://archive.org/details/toasaferplace_201706/toasaferplace_201706reel1.mov] (13/07/2020).

Voz original en inglés. Traducción propia: "Jeffrey cried more than most babies. And I used to be afraid that I'd abuse him. I've tried to get help. But no one would believe how frighten I was. Those feelings seemed gone away now [...] I wanted to visit my family again. Time have past and I was hoping to understand and accept what its happen during my childhood".

381 *To a Safer Place* (00:03:02-00:04:01 R1). Voz original en inglés. Traducción propia: "I can't remembered when it all started. Dad making me looking dirty pictures, touching me, making me touching him. I think I was five when I tasted his semen and soon after he penetrated me. Dad wasn't part of this journey, there is nothing I wanted from him. When we were children it was a court case. But everything went in is favor. He denied it then and he still denies it. He was never in prison or treated for abusing us and mother she wasn't able to protect us".

miento de abandono por no haber sido amada, mientras trata de comprender, en un intento mentalizador, por qué su madre no la protegió de los abusos paternos. La madre se presenta como una mujer anulada, incapaz de ofrecer respuestas a su hija, quien finalmente acaba por percibirla como una víctima más de la espiral de violencia familiar, como indica la voz *over*:

Se llevó tanto de ella, incluso sus hijos. Ahora me doy cuenta de que mamá fue una víctima. No me protegió. No podía ni hacerse cargo de sí misma. Ella también le tenía miedo. Sé lo difícil que es ser una buena madre.³⁸²

Esta dificultad para establecer vínculos de apego seguro con su madre se traslada a las dificultades experimentadas tanto por la directora como por su hermana Linda, otra víctima de los abusos paternos, en su rol de madres. Mientras el miedo de Shirley se focalizaba en haber dado a luz un varón susceptible de convertirse en un abusador, el de Linda se centraba en haber engendrado tres niñas, con el consiguiente miedo a que fueran abusadas, como de hecho sucedió con una de ellas.

La realización de la película y la expresión de las experiencias traumáticas supone un intento de visibilización de las heridas secretas de la directora o “criptas”, que propicien la asunción del pasado y la transmisión intergeneracional en forma de fantasma. El encuentro también explicita las diferencias de género respecto al abuso familiar que se manifestaba hacia los chicos, en forma de agresión física. Estas secuencias entroncan con la responsabilidad ciudadana respecto a las agresiones a los menores, visibilizando la pasividad de la institución escolar y del vecindario, quienes no asumieron ningún compromiso ante el maltrato de los niños.

A lo largo de todo el acto central observamos la necesidad (dramática y vital) de Turcotte de que le devuelvan una imagen externa de sí misma respecto a cómo era de pequeña y cómo eran percibidos como familia. Frente a esas carencias identitarias expresadas por la directora, quien indica en un momento, “No tengo ningún sentido de mí misma cuando era niña”,³⁸³ la película supone un intento por recuperar el autoconcepto perdido, al mismo que posibilita la imaginación de un pasado no vivido y la aclaración de preguntas pendientes como: ¿Qué padre te hubiera gustado tener?, realizada a sus hermanos; ¿Qué harían diferente por mí ahora?, a sus vecinos; y las preguntas realizadas a su madre: ¿Fue mi padre un tipo amable en algún momento? ¿Por qué me enviaste con él de nuevo cuando sabías lo que sucedía? ¿Cómo no te has puesto en contacto conmigo todos estos años?. Estas preguntas son necesarias para completar el relato de los sucesos del pasado y contribuyen a la elaboración de relatos alternativos.

El tercer acto del documental, centrado en el proceso de superación del trauma de la protagonista, muestra, a través del diálogo con su hermana y su encuentro con el psiquiatra, que

382 *To a Safer Place* (00:22:20-00:22:56/R1). Voz original en inglés. Traducción propia: “He took much away from her, even her children. I realized now, mom was a victim too. She didn’t protect me. But she couldn’t even take care of herself. She was afraid of him too. I know how hard it’s to be a good parent”.

383 *To a Safer Place* (00:21:39-00:21:41/R1) Voz original en inglés. Traducción propia: “I don’t have any sense of myself as a child”.

la recuperación de Turcotte pasó por un internamiento en un hospital mental. Tal y como ha manifestado Turcotte, una vez que escapó de la casa paterna fue diagnosticada de TEPT, padeció episodios psicóticos e intentos de suicidio.³⁸⁴ A este respecto la directora indica:

Cuando era adolescente nunca me sentí aceptada, no podía aceptarme a mí misma. Lo intenté, pero no podía. Estaba tan deprimida que morir parecía una solución. No fue hasta los diecisiete que encontré a un doctor cuidadoso. Nos llevó nueve años de trabajo resolverlo.³⁸⁵

El tercer acto concluye con la visita a la casa familiar y el descenso al sótano donde se cometieron los abusos. La directora indica a través de la voz *over*: “No sabía qué estaba buscando, pero sabía que mi viaje no se completaría hasta que fuera allí”.³⁸⁶ El clímax de la película emerge con la revelación interna de recuperación de esa parte de sí misma disociada que se escondía en la pared:

Siempre me acostaba con la ropa puesta, esperando que me protegiera, pero no pude. Allí aprendí a dejar mi cuerpo en la cama y llevarme a un lugar seguro donde él no pudiera alcanzarme.³⁸⁷ [...] Siempre sentí que una parte de mí había desaparecido, pero en aquel sótano recuperé a la niña que había estado escondiéndose en la pared. Era mi parte superviviente. Siempre estuvo allí.³⁸⁸

La pared constituyó para la protagonista un refugio proporcionado a sí misma, que le permitía disociarse para poder sobrevivir a las agresiones, mostrando su capacidad de resiliencia. Tras este último acto de confrontación con el pasado, la protagonista regresa al punto de partida reforzada, lo que supone el arco de transformación del personaje de “víctima” a “superviviente”, una tipología que trasciende su individualidad para resonar con otras víctimas de abusos durante la infancia. Asimismo, la trama maestra podría entroncar con la de “los desvalidos”, personajes que se enfrentan a retos muy por encima de sus posibilidades, pero

384 Entrevista a Shirley Turcotte. [<https://www.youtube.com/watch?v=qk50yQsf6lA&t=321s>] (21/12/2020).

385 *To a Safer Place* (00:10:00-00:10:30/Reel 2). Voz original en inglés. Traducción propia: “As teenager I never felt accepted and I could really accept myself. I tried but I just couldn’t. At times I felt so depressed, it seemed easy to die. I was seventeen before I found a good caring doctor. It took us nine years to work through it”.

386 *To a Safer Place* (00:25:48-00:25:55/R2). Voz original en inglés. Traducción propia: “I didn’t know what I was looking for, but I know my journey couldn’t be complete until I went there”.

387 *To a Safer Place* (00:27:59-00:28:04/R2). Voz original en inglés. Traducción propia: “I’ve always went to bed with my clothes on, hoping to protect myself but I couldn’t. It’s there that I learnt how to leave my body on the bed and to take myself to a safer place where he couldn’t get me.”

388 *To a Safer Place* (00:29:00-00:29:21/R2). Voz original en inglés. Traducción propia: “I’ve always felt that a part of me have been missing but in that basement I’ve recover the child who’ve been hiding in the wall. She was a survivor in me. She’s always been there”.

triumfan gracias a su superioridad moral.³⁸⁹ Desde una perspectiva psicológica la visita al lugar permite la integración de una parte escindida de sí que pervivía en estado liminar, al margen de sí misma, reintegrándola en su psique adulta. De igual modo, esta acción podría considerarse como un acto simbólico de descenso a los infiernos, que se podría emparentar con los rituales de paso que marcaban el tránsito de la niñez a la edad adulta.

El documental se configura como un proyecto mentalizador que permite reestructurar la historia sobre su pasado, al mismo tiempo que la traslación de esa historia al ámbito público se podría considerar como un intento por subvertir las narrativas dominantes en torno a la impunidad, lo que podría considerarse como una externalización del problema. La visibilización y comunicación de estos sucesos señala a los culpables, tanto directos como indirectos de las agresiones, y al entramado social como último responsable de lo acontecido. La película supuso una invitación a romper el silencio de las víctimas y el tabú social en torno al incesto, una declaración de intenciones que constituye el tema de la película y que es sintetizado en el intertítulo del inicio del documental: “Shirley Turcotte fue abusada sexualmente por su padre hasta que dejó el hogar a los catorce años. Tanto ella como los miembros de su familia que participan en esta película esperan que su apertura pueda ayudar a aquellos que han experimentado los efectos del abuso”.³⁹⁰

II.3.1.2. *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1978). Legado materno y trauma del incesto. Estudio de caso

*She has done this so horrible task so that I wouldn't have to do it
I am very grateful. I walk towards her, she hugs me in her arms and I start to cry.*

Michelle Citron se formó en psicología en la Universidad de Massachusetts y ha desarrollado su carrera profesional como profesora universitaria³⁹¹ y como directora de cine y de producciones multimedia. Influida por el feminismo y el cine de vanguardia, en la obra de Michelle Citron confluyen el interés por las problemáticas de las mujeres y la expresión de su propio universo autobiográfico como una forma de superación de sus conflictos. A este respecto, la directora ha indicado: “Tenía algunos problemas: mi confusión y aislamiento como mujer artista, a principios de los setenta, mi compleja relación emocional con mi madre o mi contradictoria posición en el trabajo.”³⁹² Las películas se convertirían para la directora en una forma

389 Antonio Sánchez-Escalonilla, *Estrategias del guion cinematográfico. El proceso de creación de una historia*, op. cit., p. 112.

390 *To a Safer Place*. Texto original en inglés. Traducción propia: “Shirley Turcotte was sexually abused by her father until she left home at age 14. She and the members of her family who participated in this film hope that their openness will help others who have experienced the effects of abuse”.

391 Fue profesora de Radio/Television/Film at Northwestern University de 1978 al 2006 y del Interdisciplinary Arts Department del Columbia College Chicago desde 2006 a 2012.

392 *Ibid.*, p. 282.

de confrontar esas dificultades, al mismo tiempo que constataba que constataba su dimensión social y política debido a su condición de mujer.

Su trayectoria como cineasta se inició con *Self Defense* (1973), un homenaje a la euforia emocional de los primeros años de la segunda ola del movimiento feminista. Posteriormente, en sus obras *Parthenogenesis* (1975) y *What You Take For Granted* (1983), examinaría las contradicciones de las mujeres que trabajan en ámbitos tradicionalmente dominados por los hombres, incluido el arte. Con *Daughter Rite* (1978) y *Mother Right* (1983), Citrón se adentraría en su universo autobiográfico con el objetivo de abordar el paisaje emocional de las relaciones maternofiliales. En sus últimas obras, *Leftovers* (2012) y *Lives: Visible* (2017), se centraría en la reflexión de la vida de mujeres lesbianas, a partir de las fotografías de su vida privada.

La exploración de la propia identidad sexual, ligada a la familiar y a la étnica configuran, por otro lado, la práctica totalidad de su obra multimedia. Su proyecto *Queerfest* exploraba diferentes formas de relatar, de forma no lineal, historias de mujeres lesbianas centrándose en “sus gustos, complicaciones y contradicciones”,³⁹³ a través de cuatro piezas: *As American as an Apple Pie* (1999), donde mientras aprendemos a cocinar un pastel se nos desvelan veintidós escenas de la historia de amor de una pareja de mujeres; *Cocktails & Appetizers* (2001), un homenaje al *pulp fiction* lésbico de los años 50, construido a partir de pequeños fragmentos sobre la vida de dos mujeres, Max y Jess; *Mixed Greens* (2004), una pieza interactiva que cuenta con cuarenta y ocho secuencias que confrontan dos historias, la del pasado judío-irlandés de Michelle Citron, en contraposición a cuatro décadas de vida lésbica en EE.UU., y *Leflovers* (2014), una historia del amor entre dos mujeres, Norma y Virginia, narrada de forma fragmentada a través de las fotografías de sus cuarenta y cinco años juntas. En su último proyecto multimedia, hasta la fecha, *Jewish Looks*, la directora reflexiona, a través de las fotografías sobre su propia familia, la identidad judía, la inmigración y los procesos de asimilación.

El documental objeto de nuestro estudio, *Daughter Rite*, se proyectó en 1979, durante la II Semana de Feminismo y Cine del Festival de Edimburgo que reunió a cineastas y teóricas que comenzaban a investigar las posibilidades de un cine realizado por mujeres.³⁹⁴ Elena Oroz considera que *Daughter Rite* es una de las películas clave del cine feminista que empezó a gestarse en los años 70, en EE.UU., y que “tomó el documental como forma privilegiada de expresión para reflejar los cambios de conciencia y sociales surgidos con la segunda ola de feminismo y para revisar la historia de las mujeres”.³⁹⁵ Tal y como Oroz indica, esta película sería fundamental dentro de este marco, por tres motivos: por asentar la corriente de cine autobiográfico, porque interroga y analiza las formas documentales, tanto el uso del archivo doméstico como el estilo del directo y, por último, por reformular

393 Así lo define la autora en su página web: [<http://michellecitron.com/digital-media/>] (05/07/20).

394 Sophie Mayer, “Cambiar el mundo film a film”, en *Lo personal es político. Feminismo y documental*, op. cit., p. 12.

395 Elena Oroz, *Daughter Rite*, (*Blogs & Docs*, (21 de diciembre de 2009), p.1. [<http://www.blogsandocs.com/?p=487&pp=1>] (26/12/2019).

el espacio doméstico y diseccionar en clave sentimental los vínculos maternofiliales.³⁹⁶ Por su parte, Sophie Mayer sostiene que el documental feminista “nació con el objetivo de hacer historia: hacer visibles las historias de las mujeres, por un lado; y por otro, cambiar las circunstancias de la opresión que habría silenciado esas historias y las circunstancias que habían hecho que tantas de esas historias fueran traumáticas.”³⁹⁷

II. 3.1.2.1. Recursos expresivos cinematográficos

Daughter Rite es un documental experimental que se articula en torno a diecinueve secuencias que se corresponden con dos líneas argumentales realizadas con dos estilos diferentes. Las secuencias de cada línea argumental se yuxtaponen sin ninguna explicación, unidas por el nexo común de la temática de la película: las relaciones maternofiliales. El primer estilo, narrado en primera persona por una voz *over*, podría ser considerado diarístico, en forma de monólogo interior que se hace público, o epistolar, si lo percibimos como una carta abierta a los espectadores. La enunciación de la película se realiza mediante la voz *over* de una mujer de alrededor de treinta años que dialoga con una banda de imágenes domésticas familiares, rodadas en super-8, sobre escenas cotidianas de una mujer y sus dos hijas pequeñas. Las imágenes son manipuladas de forma experimental, ralentizadas, ampliadas o repetidas en bucle como si fueran *gifs* animados. El padre permanece fuera de campo, dirigiendo su mirada hacia su familia a través de la cámara, tan solo visible por la mirada de las protagonistas, sus gestos y saludos dirigidos hacia él. La banda sonora de esta parte de la película solo se compone de la voz *over*, no hay sonido adicional, ni tampoco música.

El segundo estilo retoma las características del “cine directo”, rodado cámara en mano, con sonido sincrónico, en planos de larga duración que permiten la observación de los personajes, utilizando el recuadro y el zoom, para acentuar la espontaneidad de la toma, y sin acompañamiento de ningún tipo de música o efecto sonoro. Las protagonistas son dos hermanas de alrededor de unos treinta años, filmadas en la casa de su madre que se encuentra en el hospital. Maggie, la hermana morena, es la mayor y Stephanie, la rubia, la pequeña. Este formato incorpora entrevistas encubiertas donde las protagonistas miran directamente a cámara para ofrecer su testimonio, pero en ningún momento se desvela, ni la pregunta a la que responden, ni se hace visible la persona que está detrás de la cámara.

El análisis fílmico que se presenta a continuación se ha estructurado en torno a secuencias del documental, numeradas según el guion original publicado en el libro de la directora, *Home Movies and Other Necessary Fictions*,³⁹⁸ pero nombrando las secuencias en base a términos específicos ligados a la investigación. Si bien es cierto que en el libro Citron utiliza como encabezamiento de las secuencias el formato habitual de los guiones,

396 *Ibid.*, p. 1.

397 Sophie Mayer, “Cambiar el mundo film a film”, en Sophie Mayer y Elena Oroz, *Lo personal es político. Feminismo y documental* (Navarra, Colección Punto de Vista, 2011), pp. 12-41, pp. 19-20.

398 Michelle Citron, “Daughter Rite. A film by Michelle Citron”, en Michelle Citron, *No Home Movies and Other Necessary Fictions* (Minnesota, University of Minnesota Press, 1999), pp. 143-163.

indicando el lugar donde se desarrolla la acción, he considerado más interesante, desde el punto de vista del análisis, nombrarlas de este modo, puesto que como ya veremos el documental trabaja más a un nivel simbólico que en torno al espacio y tiempo reales. En el análisis se ilustra la banda de imagen de cada secuencia con uno o más fotogramas representativos, mientras que se han resumido los elementos fundamentales de la voz *over* y de los diálogos entre las hermanas, entrecomillando los extractos literales que me parecían importantes para el estudio. El análisis se compone de dos fases, una descriptiva, en la que se exponen los aspectos relevantes de la banda de imagen y la de sonido, y una interpretativa. En el Anexo VII.2.1 se incluye la traducción al español del guion original.

1. EL LEGADO (00:00:08)

La primera secuencia funciona como introducción, pues tras ella aparece el título de la película. Está construida con imágenes ralentizadas de material doméstico de la celebración de un día de picnic en el colegio de las protagonistas, animado con juegos populares. Comienza con una panorámica que muestra en plano medio a una señora que lleva una cuchara en la boca que sostiene un huevo. La mujer le entrega el huevo a una niña y ésta realiza la misma operación en sentido inverso al de la madre. Estos dos planos se repiten varias veces a lo largo de la secuencia. La voz *over* en primera persona, que identificamos con la de la directora indica que la película surge a raíz de la celebración de su veintiocho cumpleaños; un cumpleaños difícil donde se encuentra muy deprimida, con insomnio, ansiedad, pérdida de peso y problemas para concentrarse. La voz *over* indica “Veintiocho eran demasiados, era el final de algo”. La mujer se compara con su

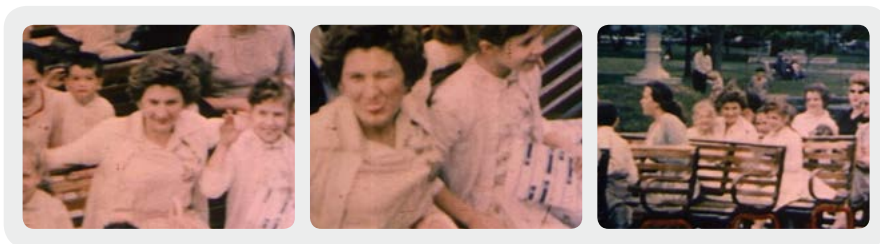
madre a esa edad que ya se había casado y había tenido su primera hija, ella misma: “Al ir a cumplir veintiocho y no estar haciendo lo mismo que mi madre, me di cuenta de que estaba muy asustada y ese miedo en mi veintiocho cumpleaños desencadenó el proceso del que surgió esta película. Ahora tengo treinta años. Dedico esta película con todo el cariño, a mi madre. Una mujer a la que me parezco mucho y con la que no tengo nada que ver”.



Michelle Ctiron trabaja en esta secuencia a nivel simbólico para representar lo que se podría considerar el tema sobre el que se articula el documental, el legado materno. La madre sostiene el huevo (su legado) con la boca y se lo entrega a su hija. La repetición de las imágenes en bucle enfatiza esa acción, que se repite de generación en generación. Desde el punto de vista psicológico, el veintiocho cumpleaños desencadena en la hija una crisis vital al no repetir la vida de su madre, lo que despierta emociones de miedo, ansiedad y tristeza, que se somatizan en forma de pérdida de peso, insomnio y problemas de atención. De igual modo este estado viene acompañado de creencias como “veintiocho eran demasiados, era el final de algo”.

2. HAWÁI (00:01:27)

Las imágenes de esta secuencia muestran a la madre y a sus dos hijas de paseo en un barco lleno de turistas, en los jardines de Boston. La figura paterna se revela a través de interacciones de los tres personajes con la cámara, como sacar la lengua, mirar directamente o saludar. La voz *over* hace referencia a una llamada de su madre en la que le cuenta que su padre se acaba de marchar de casa y que ella ha decidido irse a vivir a Hawái. Ante esta situación la hija comenta: “Se engaña tanto a sí misma. Siempre está cambiando de sitio pensando que así todo mejorará. Vive en una fantasía. Todo el mundo es feliz en el paraíso. Un cambio superficial y desesperado. Allí seguirá siendo la misma descontenta consigo misma, con su vida, siempre huyendo. ¿Por qué tiene tanto miedo?[...] Odio su falta de sinceridad”.



En esta ocasión, el contrapunto entre imágenes y voz *over* viene determinado por la felicidad de las imágenes que muestra una familia unida mientras que la voz indica la ruptura del matrimonio y el conflicto subyacente entre madre e hija. La hija se muestra enfadada y reprocha a la madre algunos rasgos de carácter y actitudes ante la vida, fundamentalmente el miedo que subyace a todas estas actitudes.

3. DERECHOS (00:03:18)

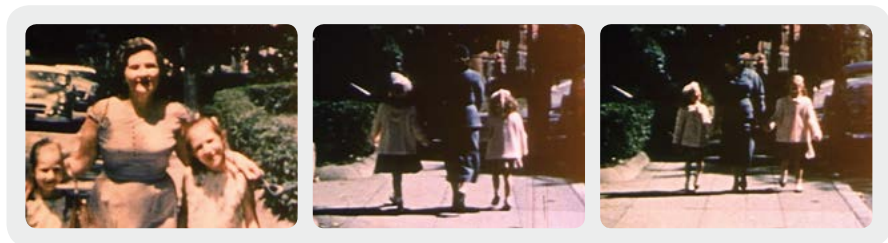
En la tercera secuencia se inicia la segunda línea argumental de la película. Las imágenes presentan en plano medio a dos hermanas de alrededor de treinta años, Stephanie y Maggie, sentadas en una cocina bebiendo café y hablando directamente a la cámara. Stephanie rememora su parto indicando que se daba cuenta de que cuando su madre entraba en la habitación tenía más dolores y me cansaba más: “¿Y sabes lo que hacía?, ella me cogía la mano y me decía, ‘no pasa nada, cielo’. ‘Cielo’, como si me doliese un poco la tripa y así se fuera a ir, me entraba tanta rabia”. Stephanie decide que su madre no vuelva a entrar y cuenta su reacción ante esa decisión: “Ella nunca me lo ha perdonado. Nunca. Es como si le hubiera negado el derecho de ser una madre, a estar allí y cuidar de mí”.



En esta secuencia se reitera en otro contexto otro eje fundamental del documental: los conflictos maternofiliales. La imposición de límites a la madre conlleva una venganza por su parte, ante la negación de lo que consideraba que debería ser su derecho como madre.

4. SE ACABÓ (00:04:57)

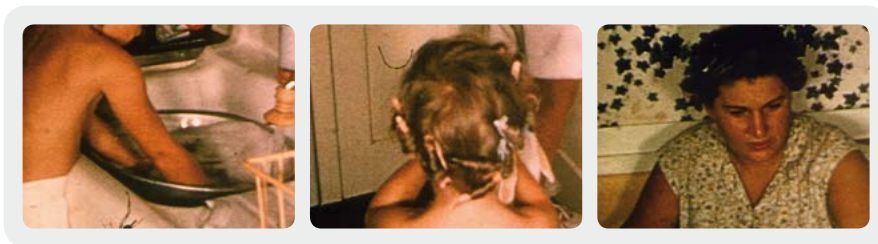
La secuencia está dividida en dos planos: el primero es un plano americano ralentizado de la madre y sus dos hijas pequeñas acercándose y alejándose de la cámara en bucle; el segundo, un plano general ralentizado que muestra a la madre y a las hijas alejándose de la cámara, también en bucle. La narración se divide, a su vez, en dos partes que se corresponden con cada plano. Sobre el primer plano, la voz *over* cuenta el sentimiento de abandono de la hija cuando se entera de que no va a pasar a verla antes de irse a Hawái: “Lo entiendo: divorciarse, acabar con todo, romper todos los lazos. Todo el mundo le está dando tantos disgustos, respaldándola tan poco que se sentirá indefensa. Si cede en algo no tendrá la fuerza necesaria para liberarse. ¿Y ese algo es visitarme? Que se vaya a la mierda”. Durante el segundo plano, la voz describe el encuentro de dos horas en el aeropuerto: “Fue triste y doloroso. Lo pasamos bien. Hablamos de cosas serias, no de las tonterías de siempre. Me sentí muy cerca de ella. Me pasé todo el camino de vuelta a casa llorando. Ya no tenía casa, ni infancia, ni madre. Se acabó”.



En esta secuencia se muestra la ambivalencia de los sentimientos de la hija respecto de la madre que fluctúan entre el odio y el amor. En la primera parte la narración continúa con los reproches que se iniciaron en la secuencia 2, cuando se entera del divorcio y de la partida de su madre a Hawái. La emoción que predomina es la rabia ante la negativa de la madre a visitarla antes de su partida. En la segunda parte la rabia se transforma en tristeza por la pérdida de los referentes de su infancia. Las imágenes muestran de forma simbólica esa ambivalencia que expresa la voz: en primer lugar, por contraste, entre el sentimiento de rabia y las imágenes de felicidad de la familia y posteriormente montando un plano de las tres caminando de espaldas, lo que podría considerarse como una metáfora de ese alejamiento materno. Este distanciamiento se ve potenciado por el contraste entre los colores, cálidos en el primer plano y más fríos en el segundo. Sin embargo, en el momento en el que la voz indica “me sentí muy cerca de ella”, el plano cambia y la directora inserta, por unos segundos, el mismo plano de la madre y las niñas, pero caminando hacia la cámara.

5. SOBRE EL AMOR Y EL SACRIFICIO (00:06:35)

La secuencia abre con un plano medio de la hija mayor lavando los platos en la cocina para posteriormente pasárselos a su hermana pequeña para que los seque. La secuencia finaliza con el plano medio de la madre quien parece dar indicaciones sobre la tarea. La voz *over* cuenta que la madre llama a su hija para hablar e indicarle cómo quiere que gestionen su muerte. De igual modo a través de la hermana se entera de lo siguiente: “Nancy me dijo que claro, que mamá piensa que yo soy incapaz de amar o sea de amarla a ella, porque para ella el amor tiene que ver con un sacrificio total. Mi madre lo hizo por su madre y es lo que se espera de nosotras. Me resisto a pensar que el amor sea eso, así que no ofrezco esa clase de amor”. “Qué triste, pensé, qué poco me conoce”. “Aquello me confundió, siempre he pensado que era una persona cariñosa, y ahora mi madre me hacía ver lo contrario. Y yo la creí porque es mi madre. Y debería conocerme mejor que nadie”.

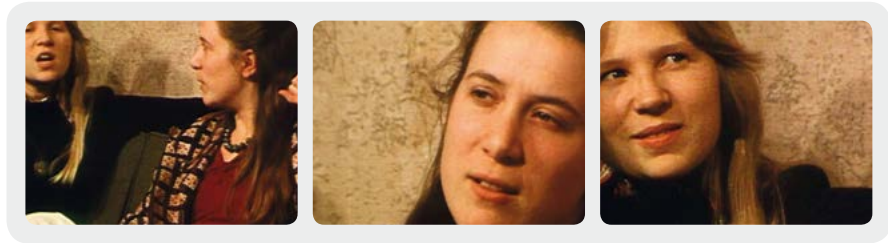


De nuevo esta secuencia vuelve a abordar la transmisión del legado materno a través de la demanda de la madre de un amor recíproco al que ella ofrece, y el rechazo de la hija a transmitir ese tipo de amor basado en el sacrificio. Ante esa ruptura de la transmisión de esos valores surgen las críticas de la madre hacia la hija, quien se siente triste debido a esa incompreensión. También se indica el poder de la madre sobre el autoconcepto y la autoestima de la hija. La voz *over* nombra a Nancy, la hermana, como mediadora entre la falta de comunicación entre la madre y su hermana. Las imágenes muestran el aprendizaje de una pequeña parte de ese legado “femenino”, como lavar los platos, que es supervisada por la madre y, en última instancia, por el padre a través de la cámara.

6. ERA MI MADRE. TENÍA DERECHO (00:08:21)

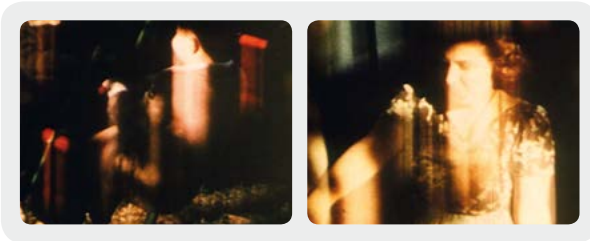
En la sexta secuencia nos encontramos en el salón con las dos hermanas adultas sentadas en el sofá, en plano medio. A través del zoom, y de pequeñas panorámicas, se encuadra, en primer plano, a la hermana que está hablando. Maggie explica: “Mi madre quería saber muchas cosas acerca de mi vida. Quería saber todo lo que hacía. Se implicaba mucho en comprarme ropa, en vestirme, en que fuera a fiestas. En vivir a través de mí. No tenía mucho más que hacer en aquel entonces. Y cuanto más me presionaba y más quería de mí, más me apartaba y me

alejaba yo de ella. Para ella fue duro. Más tarde descubrí que leía mis diarios, así que empecé a esconderlos, y también me leía las cartas”. Stephanie añade: “Lo que la ponía tan furiosa, esto me lo contaba cuando te ibas al colegio, es que las cosas que leía en tu diario y en las cartas la enfurecían tanto porque daban muestra de que no eras la hija que ella quería que fueras. Así que se retroalimentaba. Ella leía el diario y se enfadaba por cómo eras, y tú lo hacía aún más, porque aquello te ponía furiosa. Madre mía..., como si fuera un círculo vicioso”.



Esta secuencia expone la intromisión de la madre en la vida privada de la hija, considerada como un derecho materno, visualizando la relación de poder.

7. SOY IGUAL QUE ELLA (00:11:52)



Plano general de la hija mayor balanceándose en un columpio, en el patio de la casa, acompañados por la madre y otro niño. Las imágenes están ralentizadas y veladas ligeramente, dando la impresión de reducirse, por momentos, a manchas de color. En esta secuencia, la hija se lamenta de la toma de decisiones de la madre y de su falta de comunicación entre las

dos, temiendo ser igual que ella en el futuro. Tal y como expone la voz *over*: “Su vida es una sucesión de errores de cálculo con la gente y el dinero. Siempre tomando decisiones equivocadas, siempre acabando jodida. Se esfuerza tanto intentando encontrar algo que hacer” [...] “Le pregunto si está deprimida, ella contesta que no, que claro que no. Es mentira. Las dos necesitamos hablar. Pero tenemos unas normas tan marcadas que somos incapaces de saltárnoslas. A las dos nos da un miedo espantoso. Al hablar con ella me doy cuenta de lo indefensas que estamos. Si al menos dijese una vez: Me siento sola. Pero luego, claro, me daría pánico que dijera algo así. Está tan sola. Y yo tengo la espantosa sensación de ser igual que ella y que también acabaré aislada y deprimida. Su voz transmite tanto dolor. No puedo soportar pensar que un día yo también sentiré ese dolor”.

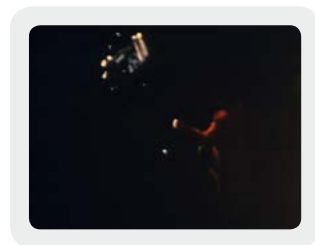
En esta secuencia aparecen de nuevo patrones de incomunicación entre madre e hija y de miedo a mostrarse de forma verdadera, patrones de indefensión, aislamiento, soledad, falta

de confianza y el posible estado depresivo de la madre. Cabe destacar la creencia de la hija de que ese legado acabará por transmitirse y que su vida será igual a la de su madre, a pesar de pertenecer a otra generación. Las imágenes ofrecen un contrapunto alegre a esas palabras, sin embargo, como indicamos, estas imágenes están distorsionadas, veladas, acordes formalmente, con el estado emocional de la voz *over*.

8. OCULTAMIENTO (00:14:09)

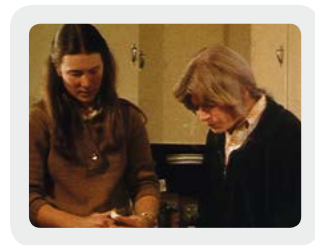
Plano picado, casi cenital, de la madre saliendo de un coche, de noche, vestida con un traje rojo y entrando en la casa. La voz *over* relata un sueño en el que la madre está tomando algo con unas amigas en un bar, alegre, guapa, sonriente: “Nos cuenta lo maravillosa que es su vida, lo feliz que está y que nunca se siente sola. Luego se disculpa y se va al baño. Una mujer viene y me dice que se ha encerrado y que está llorando. Voy a buscarla. Cuando llego, se seca rápidamente las lágrimas y dice que no pasa nada”.

Esta secuencia nos muestra el espejismo de una madre ideal “alegre, guapa, sonriente”, a través de la tristeza que se oculta tras ese reflejo. El sueño se traduce en imágenes a través de una pérdida de referencias espaciales, donde el único elemento que predomina es el rojo del abrigo de la madre. La escena reitera la falta de comunicación de la madre y su ocultamiento.



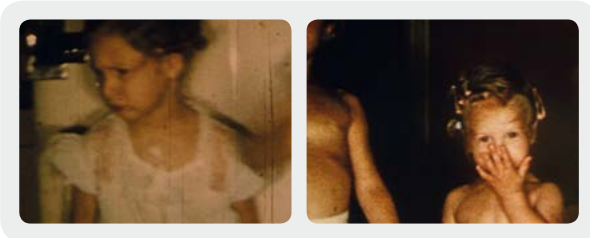
9. ENSALADA DE FRUTAS (00:14:51)

En esta secuencia las hermanas preparan una ensalada de frutas en la cocina de su casa. La conversación es aparentemente intrascendente, rescata un momento doméstico del cotidiano; sin embargo, observamos en los diálogos entre ellas, un intento por imponer el criterio de una sobre la otra, en las pequeñas decisiones que tienen que tomar: si los plátanos se pueden utilizar o no porque están muy maduros, si hay que poner o no apio a la ensalada, si es mejor la ensalada con yogurt o con nata montada. Estos detalles denotan las luchas de poder en el ámbito doméstico que se reproducen también entre las hermanas.



10. NO QUIERO SER COMO ELLA (00:21:51)

La banda de imágenes muestra dos escenas de las dos niñas en la casa, en plano medio, a punto de irse a dormir. En la primera la mayor agarra a la pequeña imponiendo su fuerza, en la segunda, las niñas miran a la cámara, saludando al padre. La voz *over* indica que la protagonista está poniendo las fotos familiares en un álbum: “Mamá con veintiuno, está muy guapa. Me parezco a ella. Ahora tiene sobrepeso y el pelo decolorado. No quiero ser como ella. No quiero estar sola, ni deprimida, ni ir por ahí escudriñando. Ni coger comida de la nevera

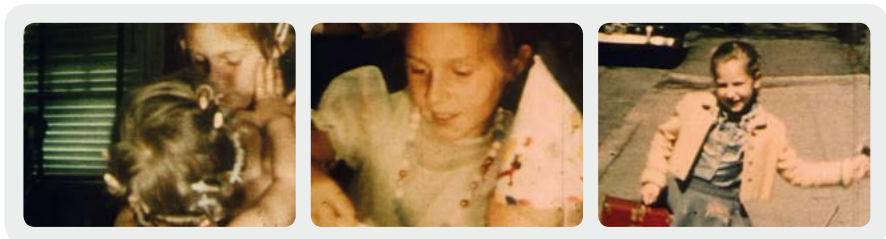


cuando pienso que nadie me ve. Ni decir una cosa cuando quiero decir otra. Más amargada, más rabiosa, cada año un poco más. No dejar que esa rabia salga y lo manipule todo. No confundir la fuerza con el control. No darle prioridad a los demás y luego odiarlos por eso. No sentirme incapaz. No odiar la vida pero tener demasiado miedo para cambiarla”.

Continúa el rechazo contra el legado a través de la descripción de las contradicciones maternas y el ocultamiento de sus verdaderos sentimientos, frente a una conducta que muestra sometimiento y cumplimiento del “deber”. La hija rechaza las emociones de miedo y rabia en la madre, así como el sentimiento de soledad y de incapacidad. Al igual que en las secuencias de Stephanie y Maggie, sale a colación el control materno como una forma de ejercer el poder en el ámbito doméstico. De igual modo, las imágenes muestran el intento de control de la hermana mayor sobre la pequeña, una relación que reproduce las relaciones de poder de los adultos. La narradora expresa como una letanía una serie de mandatos internos en un intento de distanciarse del legado materno.

11. ODIO A MI MADRE (00:22:53)

Montaje de diversas escenas de la vida de las dos hermanas: caminando, participando en una fiesta de cumpleaños. La hermana mayor poniéndole los zapatos a la pequeña, intentando besarla por la fuerza, saliendo de casa para ir a una fiesta... La voz *over* indica que una amiga le echó el tarot y le salió la reina de bastos, una figura que identifica con su madre: “La autoridad, el poder, los témpanos de hielo ardiendo, amansando el leopardo que soy yo, que está bajo su mano. El leopardo es también una parte de su poder. Listo para saltar sobre mí, cuando ella se lo ordene. Ella necesitaba controlarlo todo. Escarbaba en mis cajones y los reorganizaba. Me pedía que le dejara leer mis cartas mirando por encima del hombro. Escuchaba mis conversaciones por teléfono. Yo le decía que no. Ella me fulminaba con la mirada y me llamaba egoísta por querer privacidad, por ser reservada. Guardarse las cosas es una traición terrible. Significa falta de cariño, egoísmo. Y querer privarla de vivir a través de nosotras”. La amiga le dice que tiene que admitir que esa carta es ella, a lo que responde:



“Para mí esa carta es el control y no quiero aceptar eso en mí. Esto que considero malo en mi madre. Odio mis debilidades. Mi debilidad es mi madre. Odio mi lado oscuro. Mi parte de malvada, de zorra, de egoísta. Esa parte también es mi madre. Odio a mi madre. Y al odiar a mi madre, me odio a mí misma”.

En esta secuencia el odio que estaba latente hacia la figura materna a lo largo de la película se hace explícito. La hija odia la sombra materna que hay en ella misma y en consecuencia no puede aceptarse, ni aceptar a su madre. Ese legado responde a conductas y emociones que han aparecido en las anteriores secuencias como el control y el miedo. Lo que narra la voz *over* se hace eco de lo que cuenta Maggie en la secuencia 6, sobre la intromisión y el sentimiento de posesión materno respecto a las hijas, como una forma de compensar sus propias carencias. Las imágenes de las dos hermanas, en las que la mayor, de seis años, abraza contra su pecho a la pequeña de tres y quiere besarla, muestran según Citron un “comportamiento agresivo, dominante y sexualmente perturbador”.³⁹⁹

12. EL PRÉSTAMO (00: 24:30)

Plano general de las hermanas sentadas en el salón de la casa. Comentan los problemas económicos de la madre. Cuando Stephanie le fue a visitar al hospital, le ha pedido dinero y Stephanie le ha dicho que se lo daría, ante la oposición de Maggie quien desconfía de que la madre se los devuelva. Las dos hermanas discuten sobre esa cuestión.

En esta secuencia se observa una inversión de roles, la madre necesita pedir dinero prestado a las hijas, lo que indica patrones de dependencia.

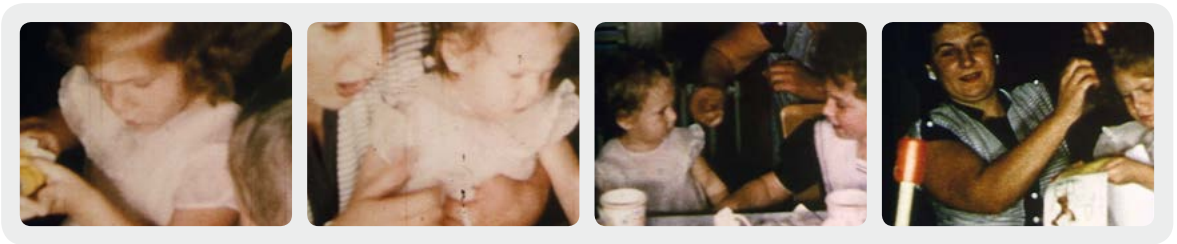


13. LA INYECCIÓN (00:29:13)

Montaje de imágenes de varios cumpleaños. Los niños son pequeños, como de alrededor de seis años. Abren regalos, comen pastel y helado, soplan las velas. Aparecen en plano medio, junto a los padres que entran en cuadro ayudándoles, haciendo carantoñas o arreglándoles el pelo. Estos gestos se repiten en bucle. La voz *over* cuenta un sueño, en el que su madre quiere ponerle una inyección. El día anterior le habían puesto una para ver cómo reaccionaba y se había puesto muy enferma: “Intentan convencerme, pero eso es imposible. No quiero la inyección. Me lo suplican, ‘Es por tu propio bien. Nos harías un inmenso favor. Es por el bien de la humanidad. No te vas a morir. Nunca te haríamos daño. Nosotras te queremos’. Siento que abusan de mí, que me torturan, no confío en ellas. Nancy se mantiene a un lado. Siento que ella me apoya, me tiene lástima. Pero se queda ahí sentada, ni me tortura ni me salva. Me siento muy débil, no paro de llorar, estoy histérica, pero utilizo mis últimas fuerzas

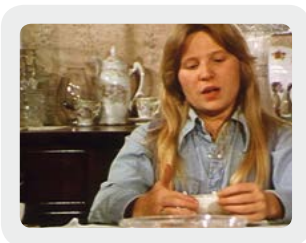
³⁹⁹ Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, *op. cit.*, p. 26. Texto original en Inglés. Traducción propia: “Behavior aggressive, dominating and disturbingly sexual”.

para resistirme. No puedo permitir que me pongan esa inyección”. “No paran de blandirla, de ponerla en alto y de expulsar unas pocas gotas por la punta, para que vea que no me inyectarán ninguna burbuja. Terminan por agotar el líquido y tienen que rellenarla. No dejan de hablar intentando engatusarme, yo sigo negándome. Y pese a intentar persuadirme por todas las formas posibles, no pueden obligarme a que me ponga la inyección. Debe de ir en contra de alguna norma. Tengo que dar mi consentimiento para que puedan ponérmela. Los toma y daca son de carácter verbal. Sé que no debo prestar atención a sus razonamientos. Pese a que mi cuerpo está agotado y débil, tengo claras las ideas, así que no voy a dejar que me intimiden o me confundan.”.



A través de la repetición en bucle de gestos de cuidado y de ayuda de los padres a los hijos, las imágenes pierden su carácter alegre para pasar a generar desasosiego, expresando una invasión del universo infantil. Estas imágenes ilustran el malestar que genera el sueño, un acto realizado en contra de la voluntad de la niña, que tal y como indica la voz *over* es vivido como “un abuso y una tortura”, una acción que “debe ir en contra de alguna norma”. El sueño podría expresar simbólicamente los abusos sexuales de los que fue víctima durante su infancia, sin embargo, en el sueño, la protagonista se resiste y vence.

14. EL CIERRE DE PUERTAS (00:32:00)



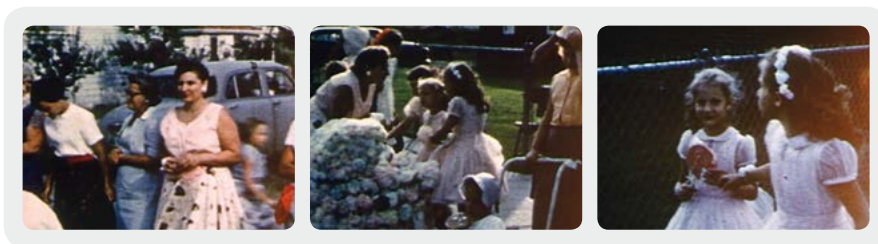
Stephanie está sentada en la mesa del salón junto a una taza de café. Maggie está a su lado. Stephanie cuenta a cámara el recuerdo de una violación cuando tenía quince años, perpetrada por su padrastro. Stephanie quiere contárselo a su madre, pero ella se niega a escuchar lo que tiene que decir: “Luego apareció mi madre. Subió hacia arriba, tal y como hacía siempre. Entró a mi habitación y me miró y lo supo. Lo supo, no tengo dudas de que lo supo. Yo la miré y le dije. ‘Mamá, Henry ha venido esta noche a mi habitación...’, y ella me cortó justo ahí. Me cortó, se giró, se miró en el espejo y empezó a arreglarse el pelo y a contarme lo que había cenado. Describió el menú, plato por plato. Costilla asada y patatas y judías verdes. Y el postre estaba buenísimo. Yo estaba allí con la colcha alrededor del cuello, casi no podía respirar. Quería que viniese y me abrazase y me dijese que yo no había hecho nada malo. Que no había hecho

nada malo. ¡Y me contó todo lo que había comido! Bueno, después salió del cuarto y cerró la puerta. Nunca había hecho esto, nunca había cerrado la puerta. Era como si de alguna manera, en ese instante, la puerta estaba cerrada, fue algo tremendamente simbólico”. Al final Maggie abraza a Stephanie.

En esta secuencia se desvela un recuerdo del trauma de Stephanie. El conflicto se desplaza del propio hecho en sí, hacia el sentimiento de desamparo vivido por Stephanie ante la negativa de la madre a escuchar el incidente. La negación del incidente supone el ocultamiento de esa realidad, simbolizada por el cierre de la puerta y se hace eco de la propia experiencia de la directora frente al abuso y la falta de protección materna, así como el desplazamiento del conflicto interno hacia la madre.

15. LA VISITA (00:38:43)

Desfile de niñas. Cada una empujando un carrito de muñecas o una bicicleta decorada. Las dos niñas han decorado su carrito con flores de papel, recibiendo piruletas gigantes por su participación. La voz *over* cuenta la visita de la hija a casa de su madre en Hawái: “Mi madre está en el sofá, hablando. No la he visto desde que se fue. Llevo dos años enfadadísima con ella. Por controlarme tanto de niña, por no quererme tal y como yo quería. Por no ser la mujer que yo quería que fuese. Por enseñarme a ser débil. Pensé que mi visita haría despertar esa rabia, para mi sorpresa no es así, todo es muy triste. Es una mujer amargada cuya vida no ha sido tal y como esperaba. Da su vida por terminada. Espera a que llegue la muerte y solo quiere disfrutar un poco mientras tanto. Ese punto de resignación me cuesta muchísimo de afrontar. Nancy es la que está enfadada, lo rompe todo en casa de mamá, las fuentes de porcelana se deshacen en sus manos. Los vasos se agrietan contra el grifo mientras los lava. Yo no soy la que me enfado. Me embargan la tristeza y el amor por esta mujer sentada en el sofá. Querría ser capaz de alargar la mano y pasarle el secreto que lo cambiará todo, que la hará feliz”.



En esta secuencia aparecen de nuevo sentimientos de odio y tristeza hacia su madre. Resentimientos infantiles por el control ejercido, la falta de afecto y la falta de aceptación ante la individualidad. Pero el odio se convierte sobre todo en tristeza y el deseo de querer salvarla, para que sea feliz, un comportamiento característico en la infancia. Las imágenes muestran cómo la sociedad moldela a las hermanas en sus roles de género, a través de pequeños ritos.

16. SECRETOS (00:40:27)

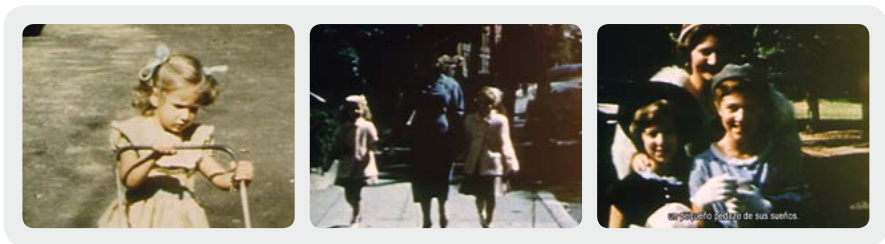


Maggie y Stephanie se encuentran en la habitación de la madre, buscando en sus cajones. Descubren pastillas para la depresión, Valium y anfetaminas. También encuentran dos libros *El valle de las muñecas* y *Regreso a Peyton Place* y un sobre con dinero. A las hijas les sorprende que tenga esa clase de literatura y se preguntan si es la misma mujer que solía leer el Reader's Digest.

Esta secuencia apunta al descubrimiento de una parte oculta de la madre que las hijas desconocían, al igual que invierte los roles de poder e intrusión que ellas habían criticado antes.

17. EL AJUAR (00:44:25)

La banda de imágenes muestra a la madre y las dos hijas, en diferentes contextos. La secuencia finaliza con un plano medio de la madre y las dos hijas posando para la cámara sonrientes que se congela. La voz *over* continúa la narración del viaje a Hawái, donde alquilan un coche para recorrer la isla. La protagonista se compra una antigua blusa de rayón de segunda mano. Cuando llegan a casa, la madre le regala unos camisones de su ajuar: “Desenvuelvo el paquete con cuidado. Hay dos pijamas de seda de color rosa pálido, satinado y con lazos. Eran tan bonitos que se me cortó la respiración. Me los probé, me venían perfectos. Ceñidos, pero sin apretar. Se me ajustaban al cuerpo con buena caída. Me quedé impresionada. Yo soy muy pequeña y mamá muy grande. Hubo un tiempo en que tenía mí misma talla. Empecé a llorar. Tantos años guardándolos en cajones, en papel tisú, sabiendo que nunca más le cabrían. Es como si me ofreciese, me legase, un pequeño pedazo de sus sueños. Y ese regalo me hizo quererla mucho”.



En esta secuencia observamos un punto de inflexión respecto de los sentimientos de la hija hacia su madre. Los camisones podrían considerarse como un símbolo del desarrollo de un potencial que se vio truncado en la madre, pero que puede ser explorado por la hija. La banda de imagen así lo expresa a través de la inclusión del mismo plano que aparecía en la secuencia 4, cuando la madre se va a Hawái. La madre ya no camina junto a sus hijas de espaldas sino que las tres avanzan hacia la cámara de frente como cuando indicó que se sentía

cerca de ella. El congelado del retratto familiar de las tres podría indicar el anhelo de preservación de ese sentimiento. Sin embargo, como indica Citron “Son pijamas de ajuar que vibran con el zumbido del matrimonio, la noche de bodas y el sexo. Si la madre alguna vez tuvo una vida sexual vibrante, ya no la tiene; ha estado guardada, por mucho tiempo. Aquí hay una pista de dónde radica la verdadera ira de la hija: enredada en el sexo”.⁴⁰⁰

18. EL SUEÑO (00:46:05)

La secuencia se construye con planos de la madre, casi siempre, en plano medio, sonriente y divertida, y termina con un plano general en el que la madre abraza a la hija mayor. La voz *over* cuenta un sueño en el que la hermana Nancy se está muriendo de cáncer de mandíbula y les pide a ella y a su madre que la maten, prendiéndole fuego. Ella lo hace y se derrite: “Es terrible de ver sobre todo cuando su cara se deshace. Mamá es maravillosa. Me ayuda mucho. Va hablando con Nancy mientras arde, aviva el fuego. Todo el proceso dura un buen rato. Al final no puedo soportarlo más. Le digo que tengo que irme a clase, me marcho. Nancy está muerta, aunque no se ha quemado del todo. Sé que debería quedarme hasta el final, pero no puedo. Me voy paseando junto al lago por la zona pantanosa. No voy a clase, necesito estar sola. Estoy asustada y molesta. Voy a casa, con la esperanza de que el cuerpo de Nancy no esté. No está. Mamá esperó hasta que acabó de arder, luego lo despedazó y lo enterró en la ciénaga. Ha hecho esto tan horrible, para evitar que tenga que hacerlo yo. Estoy tan agradecida. Camino hacia ella, me abraza y me echo a llorar”.



En esta secuencia la protagonista describe un sueño reparador y de reconciliación con su madre. Es una escena de sacrificio en la que la madre a través de su conducta intenta evitar el dolor a sus dos hijas. La madre evita el dolor de la protagonista, hace “algo horrible” para que ella no tenga que hacerlo. Los primeros planos de la secuencia final parecen rendirle un homenaje mientras que el último expresa un anhelo de amor.

⁴⁰⁰ Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, *op.cit.*, p. 80. Texto original en inglés. Traducción propia: “These are trousseau pajamas, vibrating with the hum of marriage, wedding night and sex. If the mother ever had a vibrant sexual life, she doesn’t anymore; it’s been packed away for a long time. Here is a clue to where the daughter’s real anger lies: entangled in sex”.

19. ¿POR QUÉ TENEMOS QUE DECIR TODO ESTO? (00:47:43)

La última secuencia se desarrolla sobre negro. La voz *over* indica: “Me imagino a mi madre viendo esto, sintiéndose mal, sin poder disfrutar lo más mínimo, ¿por qué tenemos que decir todo esto?”. Esta última secuencia remite al cuestionamiento de la exposición de la intimidad, y el temor a herir a su madre. La ausencia de imágenes nos devuelve a una reflexión que entronca con el cuestionamiento de la propia película. Para ello se sirve de una cita de *The Book of Hags*, escrito por Deena Metzger.

II.3.1.2.2. Enunciación, tramas o líneas argumentales y estructura narrativa

La enunciación del documental se realiza a varios niveles: por un lado, la voz *over* que resignifica el material de archivo, la propia manipulación de las imágenes domésticas de forma experimental y la planificación y puesta en escena de las secuencias de las dos hermanas. Respecto a la primera línea argumental que aparece en la película, podríamos decir que Michelle Citron utiliza la narración en primera persona con el objetivo de situarnos en el punto de vista de la directora, quien interpela fundamentalmente a la madre y a la hermana Nancy quien, junto a la narradora, se configuran como los personajes principales de la película. La voz es utilizada en tiempo pasado aludiendo a hechos y emociones de la memoria de la narradora, mientras que emplea el tiempo presente para relatar los sueños en las secuencias 8, 13, 18, la narración del visionado de un álbum fotográfico, en la secuencia 10 y en la última secuencia, donde se proyecta en un futuro a través de su imaginación.

En la narración predomina la expresión emocional de un conflicto intrapersonal de la directora, por un lado, ligado al conflicto relacional con su madre, que comienza con la crisis del veintiocho cumpleaños de la protagonista que podría ser considerada como el detonante de la película. La narración cuenta otras crisis de la protagonista como el divorcio de los padres, la partida de la madre a Hawái o su reencuentro, pero también incluye la expresión de fantasías y sueños, tal y como indica Ann Kaplan: “La película de Michelle Citron es única al enfrentar el problema de la relación de la hija con la madre de una manera que combina miedos y fantasías inconscientes con actitudes y reacciones conscientes.”⁴⁰¹

Desde el punto de vista del conflicto maternofilial, a largo de la película se formulan toda una serie de reproches hacia la madre, a la que se describe como una mujer deprimida, poco realista, descontenta consigo misma y con la vida, miedosa, poco práctica, solitaria, amargada, rabiosa, autoritaria, controladora, egoísta, confundida, resignada e incapaz; atributos que configuran el estereotipo de la “mala madre” frente al de la “niña herida” que destila la voz *over*. Estos reproches se exponen *in crescendo* hasta llegar a su máxima expresión en la secuencia 11, cuando la narradora afirma odiar a su madre. La secuencia 15 nos ofrece

401 E. Ann Kaplan, *Women & Film. Both sides of the camera* (Nueva York, Methuen, 1983), p. 171. Texto original en inglés, traducción propia. “Michelles Citron’s film is unique in confronting the problem the problem of the daughter relationship to the mother in a way that combines unconscious fears and fantasies with conscious attitudes and reactions”.

de forma condensada el origen de ese odio que se remonta a la infancia, debido al control al que se vio sometida cuando era niña y su sentimiento de falta de amor y de aceptación. Sin embargo, el reproche fundamental que subyace a lo largo de la película, y que se expresa de forma explícita en la secuencia 11, es la transmisión del legado materno, que provoca tanto un odio hacia la madre como a esa parte heredada de ella, inculcada a través de una socialización que trasmite los valores “femeninos”.

La crisis identitaria generada por su veintiocho cumpleaños proviene del desajuste que supone el reconocimiento del legado emocional de la madre, pero llevar una vida completamente diferente a la suya, lo que supone una ruptura en la transmisión generacional de ese legado que se corresponde con la transformación del rol de la mujer en la sociedad. Sin embargo, a partir de la secuencia 17, se produce un punto de inflexión en la narración, gracias al regalo de los camisones del ajuar de la madre, que se podría interpretar como una metáfora de la entrega de sus sueños, aquellos que no llegaron a cumplirse pero que pueden ser alcanzados por la hija. Una puerta abierta para encontrar una identidad personal, tal y como la propia voz *over* indica “Es como si me ofreciese, me legase, un pequeño pedazo de sus sueños. Y ese regalo me hizo quererla mucho”, aunque que como veremos más adelante oculte la experiencia traumática del incesto, relegada al inconsciente.

Mención aparte merece el análisis de las tres secuencias dedicadas a los sueños. Si en la secuencia 8, el sueño vendría a mostrar la doble identidad materna, la que muestra y la que oculta, los dos últimos se muestran más crípticos y perturbadores. El sueño de la inyección representa una experiencia de abuso de poder por parte de la madre, que antecede a la narración de la violación de Stephanie, a manos de su padrastro. Este orden no parece casual, puesto que como ya vimos la experiencia traumática de la violación quedaba desplazada hacia la responsabilidad de la madre al negarse a escuchar a su hija, al igual que de forma inconsciente existe en la película un desplazamiento de lo acontecido a la directora, hacia su madre. De igual modo, este sueño y el de la secuencia 18, podrían estar conectados con la propia experiencia de abuso sexual por parte de su abuelo, que desvelaría años más tarde. El sueño de la inyección podría simbolizar la fantasía de poder de la niña para rebelarse ante el abuso, mientras que el último sueño presenta a la madre en un lugar de poder, al servicio del alivio del sufrimiento de sus hijas, situando a la madre como lugar seguro, en el sentido que le ofrecía Bowlby en sus estudios sobre el apego.

Mientras que la narración expresa hechos, emociones y pensamientos de la mujer adulta, la banda de imagen trabaja a nivel metafórico utilizando imágenes del archivo doméstico de la infancia de la directora, en las que aparecen los personajes protagonistas. En ningún momento, las imágenes ilustran lo que la voz *over* relata, expandiendo la gama de significados a través de un contrapunto entre imagen y sonido que amplía el sentido de la narración; por un lado, la conecta con el pasado infantil de la protagonista, aunque la voz no se refiera de forma explícita a ese período y, por otro, nos permite resignificar esas imágenes domésticas, ya de por sí, manipuladas de forma experimental.

Respecto a la segunda línea narrativa, rodada en estilo directo en seis secuencias de las dieciocho, ofrece un interesante contrapunto al diario. Tal y como Citron indica, el uso de

material de archivo mostraba los comportamientos de los cuerpos y era complementado con la palabra de los bustos parlantes.⁴⁰² Los personajes de las hermanas remiten a las dos hermanas de la primera línea argumental y se mantiene el conflicto maternofilial como eje estructurador. A primera vista, estas escenas nos muestran un acercamiento familiar realista, incluso humorístico al conflicto, pero a medida que avanza la acción nos adentramos en un universo doloroso que tiene como clímax la confesión de Stephanie. Las dos hermanas critican, al igual que la voz *over*, el exceso de control, la intromisión en su intimidad, un poder que es legitimado por el hecho de ser su madre. De igual modo, emergen a partir del diálogo entre las hermanas otros aspectos que también aparecían en el diario, como la falta de independencia o la depresión de la madre, lo que nos estaría mostrando que más allá de las particularidades, la película habla de un modelo de madre inserto en un contexto histórico y social, una madre “ama de casa”, “colectiva”, construida por Citron, como veremos a continuación.

El documental utiliza dos líneas argumentales conscientes que conectan temáticamente en la ruptura del mito de la idealización de la madre y la rebelión contra su legado, constituyendo la primera línea el escenario de consciencia, mientras que la segunda entroncaría con el escenario de acción. Por otro lado, existe una trama inconsciente que no puede manifestarse de forma explícita por su carácter traumático, pero que se deja entrever a través del episodio de violación de Stephanie y los sueños. En ese sentido, la película refleja el conflicto interior de la directora, inconsciente, el conflicto relacional materno filial, y se hace eco del conflicto social que implica un cambio generacional de las mujeres de esa época, con respecto a sus madres, muy influido por el movimiento feminista de la segunda ola.

No existe una estructura clásica en el documental, sino una estructura que se podría denominar helicoidal, que permite la emergencia de cada línea argumental en diferentes momentos del documental. Tampoco podríamos hablar de arco de transformación del personaje principal, aunque sí se observa hacia el final un cambio emocional del odio inicial, simbolizado a través del sueño en el que la madre se sacrifica para evitar su sufrimiento. Si bien ese episodio no se puede identificar con el clímax de la película supone una ligera epifanía, aunque el final sea abierto. Esta epifanía está reforzada por el último plano donde la madre abraza a la hija que simboliza, tal y como la directora explicita, el anhelo de amor hacia su madre.⁴⁰³ Tampoco se observan trazas de ninguna trama maestra de carácter mental puesto que el conflicto interno no se revela. El documental se aleja de las fórmulas clásicas narrativas entroncando con el cine ensayo, al proponer una reflexión a partir de la forma, sobre la ruptura del orden familiar patriarcal impreso en las mujeres y el rol del cine en el mantenimiento del *statu quo*, lo que constituirían los temas de la película.

402 Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, *op. cit.*, p. 18.

403 Michelle Citron, *Fleeing from documentary: Autobiographical Film/Video and the “Ethics of Responsibility”*, *op. cit.*, pp. 271-286, p. 282.

II.3.1.2.3. Estrategias de expresión de la memoria: Ficciones necesarias, puesta en escena, narración colectiva y apropiación.

El documental de Michelle Citron explora diferentes acercamientos a la memoria autobiográfica como la autoficción, desarrollada a partir de la narración colectiva, la puesta en escena y la apropiación de su propio archivo familiar. Como espectadores de *Daughter Rite* neófitos en el proceso creativo de la película, asumimos que la voz *over* del documental es la de la propia directora, Michelle Citron, al igual que entendemos que las imágenes domésticas y las experiencias personales relatadas son autobiográficas. Asimismo, podemos interpretar que las dos hermanas adultas que ofrecen sus testimonios son las que aparecen en las imágenes familiares, y es posible incluso asumir que una de ellas sea la propia directora. Si bien los nombres de las hermanas no coinciden en las dos líneas argumentales, es difícil percatarse de ello en un primer visionado, y no es hasta el final de la película cuando descubrimos a través de los títulos de créditos que la voz no es narrada por la directora y que, de igual modo, las hermanas son interpretadas por las actrices Penelope Victor y Anne Wilford, poniendo en evidencia el pacto autobiográfico descrito por Philippe Lejeune. Estas elecciones creativas y narrativas proponen un interesante juego entre la dimensión personal y la social, puesto que, si bien el material de archivo utilizado en la película pertenecía a la directora, tanto la voz *over* como el guion de Maggie y Stephanie fueron construidos a partir de las entrevistas que Citron realizó a numerosas mujeres sobre el vínculo maternofilial:

Quería entrevistar a muchas mujeres para que la película se centrara no solo en temas personales, pero al mismo tiempo abordara temas más amplios sobre lo que experimentaban muchas mujeres en esa época, respecto a las relaciones maternofiliales.⁴⁰⁴

De este modo, Citron exploraba los límites entre el documental, el cine experimental y las estrategias ficcionales con el objetivo de reflexionar sobre el propio cine y la separación forzada de esos géneros,⁴⁰⁵ convirtiendo la película en un ensayo de corte autobiográfico pero que otorgaba una gran importancia a la reflexión sobre las formas fílmicas ligadas a la representación de lo doméstico. En ese sentido, la resignificación del material doméstico cobra un lugar relevante en el cuestionamiento del cine como salvaguarda de la memoria familiar. La revisión de ese material se produjo, según Citron, tras el divorcio de los padres y el desmantelamiento de la casa de su infancia: “Motivada, no tanto por un sentimiento de nostalgia como por los recuerdos desagradables. De alguna manera esperaba que las películas confirmaran las retorcidas dinámicas familiares”.⁴⁰⁶ Sin embargo, esas imágenes no se correspondían con los recuer-

404 Entrevista a Michelle Citron, Festival Internacional de Cine Punto de Vista (22 de febrero de 2011). [<https://www.youtube.com/watch?v=1h-ziBtywOc>] (27/12/2019).

405 Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, *op. cit.*, p. 16.

406 Michelle Citron, “Concerning Daughter Rite” (*Journal of Film and Video*, vol. 38, n.º. 3/4, verano, 1986), pp. 93-94, p. 93. Texto original en inglés. Traducción propia: “Motivated, less by sentimental feelings and more for unpleasant memories. I somehow expected the movies to confirm my families convoluted dynamics.”

dos de esa época, eran una selección de momentos familiares, en un intento por preservar “el lado soleado de la vida”, “lo celebrado, lo relevante y lo extraordinario”, un pasado selectivo e ideal que desvelaba por omisión aquello que faltaba.⁴⁰⁷ Citron indica que observaba esas imágenes desde una perspectiva etnográfica, que le proporcionaba distancia y protección, adoptando un punto de vista social y no psicológico sobre el material, para mantenerse a salvo.⁴⁰⁸ La filmación, monopolizada por el padre, había registrado la celebración de cumpleaños, vacaciones, cenas, barbacoas, picnics o actividades del club, pero también momentos privados de la vida doméstica.⁴⁰⁹ Esas filmaciones eran, en palabras de Citron, uno de los rituales más importantes de su familia, que se dividía en dos partes, la filmación y su visionado en el que participaba toda la familia extensa, una vez al mes:⁴¹⁰

En mi familia, las imágenes familiares eran poderosas y necesarias ficciones que nos permitían explorar verdades que solo podíamos mirar de forma oblicua. Nos reuníamos frente a las grandes imágenes flotantes proyectadas en la pared de la sala de estar porque mirar directamente los pequeños marcos de la película no revelaría nada. Nos quedábamos mirando estas imágenes granulosas y apagadas, buscando secretos, porque volvernos para mirar dentro del objetivo del proyector nos cegaría. Las películas caseras fueron nuestra memoria, nos anclaron en el tiempo y perpetuaron las ficciones que necesitábamos para creer en nosotros mismos.⁴¹¹

Estos rituales fílmicos conformaban para la directora una memoria elaborada por los padres, heredada por los hijos posteriormente como la “memoria correcta”, a pesar de haber sido construida completamente por otros,⁴¹² y desvelaba la jerarquía de los roles intrafamiliares, tal y como la directora explicita: “Las películas caseras familiares están llenas de imágenes de las niñas, la madre, la esposa o las hijas, desfilando como objetos frente a la mirada del padre a través del ojo de la cámara”.⁴¹³

407 Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, *op.cit.*, p. 19.

408 *Ibid.*, p.14.

409 Michelle Citron, “Concerning Daugther Rite”, *op.cit.*, p. 93.

410 *Ibid.*, p.93

411 Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, *op.cit.*, pp.7-8. Texto original en inglés. Traducción propia: “In my family, home movies were powerful and necessary fictions that allowed us to see and explore truths that only be looked at obliquely. We’d gather in front of the large flickering images projected onto the living room wall because to look directly an the tiny frames of the film would reveal nothing. We’d stare at these grainy and subdued images, looking for their secrets, because to turn and peer into the lens of the projector would blind us. Home movies were our memory, anchoring us in time and perpetuating the fictions we needed to believe about ourselves”.

412 *Ibid.*, p.11.

413 *Ibid.*, p.13. Texto original en inglés. Traducción propia: “Family home movies are filled with images of the girls -the mother, wife or daughters-parading as objects in front of the father’s gaze through the camera’s eye”.

Daughter Rite supondría, en consecuencia, un intento por parte de la directora de otorgarle otro sentido a esa memoria visual familiar, “alejada del padre”,⁴¹⁴ además de poner en evidencia, a través de la manipulación del material filmico, que el mantenimiento de ese *statu quo* se sostenía gracias a la madre, como bien exponen Linda Williams y B. Ruby Rich: “La impresión óptica de fotogramas escalonados repite y ralentiza los gestos reveladores con los que la madre le enseña a sus hijas sus roles como señoritas apropiadas. La repetición hace que el gesto sea antinatural, restrictivo, obsesivo”.⁴¹⁵ Michelle Citron se apropió del metraje familiar para otorgarle la emocionalidad que prevalecía en su memoria y que esas imágenes no mostraban, con el objetivo de ajustar “lo que veía con lo que recordaba”,⁴¹⁶ a través de la voz *over*.

Utilicé la técnica del *step-printing* para ralentizar y repetir el movimiento con el fin de exponer el complejo y sutil lenguaje corporal que existía en mi familia. De este modo, emergía un significado más profundo para mí, en la comunicación no verbal; una familia más profunda que no podía ocultarse ante la cámara a pesar de que la mirada de mi padre era muy diferente.⁴¹⁷

Por otro lado, la apropiación de los códigos del cine directo que se habían instaurado durante los años 60, en Estados Unidos, ofrecían un contrapunto objetivo al documental, a través de los testimonios de las hermanas, que se decodificaban con las cualidades asociadas a este tipo de cine: espontaneidad, inmediatez, veracidad y claridad. Ann Kaplan sostiene que “las cinco conversaciones *verité*, configuradas como entrevistas y discusiones espontáneas en directo, reflejan un discurso de concientización y activismo político,”⁴¹⁸ pero además adquieren un carácter meta-cinematográfico, al jugar con uno de los preceptos sobre las que se asienta este tipo de documental: la veracidad de los personajes. A ese respecto, Jean Feuer indica que:

Al revelarnos lentamente la naturaleza “ficticia” de su película, Citron no nos está engañando; más bien, nos está haciendo ver que los “documentales”, al pretender ser “más verdaderos” que la ficción, pueden habernos engañado todo el tiempo. *Daughter Rite*,

414 *Ibid.*, 1999, p. 25.

415 Linda Williams y B. Ruby Rich, “The Right of Re-Vision: Michelle Citron’s ‘Daughter Rite’” (*Film Quarterly*, vol. 35, n° 1, 1981), pp. 17-22, pp. 18-19. [www.jstor.org/stable/1212076] (26/12/1019).

Texto original en inglés. Traducción propia: “Optical step-frame printing repeats and slows the telling gestures with which the mother teaches her daughter their roles as proper young ladies. Repetition renders the gesture unnatural, constraining, obsessive”.

416 Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, *op. cit.*, p.16. Texto original en inglés. Traducción propia: “The split between what I saw and what I remembered”.

417 Michelle Citron, “Concerning Daughter Rite”, *op. cit.*, p. 94. Texto original en inglés. Traducción propia: “I used step-printing to slow down and repeat movement in order to expose the complex and subtle body language that existed in my family. For it was in this kind of non-verbal communication that a deeper meaning lay for me; a more profound family that could not be hidden from the camera despite my father’s focus on a much different face”.

418 E. Ann Kaplan, *Women & Film. Both sides of the camera*, *op. cit.*, p.187.

en este sentido, cuestiona las formas tradicionales de la cinematografía empleada por las primeras cineastas feministas, pidiéndonos que consideremos qué formas pueden tomar los “documentales” feministas en el futuro.⁴¹⁹

Precisamente, fue la hibridación de estilos lo que generó controversia dentro de la comunidad fílmica feminista, que había adoptado los códigos realistas para sus reivindicaciones sociales y políticas frente a las deconstrucciones críticas de la vanguardia.⁴²⁰ Sin embargo, Sophie Mayer indicaba que la película ponía en primer término dos aspectos que serían importantes para el documental feminista: las películas domésticas como elementos de la práctica autobiográfica y el uso de la voz *over* en primera persona que acompañaba las imágenes cinematográficas familiares.⁴²¹ El uso de la voz *over* femenina fue considerado político en la medida que subvertía la autoridad de los documentales clásicos donde la elección de la voz masculina era generalizada, al mismo tiempo que dotaba de voz y punto de vista a las cineastas y por extensión a las mujeres. Por otro lado, Ann Kaplan advirtió que “la narración deliberadamente sobredramática y las conversaciones *verité* recreadas, focalizaban la atención, y al mismo tiempo criticaban al melodrama, el formato fílmico realista dominante entre las mujeres y que fue sintetizado en la telenovela.”⁴²² En definitiva, tal y como Freuer asevera, la complejidad formal estaba a la altura de la complejidad del tema, con todas las contradicciones que pueden generar las relaciones maternofiliales: “Y dado que Citron está abordando el tema tabú del odio entre mujeres, es necesario que la película cuestione sus propias raíces como película feminista.”⁴²³

De cualquier modo, este juego entre géneros integraba la experiencia personal en la experiencia colectiva, respetando el anonimato tanto de las mujeres que ofrecieron sus testimonios a Citron como la propia intimidad de la directora que camufló sus experiencias personales mezclándolas con el material de las otras mujeres. Citron se sirvió de su propio material doméstico familiar e incluyó en la narración detalles de su propia vida, como el

419 Jane Feuer, “Daughter Rite. Living with our pain and love” (*Jump Cut*, n° 23, octubre, 1980), pp. 12-13, p.12. [<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC23folder/DaughterRite.html>] (10/01/2020). Texto original en inglés. Traducción propia: “In slowly revealing to us the “fictional” nature of her film, Citron is not deceiving us; rather, she is making us see that “documentaries,” in purporting to be “truer” than fiction, may have been deceiving us all along. Daughter Rite, in this sense interrogates traditional forms of filmmaking adapted by early feminist filmmakers, asking us to consider what forms feminist “documentaries” may take in the future”.

420 Mayer, Sophie. “Cambiar el mundo film a film”, *op. cit.*, p. 15.

421 *Ibid.*, p. 14.

422 Ann Kaplan, *Women & Film. Both sides of the camera*, *op. cit.*, p.184. Texto original en inglés. Traducción propia: “The deliberately overdramatic narration and enacted *verité* conversations further draw attention to, and critique, a dominant, realist women’s film form, melodrama, that is epitomized in the television soap opera”.

423 Jane Feuer, “Daughter Rite. Living with our pain and love”, *op. cit.*, pp. 12-13. Texto original en inglés. Traducción propia: “Since even one woman’s reaction to her mother is bound to be fraught with contradictions. And since Citron is broaching the long-taboo subject of sister-hating, it is necessary for the film to question its own roots as a feminist film”.

divorcio de sus padres, la partida de la madre a Hawái o sus propios sueños,⁴²⁴ al mismo tiempo que pasajes de la vida de las mujeres a las que entrevistó, que son representadas por las hermanas, como ocurre con la secuencia de la violación.

En ese sentido, a menudo Citrón ha renegado del concepto autobiográfico para definir esta película; sin embargo, ha reconocido que sería completamente autobiográfica en relación con la emocionalidad que desprende y con la que Citron se identifica, aunque sea una solo una parte del amplio espectro de sentimientos que tenía respecto a su madre. A ese respecto la directora indica: “La forma ficticia de estos elementos autobiográficos ampliamente definidos sitúa mi experiencia personal en un contexto cultural más amplio y simultáneamente me libera de la exposición”.⁴²⁵

La ficción le permitió abordar la memoria autobiográfica negando su naturaleza autobiográfica, un formato que la directora ha denominado “ficción autobiográfica”, que presenta la siguiente paradoja “Permite una mayor autenticidad al dar voz a lo que sabemos consciente e inconscientemente. Sin embargo, al mismo tiempo, al funcionar mediante el engaño, irónicamente, puede abrir un espacio de seguridad que conduzca a la honestidad y la verdad”.⁴²⁶ En consecuencia, las ficciones necesarias serían tanto las imágenes familiares que enmascaran la realidad oculta de la familia como las ficciones creadas a partir de la propia experiencia personal y la de otras mujeres.

II. 3.1.2.4. El trauma del incesto: Disociación y arte

Michelle Citron comenzaba su artículo “Speaking the Unspeakable. How We Talk When Words Fail”, con una cita del psicólogo Robert Romanyshyn: “En nuestra búsqueda de significado, creamos síntomas, problemas y arte”.⁴²⁷ El síntoma, señal o indicio de que algo está sucediendo o va a suceder, adquiere en el ámbito de la salud una dimensión subjetiva de la percepción de alguna anomalía, frente al carácter objetivo y observable del signo. De esa cita se desprende que Citrón concebía el arte como un medio de expresión utilizado para la búsqueda de significados personales y sociales que, al igual que el síntoma, podría ser una señal de la proyección de un inconsciente al que no tenemos acceso. En ese sentido, dirá Citron, “No siempre escogemos nuestros temas, a veces nos escogen ellos. A menudo, por ser algo inconsciente, puede costar años entenderlo”.⁴²⁸ Si bien, tal y como expresaba

424 Michelle Citron, “Fleeing from documentary: Autobiographical Film/Video and the Ethics of Responsibility”, en Diane Waldman y Janet Walker, *Feminism and Documentary*, (Minnesota, University Press, 1999), pp. 276-277.

425 *Ibid.*, p. 277. Texto original en inglés. Traducción propia: “The fictional form of these broadly defined autobiographical elements situates my personal experience in a larger cultural context and simultaneously lets me off the hook”.

426 *Ibid.*, p. 282. Texto original en inglés. Traducción propia: “It allows for more authenticity by giving voice to that which we both consciously and unconsciously know. Yet at the same time, it works by deception, which ironically, by opening up a space of safety, may ultimately lead to honesty and truth”.

427 Michelle Citron, “Narrar lo inenarrable. Cómo hablamos cuando fallan las palabras”, *op. cit.*, p. 261.

428 *Ibid.*, p. 282.

Michelle Citron, la elección formal de *Daughter Rite* era una apuesta por englobar el discurso personal sobre las relaciones maternofiliales en el colectivo, de igual modo, la película supuso un acercamiento a la expresión del trauma del incesto.

Michelle Citron no había abordado directamente en su cine su experiencia personal traumática, sin embargo, en sus films *What You Take For Granted* y *Daughter Rite* sus protagonistas relataban abusos sexuales por parte de sus familiares. La inclusión del incesto en películas que no trataban específicamente sobre ese tema permitió a la directora ir asumiendo poco a poco las experiencias que emergían en su inconsciente y que se iban proyectando a través del arte. Veinte años más tarde, publicaría el libro *Home Movies and Other Necessary Fictions*, un ensayo autobiográfico donde reflexionaba sobre los procesos artísticos, la militancia feminista y la psicología, desvelando finalmente el trauma que se encontraba implícito en sus películas.

El psiquiatra Bessel van der Kolk indica que los traumas son preverbales, por eso es tan complicado hablar de ellos, incluso años después de que hayan sucedido.⁴²⁹ Como ya vimos en el documental *To a Safer Place*, en el caso del abuso sexual, aparece con frecuencia el fenómeno de la disociación,⁴³⁰ un mecanismo defensivo, descubierto por Pierre Janet, que provocaba que los recuerdos traumáticos se preservaran en un estado anormal, separados de la conciencia.⁴³¹ De igual modo, Michelle Citron describía la disociación⁴³² como un estado alterado que protege a los niños que sufren abusos, permitiéndoles huir psicológicamente de su cuerpo, cuando no pueden físicamente, con el objetivo de soportar sentimientos insoportables.⁴³³ Ante una activación del sistema nervioso simpático se inactiva la codificación lingüística de la memoria y el sistema nervioso central recurre a la memoria sensorial y a la icónica que predominan en los primeros años de vida.⁴³⁴ En su lugar, los recuerdos suelen manifestarse de forma fragmentada, como *flashbacks* de imágenes que se reviven como la primera vez.

Michelle Citron indicaba que fue el cine experimental el que le permitió, en un principio, la expresión de su mundo emocional, sintiéndose protegida por el formalismo del abordaje implícito de esa memoria. El trauma, según Citron, no podía aflorar como narración verbal, sino como síntoma, sobre todo cuando la experiencia traumática era vivenciada por niños cuyo mundo psicológico, social y moral, aún no está conformado en

429 Bessel van der Kolk, *El cuerpo lleva la cuenta*. Cerebro, mente y cuerpo en la superación del trauma (Barcelona, Eleftheria, 2014), p. 47.

430 *Ibid.*, p. 149.

431 Judith Herman, *Trauma y recuperación. Cómo superar las consecuencias de la violencia* (Madrid, Espasa Calpe, 2004), p. 65.

432 El concepto de disociación fue definido por Pierre Janet (1859-1947), e influiría posteriormente en Freud y Jung. En sus primeros trabajos Janet propone una teoría de la disociación patológica o “desagregación” como una predisposición constitucional en los individuos traumatizados. Conceptualiza la disociación como una defensa frente a la ansiedad generada por las experiencias traumáticas, que persistirá en forma de “ideas fijas subconscientes” en la mente del paciente, afectando su mundo emocional y su conducta. La disociación llevaba implícito un estrechamiento de la conciencia en el cual unas experiencias no se asociarán con otras.

433 Michelle Citron, “Narrar lo inenarrable. Cómo hablamos cuando fallan las palabras”, *op. cit.*, p. 271.

434 Judith Herman, *Trauma y recuperación. Cómo superar las consecuencias de la violencia*, *op. cit.*, p. 72.

su totalidad.⁴³⁵ Este tipo de cine no narrativo permitió la emergencia de la memoria fracturada implícita, a través de retazos de memoria discontinúa, posibilitando la emergencia del trauma y sus secuelas:

Mi cine experimental se construyó a partir de muchas imágenes similares, que hablaban de una gama de emociones —pasión, dolor, júbilo, furia, asombro—pero no de quién, qué, dónde, cuándo o cómo. Eran imágenes elocuentes pero embrionarias, llenas de significado, pero mudas narrativamente. Igual que yo, entonces incapaz de hablar sobre la experiencia más importante de mi infancia: el trauma del incesto a manos y cuerpo de mi abuelo materno.⁴³⁶

Citrón indica que en cuanto se alejó de la manipulación puramente experimental de las imágenes de sus primeros tiempos como cineasta, y empezó a trabajar con actores y actrices, comenzó a sentir la necesidad de incluir en sus películas al menos una escena donde una mujer contase una historia corporal traumática.⁴³⁷

El uso de un “busto parlante”, para describir momentos horribles de violación a niños, me protegía de exponerme a algo a lo que todavía no estaba preparada para exponerme. Esta se convirtió en mi estrategia estética de desplazamiento, que mostraba y ocultaba mi secreto a la vez. Los bustos parlantes me permitieron hablar sobre el incesto sin sentir el incesto. Me permitieron hablar sobre el incesto, sin hablar en realidad sobre mi incesto. Al utilizar a una actriz para contar las historias de mujeres que yo había entrevistado me sentía doblemente protegida contra mi propia experiencia, doblemente desplazada.⁴³⁸

El arte, según Citron, estableció un puente entre su consciente y su inconsciente, almacenando fragmentos de experiencia traumática hasta que pudo verbalizarla y, finalmente, tal y como ella explicita, “se convirtió en el vehículo mediante el cual tuve la tan anhelada conversación conmigo misma”.⁴³⁹ Del mismo modo, la exposición de esa experiencia traumática a través de uno de los personajes, permitió visibilizar un tema tabú para la sociedad traspasando la barrera entre la intimidad y la vida pública:

Hablar sobre el incesto es airear en público los trapos sucios de la sociedad. Incomoda a cualquiera. Altera el orden público al destruir la barrera que separa las experiencias de la esfera privada de las responsabilidades de la esfera pública. Hablar sobre el incesto es utilizar la comunicación para trasladar el mundo psicológico al mundo social. Hablar sobre el incesto amenaza los valores sobre los que se funda el orden social. No es de

435 Bessel van der Kolk, *El cuerpo lleva la cuenta. Cerebro, mente y cuerpo en la superación del trauma*, *op. cit.*, p. 265.

436 Michelle Citron, “Narrar lo inenarrable. Cómo hablamos cuando fallan las palabras”, *op. cit.*, p. 262.

437 *Ibid.*, p. 284.

438 *Ibid.*, p. 285.

439 *Ibid.*, p. 288.

extrañar que se rechace y se silencie el tema. No es de extrañar que Freud retrocediera. El incesto surge ahora porque hay un contexto político, el feminismo, que deroga la amnesia social y posibilita hablar sobre el tema.⁴⁴⁰

Además de visibilizar este fenómeno, *Daughter Rite* se ha constituido como un vehículo que ha permitido la expresión de experiencias similares a las que cuenta la película, a partir de su visionado. El caso más paradigmático fue la confesión de su propia madre, quien, al visionar la película años después de su estreno, pudo revelar su experiencia incestuosa a manos de su hermano mayor, desde los ocho hasta los doce años, un secreto que no se había atrevido a confesar hasta ese momento,⁴⁴¹ permaneciendo en la cripta del sistema familiar y que fue heredado por la directora no solo como fantasma si no de hecho. Citron comenta al respecto: “Creo que ella pensó que, si había realizado *Daughter Rite*, podría escuchar su secreto. Y tenía razón”.⁴⁴² Un año más tarde a esa revelación la directora sentiría el impulso de escribir un cuento titulado Pandora, sobre un personaje llamado Dora y su madre, donde finalmente el trauma emergería a la esfera consciente:

Aquella noche me desperté a las tres en punto, temblando y respirando con dificultad. Poseída por una profunda aprensión, encendí el ordenador y revisé el trabajo del día. La escena que leí en la pantalla no era como la recordaba en absoluto sobre Dora. Trataba sobre mí. Allí, con palabras claras, figuraba mi nombre y mi historia.⁴⁴³

II.3.1.2.5. Re-narración y construcción identitaria: El ritual de la hija.

El rechazo al legado materno que la hija expresa lo largo de la película adquiere, con la confesión de la madre, una dimensión inimaginable durante su visionado, puesto que la película está contada desde el punto de vista exclusivo de las hijas, tal y como Citron reconoce: “Solo las hijas hablan; todo lo que aprendemos sobre la madre se filtra a través de sus voces. En el momento en que hice la película, era incapaz de imaginar la historia de la madre. Estaba demasiado enojada con la mía”.⁴⁴⁴ Ann Kaplan sostiene que la posición de la madre está relegada al

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 268.

⁴⁴¹ Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 20. Texto original en inglés. Traducción propia: “I think she believed that if you could make *Daughter Rite*, I could hear her secret. And she was right”.

⁴⁴³ Michelle Citron, “Narrar lo inenarrable. Cómo hablamos cuando fallan las palabras”, *op. cit.*, p. 286.

⁴⁴⁴ Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, *op. cit.*, p. 59. Texto original en inglés. Traducción propia: “It is only the daughters who speak; everything we learn about the mother is filtered through their voices. At the time I made the film, I was incapable of imagining the mother’s story; I was to angry at mine”.

silencio, la ausencia y la marginalidad, tanto en la película como en la sociedad, confinada en su rol doméstico, sometida a una gran demanda tanto física como psicológica.⁴⁴⁵

La directora corrobora esta apreciación indicando que el último plano en el que la madre abraza a la hija “permite a la cineasta proyectar su deseo de amor materno, sobre la madre, mientras finge que estos sentimientos nacen desde el punto de vista de la madre,⁴⁴⁶ al otorgarle el protagonismo de la secuencia. La película a la que apunta el final del documental llegaría cinco años más tarde, con *Daughter Right* (1983) un retrato que la directora realizó para, según sus palabras, “calmar su sentimiento de culpa” y permitir que su madre pudiera expresarse sin mediación.⁴⁴⁷ Sin embargo, todavía en *Daughter Rite* ese acercamiento no era posible.

Michelle Citron afirmaba que “La película no ofrece ninguna explicación de por qué la madre se comporta así; en efecto, es la película de la hija. Al hacer *Daughter Rite*, me vengo y la culpo”.⁴⁴⁸ Esta rabia hacia la madre albergaba, aunque de forma inconsciente, la culpabilización por no haberla protegido cuando era niña. Pero la sombra del legado era alargada, y tal y como indica Elena Oroz: “En el lamento de Stephanie, convergían otros dos: el de Michelle hija y el de una madre que una vez hija, y que quizás se podría formular así: “¿Por qué no me salvaste?”.⁴⁴⁹ Un grito silenciado que la película extiende a todas las víctimas que se convierte, con el tiempo, en un acto externalizador de esa herida.

Con *Daughter Rite*, la directora construye su propio ritual como hija que invierte las relaciones de poder vividas en la infancia, a través de la apropiación de esa memoria cinematográfica heredada, fruto de los rituales de los adultos. Este acto simbólico se podría emparentar con los rituales de adquisición de estatus, donde la directora adopta con la realización de la película el rol de poder representar, invirtiendo las relaciones de poder. Del mismo modo, la realización de la película supuso una transformación de las relaciones materno filiales y, por ende, del sistema familiar, gracias a la confesión materna que le ayudó a asumir su propia experiencia traumática:

Esta revelación, impulsada según ella, al ver *Daughter Rite*, cambió significativamente la relación con mi madre y mi propio sentido de mi lugar en el mundo. En ese momento se

445 E. Ann Kaplan, *Women & Film. Both sides of the camera*, op. cit., p. 188.

446 Michelle Citron, “Fleeing from documentary: Autobiographical Film/Video and the Ethics of Responsibility”, op. cit., p. 282. Texto original en inglés. Traducción propia: “allows the filmmaker daughter, to project her desire for mother love onto the mother, while pretending these feelings are from the mother points of view.”

447 *Ibid.*, p. 278.

448 Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, op. cit., p. 60. Texto original en inglés. Traducción propia: “The film offers no exploration of why the mother behaves as she does; this is the daughter’s film, after all. By making *Daughter Rite*, I get my revenge, I blame her”.

449 Elena Oroz, *Daughter Rite*, op. cit., p. 1.

abrió un “espacio de posibilidades”: un lugar de diálogo entre mi madre y yo que me dio un nuevo grado de conciencia tanto en nuestra relación como en nuestras vidas individuales.⁴⁵⁰

Bessel Van der Kolk indica que para saber quiénes somos, para tener una identidad, debemos poder confiar en nuestros recuerdos y poder distinguirlos de nuestra imaginación, “Borrar la conciencia y cultivar la negación suele ser esencial para la supervivencia, pero el precio es que pierdes la pista de quién eres, de lo que estás sintiendo y de en qué y en quién puedes confiar”.⁴⁵¹ En palabras del psiquiatra, el trauma arrebató la sensación de control sobre nosotros mismos, que él denomina “autoliderazgo”, el reto de la recuperación es adueñarse de nuevo de nuestro control, a través de la confrontación de las realidades dolorosas de la vida y una transformación simbólica mediante la acción comunitaria.⁴⁵² A ese respecto, Citrón expone:

Si la experiencia del incesto es transformadora, contar la historia es otra forma de transformación. Al construir una narración, los fragmentos se entretajan en un todo; lo que antes eran añicos ahora forman una unidad, se restaura el sentido de identidad. La construcción de una narración y la integración de la identidad, independientemente de lo que venga primero, van de la mano. Esto es una realidad elemental de la narración.⁴⁵³

Los secretos se convierten a largo plazo, según Van der Kolk, en toxinas internas, realidades que no podemos reconocernos a nosotros mismos y a los otros, pero que sin embargo se convierten en el patrón de nuestra vida.⁴⁵⁴ De igual modo, ignorar la realidad interior implicaría una merma en nuestra sensación de identidad, de conciencia y de propósito. En esa línea, la experiencia cinematográfica proporcionó a Michelle Citron la vivencia de ser autora de su vida, la protagonista de su propia narración. En sus propias palabras: “No es que le diera voz a “mi yo”, sino que me ofreció una forma de construir mi ‘yo’”.⁴⁵⁵

Al crear una narración, un presente fragmentado se convierte en un pasado coherente. La distancia permite una mayor objetividad. Se escribe y se reescribe una vida. La narración es activa. Narrar tu propia vida es tener instancia. Conocer y sentir esa instancia es importante para todos, sobre todo para los que han sido tratados injustamente. Una situación no se soluciona satisfactoriamente hasta que hayamos logrado una reacción

450 Michelle Citron, “Fleeing from documentary: Autobiographical Film/Video and the Ethics of Responsibility”, *op. cit.*, p. 282. Texto original en inglés. Traducción propia: “This revelation, driven she said, by the viewing of Daughter Rite, significantly change my relationship with my mother and my own sense of place in the world. In that moment a “space of possibility” opened up: a place of dialogue between my mother and me that gave me a new degree of consciousness to both our relationship and our individual lives”.

451 Bessel van der Kolk, *El cuerpo lleva la cuenta. Cerebro, mente y cuerpo en la superación del trauma*, *op. cit.*, p.151.

452 *Ibid.*, pp. 230-231.

453 *Ibid.*, pp. 280.

454 *Ibid.*, pp. 348.

455 *Ibid.*, pp. 282.

interna a través de las palabras que nos decimos a nosotros mismos, relatar ordenadamente el suceso a los demás y a nosotros mismos, y ubicar ese relato en su sitio como uno de los capítulos de nuestra historia personal.⁴⁵⁶

II.3.1.3. *A Song of Air* (Merilee Bennett, 1987). La elegía como canto a la libertad

Who are you dad? And who am I, in this labyrinth of being father and daughter?

Merilee Bennett, artista y fotógrafa australiana, ha dirigido a lo largo de su carrera una única película, *A Song of Air*, un medimetro documental construido en su mayor parte con material de archivo familiar, que se estrenó en Cannes, en 1988, en la sección “Une certain regard”. La película fue elaborada, tal y como indica la cartela del inicio, con material de archivo familiar, rodado entre 1956 a 1983, con una cámara de 16 mm. La enunciación del documental se genera mediante la resignificación del material de archivo y de una voz *over* en primera persona narrada por ella misma en forma de carta elegiaca a su padre, tres años después de su muerte. Además de la voz *over*, la banda sonora se completa con una música original de piano, que la mayoría de las veces añade emocionalidad a las imágenes, y la reconstrucción del sonido ambiente ligado a las mismas.

Si bien la apropiación del archivo doméstico, junto a las fotografías familiares, conforma la mayor parte de la película, Bennett introduce, en la parte final, imágenes creadas por ella misma, en su mayoría autorretratos fotográficos. La directora manipula las imágenes que ofrecen “la historia oficial de la familia”, a partir de ralentizados que enfatizan algunos aspectos de las relaciones familiares y reencuadres, pero la resignificación de las imágenes se produce, fundamentalmente, a partir de la narración en voz *over* de la directora, que presenta una revisión de su infancia.

La película se estructura en tres actos más un prólogo, que sigue la formulación clásica de presentación, nudo y desenlace. Durante el primer acto, Bennett presenta a su familia para dar paso durante el segundo acto a la expresión del conflicto paterno-filial, a través de la escritura de una carta elegiaca, mientras que el último acto muestra un acercamiento a la figura paterna. La voz *over* escrita en primera persona del singular, fluctúa en ocasiones hacia el nosotros, un número gramatical que le permite inscribirse dentro de la unidad familiar. Durante el primer acto predomina el tono descriptivo presentando la historia familiar de forma distanciada, refiriéndose a su padre en tercera persona, sin embargo, Bennett cambia de registro en el segundo acto, durante la lectura de la carta donde combina una interpe-lación directa hacia su padre como destinatario, con reflexiones sobre su figura en tercera persona, que convierten a los espectadores en receptores de la misma.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, pp. 277.

El prólogo comienza directamente con una de las producciones ficcionales realizadas en familia, *Ghost Story* cuya sonorización pianística remite a los acompañamientos musicales del cine mudo, mientras que la narración adopta el rol del explicador, quien relata el argumento de la película reproduciendo algunos de los diálogos silentes. Las imágenes del cortometraje se corresponden con los rasgos típicos del cine mudo de trucajes como el ralentizado, la inversión temporal del metraje, las desapariciones, la distorsión de imágenes o las trasparencias, efectos que se reproducían en el cine *amateur* de la época. El argumento del cortometraje responde a las narrativas clásicas, donde la tranquilidad familiar se ve alterada por la presencia de un fantasma que la familia tiene que descubrir. La elección de este cortometraje, a modo introductorio, explicita una representación casi mítica del sistema familiar que les hace fuertes frente a las adversidades externas, tal y como indica la voz *over*: “Unidos nos reíamos de los fantasmas y de las facetas más oscuras de la vida y el dolor; incluso de la muerte”.⁴⁵⁷ Frente a esta fortaleza inexpugnable, cerrada sobre sí misma ante los peligros del exterior, la directora se presenta como un personaje disruptivo que cuestiona esa unidad.

El título del documental se inserta sobre una fotografía del padre de la directora y ella misma con atuendos y pelucas de corte, que se hace eco de los atributos asignados al padre por su profesión, la abogacía, pero que simbolizan, además, la autoridad, el control y la formalidad paternos. En el primer acto, la voz *over* cuenta de forma lineal la historia de la familia ilustrada por fotografías, desde el nacimiento de su progenitor, Arnold Lucas Bennet, en 1908, al de la directora, pasando por el matrimonio con su madre, Nancy Margaret Mello, que sería el segundo paterno, al quedarse viudo cuanto ya contaba con cuatro hijos. En este periplo biográfico destaca el importante rol de la abuela paterna de la directora como epítome de la virtud femenina, representante de unos valores por los que el padre medirá al resto de las mujeres. Las imágenes domésticas que acompañan esta síntesis biográfica ilustran de forma literal lo que la voz *over* indica y se componen de fotografías y material doméstico cinematográfico que adopta el formato característico *amateur* de la pose, con miradas directamente a cámara o la puesta en escena de acciones cómicas, por parte de los niños.

Respecto a la correspondencia cinematográfica que se sitúa en el centro de la estructura dramática, gira en torno al conflicto paternofilial experimentado por la directora desde la infancia, expresado de forma elegiaca. Si bien los desacuerdos se manifiestan irresolubles al haber desaparecido una de las partes implicadas, el documental atiende al conflicto interior de la directora frente a esa figura tras su pérdida. Este segundo acto se divide en cuatro partes, las dos primeras son introducidas por planos detalles de cartas escritas a Merilee por su padre, como si lo expresado a continuación en voz *over* funcionara como una respuesta a la carta exhibida, introducida por la formulación clásica del encabezamiento epistolar: “Querido padre, cómo empezar. Me enfrento a la ilusión de la memoria, aunque no haya

⁴⁵⁷ *A Song of Air* (00:11:03-00:11:09). [<https://www.youtube.com/watch?v=Qsfyk0MRSBI&t=904s>] Voz original en inglés. Traducción propia: “United we can laugh at the ghost at the dark corners of life and pain even at death”.

diálogo con la muerte...”⁴⁵⁸ El inserto de un plano de la directora sentada frente a una mo-
viola, remite al propio proceso de creación fílmica como un medio de escritura crítica frente
al rol paterno dentro de la estructura familiar. A ese respecto indica en la película:

Era nuestro proveedor. Su palabra era ley. Su poder absoluto, como un dios omnipoten-
te. Todo provenía de él. Era nuestro padre. Su poder parecía extenderse más allá de
nuestra familia y eso amplificaba mi visión de su fuerza. Operaba con facilidad en el
mundo y parecía vigilar no solo a su familia sino el conocimiento.⁴⁵⁹

Las imágenes cinematográficas familiares se presentan como garantes de la constitución y
mantenimiento de la estructura familiar, además de una forma de adoctrinamiento y de
transmisión de una visión unívoca sobre el mundo. La elección de imágenes domésticas
donde aparece el padre situado en el centro de la familia o filmando como un acto de poder
en la construcción del imaginario familiar, refuerza la idea transmitida por la voz *over*. El
registro fílmico se equipara a la disciplina férrea de otras rutinas familiares entre las que se
encontraba ir a misa. Bennett introduce una música de órgano de iglesia sobre las filmacio-
nes domésticas, lo que equipara estas prácticas con ritos sacros de comunión familiar:

Por la tarde, los niños jugaban, no había fiestas ni bailes, pero casi todos los domingos
después del té mirábamos las películas, nos veíamos crecer, reírnos de los cambios de
moda y de los chistes privados y sobre todo, la imagen de la vida en familia se reforzaba.⁴⁶⁰

La segunda parte de la carta se centra en los valores morales del padre marcados por la religión
metodista, que dividía al mundo términos de bondad, ligada a la piedad, y el mal asociado
al hedonismo y al vicio. Desde esta perspectiva una familia unida y virtuosa con sus estrictas
rutinas y su cumplimiento del deber se constituía como una de las expresiones máximas de la
virtud. Frente a esta educación represiva, marcada por las diferencias de género, la directora
encuentra su espacio de libertad, en su propio interior, tal y como explicita: “Todo lo que esca-

458 *A Song of Air* (00:06:28-00:06:36). Voz original en inglés. Traducción propia: “Dear father, how do I begin I
am faced with the illusions of memory and there is no dialogue with the dead”.

459 *A Song of Air* (00:07:17-00:07:48). Voz original en inglés traducción propia: “He was our provider. He word
was law. His power absolute like an omnipotent God. All things came from him. He was our father. His
authority seemed to extend beyond the family and this amplified my vision of his strength. He operated with
ease in the world and seem to stand guard over not over his family but knowledge”.

460 *A Song of Air* (00:08:56-00:09:19). Voz original en inglés traducción propia: “In the afternoon the children
would play but there were no parties and no dancing but almost every Sunday evening after tea, we’d watch
movies we saw ourselves growing up, laughing at fashion changes and private jokes and above all, a dad image
of family life reinforce”.

paba a tu control era peligroso pero no podías dictaminar lo que pasaba en el interior de mi cabeza o de mi cuerpo. En mí, existe un reino que no puede ser controlado por tu autoridad”.⁴⁶¹

Este espacio privado es representado en la tercera parte de la carta por un platillo con el perfume en llamas, que hace referencia a rituales nocturnos propios, alejados de las imposiciones familiares. En este contexto se sitúa el despertar al deseo sexual de la directora en su etapa adolescente conflictuado por sus creencias religiosas, al mismo tiempo que se manifiesta un “deseo por lo exótico”, en un anhelo por trascender las murallas del castillo. Esta sed de libertad está representada por una imagen cinematográfica que aparece de forma recurrente a lo largo de esta parte como un símbolo de libertad: un plano ralentizado de Bennett en bañador bajo una cascada de agua, sensorial y sensual que pone la atención en el cuerpo más allá de una condición femenina impuesta por la tradición. De igual modo aparecen imágenes ralentizadas del rostro de la directora adulta, gritando de forma silente, colgándose de la rama de un árbol o de pequeña con la peluca de abogado del padre, planos que indican un anhelo de transgresión. Frente a las historias hegemónicas, impuestas por el padre, la directora reivindica su propia imaginación como un espacio de libertad: “Inventaba historias, hablaba conmigo misma con acento, actuaba en escenas en mi mente en las cuales tenía el control como tú, padre. Me otorgué a mí misma el poder que sentía que tú tenías”.⁴⁶² Sin embargo, la ruptura con este modelo asimilado internamente no será fácil, tal y como expone la directora sobre imágenes de la boda de su madre y del resto de sus hermanas:

Este patrón de desarrollo truncado se metió insidiosamente en mi psique, infectó mi confianza, me enfureció con frustración y frases inconclusas, trabajos, aventuras amorosas... No estoy realmente aquí, mi vida real está en otra parte. Busco el tiempo, el lugar, la persona, una actividad que me consuma y satisfaga. Al rechazar el matrimonio como respuesta busco la motivación externa para reemplazar al marido al que estaba destinada, según me habían enseñado.⁴⁶³

En la última parte de la carta se observa una transformación del montaje que transita formalmente hacia la poesía, ya iniciado en la tercera parte. La asociación de la imagen del pequeño plato de perfume ardiendo, de nuevo, seguida de un autorretrato ralentizado de la directora

461 *A Song of Air* (00:13:45-00:14:00). Voz original en inglés. Traducción propia: “Whatever was out of your control was dangerous but you couldn’t dictate what happens inside my head or my body, in me there is a realm of your authority that you couldn’t put in order”.

462 *A Song of Air* (00:16:05-00:16:17). Voz original en inglés. Traducción propia: “I made up stories, talk to myself with an accent, I acted out scenes in my mind in which I was in control like you father, I gave myself the power I felt you have”.

463 *A Song of Air* (00:16:54-00:17:31). Voz original en inglés. Traducción propia: “His pattern of truncated development insidiously wormed it’s way into my psyche, infected my confidence, enrages me with frustration an unfinished sentences, jobs, love affairs...I’m not really here my real life is elsewhere looking for the time, the place, the person, the activity to consume and fulfill me. Rejecting married as the answer but still searching for the external motivator to replace the husband I had been taught I was destined for”.

gritando, junto a la reiteración del plano de la directora bajo el agua de la cascada, permiten la expresión simbólica de ese anhelo de libertad. A partir de ahí, esta sección alterna fotografías puestas en escena de la directora sumergida en una piscina, como un símbolo de su ahogo emocional, alternadas con imágenes de su padre. La voz *over* combina el relato de sus fantasías de deseo su muerte, cuando tenía diez años, con los consecuentes sentimientos de culpa y las experiencias autodestructivas que experimentó cuando se fue de casa. La muerte de su padre avivó los sentimientos no expresados de un futuro no vivido que permitiera de algún modo el encuentro entre adultos y que encerraba aspectos sin resolver que la película intenta paliar.

Soy culpable de tu muerte por no ser lo que tú querías que fuera, pero padre, yo estaba afirmando tus suposiciones al entrar en el ámbito de la violencia y la autodestrucción de mí misma. Este era el otro lado de tu mapa. Para encontrar mi propia visión tuve que rechazar la tuya y ponerme a prueba para descubrir de qué estaba hecha.⁴⁶⁴

El montaje alterno de las imágenes de la directora y su padre expresa de forma metafórica su encuentro, posibilitado por el cine. Asimismo, la expresión verbal del sentimiento de amor se manifiesta como el punto de giro de la película, un viaje hacia la reconciliación atravesado por el duelo de su muerte. La directora trasciende la emoción de rabia que prevalece a lo largo de la película, para permitir que emerja el dolor y la tristeza ante su muerte, como expresa la voz *over*:

Luego justo cuando estaba preparada para confrontarte como adulta, falleciste. Así que aquí estoy, padre, hablando al aire, escribiendo y reescribiendo la historia de mi vida contigo. Hay meses de llantos, ira encarnada por no estar aquí cuando te necesitaba, como si tu muerte rompiera una promesa. Quería que me dijeras cómo superar la pérdida que estoy viviendo, de ti y de mi propia niñez. Quería decirte, padre, te quiero.⁴⁶⁵

El tránsito del odio al amor supone el arco de transformación del personaje que no obstante no reniega de su rebeldía. El tercer acto de la película se presenta como un intento de rescate de esas cualidades en su propio padre, indagando en las imágenes familiares de su primer matrimonio. Es en esas imágenes, donde Bennett encuentra un padre joven, desconocido; un punto de partida biográfico que se vio truncado por la experiencia traumática de la muerte de su

464 *A Song of Air* (00:20:22-00:20:46). Voz original en inglés. Traducción propia; "I'm guilty of killing you by not being what you wanted me to be, but father I was affirming your assumptions by stepping into the realm of violence and self abuse. This was the other side of your map. To find my own vision I had to reject yours and test myself to find out what I was made of".

465 *A Song of Air* (00:22:16-00:20:46). Voz original en inglés. Traducción propia: "Then just as I was ready to face you again all grown up you died. So here I am dad talking to the air writing and rewriting the story of my life with you. There were months of crying, there fleshes of anger at you not being here when I needed you, as if your death break a promise...I wanted you to tell me how to get through the loss I was feeling, of you and of my own childhood. I wanted to say father I love you".

esposa, lo que podría construir la cripta paterna. La rememoración de ese acontecimiento supondría, tal y como expresa la voz *over*, el único punto de vulnerabilidad de la figura totémica, construida en torno a la contención de ese dolor, como refleja la voz *over*: “Padre, cuanto dolor albergas como director de nuestras vidas ¿esperabas prevenir nuestras propias tragedias?”⁴⁶⁶ Benett parece encontrar una explicación al excesivo control paterno en este hecho, presentando una imagen ralentizada de su padre en bañador sentado en una roca, mientras es golpeado por las olas del mar como el germen de otro padre posible. El plano que se presenta junto a una reconstrucción sonora expresiva frente a la discreta sonorización de la película entronca con la imagen de la directora bajo una cascada, también audible, que podría simbolizar el anhelo de reconocer en su padre, su parte más salvaje, para finalmente poder ser aceptada de forma incondicional, constituyendo ese momento el clímax de la película.

El documental reescribe la historia de la relación paternofilial de la directora reafirmando en su rol de hija rebelde que fisura el sistema familiar frente el rol autoritario del padre, inserto en un sistema patriarcal que reproduce a través de la educación los roles de género, lo que implicaría una externalización del conflicto paternofilial y que se constituye como tema de la película. La rememoración de su conflictuada relación permite la reconciliación interna con esa parte del padre inserta en ella, que facilita el afrontamiento de su pérdida. El documental funcionaría, en consecuencia, como un acto simbólico que podría emparentarse con los rituales de duelo, en su ayuda a trascender el estado liminar provocado por un duelo suspendido por asuntos pendientes desde la infancia.

II.3.1.4. *Swink or Swim* (Su Friedrich, 1990). Abuso de poder, violencia y negligencia paterna. Estudio de caso

*She stopped swimming and began to float under the bright sky,
the sun warmed her face and the water surrounded her like a lover's harms.*

La carrera cinematográfica de Su Friedrich, cineasta estadounidense independiente afincada en Nueva York, está marcada por la experimentación formal y el espíritu transgresor. La directora se formó en Arte e Historia en la Universidad de Chicago y posteriormente en cine en el Millennium Film Workshope, un reconocido centro de cine experimental. Con su primer cortometraje *Cool Hands, Warm Heart* (1979), Friedrich rompe con la polaridad privado-público, a través de la exhibición performativa de rituales femeninos como depilarse, maquillarse, peinarse o comer que abogan desde una perspectiva feminista, por el poder de la sororidad femenina. En sus posteriores cortos, *Gently Down The Stream* (1980) y *But no One* (1982), también de corte experimental, la directora aborda las consecuencias psíquicas de las restricciones religiosas, los lazos y familiares y los conflictos sexuales de las mujeres.

⁴⁶⁶ *A Song of Air* (00:13:34-00:13:41). Voz original en inglés. Traducción propia: “Father how much sorrow do you carry by been the director of our lives did you hope to prevent our owns tragedies?”

La línea autobiográfica, siempre de corte experimental, comienza con *The Ties That Bind* (1984), un retrato sobre su madre alemana que explora la memoria de sus orígenes con el objetivo de recuperar esa parte oculta de su identidad cultural. De igual modo, este documental anticipa la narración de la separación entre sus padres cuando era niña, un hecho que volverá a abordar en la película que nos ocupa, *Sink or Swim*, centrada esta vez en la figura del padre. Con sus dos últimas producciones, Su Friedrich ha regresado al universo autobiográfico familiar a través de *Queen Takes Prawn* (2013), un cortometraje rodado en vídeo que tiene como hilo conductor la lectura de algunos fragmentos del cuento *Alicia en el país de las maravillas*, mientras explora la casa familiar y revisa material de archivo doméstico, y *I Can't Tell you How I Fell* (2016), donde de nuevo centra su mirada en la figura materna, una anciana de noventa y cuatro años, que se niega a abandonar su casa en Chicago para vivir en un apartamento asistido, en Nueva York; una película que vuelve a abordar las relaciones maternofiliales, pero está vez desde la perspectiva del envejecimiento. De corte autobiográfico son también sus ensayos *The Odds of Recovery* (2002), un documental que reflexiona sobre la mortalidad, a partir de su propia enfermedad, y *Seeing Red* (2005), un ensayo que tiene como detonante una crisis existencial, que propone una indagación sobre aquello que nos une y nos separa a los seres humanos.

La exploración de la homosexualidad femenina centra buena parte de la obra de Friedrich y tiene su punto de partida con la película *Damned If you Don't* (1987), una ficción experimental que se articula en torno a una compleja trama de relaciones intertextuales cuyo detonante es el visionado de *Black Narcissus* (1947) de Rumer Godden. Este alegato en contra de la represión sexual femenina ejercida tanto por la sociedad como por la iglesia también lo encontramos en *First Come Love* (1991), una película experimental articulada con imágenes de cuatro bodas heterosexuales, acompañadas de una selección musical romántica, que introduce un intertítulo en *scroll* donde van apareciendo por orden alfabético los países donde estaba prohibido el matrimonio homosexual. El documental pone en evidencia la normativa social heterosexual que niega la posibilidad del matrimonio homosexual, al mismo tiempo que visibiliza la programación social que se realiza desde la infancia, a través de canciones infantiles como “Kissing”, que incluye los siguientes versos: “First comes love, then comes marriage, then comes baby, in a baby carriage”, y que da título a la película. *Hide and Seek* (1996), continúa esa indagación a través de una forma fílmica que vuelve a integrar la ficción y el documental para hablar de mujeres lesbianas que vivieron su adolescencia en los años sesenta. La película incluye los testimonios de las mujeres, al mismo tiempo que inserta una ficción cuya protagonista es una adolescente llamada Lou, en el proceso de descubrimiento de su identidad sexual.

La tercera vía de exploración fílmica de la directora comienza con *The Head of a Pin* (2004), el primero de sus documentales rodado en vídeo, que plantea una reflexión sociopolítica y económica sobre el entorno, a partir de la dicotomía campo-ciudad. Este abordaje social lo encontramos, de nuevo, en *The Ground Up* (2014), un estudio sobre el origen económico de una taza de café, y *Gut Renovation* (2012), un ensayo réquiem por el barrio neoyorquino Williamsburg, en Brooklyn, un barrio obrero en sus orígenes, que fue perdiendo poco a poco su identidad debido a la gentrificación de la ciudad de Nueva York.

En este recorrido filmico se inserta *Sink or Swim*, una película compleja que utiliza de forma intertextual una gran cantidad de recursos filmicos, donde encontramos elementos que atraviesan prácticamente la totalidad de su filmografía, como la exploración de las relaciones familiares, la reflexión sobre la homosexualidad femenina y una crítica al sistema social y económico patriarcal, centrada fundamentalmente en la transmisión de los valores hegemónicos a través de las instituciones sociales y de la educación.

II.3.1.4.1. Recursos expresivos cinematográficos

Sink or Swim es un documental experimental construido a través de veintiséis capítulos, organizados en orden alfabético inverso (de la “z” a la “a”), que revisa la vida de la directora, desde el momento de la concepción hasta la etapa adulta. Cada capítulo propone una relación triangular de entre los siguientes elementos: el título del capítulo, la banda de imagen y la banda de sonido, que transita, en mayor o menor grado, desde la literalidad de las imágenes en relación con la voz *over* hasta el simbolismo, sirviéndose con frecuencia de tropos o figuras retóricas. La banda de sonido consta de una voz *over* omnisciente, narrada en tercera persona y locutada por una voz de niña, que se refiere a la directora como “la niña” o “la mujer” y que narra, fundamentalmente, hechos del pasado. Su Friedich utiliza como banda de imagen un gran número de formas filmicas, como material de archivo familiar, imágenes apropiadas del cine y de la televisión e imágenes rodadas por ella misma; todas ellas unificadas por el blanco y negro y el ratio de imagen 4:3 del formato cinematográfico 16 mm. Las imágenes no poseen sonido diegético, siendo resignificadas por la voz *over*; inserta sobre una banda de silencio. De igual modo, la directora no utiliza la música como recurso filmico, salvo en el capítulo “Kindship”, que aparece de forma extradiegetica.

El análisis secuencial se ha realizado a partir de los propios capítulos de la película, pero se han agrupado en torno a seis ejes temáticos: Origen, Educación y construcción de género, Memoria del trauma, Divorcio, Adolescencia y Madurez. Estos segmentos narrativos estarían articulados, a su vez, en dos partes, enlazados por una secuencia que funciona como interludio musical. El análisis describe la banda de imagen e incluye uno o varios fotogramas representativos de cada capítulo mientras que se ha resumido los elementos fundamentales de la voz *over*, entrecomillando los extractos literales que me parecían importantes para el estudio. Para una lectura completa el texto de la voz *over* se puede consultar su transcripción traducida al español, en el anexo VII.2.2.

PRIMERA PARTE

EL TÍTULO (00:00:00)

El título de la película aparece de forma progresiva en blanco y en mayúsculas, desde fondo negro, gracias al descenso de una cortinilla que lo ocultaba. El efecto que produce visualmente

es como si el propio título saliera a flote de la oscuridad del fondo. Un recurso que sintetiza formalmente el núcleo argumental de la película explicitado en el título: “O nadas o te hundes”. A continuación, la directora inserta un intertítulo de agradecimiento a sus padres: Maria y Pete.



EL ORIGEN

Los tres primeros capítulos de la película hacen referencia al origen de la vida desde la perspectiva científica y mitológica.

1. ZIGOTE (00:00:22:00)

En el primer capítulo aparecen imágenes del proceso de fecundación de los seres humanos. Cuando el espermatozoide consigue llegar al óvulo y comienza el proceso de división celular, comienza la narración de la voz *over* que indica: “El Dios griego Zeus tenía una esposa llamada Hera, pero también tuvo varias relaciones amorosas y muchos hijos ilegítimos. Además, tuvo una hija que nació sin madre. Esta fue su hija, Atenea, la diosa de la guerra y la justicia, quien surgió de su cabeza ya crecida y vestida para batalla. Ella llegó a ser jefa de las tres diosas vírgenes y fue conocida como una feroz y despiadada guerrera. Porque era su hija favorita, Zeus la encargó de llevar su escudo, el cual generaba temor al mirarlo, y su arma, el rayo mortal”.



Su Friedrich contrapone dos relatos sobre la conformación de la vida desde perspectivas muy diferentes: la mitológica, a través de la voz *over*, y la científica, mediante el montaje de imágenes. La referencia a Zeus y a Atenea se podría considerar como una metáfora del padre, con

su múltiples matrimonios e hijos, y de la propia directora. Como veremos a lo largo de la película, la cita mitológica anticipa el deseo de la niña por establecer una relación de apego con su padre, su necesidad de ser valorada por él, de “ser su favorita”. De igual modo, este deseo podría también extenderse a la adquisición de atributos que socialmente han sido asociados al género masculino y que son valorados por el padre como la capacidad para competir y luchar. Cabe señalar que Atenea adquiere esos atributos al haber nacido directamente de la cabeza del padre, sin aportación materna.

2. “Y CHROMOSOME” Y 3. “X CHROMOSOME” (00:02:08)



El capítulo dos nos muestra un plano secuencia en detalle de una mano esparciendo el polen de una flor, confrontado al capítulo tres, que introduce el plano detalle de la trompa de un elefante. A través del detalle, las imágenes nos muestran símbolos recurrentes de “lo femenino” y “lo masculino” (la flor y la trompa), pero intercambiados, puesto que el cromosoma Y, asociado a

la imagen de la flor, es el que proporciona el sexo masculino al embrión. Una trasgresión que podría cuestionar las convenciones en torno al género y al sexo, de forma irónica.

EDUCACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE GÉNERO

En este apartado se agrupan una serie de capítulos dedicados a la expresión del mundo infantil de la niña y la idealización de la figura paterna. De igual modo se presentan los límites impuestos por los padres en su proceso de socialización y la transmisión de los roles de género a través de la educación, presentada de forma simbólica mediante los mitos.

4. WITNESS (00:02:54)

En el cuarto capítulo observamos diversos planos de imágenes familiares de la directora cuando era pequeña. El plano de su padre lanzándola por los aires se ralentiza y en el momento en el que la niña está en el aire la imagen se congela, volviendo a congelarse al final del capítulo. Durante el primer congelado comienza la narración: “Érase una vez una niña, que tenía un ricito justo en medio de su frente. Cuando era buena, era muy, muy buena y cuando era mala... , era terrible”.

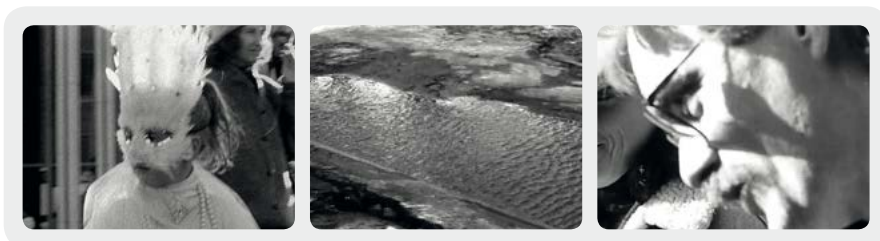
Comienza la narración de la autobiografía de la directora, según los cánones del cuento infantil. Los cuentos se constituyen con una forma fundamental de transmitir los valores morales y culturales de una sociedad, como la distinción entre el bien y el mal. La bondad es una virtud propia de los seres humanos pero que históricamente ha sido atribuida al género femenino. A través del planteamiento del cuento, la narradora anticipa la ruptura con ese estereotipo a través de

la transgresión de los atributos de ese valor en la sociedad. El ralentizado y el congelado otorgan un gran ritmo al montaje de la secuencia, que se corresponde con el ritmo de la voz *over*.



5. VIRGINITY (00:03:25)

En este capítulo observamos planos medios y primeros planos de niñas y niños disfrazados para un desfile, alternado con planos detalles del agua de un canal, para finalizar con el primer plano del rostro de un hombre. Sobre esas imágenes la voz *over* comenta: “Cuando la niña salía a jugar, el agua que corría en el canal era el río Nilo. Su casita en el árbol era un harén lleno de mujeres bellas envueltas en seda y cubiertas de joyas. Cuando se subía en su bicicleta, la niña montaba un gran semental negro sin silla de montar. Cuando nadaba cerca del malecón, veía sirenas con cabellos dorados deslizándose a través de cavernas submarinas. Y su padre era el hombre más inteligente y más hermoso que había conocido.”.



La directora se sirve de un recurso retórico que se podría emparentar con la dílogía, al utilizar el doble sentido de la palabra “virginidad” para romper la dinámica asociativa que se va estableciendo entre los epígrafes y su resolución. La narración desvela el pensamiento mágico de la niñez (un terreno virginal) que transforma la realidad en un mundo fantástico a través de la imaginación. De igual modo, en este contexto se muestra la idealización del padre representado a través del hombre que aparece en el último plano. Como podemos observar las imágenes ilustran lo que la voz *over* indica de una forma metonímica, utilizando imágenes que designan un objeto señalado por la voz, pero no de forma literal, utilizando relaciones de contigüidad: agua-Nilo, hombre-padre.

6. UTOPIA (00:04:08)

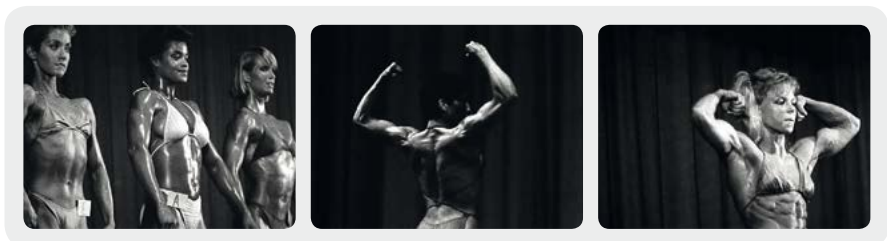
Este capítulo se construye con imágenes de un espectáculo de circo: domadores de caballos y de leones, trapecistas y equilibristas. La voz *over* indica: “A la niña y a su hermana no se les permitía comer azúcar y su padre se negaba a comprar un televisor, pero una vez a la semana eran transportadas a un mundo de placer. Los viernes a las siete y media de la noche, cruzaban el pasillo a la casa de un hombre mayor. Él las llevaba primero a la cocina, donde les permitía preparar helado con frutas y dos nueces de nata. Él siempre les daba a escoger varios sabores de helado y coberturas, frutas, nueces y rocías. Cuando todo estaba preparado, ellos llevaban sus helados a la sala. Apagaban las luces, encendían el televisor y se sentaban en la oscuridad por una hora para mirar El espectáculo del circo volador de Don Ameche”.



El capítulo indica que el territorio virginal e ideal del anterior capítulo se transforma en una utopía, “un lugar que no existe”. La niña experimenta los límites y las prohibiciones paternas a sus deseos de placer que son satisfechos de forma puntual en otro contexto.

7. TEMPTATION (00:05:50)

Este capítulo ofrece planos de mujeres compitiendo en un concurso de culturismo. La voz *over* indica: “En su séptimo cumpleaños, el padre de la niña le regaló un libro sobre la mitología griega. Ella se sentaba dentro del armario y leía las historias mucho más tarde de la hora a la que debía acostarse. Una noche, su padre llegó del trabajo tarde y la encontró en medio de un capítulo. Él se acostó en su cama, se puso las manos detrás de su cabeza y le pidió que le contara su mito favorito. Era el cuento de Atalanta quien fue abandonada al nacer porque



su padre deseaba un hijo. La dejaron en el bosque para que muriera, pero fue descubierta por una osa y criada como una gran atleta y cazadora. Cuando su padre oyó la noticia se dio cuenta que ella era tan buena como un hombre y la acogió en su casa”. La voz *over* cuenta también la intervención de Afrodita para ayudar al joven Hipomenes para ganar la carrera, a través de las manzanas de oro y así conseguir casarse con ella.

Las imágenes escultóricas remiten a los atributos de la diosa protagonista de este capítulo, Atalanta, quien al igual que Atenea asume cualidades culturalmente asociadas el género masculino como la fuerza, requisito indispensable para conseguir el amor paterno. Esta insistencia en la elección de este tipo de diosas podría entroncar con el deseo inscrito en muchas familias de la época de tener hijos varones. Cabe señalar que la familia Friedrich ya tenía una hija cuando nació la directora, como indica el genograma que incluye en la película, lo que podría haber acentuado el deseo familiar por el nacimiento de un chico. De igual modo, el título podría asociarse al cuerpo femenino como una tentación.

8. SEDUCTION (00:07:59)

Este capítulo completa al anterior. Observamos planos generales de un domador de tigres y leones, mientras la voz *over* indica que el padre se ha quedado dormido y no pudo escuchar el final del mito que cuenta cómo Atalanta finalmente se casó y fue feliz, pero el matrimonio olvidó sus obligaciones con los dioses y fueron convertidos en leones.

Las imágenes del domador podrían simbolizar el sometimiento de la naturaleza indomable de Atalanta, que al final es domesticada para que cumpla con el rol dispuesto para ella en la sociedad, el de esposa.



MEMORIA DEL TRAUMA

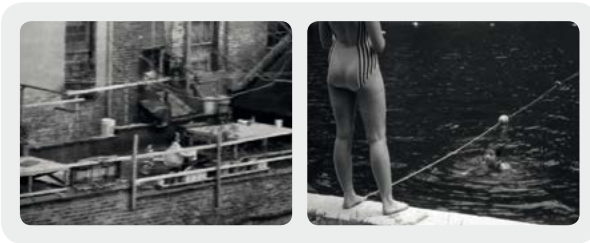
A partir de este momento, el período de ensoñación infantil finaliza para dar paso a la “realidad”. El idealismo que aparecía en los anteriores capítulos deja paso al desencanto de la niña a partir de la narración de la sucesión de una serie de episodios de abuso de poder y maltrato paternos, que cuestionan sus competencias parentales. A lo largo de estos capítulos se perciben sentimientos de miedo y frustración por el abandono paterno, al mismo tiempo que se exponen las experiencias traumáticas del propio padre que podrían justificar ese comportamiento.

9. REALISM (00:08:49)

Esta secuencia muestra un montaje en paralelo de planos de una niña montando en bicicleta en su patio y de un niño nadando bajo la mirada de una instructora, dos habilidades que requieren un aprendizaje en la infancia. La voz *over* de este capítulo narra dos experiencias traumáticas relacionadas con el agua. La primera ocurrió cuando pidió a su padre que le ense-

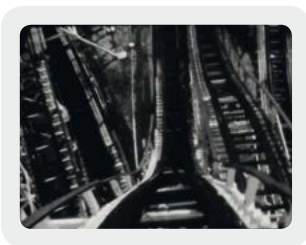
ñara a nadar. La voz *over* cuenta cómo la llevó a la piscina de la universidad y tras unas pocas explicaciones la lanzó al agua para que se desarrollara por sí misma: “Ella se asustó y pateó un rato, pero por fin logró mantener la cabeza fuera del agua. Desde ese día, fue una nadadora devota”. La segunda ocurrió durante el verano, en New Hampshire, cuando su padre le contó que en el lago anidaban mocasines de agua que podrían morder a las personas: “Viven en nidos en el fondo de lagos, dijo él, y, si alguien nada cerca, se apresuran a la superficie y cubren a

la persona con mordeduras venenosas. La niña miró fijamente al agua y se preguntó si ellos podrían morderla aún a través de su traje de baño”. Esa noche, la niña consultó la enciclopedia y “descubrió que los mocasines de agua viven principalmente en el sur y en algunos estados del medio oeste. Su madre le explicó que eso significaba que estarían a miles de millas de ella, pero una lección de geografía no fue suficiente para tranquilizar a la niña”.



Este capítulo hace una referencia directa al título de la película, “O nadas o te hundes”. Las dos experiencias que expone la narración remiten a un modo educacional poco empático, mediado por el miedo. De igual modo, se pone de manifiesto el poder que tienen los padres en la transmisión de valores y creencias a sus hijos y su consiguiente autoconcepto. Las imágenes se contraponen al texto de forma metafórica, al mostrar dos actividades que simbolizan el aprendizaje infantil.

10. QUICKSAND (00:10:30)



El capítulo abre con un plano medio de una niña comprando un ticket para una atracción, para pasar a situarnos en su punto de vista subjetivo como pasajera de un vagón de la montaña rusa. La voz *over* rememora de nuevo una escena acaecida en su infancia junto a su padre, esta vez en el cine. Mientras observamos las imágenes agitadas de un trayecto en la montaña rusa, la niña cuenta cómo una noche el padre la llevó al cine a ver una película de ciencia ficción terrorífica sobre *zombies*. La voz *over* indica: “La niña se sentía aterrorizada por el gemido de la sirena y no quería ver a

la gente exterminada como animales. Cerrando sus ojos, ella le suplicó a su padre que dejaran el teatro. Su padre le retiró las manos de la cara e insistió en que mirara el resto de la película”.

De nuevo encontramos en este capítulo una situación de poder abusiva y poco empática por parte del padre que fuerza a la niña a vivir una situación de terror contra su voluntad, quizás con el objetivo de que se fortalezca. Las imágenes, por su parte, transmiten la emoción de miedo de esa experiencia de forma simbólica. La película a la que hace referencia es *The Time Machine* (1960) de George Paul, basada en la novela británica de H. G. Wells, de título homónimo. De nuevo, Su Friedrich utiliza la dilogía para expandir el sentido de la experien-

cia narrada, que alude al estado emocional vivido durante esa experiencia. Mientras que la voz se configura como el detonante de las imágenes de la película que no vemos, las imágenes trabajan a nivel simbólico y remiten, al igual que el título, al estado emocional de la niña.

11. PEDAGOGY (00:12:51)

Plano secuencia de una partida de ajedrez entre un adulto y una joven. La voz *over* rememora la experiencia de jugar al ajedrez con el padre: “A su padre no le gustaban los juegos, pero sí le atraía el ajedrez y le ofreció enseñarle a jugar. A diferencia de los jóvenes, él esperaba que ella fuera una oponente agresiva. La niña estaba contenta de tener un juego para jugar con él y tomó en serio sus lecciones. Después de muchos intentos, ella le ganó por primera vez. La victoria fue dulce hasta que ella se dio cuenta de que el precio de la victoria había sido su oponente favorito. Desde ese día, jamás volvió a jugar con ella”.



La imagen ilustra el episodio mientras que la voz *over* relata el recuerdo en el que se pone de manifiesto la falta de consistencia de la “pedagogía” del padre: por un lado incita a la niña a competir, una cualidad muy valorada por el progenitor, pero no puede soportar que sea mejor que él. Esta contradicción entre los mensajes fue definida por Gregory Bateson en su teoría del “doble vínculo”, indicando el sufrimiento que suponía la imposibilidad de ofrecer una respuesta adecuada. El capítulo resume a través del título toda una serie de prácticas pedagógicas fallidas de los capítulos anteriores.

12. OBLIVION (00:13:55)

Sobre imágenes de gente patinando en una pista de hielo escuchamos la narración de otra experiencia infantil que se desarrolla el día del cumpleaños de su padre: “Debido a que era antropólogo y lingüista, el padre de la niña le contó muchas historias sobre cómo otras personas celebraban los ritos del nacimiento, la pubertad, el matrimonio y la muerte. A ella le gustaba imaginar ser una india o una niña africana bailando y cantando en una de esas ceremonias. En comparación, los ritos americanos parecían aburridos y superficiales. Ella pensó que quizás por eso él se interesaba tan poco en adornar el árbol de Navidad o en ir a misa con ella en el día de los padres. Pero un día, él sugirió ir una pista de patinaje sobre hielo para su cumpleaños”. La voz *over* indica que se establecieron turnos entre los amigos para patinar junto a él, pero cuando le llegó el turno a la niña: “Se sorprendió de lo rápido que él patinaba. Ella no podía mantenerse a su lado y no podía convencerlo de que fuera más despacio. Después de un rato, ella simplemente se dejó deslizar sobre el hielo irregular”.



La secuencia muestra la separación entre el mundo profesional y el doméstico del padre por el que no muestra demasiado interés y el deseo de la niña de ser uno de los objetos de estudio del padre para obtener su atención. El sentimiento de competitividad, que ya aparecía

en la secuencia del ajedrez, se sigue poniendo de manifiesto por encima del establecimiento del vínculo. Las imágenes de patinaje ilustran el relato, pero, como en otras ocasiones, media una distancia generada por el hecho de que esas imágenes no son autobiográficas.

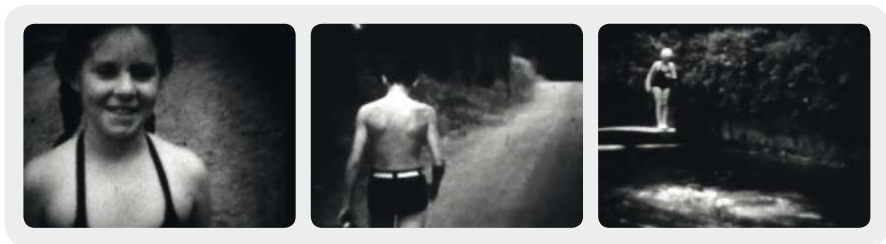
13. NATURE (00:15:40)



Este capítulo está conformado por planos detalle de plantas acuáticas y de un pequeño lago, mientras que la voz *over* relata cómo su padre estuvo a punto de nadar en una canchales que se había llenado por las lluvias, en un lugar habitado por serpientes mocasines, donde había muerto el año anterior una persona. Un episodio más que establece una analogía entre el agua y la muerte.

14. MEMORY I (00:16:28)

En la primera parte del capítulo los planos que acompañan a esta narración son fragmentos de películas caseras donde observamos a una niña y dos niños jugando y bañándose en una piscina. La voz *over* indica: “El padre de la niña tenía una hermana a quien él quería mucho. Cuando eran jóvenes, vivían en una finca en Nueva Inglaterra y nadaban durante el verano en la piscina de un vecino, la cual estaba llena de agua fresca helada”. Un día la hermana se fue a nadar sola sin esperarle y murió de un ataque al corazón. La voz *over* indica: “Cuando su hermano regresó del trabajo ese día, nadie estaba en casa. Él esperaba encontrarlos a todos en la piscina y empezó a caminar hacia la casa de su vecino. Escuchó un grito. Empezó a correr. Los gritos se intensificaron. Corrió al patio delantero y encontró a su madre arrodillada en el suelo al lado del cuerpo sin vida de su hermana. El velatorio tenía lugar en su casa y durante las próximas noches él se sentó y la veló. Nadie lo culpó por su muerte, pero él cargó con el peso de la culpa y la pérdida por muchos años”.



Este capítulo está dedicado a la memoria del trauma de la muerte de la hermana del padre, tía de la directora, una experiencia ligada al agua y la natación. La directora utiliza imágenes provenientes del archivo familiar donde aparecen su padre y su tía, en el mismo

contexto al que se refiere la voz. Sin embargo, la narración del momento de la muerte de la tía de la directora se realiza sobre negro.

MEMORY II (00:17:48)

El capítulo muestra imágenes domésticas de una niña, junto a su padre, en diferentes planos. La voz *over* indica: “Veinte años después, el padre de la niña escribió un poema sobre la primera semana en la vida de su primogénita. Él describe como camina las calles con ella, sentada calladita mientras toma un biberón y cómo le mira sus ojos oscuros. Se da cuenta de que nadie puede predecir el camino de la vida de un niño, pero trata de imaginarla como una jovencita corriendo camino a la escuela o como una mujer con una vida propia. Termina su meditación diciendo, “Todo esto debe llegar cuando las preguntas se respondan, pero ahora solo hay una cara calmada que por fin reemplaza a una hermana ahogada”.



Como ya vimos, Su Friedrich no era la primogénita de la familia, sino que tenía una hermana mayor, aunque en el documental se presente como tal. La directora utiliza este pasaje para indicar la fantasía expresada por el poema de que el trauma producido por la pérdida de la hermana del padre puede ser sanado por el nacimiento de su hija. De nuevo, en este apartado dedicado a la memoria del padre, la directora utiliza material de archivo cinematográfico familiar donde aparecen su padre y ella misma de pequeña.

15. Loss (00:18:54)

Este capítulo está compuesto por planos de niñas en el día de su comunión. Sin embargo, la narración cuenta el mal comportamiento de las hermanas y la desesperación de la madre. La voz *over* indica: “Como las amenazas y los castigos menores no tenían casi ningún efecto, él decidió una noche intentar algo diferente. Mientras las niñas continuaban peleando, fue al baño y abrió los grifos. Unos minutos después cruzó el pasillo, agarró a las niñas por el pelo, las arrastró al baño e hizo que se arrodillaran al lado de la bañera. Después de advertirles que no debían desobedecerle más a su madre, les sumergió las caras en el agua. La niña empezó a gritar. Al gritar, comenzó a ahogarse. Pataleó y le dio puñetazos a las piernas de él y trató de soltar su cabeza, pero las manos de él eran grandes y fuertes. No. Debía mantenerse perfectamente

tranquila porque con cada movimiento perdía más aire. Había un dolor esparciéndose en su pecho, una presión creciendo en su cabeza, ‘Déjame ir, nunca quise ser tan mala, es que a veces me pongo así’, ‘Déjame ir, hubiera pedido perdón’, ‘Por favor déjame ir’. Sus ojos estaban bien abiertos, sus pulmones iban a explotar, sus brazos estaban moviéndose desenfrenadamente en el aire, ella estaba gritando en el agua cuando de repente sintió aflojar el puño de él sobre su cuello. Ella cayó al piso, tosiendo y tiritando. Su hermana estaba sentada al frente suyo en un charco de agua fría mientras que su madre estaba parada cerca gritando y llorando”.



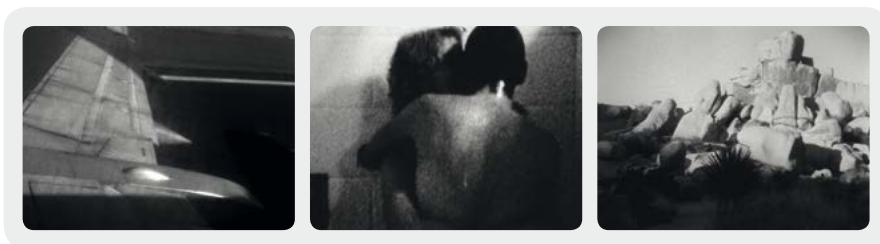
De nuevo, este recuerdo está relacionado con el agua como símbolo de muerte. Las imágenes de niñas haciendo la comunión con un comportamiento modélico funcionan como contrapunto al de las hermanas. En este pasaje no se recrimina de forma directa el comportamiento del padre, sino que la niña introyecta el castigo en forma de culpa por su mal comportamiento. Las imágenes conectan con ese mecanismo de asunción de la culpa por haber pecado a través de la Comunión, un ritual sacramental que introduce a los jóvenes en la comunión del cuerpo y la sangre de Cristo, pero que requiere haber recibido los sacramentos del bautismo y la penitencia a través de la confesión. Por su parte, el título hace mención a una pérdida que podría emparentarse con la pérdida de la niñez, de la inocencia y por ende el final de la idealización del padre, para dar paso a otras formas de posicionarse ante su figura.

ENTREACTO MUSICAL

16. KINSHIP (00:20:58)

Este capítulo marca un punto medio de la película desde el punto de vista narrativo y se sitúa, además, en la mitad del metraje. La narración se suspende y se introduce un montaje de imágenes del viaje de la directora y otra mujer, donde se muestran paisajes y escenas de amor. Las imágenes están acompañadas por el *lied* Gretchen am Spinnrade (Gretchen en la Rueda), compuesto por Franz Schubert y que fue inspirado por un poema del *Fausto* de Goethe. El poema retrata el amor romántico de Gretchen cuya felicidad depende completamente de Fausto, enclausurada en su habitación hasta su regreso, mientras que la banda de imagen ofrece el contrapunto al encierro, a través de planos de paisajes donde dos mujeres disfrutaban de su amor y su

libertad. El *lied* simboliza el amor romántico de la madre respecto al padre, un amor que genera dependencia y sufrimiento, en oposición al amor de la directora, quien en la vida adulta puede escoger sus propias relaciones afectivas; una familia no determinada por el parentesco. De igual modo, contrapone el encierro de Gretchen a las imágenes de viaje de la directora.



Gretchen en la Rueda

Desapareció mi sosiego
y me pesa el corazón,
nunca conseguiré
hallar la paz.

Soy como una muerta
si él no está junto a mí.
El mundo entero
carece de atractivo.

Enajenada tengo
mi pobre cabeza,
y todos mis sentidos
deliran incoherentes.

Si miro por la ventana,
solo a él mis ojos buscan.
Únicamente por encontrarlo
salgo fuera de casa.

Su caminar altivo,
su noble figura,
la sonrisa de su boca
y el fuego de su mirada.

El fluir encantador
de sus palabras,
la caricia de sus manos,
¡Oh! ¡Y sus besos ardientes!

Mi pecho hacia él se enarca
en poderoso impulso.
¡Si pudiera tomarlo,
retenerlo junto a mí,

y besarlo,
hasta saciar mis ansias,
hasta quedarme muerta
bajo sus labios!⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ Traducido por Javier Desilos.

[<http://www.kareol.es/obras/cancionesschubert/schubert118.htm>] (07/01/2021).

SEGUNDA PARTE

DIVORCIO Y ABANDONO PATERNO

Tras el punto medio de la película se da paso a lo que he denominado el segundo acto del documental, centrado en el divorcio de los padres de la directora y la búsqueda de identidad de la mujer adulta.

17. JOURNALISM (00:24:14)

Las imágenes que observamos son las del patio de un colegio de monjas con niñas y niños jugando. La voz *over* cuenta que a la niña le regalan un diario por su décimo cumpleaños: “En su mayoría, la niña lo llenó con cuentos sobre tareas de castigo, peleas con jovencitos y juegos con sus amigos. Como ella no escribía todos los días, todavía había páginas en blanco cuando sus padres le dijeron que se iban a divorciar. La niña estaba demasiado avergonzada para contarle a alguien y ni siquiera le contó a su mejor amiga por más de un año, pero sí se lo confesó a su diario. Ella sentía que al escribirlo se transformaría en realidad, por eso usó un lápiz en lugar de su pluma de cartucho favorita. La siguiente vez que miró dentro del diario, la anotación había sido borrada. Su madre era la única posible sospechosa”.



Las imágenes del colegio de monjas remiten al mundo social de la niña, pero de igual modo hacen referencia a la institución educativa y eclesíástica como transmisor de valores morales. A través del diario, la narración pone de manifiesto el deseo de la niña de revertir la realidad del divorcio, al mismo tiempo que muestra el estado emocional perturbado de la madre, que se niega a aceptar la situación igualmente.

18. INSANITY (00:25:40)

El capítulo muestra imágenes del interior de un hospital y un plano final de una ventana abierta. La narración comenta el estado caótico en el que se encuentra la casa tras la partida

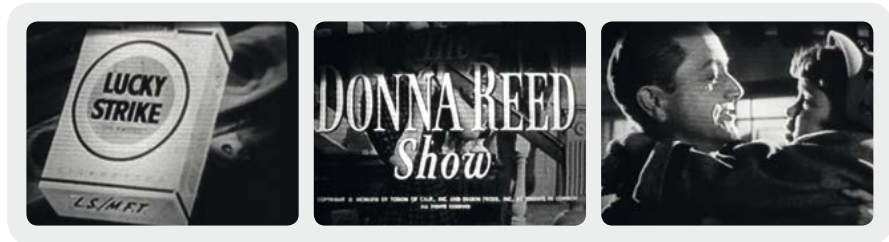
del padre. La madre desesperada se echaba a llorar en medio de la cena diciendo: “Quizás deba matarme. Entonces se daría cuenta de lo que nos está haciendo”. De igual modo, la voz *over* cuenta un suceso ocurrido cuando el padre vino a recoger unas cosas a la casa: “Una noche temprano, su padre pasó a recoger unas cuantas cosas. La niña deseaba que él se quedara un rato, pero sus padres empezaron a pelear y él se fue poco después. Su madre estaba furiosa y llamó a la niña y a su hermana para que salieran al pórtico. Ella abrió una de las ventanas e hizo que las niñas se sentaran en el alfeizar. Mientras agarraba las cinturas a sus hijas con sus brazos, ellas miraban temerosas a la acera de abajo. Su padre ya estaba a mitad de la calle, por eso su madre tuvo que gritar para llamar su atención. Él se detuvo, se dio la vuelta lentamente y las miró. La niña sintió el deseo de saludarlo con su mano, pero sintió el brazo de su madre apretarse alrededor de su cintura. Entonces su madre se inclinó hacia adelante y empezó a gritarle, ‘¿Tú crees que simplemente nos puedes dejar así, irte de tu casa y dejar a tus hijas, pero y si todas nos lanzáramos desde la ventana y cayéramos en un montón a tus pies? ¿Cómo te sentirías entonces?’. La niña esperó a que su padre hiciera o dijera algo, pero él simplemente las miró, fijamente, otro largo momento, agitó su cabeza y se fue”.



Tanto las imágenes de un hospital como el título del capítulo, así como la propia narración, responden al enajenado estado emocional de la madre, tras el divorcio. Friedrich vuele a utilizar las imágenes de forma metonímica por contigüidad semántica. Es interesante destacar que la voz señala como elemento primordial que el padre no hiciera nada ante esta situación, un abandono que será retomado en el capítulo “Ghosts”.

19. HOMEWORK (00:27:29)

Las imágenes que acompañan la narración de este capítulo son imágenes televisivas: anuncios de tabaco de diferentes marcas y planos de teleseries. La voz *over* nos cuenta los cambios familiares provocados por la ausencia paterna: “Una de las primeras cosas que entraron a la casa después que su padre las dejó fue una televisión en blanco y negro. Y debido a que su madre volvió a trabajar, la niña podía llegar a casa todas las tardes y pasar horas viendo sus programas favoritos. Ella también empezó a recibir una pequeña pensión, la cual gastó completamente en dulces”.



En este capítulo se siguen narrando las consecuencias del divorcio, en primer lugar, la adquisición de una televisión que, como vimos en el capítulo seis, estaba prohibida por el padre. La ausencia materna permite una cierta libertad para transgredir normas, simbolizada por las imágenes de la cajetilla de tabaco. Los planos seleccionados muestran tres series de la época: *Make Room for Daddy* (1957-1964), en torno a una familia cuyo padre trabajaba como cómico en un club, *The Donna Reed Show* (1963-1965), centrada en una ama de casa y su modélica familia de clase media, y *Father Knows Best* (1954-1960), que presentaba de nuevo a una familia de clase media feliz. A esta serie pertenecen las últimas imágenes del capítulo que nos muestran un primer plano del personaje, Jim Anderson, y su hija Kitten, que funcionan como una proyección de la figura faltante.

20. GHOSTS (00:30:02)



Con este capítulo, finaliza el apartado dedicado a las consecuencias del divorcio. El plano detalle de la escritura de la carta a máquina, se desarrolla a tiempo real, pero está invertido, presentado como si fuera un negativo de la imagen real. Al igual que el capítulo “Kindship”, la directora introduce una forma narrativa diferente a la de la voz *over* que presupone una comunicación directa de la directora con su padre, a través del dispositivo de la carta. La carta cuenta sentimientos no expresados tras la separación, sobre todo el sentimiento de responsabilidad de las dos hermanas ante el estado emocional de la madre y la culpa generada por el divorcio del matrimonio. La carta remite al *lied* del interludio musical, expresión simbólica del malestar amoroso encarnado en el rol de Gretchen. Cabe destacar que la carta está impregnada de un sentimiento amoroso hacia el padre, que remite al anhelo de la niña de ser escuchada y querida.

Querido papá,

Después de que nos dejaste, mamá llegaba del trabajo, nos preparaba la cena, nos mandaba a nuestros cuartos y se sentaba en la sala en ese sillón anaranjado oscuro y tocaba un disco de Lieder de Schubert una y otra vez. Había una canción en particular que me encantaba. No sabía lo que significaban las palabras, pero era la canción que más hacía llorar a mamá. Nosotras entrábamos y le decíamos que la

queríamos y prometíamos ser buenas para que tú volvieras. Recientemente recibí una traducción de esa canción, Gretchen en la Rueda. ¿La conoces? Es la de una mujer que añora a su amante ausente y siente que no puede vivir sin él. Es tan extraño tener una melodía tan extática acompañando estas palabras trágicas. Pero quizás eso es lo que la hace tan potente: Representa perfectamente el conflicto entre la memoria y el presente.

Con Amor.

P.D. Desearía poder enviarte esta carta.

LA ADOLESCENTE

Agrupamos los siguientes episodios bajo este epígrafe que pone de manifiesto un cambio en la relación paternofilial, situada en el período de la adolescencia, donde la joven se rebela ante los comportamientos paternos, predominando por primera vez, el sentimiento de rabia. Frente a la idealización de la imagen paterna de la niña, la adolescente intenta investigar quien es su padre realmente.

21. FLESH (00:34:26)

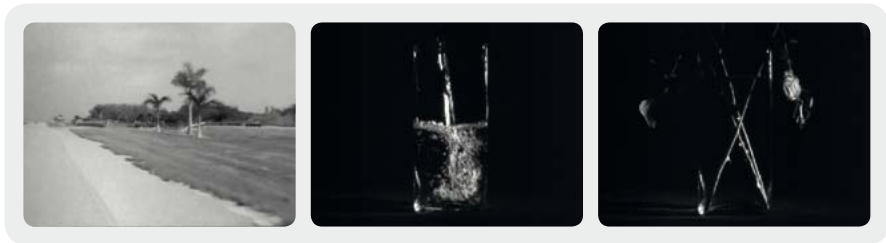
Planos generales de un cruce de caminos, de naturaleza y lugares de playa exóticos que remiten a las vacaciones. La narración comenta que apenas veía a su padre tras el divorcio, porque sus padres no se hablaban, pero una noche que fueron a cenar le propuso acompañarle a un viaje a México. La voz *over* indica que “La niña estaba orgullosa de estar con su padre y él parecía feliz de darle un *tour* completo de Ciudad de México”. En Acapulco, en la playa fue abordada por un joven y se le olvidó que había quedado a comer con su padre, lo que desencadenó un ataque de ira por su parte: “Él estaba furioso y le advirtió que no cometiera el mismo error dos veces. La niña le tenía miedo, pero el próximo día llegó tarde tanto al almuerzo como a la cena [...] Él la despertó temprano al día siguiente y la mandó a empacar sus maletas y a encontrarse con él en el vestíbulo. Cuando ella llegó, él le dijo que iban a Ciudad de México para que pudiera tomar el próximo vuelo hacia Chicago sola. Ella se sentó en la parte trasera del autobús y vio la costa desaparecer. No se hablaron ni una palabra hasta que ella lo dejó en la puerta de embarque y se montó en el avión de regreso a casa”.



Las dinámicas paternofiliales se mantienen por parte del padre, pero hay un cambio en la hija quien le reta y se rebela. La conducta del padre como en otras muchas ocasiones que hemos visto es de competitividad y abandono. Las imágenes ilustran el contexto donde se circunscribe lo narrado.

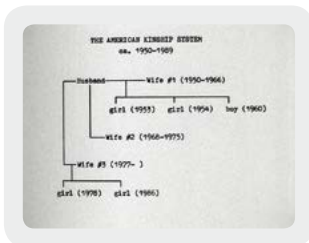
22. ENVIE (00:36:32)

El capítulo continúa con el relato anterior, con un montaje en el que se alternan imágenes de Acapulco con los planos de un jarrón de cristal que se va llenando de agua y en el que se van introduciendo tres rosas con espinas. La voz *over* indica que el padre había escrito un poema sobre ese suceso que ella descubrió diez años después: “¿Necesitabas a ese Adonis de las playas?” Y termina el poema declarando: “Tus ojos a la hora de nuestra despedida condensaron a todos los niños huérfanos por el divorcio. Una mirada a través de una capa de lágrimas, hacia un padre que iba desapareciendo hasta quedar reducido a una mota”. La voz *over* continúa: “La niña había esperado tanto tiempo para recibir algún tipo de disculpa de parte de su padre, pero esta no era la que ella había imaginado. Él todavía no se había dado cuenta de que se había comportado como un amante desdeñado y vengativo y que sus lágrimas no habían sido las de una huérfana, sino las de una adolescente frustrada que tuvo que pagar por un crimen que no había cometido”.



La madurez adquirida por la adolescente le permite tomar distancia respecto a la conducta paterna y en lugar de asumir su culpabilidad, como en otros pasajes, exige una disculpa. Las imágenes del jarrón reflejan de forma simbólica, a través de tres rosas que imaginamos rojas, los celos del padre y su sentimiento de posesión sobre la hija, ante su relación con otro hombre.

23. DISCOVERY (00:37:39)



En este capítulo, se presenta de forma animada el genograma del padre. La voz *over* rememora la frustración de la niña ante las ausencias paternas: “La niña había siempre esperado con emoción las tardes, cuando ella veía a su padre y le contaba lo que había hecho en la escuela. Ella se sentía desilusionada cada vez que él llamaba antes de la cena para decir que quería seguir trabajando por unas cuantas horas más. Eso significaba que ella no lo iba a ver por el resto de la noche. Varios años después fue a la biblioteca y

le buscó en el fichero. Quería saber qué había estado escribiendo mientras decidía divorciarse. El único libro disponible era una colección de artículos titulada ‘Lenguaje, contexto e imaginación’. Ella descubrió que dos de los libros escritos ese año consistían en el estudio de sistemas de parentesco [...] Por una hora trató de leer el primero pero no pudo entender ni una palabra de lo que él había escrito”.

El genograma paterno es representado como el sistema de parentesco americano, haciendo alusión, de forma irónica, al oficio del padre y a los libros que, como indica la voz *over*, fue incapaz de comprender. La narración reitera la elección paterna del mundo profesional frente al familiar.

24. COMPETITION (00:39:40)

Planos de detalles de cuadros de distintas épocas, que presentan imágenes de la Virgen y el Niño, así como estampas japonesas de carácter erótico, finalizando con una representación asiática de los mismos. Este capítulo retoma la reflexión sobre los libros escritos por su padre, para centrarse en un estudio detallado de Afrodita, la diosa del amor sexual y el deseo, a quien compara con Deméter, la diosa del amor maternal y la devoción. El libro está dedicado a su tercera mujer e indica que las culturas patriarcales siempre se habían sentido amenazadas por la coexistencia del deseo sexual y la devoción maternal en la mujer y especula con la idea de que, posiblemente, haya habido anteriormente una diosa que personificaba las cualidades de ambas diosas.



Las imágenes ofrecen un contrapunto al texto. Deméter es representada por la iconografía cristiana de la virgen y el niño, mientras que las estampas eróticas japonesas ilustran la erótica de Afrodita, donde se incluye de igual modo la erótica homosexual femenina. La última imagen representa de forma humorística y sincrética la unión de esas dos iconografías utilizadas por la directora para representar el ideal del padre.

LA MUJER

En este epígrafe hemos agrupado los dos últimos capítulos del documental, en los que la voz *over* comienza a referirse a la “mujer”. Asimismo, la directora se incluye en las propias imágenes como adulta.

25. BIGAMY (00:40:51)

En este penúltimo capítulo observamos imágenes cotidianas de la vida de la directora, dándose un baño, escribiendo, mirando la televisión... La voz *over* comenta que desde que la niña se hizo mujer ha tenido una relación amistosa, aunque distante, con su padre y cuenta un pasaje en el que le invitó a comer a su casa, con su hija de once años. La voz *over* indica: “Mientras comían sándwiches de jamón en el patio, la mujer se sentó tranquilamente y escuchó la conversación entre su padre y la niña. Sin importar de qué hablaran, sonaba como un debate o un sermón. La mujer tomó otro sorbo de su limonada. Ella quería participar, pero sentía que estaba en la presencia de algo demasiado conocido”. “En ese momento no sabía si sentir lástima o envidia por la niña sentada sola en el sol intentando inventar un cuento más interesante”.



La narración indica que la mujer adulta ha tomado distancia con su padre, pero se ve reflejada en su hermanastra quien sufre el mismo trato que ella cuando era pequeña. Es la segunda vez que aparecen imágenes de la directora, tras el capítulo “Kindship”, que muestran su vida cotidiana como mujer independiente.

26. ATHENA, ATALANTA, APHRODITE (00:43:19)

En el último capítulo muestra planos de un lago y mujeres tomando el sol. La voz *over* recuerda el pasaje de los mocasines de agua, un miedo que había permanecido en la edad adulta y que se avivaba cada vez que iba a nadar a ese lago y quería cruzarlo como hacía su padre. La voz *over* indica: “Le daba miedo mirar fijamente las aguas profundas, por lo tanto, se volteó y empezó a nadar sobre su espalda. Luego pensó, tal vez los mocasines de agua me liberen de mi sufrimiento. O tal vez me ahogue intentando llegar a la otra orilla. Si eso pasa, ¿se daría cuenta él de lo que quería conseguir? ¿Sabría que lo estaba haciendo por él? Pero se acordó de su madre, quien se había aferrado a él por tanto tiempo después de que él se hubiera ido. ¿En qué se diferenciaba de esta situación, estancada en medio del lago sin saber si debía seguir para adelante o volver? Finalmente, la mujer abandona el reto y decide volver con sus amigos a la orilla: “Ella dejó de nadar y empezó a flotar bajo el cielo brillante. El sol le calentó su cara y el agua la rodeó como los brazos de un amante. Pensó en sus amigos acostados en la

playa arenosa y se dio cuenta de lo cansada que estaba. Había que comenzar el largo camino de regreso a la orilla. En el camino, se detuvo solo una vez para observar a su padre mientras él se abría camino lenta y constantemente alejándose de ella a través del agua anaranjada”.



A pesar de encontrarse en la edad adulta, permanece el impulso de asumir los retos paternos como una reminiscencia de su intento por conquistar su amor y de ser aceptada. La mujer fantasea incluso con su muerte en la consecución del reto, prueba límite que revelaría si el padre la quiere o no, una búsqueda desesperada que recuerda a la de su madre durante la separación. Pero la mujer ha decidido apartarse de ese modelo de amor dependiente. La epifanía llega cuando rechaza el reto paterno y decide no cruzar el lago para regresar con sus amigos, su nueva familia.

EPÍLOGO

El capítulo finaliza con unas imágenes de la directora de niña, distorsionadas, sobre una canción infantil de aprendizaje del abecedario, que culmina con “Ahora que dije el abecedario, dime qué opinas de mí”.



A,B,C,D,E,F,G
 H,I,J,K,L,M,N,O,P
 Q,R,S,T,U and V
 W,X, and Y and Z
 Now I've said my ABCs
 Tell me what you think of me.

II.3.1.4.2. Enunciación, líneas argumentales y estructura narrativa

Como ya indicamos, la enunciación de *Sink or Swim* se articula mediante una voz, narrada por una niña, que se refiere en tercera persona a la directora dirigiéndose hacia ella como “la niña” o “la mujer”. De igual modo, se inscribe en la propia organización estructural de la película, la apropiación de los materiales, ya sean materiales filmados por ella misma, domésticos familiares, así como los apropiados y resignificados. Esta multitud de recursos se despliega con el objetivo de reflexionar sobre la relación con su padre, mediante la rememoración de pasajes de su infancia de naturaleza conflictiva o traumática. La directora imbrica con gran maestría los aspectos formales con los temáticos en una compleja trama de significados y relaciones intertextuales, mientras que la estrategia de abordaje de la memoria, en tercera persona, permite un distanciamiento de la propia biografía, tal y como explicita la propia directora:

Sonaba demasiado autocomplaciente, escuchándome siempre hablar de mí misma. Escribir en tercera persona fue bastante liberador. La distancia que obtuve al hablar de “una niña” y “su padre” me dio más coraje, me permitió decir cosas que no me atrevería a decir en primera persona, y creo que también permite a los espectadores identificarse más con el material, porque no tienen que estar constantemente pensando en mí mientras escuchan las historias.⁴⁶⁸

Las elecciones formales de la película se encuentran en estrecha relación con las temáticas que propone, y han emparentado la película con el denominado cine estructural, asociándola a la película experimental *Zorn's Lemma* (Hollys Frampton, 1970).⁴⁶⁹ En ese sentido, la estructura en forma de alfabeto remite al oficio del padre que además de antropólogo, era lingüista,⁴⁷⁰ una decisión que expande el significado personal hacia el social, explicitando el impacto de la educación en los procesos de socialización de niñas y niños. Asimismo, la división de la estructura en dos partes que se enlazan mediante un capítulo, al que se ha denominado interludio musical, permite establecer una analogía con la quiebra del sistema familiar que explicita formalmente su vida antes y después del divorcio de sus padres. No obstante, si nos remitimos a la narración biográfica rememorada de forma cronológica, se pueden apreciar los tres actos de la estructura clásica, en conexión con las etapas del desarrollo. El primer acto, centrado en la infancia, estaría marcado por el proceso de búsqueda del amor paterno, constituyendo el primer punto de giro, el inicio del relato las experiencias

468 Scott McDonald, “Daddy Dearest. Su Friedrich Talks about Filmmaking, Family and Feminism”, (*The Independent*, diciembre, 1990), pp. 30-4, p. 29. Texto original en inglés. Traducción propia: “I sounded too self-indulgent, hearing, myself always speaking about myself. Writing them over in the third person was quite liberating. The distance I got from speaking of “a girl” and “her father” gave me more courage, allowed me to say things I wouldn’t dare say in the first person, and I think it also lets viewers identify more with the material, because they don’t have to be constantly thinking of me while listening to the stories”.

469 Scott McDonadl, “From Zygote to Global Cinema Cia Su Friedrich's Films” (*Journal of Film and Video*, vol. 44, n° 1/2, primavera-verano, 1992), pp. 30-41, p. 34.

470 Scott McDonald, “Daddy Dearest. Su Friedrich Talks about Filmmaking, Family and Feminism”, *op. cit.*, p. 28.

traumáticas vividas por su padre, que se extiende a sus propias experiencias traumáticas a lo largo de todo el segundo acto. El segundo punto de giro es introducido por la separación durante la adolescencia que dará paso a la madurez en el tercer acto.

La principal línea argumental se centra en las conflictivas relaciones paterno-filiales, constituyéndose el padre como uno de los personajes principales junto a la directora en sus tres manifestaciones del desarrollo: la niña, la adolescente y la mujer, mientras que la relación con la madre se podría considerar una subtrama dentro de la película. El conflicto interno está marcado por la constante búsqueda de amor y aprobación del padre, frente al sentimiento de abandono, mientras que el interpersonal emerge a partir de la rememoración de las situaciones donde se produjeron situaciones de abuso. Por su parte el conflicto social se encuentra en la crítica a la socialización que se desprende del sistema patriarcal.

El clímax del documental llega en el tercer acto cuando la narración indica que ya no va a intentar cruzar el lago, que representaría de forma simbólica una negación a obedecer los mandatos paternos introyectados. La narración cuenta cómo ese momento de revelación le permite encontrar su propio lugar en el lago, pues “flotar” se configura como una experiencia situada a medio camino entre nadar y hundirse, las dos opciones vitales polarizadas inculcadas por el padre. Esa experiencia le permite reconciliarse con el medio acuático, al mismo tiempo que presupone un intento propio de estar en el mundo.

No obstante, tras ese momento de epifanía, la película muestra en forma de epílogo un regreso a la etapa infantil a través de un plano de la niña que aparece distorsionado, mientras que suena una canción para aprender el abecedario, cantada por la propia directora, que finaliza diciendo “ahora que ya he recitado mi *abc*, dime lo que piensas de mí”. Esta vuelta al aprendizaje del abecedario, una vez que ya lo ha recitado, es un indicador de la dificultad de rescindir esos sentimientos infantiles, inscritos en el interior de la directora. A pesar de la epifanía del capítulo anterior, la niña interior emerge de nuevo demandando la aprobación paterna ante la película.

El epílogo pone de manifiesto que, a diferencia de los relatos clásicos, el arco de transformación emocional del personaje, que podría ponerse en relación con la trama maestra de la “madurez”, no es lineal y progresivo como el desarrollo biológico de las etapas vitales, sino que se puede equiparar a la estructura de las matrioskas, donde la mujer albergaría a la adolescente, y la adolescente a la niña. Para finalizar, señalar que el tema de la película lo constituye las dificultades que presenta el proceso de separación de la hija respecto al padre, mientras que observamos un proceso de externalización que inscribe ese modelo de relación paterno-filial en un contexto sociocultural, en el que la figura paterna provee económicamente a la familia, está ausente del espacio doméstico y le otorga más importancia identitaria a su rol como profesional que a su rol como padre.

II.3.1.4.3. Estrategias para la expresión de la memoria: La apropiación, entre la literalidad y el símbolo

Sink or Swim utiliza una gran variedad de estrategias para el abordaje de la memoria, adoptando un estilo cercano al *collage*, donde conviven diversas formas de apropiación fílmica que

incluyen el uso de material doméstico familiar, material apropiado de la televisión, mezclado con material original rodado por la directora. Ese material adquiere su significado inserto en la propia estructura de la película, determinado por la triangulación de los elementos ya mencionados: título del capítulo, banda de sonido y banda de imagen; lo que permite a la directora una fluctuación entre un acercamiento directo a la relación paternofamiliar y uno simbólico.

A pesar de que la narración de la voz *over* rememora los acontecimientos autobiográficos del pasado integrando una serie de recuerdos con una gran carga emocional, las únicas imágenes autorreferenciales que remiten a la infancia de la directora, son las contenidas en el capítulo 4, “Witness”, donde Friedrich aparece con su padre cuando era pequeña. Estas imágenes, vuelven a aparecer en el capítulo, Memory II, precedidas del capítulo Memory I, donde la directora introduce planos de la infancia de su padre y su tía. El montaje de estas imágenes remite literalmente al pasado de la directora y sirven para encuadrar el relato de la memoria traumática tanto personal como paterna, desde una perspectiva distanciada gracias al uso de la estrategia narrativa del cuento. Asimismo, la inscripción de imágenes autorreferenciales del intertítulo “Kindship”, y del capítulo “Bigamy”, nos trasladan a la edad adulta y al presente cinematográfico de la directora. Si en “Kindship”, las imágenes de la Friedrich presentan un modelo de amor contrapuesto al amor dependiente y claustrofóbico que expone el *lied*, las imágenes del cotidiano de la directora que se presentan en “Bigamy”, no guardan relación con lo que la voz relata. Por su parte, las imágenes autorreferenciales de la directora escribiendo la carta, en el capítulo “Ghost”, son las únicas en las que hay un sincronismo entre la banda de imagen y la de sonido, no obstante, el efecto en negativo de la imagen y el registro en detalle de la acción, despersonalizan este momento, distanciándolo de la literalidad del acto performativo.

Cabe destacar que la inclusión de imágenes personales no se diferencia del tratamiento que reciben las imágenes apropiadas o rodadas por la directora, sino que se transforman en referentes o símbolos, en función de la relación triangular antes mencionada. Desde la perspectiva de la relación entre imagen y sonido se encuentran tres formas de interacción: el símbolo, la metonimia y la ilustración. A ese respecto Su Friedrich indica sus preferencias por un punto intermedio a esa polaridad: “Prefiero cuando algo es a la vez simbólico y literal, aunque es difícil de conseguir”.⁴⁷¹ El uso del símbolo está presente desde el propio título del documental que hace alusión al elemento “agua”, que representa el miedo a la muerte a lo largo de toda la película, una referencia a la “cripta” del padre. La elección formal de la animación del título surgiendo de negro representa la idea de salir a flote, en conexión directa con la expresión “sink or swim”, que además de su traducción literal también puede traducirse por la expresión, “o fracasas o tienes éxito”. Este lema sintetiza la competitividad

⁴⁷¹ Scott McDonald, “Daddy Dearest. Su Friedrich Talks about Filmmaking, Family and Feminism”, *op. cit.*, p. 34.

Texto original en inglés. Traducción propia: “I most prefer when something is both symbolic and literal, though it’s hard to do”.

inscrita en el sistema de valores del padre, que se corresponde con un patrón cultural masculino inserto en la sociedad estadounidense de los años cincuenta.

Desde el primer capítulo, “Zygote”, observamos la polaridad simbolismo-ilustración mediante la confrontación de la literalidad de las imágenes científicas de la reproducción, al simbolismo de la mitología griega. En los capítulos 2 y 3, dedicados a los cromosomas, se aprecia la estrategia opuesta, constituyéndose las imágenes en símbolos de los epígrafes, aunque como ya vimos invertidos, lo que implica una crítica a las convenciones de género. De igual modo, el uso simbólico de las imágenes es utilizado para evocar las figuras mitológicas a las que se refiere la voz *over*, como los felinos para evocar el relato de Atalanta, o las imágenes de concurso de halterofilia para apelar a los atributos de la diosa. Por su parte, en “Quicksand”, las imágenes de la montaña rusa se configuran como expresión visual del mundo emocional de la niña, frente a las imposiciones del padre. Las imágenes de la comunión de las niñas, en el capítulo “Loss”, se presentan como un símbolo contrapuntístico de la candidez infantil que confronta el relato del castigo paterno, mientras que el abandono del padre está simbolizado, en el capítulo “Homework”, a partir de la resignificación de materiales televisivos que remiten a la experiencia de lo faltante. Las imágenes del capítulo “Envie”, un jarrón de cristal con tres rosas, se desligan de la simbología del amor paterno para pasar a remitir al amor romántico, donde estarían insertos los celos.

El anhelado punto medio entre la ilustración y el símbolo, al que se refería la directora, se encuentra en el uso metonímico de las imágenes que supondría que existe una conexión con el objeto referido, mediante la voz, pero desplazado de su sentido literal. Este tipo de imágenes lo encontramos, en el capítulo “Viginity” donde el agua del canal representa el río Nilo, al igual que el plano de un hombre anónimo alude a la figura paterna. Asimismo, en el capítulo “Realism”, los planos de niños montando en bicicleta y nadando apelan a la noción de aprendizaje que relata la voz *over*. También se observa este tipo de elección de imágenes en “Insanity”, donde el estado depresivo de la madre se traslada a las imágenes de un hospital. Asimismo, cabe señalar que la literalidad implica una ilustración de la voz en imágenes como podemos observar con las imágenes del circo, la partida de ajedrez, la escena del patinaje, las imágenes de la escritura de la carta, las imágenes de Acapulco y el último capítulo, “Athena, Atalanta, Aphrodite”, que nos sitúa en el lugar al que remiten los hechos narrados. No obstante, es una literalidad distanciada que ilustra de una forma genérica aquello que se relata, pero no está inscrita en la espacio-temporalidad del recuerdo autobiográfico.

De igual modo, la directora utiliza tropos o figuras retóricas para articular la banda de imagen y la banda de sonido como la ironía, al dar a entender lo contrario de lo que se dice como en el capítulo de los cromosomas, el capítulo “Competition”, con la inclusión de estampas japonesas lésbicas o imágenes sincréticas de la Virgen, que ofrecen una visión humorística sobre el discurso paterno. Asimismo, el uso del genograma paterno como una metáfora del sistema de parentesco americano, en el capítulo “Discovery”, supone una usur-

pación del rol profesional del padre, otorgando con ironía y humor el rol de antropóloga a la propia hija, en su intento por comprender su propio sistema familiar.

Por último, señalar que tanto la construcción narrativa en tercera persona como el uso de la estructura, al igual que la apropiación de materiales diversos que se relacionan con la voz *over*, fluctuando entre la relación directa o metafórica, permiten a la directora la composición de un *collage* donde subyacen los recuerdos dolorosos y traumáticos.

II.3.1.4.4. Abuso, negligencia y abandono

La enunciación de lo que constituyen los elementos traumáticos del documental fluctúa a lo largo de la película, alrededor de las figuras paterna y materna. Como ya indicamos, el abuso de poder, el maltrato y el abandono descritos desde el punto de vista de la niña, no cuestionan el comportamiento paterno, sino que, en su intento de establecer una relación de apego con el padre, justifica sus acciones, idealizándolo e introyectando la emoción de culpa por sus malos comportamientos. El episodio del castigo de las dos hermanas, “Loss”, donde el padre las castiga a sus hijas ahogándolas en la bañera, es el recuerdo con el que finaliza una serie de experiencias de abuso que van apareciendo *in crescendo* a lo largo de la narración. No obstante, la película se presenta como un intento mentalizador por comprender los motivos que llevaron a actuar a su padre de ese modo. A este respecto Judith Maine indica:

A pesar de que surge un padre cruel, hay un intento tan fuerte de comprenderlo que no se presenta como un villano arquetípico. Él es quien introdujo a su hija en los mitos que le permitirán ver las posibilidades de la fuerza femenina. Y él también sufrió pérdidas. [...] Friedrich obviamente comparte mucho con su padre, porque ella también es una especie de antropóloga, su cámara observa y registra los rituales de las relaciones padre-hija.⁴⁷²

Del mismo modo, con ese episodio culmina la analogía entre al agua y la muerte que sintetiza las experiencias traumáticas de la genealogía y que emerge de la cripta paterna, a través de la transmisión de miedo y superación. No obstante, el agua como *leit motiv* de la película no solo se presenta como un símbolo negativo sino como elemento complejo y ambivalente, fuente de goce y de dolor, tal y como sostiene Frédérique Devaux: “es fuente de placer, lugar de aprendizaje y de castigo, representa el miedo y la muerte, al mismo tiempo que es símbolo del alejamiento de la directora de su padre, al final de la película”.⁴⁷³

472 Judith Maine, *Framed: Lesbians, Feminist and Media Culture* (Mineápolis, University of Minnesota Press, 2000), pp. 202-203. Texto original en inglés. Traducción propia: “Even though a cruel father emerges, there is such a strong attempt to understand him that he does not come across as an archetypal villain. He is the one who introduced his daughter to the myths that will enable her to see possibilities of female strength. And he too suffered loss. [...] Friedrich obviously shares much with her father, for she too is an anthropologist of sorts, her camera observing and recording the rituals of father-daughter relationships”.

473 Frédérique Devaux, “Swink or Swim. Alpha et omega d’une identité” (*Tausend Augen*, verano, 2001) [<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01782280>] (03/05/2021).

El divorcio de los padres se presenta de igual modo como una experiencia traumática que reitera la experiencia de abandono de la directora por partida doble. La directora presenta un período marcado por el desequilibrado estado emocional de la madre y el abandono paterno ante esta situación. De nuevo, aparece la transmisión del miedo inculcado esta vez por la madre, ante el anuncio de su posible suicidio. Asimismo, se explicita el desasosiego de la niña ante el estado depresivo de la madre, simbolizado a través del *lied* de Schubert y que es rememorado, posteriormente, en el capítulo “Ghost”, donde se inscribe un cambio de enunciación a la primera persona, a través de la estrategia de la carta, que se podría emparentar con los documentos terapéuticos que propone la Terapia Narrativa.

A partir de este episodio la culpa y el miedo, que son las emociones que predominaban en anteriores capítulos, se transforman en rabia en la adolescencia y la narración comienza a relatar recuerdos en los que se produce una confrontación por parte de la joven ante los comportamientos paternos como en el pasaje de Acapulco. En este paso de la adolescencia se vislumbra el intento por mentalizar esos aspectos de la niñez que estaban confusos y por descubrir quién era su padre en realidad, más allá de su idealización. Por un lado, existe una contradicción entre la crítica hacia ese mundo intelectual que representa el padre, un ámbito escogido frente al familiar, y el propio legado paterno inscrito en la directora y que se manifiesta a través de las continuas referencias a su universo intelectual. La narración avanza hacia una progresiva separación del padre que supone un viaje hacia la búsqueda de una identidad personal, que en parte se corresponde a la exposición en la película de la orientación homosexual de la directora, que aparece señalada tanto en el capítulo “Kindship”, como en el de “Competition”, donde introduce en la banda de imagen la erótica homosexual femenina mediante las estampas japonesas, que suponen un contrapunto personal, a la reivindicación paterna de la unión del deseo sexual y la devoción maternal en las mujeres.

Sink or Swim pone de manifiesto la transmisión intergeneracional de las experiencias traumáticas determinada, según la directora, por las relaciones de poder que se establecen entre padres e hijos, que trae como consecuencia la negación de los sentimientos de los niños, ante la dificultad de asunción del reflejo que devuelven.⁴⁷⁴ La educación se presenta como el proceso de transmisión de esos valores conformados en base a la experiencia y el contexto sociocultural vivido, permitiendo el tránsito de la película, tal y como indica Scott McDonald, del microcosmos de lo individual, al macrocosmos de lo social.⁴⁷⁵

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁷⁵ Scott McDonadl, “From Zygote to Global Cinema Cia Su Friedrich's Films” (*Journal of Film and Video*, vol. 44, nº 1/2, primavera-verano, 1992), pp. 30-41.

II.3.1.4.5. Re-narración y construcción identitaria: La rebelión de las hijas

Stuart Klawans indica que *Sink or Swim* “pertenece al género de ‘Memorias de una niñez católica en los 50, en América’”.⁴⁷⁶ Esta afirmación denota que tanto del modelo relacional como el modelo educativo paterno que aparece en el documental es un reflejo de un contexto sociocultural más amplio, tal y como la directora explicita:

Ha sido una práctica habitual que los padres enseñen a sus hijos a hacer algo asustándolos con las consecuencias que tendría si no lo aprendían. No creo que la gente aprenda así. Ciertamente no es la forma en la que aprendes a hacer algo. En cualquier caso, no es la forma en la que aprendes a hacer algo que te pueda divertir posteriormente.⁴⁷⁷

En ese sentido, según Su Friedrich, *Sink or Swim* se configura no solo como una película autobiográfica sobre su padre, sino, tal y como indica la directora, como una forma “de escapar a su influencia, que es, en un sentido más amplio, una reacción contra el patriarcado”.⁴⁷⁸ Esta rebelión se hace explícita en el documental al desobedecer la imposición interna de cruzar el lago y así cumplir con las expectativas paternas asimiladas. Así lo indica Friedrich, en relación con ese pasaje: “No, no tengo que hacer eso. Puedo disfrutar de la natación, pero en mis términos, y no asumiré sus estándares sobre lo que convierte a un buen nadador o un nadador valiente”.⁴⁷⁹ Este proceso de empoderamiento permite una revisión del autoconcepto de la directora, al mismo tiempo que reafirma un proceso de individuación que surge a partir de la adolescencia, fundamentalmente a través de la emoción de la rabia. Sin embargo, tal y como indica la directora, esta emoción se fue transformando a lo largo de la película:

Cuando comencé a trabajar en la historia, obviamente tenía mucha rabia, incluso pensé en enviarle el guion. Tenía sentimientos de venganza. Pero cuanto más trabajaba en ello, menos quería castigarlo y más sentía que no lo estaba haciendo para que finalmente reconociera mi experiencia, sino para que yo pudiera reconocer la mía.⁴⁸⁰

476 Stuart Klawans, “*Sink or Swim* in Left in the Dark” (*Thunder’s Mouth Press*, 2002), p. 30. Texto original en inglés. Traducción propia: “Sink or Swim belongs to the genre of Memories of a Catholic Girlhood in 1950’s America”.

477 Scott McDonald, “Daddy Dearest. Su Friedrich Talks about Filmmaking, Family and Feminism”, *op. cit.*, p. 31. Texto original en inglés. Traducción propia: “It’s been standard practice for parents to get children to learn to do something by scaring them in one way or another about what will happen if they don’t learn to do it. I don’t think that’s the way people learn. It’s certainly not the way you learn to do it. It’s certainly not the way you learn to do something so that you later enjoy”.

478 *Ibid.*, p. 30. Texto original en inglés. Traducción propia: “reacting to his influence, or trying to get away from his influence, which is, in a larger sense, reacting to patriarchy”.

479 *Ibid.*, p.31. Texto original en inglés. Traducción propia: “No I don’t have to do that. I can enjoy swimming, but on my terms, and I won’t take on his standards for what makes a good swimmer or a brave swimmer”.

480 *Ibid.*, p. 32. Texto original en inglés traducción propia: “When I first started working on the stories, I had a lot of anger obviously, I even thought about sending a script to him. I had vengeful feelings. But the longer I worked on it, the less I wanted to punish him and the more I felt I was not doing it so that he would finally acknowledge my experience, but so that I could acknowledge my experience”.

Ese proceso de mentalización de sus propias experiencias favorece, de igual modo, la comprensión de las experiencias traumáticas de su padre, permitiendo la emergencia de una emoción empática, que comprende, aunque no justifica el por qué de sus acciones:

Dado que la película trata sobre cómo [mi padre] ha afectado mi infancia, habría sido muy injusto no reconocer cómo mi padre se vio afectado por la suya. Traté de hablar sobre eso al incluir la historia de su hermana menor ahogándose y mostrando cómo pasó muchos años después tratando de superar su culpa y su pérdida. Puse esa historia justo antes de la del castigo hacia mi hermana y hacia mí, manteniendo nuestras cabezas bajo el agua durante demasiado tiempo, porque quería incluir el contexto de ese castigo para mostrar que, aunque estábamos devastadas por su castigo, quien nos estaba castigando era alguien que había sufrido sus propios traumas infantiles.⁴⁸¹

El proceso de creación de la película que permitió la expresión de estos sentimientos reprimidos durante la infancia, ante las injusticias de los abusos de poder, tuvo como consecuencia según la directora, una cierta recompensa: “Para mí hacer esta película y obtener una respuesta tan positiva, has sido muy reconfortante. Me permitió comprender que no estaba sola.⁴⁸² La apertura de los sentimientos individuales al espacio público permitió la re-narración de las experiencias por parte de los espectadores. No obstante, esta expresión conlleva un riesgo tal y como indica la directora:

Me acerqué a la perspectiva de realizar la película con mucho pavor, por dos razones. En primer lugar, la película es extremadamente emocional. Fue muy difícil realizarla, y a veces ha sido difícil lidiar con la respuesta de la gente. Hacer una película que evoca memorias tan dolorosas es arriesgado: la gente me miraba después como si tuviera la respuesta a todos los problemas y como si conociera alguna forma de afrontar el dolor, una solución para los problemas, como si supiera alguna manera de lidiar con el dolor que se siente.⁴⁸³

481 *Ibid.*, p. 30. Texto original en inglés. Traducción propia: Moreover, since the film is about how I've been affected by my childhood, it would have been grossly unfair not to acknowledge how my father was affected his. I tried to speak to that by including the story about his younger sister drowning and showing how he spent many years afterward trying to overcome his guilt and loss. I put that story right before the one about punishing my sister and me holding our heads under water for too long, because I wanted to give a context to that punishment to show that although we were devastated by his punishment, we were being punished by someone who had suffered his own childhood traumas”.

482 Sam Elfresh, “An Interview with Filmmaker Su Friedrich” (*American Federation of the Arts Newsletter*, otoño, 1991), pp. 4-5, p. 4. Texto original en inglés. Traducción propia: “For me making this film and greeting such a positive response to it has been very confirming. It led me to understand that I was not alone”.

483 Scott McDonald, “Daddy Dearest. Su Friedrich Talks about Filmmaking, Family and Feminism”, *op. cit.*, p. 33. Texto original en inglés. Traducción propia: “I approach the prospect of doing it with a lot of dread, for two reasons. In the first place, the film is extremely emotional. It was difficult to make, and it's been hard sometimes to deal with people's response to it. Making a film which evokes such painful memories is risky: people sometimes look at me afterwards as if I have a solution to all the problems, as if I know some way to cope with the pain one solution to all the problems, as if I know some way to cope with the pain one feels”.

II.3.2. Experiencias fílmicas en torno al abandono

Como ya vimos, el abandono físico o emocional se configuraba como uno de los peores malos tratos que podían existir. Algunos tipos de negligencia están determinados por enfermedades físicas o mentales de los padres, trastornos como la depresión, las toxicomanías o incluso circunstancias externas como el estrés o la sobrecarga de trabajo. De igual modo, se pueden experimentar como abandono algunos procesos de separación del matrimonio o de la pareja cuando la ruptura implica el alejamiento de alguno de los conyugues. A esta fractura familiar hay que añadir los conflictos de la pareja previos a la separación y el estado emocional de cada cónyuge tras la consumación.⁴⁸⁴

Tanto la separación como la adopción implican un duelo por la pérdida de la unidad familiar que se rompe, en primer lugar, o por la pérdida de los padres biológicos, en el segundo. Si el miedo a ser abandonado es un sentimiento universal que prevalece en la infancia, en los niños adoptados este miedo es más intenso porque hay una realidad previa de abandono real.⁴⁸⁵ Esta circunstancia puede generar sentimientos de rechazo, falta de autoestima y culpabilidad ante ese abandono, dado que el pensamiento del niño es autorreferencial, por este motivo, inconscientemente, cree que si le abandonaron es porque lo merecía y esa sensación de rechazo queda grabada en su memoria implícita.⁴⁸⁶ Asimismo, pueden albergar sentimientos de desasosiego ante el hueco biográfico de los orígenes de su existencia.

El abandono está presente en las cuatro películas seleccionadas de la filmografía de Naomi Kawase; *Ni tsutsumarete* (1992), *Katatumori* (1994), *Kya ka ra ba a* (2001) y *Tarachime (Nacimiento y maternidad)*, (2006). Todos estos documentales remiten a su condición de niña adoptada desde dos perspectivas: la búsqueda del padre desconocido y su relación con su madre adoptiva. Este sentimiento de abandono experimentado a causa de la adopción lo encontramos también en *Amanecer* (2018) de Carmen Torres que, al igual que Kawase, incluye en su documental la búsqueda de su madre biológica. No obstante, he preferido incluir la película en el apartado dedicado a las pérdidas, porque el documental se va focalizando poco a poco hacia la experiencia de duelo por el fallecimiento de su madre adoptiva, que se configura finalmente como la trama principal.

El sentimiento de abandono también está presente en los documentales *La quemadura* (2010) de René Ballesteros y *Amazona* (2016) de Clare Weiskopf. Si en *Amazona* el abandono es fruto de las elecciones maternas de libertad personal, en *La quemadura* las circunstancias no se llegan a exponer en la película. Asimismo, el abandono por negligencia generado por trastorno psicológico o enfermedad mental se pone de manifiesto en dos películas, *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette y *The Silences* (2015) de Margot Nash. En

⁴⁸⁴ Arturo Roizblatt, *Divorcio y familia: antes, durante y después* (Santiago de Chile, Ril Editores, 2014).

⁴⁸⁵ Cristina Negre Masià, Montse Freixa Blaxar y Anna Cruañas Roqué, *Soy adulto soy adoptado* (Barcelona, Octaedro, 2016), p. 17.

⁴⁸⁶ Montse Lapastora y Noelia Mata, *Adopción, trauma y juego. Manual para tratar a los niños adoptados a través del juego, op. cit.*, p. 33.

el caso de *Tarnation*, el primer abandono que se produce es el paterno y posteriormente el materno como consecuencia de las sucesivas hospitalizaciones de la madre, que insertan al director en una espiral de abusos y malos tratos tras su institucionalización. En el caso de *The Silences*, el sentimiento de abandono que experimenta la directora está determinado por los secretos familiares, agravado, igualmente, por la violencia intrafamiliar y los trastornos mentales de sus padres.

II.3.2.1. *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003). Érase una vez..., un musical gótico

I love my mother so much... It seems nonsense but I can't escape her. She lives inside of me.

Jonathan Caouette, cineasta estadounidense, cuenta hasta la fecha con tres largometrajes documentales, *All Tomorrow's Parties* (2009) y *Walk Away Renee* (2011), más la película que nos ocupa, y un cortometraje de terror, *All Flowers in Time* (2010). Tanto en *All Tomorrow's Parties* (2009), que versa sobre el festival de música de culto que da nombre a la película,⁴⁸⁷ como en su cortometraje encontramos huellas estilísticas e intereses que ya aparecían en *Tarnation*, su primer largometraje, como el trabajo de apropiación y manipulación de material de archivo heterogéneo, la estética del videoclip o el gusto por el género de terror. Por otro lado, desde el punto de vista temático, *Walk Away Renee* se podría considerar como la continuación de *Tarnation*, al retomar la relación con su madre Renee como centro de la película, aunque difiere en estilo en su propuesta observacional.

Tarnation es un documental que aborda el pasado familiar del director marcado por la enfermedad mental de su madre, a partir de la resignificación y manipulación de archivos fotográficos y fílmicos familiares y otros materiales audiovisuales encontrados, así como grabaciones de su entorno familiar y autorregistros. La enunciación de esta película está fragmentada en multitud de puntos de vista que nos ofrecen una visión caleidoscópica de su autobiografía. La diversidad de recursos que emplea el director le convierten, al mismo tiempo, en objeto fílmico de sus autopuestas en escena, en observador interactivo de la realidad familiar, en narrador de su autobiografía y en autor de la manipulación y resignificación del material fílmico.

Desde el punto de vista estructural, la película se articula en tres actos, más un prólogo. Si bien, la primera y la segunda parte se sitúan en el presente de la vida del director en Nueva York, en el año 2002, la parte intermedia funciona como un gran *flashback* que nos remite a su autobiografía. Esta división también marca una alternancia de estilos fílmicos, más ligado al documental observacional y performativo, en la primera y tercera partes, y cercano a la práctica de *foundfootage*, en la sección en la que se adentra en la memoria. La parte intermedia se presenta como una experiencia visual y auditiva fragmentada, que sin embargo

⁴⁸⁷ Construido en el montaje con material heterogéneo, filmado en múltiples formatos por más doscientas personas entre músicos, cineastas, fans y el propio cineasta y editado de forma caleidoscópica por Caouette.

es organizada en torno a un relato clásico que muestra los hechos de la vida del director de forma cronológica, en tercera persona. Desde el punto de vista de la banda sonora destaca la música como constante rítmica, emocional y semántica, una presencia fundamental que convierte a la película en una versión postmoderna del musical estadounidense, influida de manera determinante por la estética fragmentada del videoclip y la televisión.

La trama principal gira en torno a las vicisitudes de un joven de treinta años, oriundo de Houston, que vive en Nueva York junto a su novio David Sanin. En este contexto aparece el detonante de la película, la ingestión de una sobredosis de litio por parte de su madre, Renee, que padece esquizofrenia, un acontecimiento que obliga al director a regresar a Texas, tras cinco años de ausencia. La historia se articula en torno a los conflictos internos del protagonista a la hora de asumir la enfermedad de su madre y su miedo a convertirse en ella, así como los conflictos relacionales con sus familiares. El prólogo nos anticipa estos sucesos mostrando imágenes de Renee en el hospital, así como planos del viaje de Caouette sobre los que se inscriben los títulos de crédito de la película. El título, *Tarnation*, que se va introduciendo sobre negro dentro del cuadro, remite a una expresión de rabia y frustración derivada de la palabra *damnation* que se podría traducir por maldición, perdición o condena.

En la primera parte de la película predomina la puesta en escena y la autofilmación del director afrontando la noticia de la sobredosis, en su apartamento de Nueva York. La inserción de una secuencia de imágenes oníricas en blanco y negro donde aparece Renee y Jonathan abrazándose introduce la secuencia del viaje, ya anticipada en el prólogo. De igual modo, es una secuencia experimental montada con imágenes heterogéneas de su infancia y con registros de audio con canciones infantiles la que anticipa su autobiografía y constituye el primer punto de giro de la trama.

El *flashback* se erige como segundo acto de la película y está estructurado mediante intertítulos que relatan de forma escrita la vida del director, organizada en períodos de tiempo relevantes de su biografía y que comienza siguiendo la fórmula clásica del encabezamiento de los cuentos, narrando el encuentro de sus abuelos: “Érase una vez, un pequeño pueblo de Texas, a principio de los años 50. Un hombre muy bueno que conoció a una mujer muy buena...”. La narración omnisciente, en tercera persona, permite el distanciamiento de Caouette frente a su pasado, al mismo tiempo que convierte a los miembros de la familia en los protagonistas de una historia, que comienza como un cuento de hadas, pero que queda truncada por la esquizofrenia de la madre. En esta rememoración del pasado, en los primeros estadios de la historia, se señala como el detonante de los problemas mentales de Renee, su caída desde el tejado de su casa cuando contaba con once años, un suceso que rompe con su pasado como modelo infantil, convirtiéndola en un “juguete roto” desde la preadolescencia. A partir de ese momento comienzan los ingresos en los hospitales psiquiátricos y los tratamientos por electroshock que agravan el problema. Los intertítulos indican a este respecto: “Al acabar el tratamiento quiso salir a la calle y sintió como si el sol fuera a evaporarla”,⁴⁸⁸ mientras que se muestra como Renee desaparece de la fotografía.

⁴⁸⁸ *Tarnation* (00:10:29-00:10:37).

El recorrido biográfico de Jonathan niño recoge los peores miedos infantiles recogidos en los cuentos. En primer lugar, la separación del matrimonio con el consiguiente abandono paterno, al que sigue el abandono materno como consecuencia de su enfermedad mental. Posteriormente, el maltrato físico, psicológico y el abuso sexual al que fue sometido por sus familiares de acogida. Finalmente, la adopción por parte de los abuelos parece poner fin al sufrimiento, pero el entorno hogareño es presentado como un espacio desestructurado, agravado por el incendio del negocio familiar, la enfermedad de la abuela y los episodios psicóticos de Renee.

Todos estos eventos derivan en una adolescencia complicada potenciada por la ingesta de PCP, las siglas inglesas para nombrar la fenciclidina, una droga neurotóxica que posee efectos alucinatorios. Este suceso, en conjunción a su autobiografía, se presentan como el origen de un trastorno de despersonalización que culmina con intentos de suicidio y reacciones violentas hacia sus familiares que le obligan a ser internado. El documental recoge a través de un audio el testimonio fragmentado de Caouette quien liga su trastorno mental al de la madre, a partir de esa experiencia:

Me duele la garganta. No recuerdo mi nacimiento. Le diagnosticaron esquizofrenia. No sé qué tiene en realidad. Tuvo un traumatismo craneal al caerse del tejado. Tomó LSD y PCP. Era un a hippie de los 60. Estoy muy perturbado. Como si hubiera sido llevado a un sitio perfecto. Eso me hizo alucinar. Pensaba que estábamos en otra dimensión. Tomé la droga esa. Cuál exactamente, no lo sé. PCP o LSD. Despersonalizó mi mente.⁴⁸⁹

En ese mismo audio explicita su homosexualidad como un rasgo de identidad desmarcándola de una posible consecuencia de los abusos sexuales a los que se vio sometido. Precisamente, el encuentro con amigos en el Club Gay Visions se presenta como una apertura a nuevas experiencias, más allá de la familia. Un proceso de liberación que se materializará en 1997, con su huida a Nueva York donde se nos muestra su faceta como actor y el encuentro con su pareja, acontecimientos que nos conducen hasta el momento en que se inició el flashback.

La construcción la memoria autobiográfica conlleva la apropiación de una cantidad ingente de materiales audiovisuales heterogéneos editados al ritmo trepidante, acompañados de un hilo musical sentimental que encadena temas que fluctúan entre la música popular de Glen Campbell, con su icónico “Lichita Lineman”, al indie, con la elección de temas de los grupos Low, Lisa Germano o Iron & Wine. Este dinamismo de la narración responde a unas premisas particulares desde el punto de vista de la dirección:

Persistir durante un tiempo excesivo en ciertas cosas y de una cierta manera, por ejemplo, es algo a evitar. No se deben tomar las cosas demasiado en serio, tampoco, ni querer convertir nada en una cosa gigantesca. Hay que avanzar con cierta rapidez en la historia, si te detienes demasiado en la narración, en un impacto, o en un sentimiento,

489 *Tarnation* (00:22:31-00:23:30).

puedes entrar en un territorio donde el público se encuentre frente a un ejercicio de narcisismo. Y mi situación, la de mi familia, es el polo opuesto de eso.⁴⁹⁰

La música aglutina las imágenes, al mismo tiempo que refuerza el distanciamiento de los textos presentados en los intertítulos, generando un efecto de irrealidad en consonancia con el trastorno de despersonalización con el que fue diagnosticado el director, pero que de igual modo aligera la cruesa del relato para los espectadores. Se observa, sin embargo, que la intensidad emocional se acrecienta hasta alcanzar su clímax durante la etapa de la adolescencia donde adquiere el grado de pesadilla. El lenguaje experimental audiovisual permite introducirnos en el relato más emocional y sensorial, un universo que fluctúa entre la realidad, el imaginario y lo onírico, presentado a través de una estética influida por las visiones generadas por las drogas y los propios problemas psicológicos del director.

Se observa una relación entre el desarrollo evolutivo presentado en el relato por el director y los recursos audiovisuales utilizados durante cada etapa. Durante el período infantil, por ejemplo, el director se sirve de fotografías familiares que presentan una vida familiar idílica, en las que él es objeto de la mirada de los adultos. Caouette se apropia de esas imágenes distorsionándolas a través de diversas formas como la multiplicación caleidoscópica, la distorsión, la manipulación del color y del contraste y la inserción de las fotografías en movimiento, a través de un ritmo trepidante.

Las fotografías familiares dan paso a la inclusión del material grabado por el director a su familia, así como a sus propios autorregistros confesionales que configuran su práctica filmica como una forma de supervivencia. En las imágenes confesionales el director aparece normalmente adoptando roles femeninos de corte melodramático como Hilary, una mujer maltratada por su marido que al final consigue matarlo o Shirelle donde se traviste para dirigirse a un personaje imaginario llamado Pocus. Durante la apropiación de las imágenes familiares cobra una gran importancia su sonorización con música de película, que ficcionaliza de alguna manera el cotidiano, convirtiendo a sus abuelos en sujetos-víctimas de una compulsión filmica que, sin embargo, le ayuda a arraigarse en el mundo. A este respecto el director indica: “De un modo extraño, filmar reemplazó la falta de control que tenía en mi vida; dio a mi vida una estructura”.⁴⁹¹

Dentro de este recorrido biográfico, el director inserta un paréntesis que aglutina fragmentos de todo tipo de materiales que conforman su imaginario audiovisual, alternado con imágenes domésticas y que son presentados en forma de *zapping*, Caouette se pone en escena así mismo mirando el televisor, situándonos en su punto de vista como espectador de

490 Miguel Blanco Hortas, Fernando Ganzo y Pablo García Canga, “Barómetro de empatía: Entrevista con Johathan Caouette”. [http://www.elumiere.net/exclusivo_web/gijon11/gijon11_10.php] (13/08/20).

491 Gareth McLean, “Mi life a horror movie” (The Guardian, 16 de abril de 2005). [<https://www.theguardian.com/film/2005/apr/16/features.weekend>] (23/08/2020).

Texto original en inglés. Traducción propia: “In a weird way, filming replaced the lack of control in my life; it gave my life structure”.

esos fragmentos. En esa compilación destaca en primer lugar sus referencias a películas de culto del género del terror psicológico como *Rosemary Baby's* (1968) de Roman Polanski, *Let's Scare Jessica to Death* (1971) de John D. Hancock, *The Devil's Rain* (1975) de Robert Fuest, *Guyana: Crime of the Century* (1979) de René Cardona Jr., *Friday the 13 th* (1980) de Sean S. Cunningham y *Phantasm IV: Oblivion* (1998) de Don Coscarelli. Este gusto por el cine de terror psicológico se manifiesta, además, en otros momentos de la película como cuando indica como actividad lúdica la recitación de memoria de diálogos de la película *Carrie* (1976) de Brian de Palma y el *Exorcista* (1973) de William Friedkin. De igual modo, el propio Caouette resignifica sus imágenes domésticas en base a ese imaginario terrorífico.

Otra de las influencias en el estilo de apropiación fílmica se halla en el cine experimental, referente que también aparece en esta sección con *Ciao! Mahanttan* (1972) de John Palmer y David Weisman y *Heat and Trash* de Paul Morrissey. El mundo infantil está representado por programas televisivos como *Zoom* (1972-1978), creado por niños y emitido por PBS, *The Bogaloo*, (1970-1972), películas como *The Little Prince* (1974) de Stanley Donen o videoclips como "When We Grow Up" de Michael Jackson y Roberta Flack. Dentro del universo del musical, el director presenta dos películas, *The Best Little Whorehouse in Texas* (1982) de Colin Higgins, con Dolly Parton, y *The Wiz* (1978) de Sidney Lumet. Estas películas introducen la fantasía de dirigir algún día un musical, al estilo *Hair*, inspirado en la historia de su familia y donde Joni Mitchell interpretaría a su madre. Un deseo que de alguna forma se ve materializado en *Tarnation* y que cuenta con el antecedente de la dirección, en el instituto, de un musical inspirado en *Blue Velvet* de David Lynch (1986), con canciones de Marianne Faithfull, centrado en el personaje de Dorothy Vallens.

El *flashback* finaliza con su traslado a Nueva York que es presentado como un soplo de libertad mediante la narración de sus experiencias como actor en películas *amateurs*, el encuentro con David, la visita a Nueva York de su madre o el encuentro con su padre desconocido. A partir de este momento, el estilo de la película cambia hacia una estética más documental y realista que los episodios de su vida anteriores. El *flashback* se cierra con la repetición de algunas de las imágenes del episodio del litio y continúa con su viaje a Texas.

La tercera parte de la película presenta una corta estancia en Houston donde el director encuentra a su familia en un estado lamentable y finaliza con el retorno a Nueva York con su madre. Este episodio desencadena de nuevo las autofilmaciones confesionales sobre su desestabilización ante la presencia materna, expresando a cámara tanto su amor como sus miedos: "No quiero convertirme en mi madre y tengo miedo porque cuando era pequeño y ella tenía treinta y un años, la edad que tengo ahora, parecía estar mejor que ahora".⁴⁹²

En la última secuencia, el director nos muestra a su madre durmiendo tras horas de insomnio y Caouette tocándole la parte del labio denominada *filtrum*, una referencia a una historia contada por su abuelo sobre esa marca, como recordatorio de la divinidad de los seres humanos y que constituye el clímax del documental. La trama maestra se podría emparentar con las de "Transformación" o de "Madurez", que articulan el arco de transformación

492 *Tarnation* (01:22:53-01:23:02).

del personaje que implica la asunción de su pasado, la enfermedad de su madre y su propia inestabilidad emocional, para finalmente asumir el rol de cuidador en la familia. Respecto al amor hacia su madre que emerge en la película, el directo explicita: “No querría otra versión de ella. A pesar de todo el caos, de todo lo que he pasado, de todo lo que he visto pasar a mi madre, se percibe un sentimiento de amor y perdón en la película. No hay ira en la película, ciertamente no hay una ira directa”.⁴⁹³

Desde el punto de vista social, el documental propone como tema una mirada diferente sobre los trastornos mentales, puesto que como tal y como indica Caouette: “La enfermedad mental ha sido blanqueada por Hollywood; quería mostrar cómo es realmente”.⁴⁹⁴ De igual modo, presenta las dificultades que viven los familiares de estas personas con el objetivo promover un sentimiento de empatía.⁴⁹⁵ Al mismo tiempo, tal y como indica el director, la película funciona como un acto de exorcismo de la memoria autobiográfica y una experiencia catártica⁴⁹⁶ que permitió al director integrar sus recuerdos traumáticos.

II.3.2.2. *La quemadura* (René Ballesteros, 2010). Minilibros Quimantú para invocar el pasado

Como las personas a las que le amputan una pierna, después siguen sintiéndola, aunque no esté.

René Ballesteros, psicólogo chileno, estudió cine en la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en la Universidad Paris VIII y fue residente en Le Fresnoys (Studio National des Arts Contemporains), una institución francesa de promoción del arte contemporáneo que co-produjo su primer largometraje, el documental que nos ocupa. Ballesteros cuenta hasta la fecha con otro largometraje documental, *Los sueños del castillo* (2018), centrado en los sueños de un grupo de jóvenes que cumplen condena en un centro de detención juvenil, en el sur de Chile.

La quemadura es un documental rodado con diferentes cámaras de formatos diversos, que otorga como resultado una gran cantidad de texturas fílmicas, resoluciones y ratios de imagen que oscilan entre el 4:3 y el 16:9. Esta heterogeneidad de los materiales se corresponde con la diversidad de puntos de vista del director que convierten la película en un *collage* de secuencias, de diferente naturaleza, cuya enunciación fragmentada está siempre marcada

493 Gareth McLean, “My life the horror movie”, *op. cit.* Texto original en inglés. Traducción propia: “I would never want another version of her, though. In spite of all the chaos - everything that I’ve been through, everything I’ve seen my mother go through - there’s this air of love and forgiveness that you can see in the film. There’s no anger in the film, certainly not any directed anger”.

494 *Ibid.*, Texto original en inglés. Traducción propia: “Mental illness has been whitewashed by Hollywood; I wanted to show what it’s really like”.

495 Miguel Blanco Horas, Fernando Ganzo y Pablo García Canga, “Barómetro de empatía: Entrevista con Johathan Caouette”, *op. cit.*

496 Gareth McLean, “My life the horror movie”, *op. cit.*

por la presencia del director como personaje o como cámara. Cuando el director se presenta como personaje se presupone, o bien una puesta en escena de sí mismo y de su familia, o la ayuda de cámaras externos a la historia; mientras que cuando el director filma él mismo a sus propios familiares, la cámara ejerce la función de mediadora intrafamiliar.

El dispositivo fílmico, en consecuencia, fluctúa entre una cámara que es testigo de los sucesos, con secuencias que están puestas en escena y planificadas, y una cámara como dispositivo mediador de los encuentros familiares, erigiéndose como un objeto que otorga un sentido a los mismos y facilita una apertura al diálogo. Esta diversidad de registros se materializa en una multiplicidad de planos, desde los más contemplativos y estáticos a los más espontáneos. La relación entre secuencias no es causal, sino que se aglutina en torno a momentos de experiencia del tiempo subjetivo del director, mediados por multitud elipsis, que confiere a la película el formato de cuaderno de apuntes que alberga una dimensión de lo inconcluso. Respecto a la banda sonora está construida con el sonido directo de los planos y el sonido ambiente. No existe voz *over*, ni música adicional, por este motivo la impresión acústica que prevalece encuentra un equilibrio entre el silencio y las palabras. Asimismo, tiene tanto peso en la película lo que se explicita como aquello que queda en suspenso.

La estructura narrativa de la película se construye en torno a dos tramas: una trama principal que gira en torno a la recuperación de la memoria familiar en relación con el abandono de la madre cuando su hermana y él eran pequeños, que incluye el conflicto intrapersonal en relación con esa ausencia; y una subtrama en torno a los libros Quimantú, la editorial nacional creada por Salvador Allende, destruida tras el golpe militar de 1973, que constituye la trama social. En palabras del director “Los libros actúan entonces dentro de la película como caballos de Troya para entrar en la familia y hablar de lo que siempre fue un tabú: el por qué la madre se fue...”.⁴⁹⁷ La trama de la madre avanza linealmente desde un primer contacto sugerido por una conversación telefónica, el viaje de los hijos a Venezuela, donde la madre inició una nueva familia, y su retorno a Chile, con el que concluye la película. La hermana de René Ballesteros ejerce el rol de mediadora entre estas dos tramas, a través de su trabajo como bibliotecóloga-archivera.

La trama de la búsqueda de la recuperación de la memoria familiar está situada entre dos negros de inicio y de fin. El primero alberga la conversación telefónica entre madre e hijo, una exploración a ciegas que intenta desentrañar quiénes son cada cual, de ahí que el negro se configure como una metáfora del agujero de la memoria. En esta primera secuencia se expone el detonante de la película y necesidad dramática del protagonista, indicado en *off* por el director: “Para mí lo más difícil de comprender de ti es lo que pasó en todo este tiempo, porque hace más de 26 años que te fuiste”.⁴⁹⁸ Tras esta respuesta observamos planos del director cortando leña y encendiendo un fuego, para dar paso al título de la película, “La

497 Marcelo Morales, “Entrevista a René Ballesteros”, (Cine Chile, Enciclopedia de Cine Chileno, 31 de mayo de 2010), [<http://cinechile.cl/entrevistas/entrevista-a-rene-ballesteros/>] (20/07/2020).

498 *La quemadura* (00:02:14-00:02:30). [<http://cinechile.cl/pelicula/la-quemadura/>] (18/07/2020).

quemadura”. No es casual que sea el plano del fuego el que anteceda al título, una alusión directa al proceso doloroso de alumbramiento de la incógnita ante ese abandono.

Tras el título observamos dos secuencias que funcionan como metáforas de ese proceso, por un lado, las imágenes de René aprendiendo a nadar en una piscina en Francia y, por otro, los planos de la biblioteca donde trabaja su hermana. Las imágenes de la piscina, que se muestran de forma recurrente a lo largo de la película, tienen una doble lectura: sitúan al personaje como emigrante alejado del contexto familiar, una distancia que quizás permita el abordaje de los huecos biográficos de su memoria y, al mismo tiempo, reflejan la búsqueda de una nueva identidad. Ambos procesos, tanto el aprendizaje de la natación como la indagación de la memoria, implican riesgos vitales o emocionales relacionados con la infancia, al zambullirse en la memoria emocional. El agua confrontada al fuego da paso a otro espacio, la biblioteca donde se presenta a la hermana, quien camina hacia una puerta que se abre en el primer plano para pasar a reparar libros dañados, una metáfora de la memoria incompleta o difusa.

La elección primaria de situarse o no delante de la cámara que conlleva el abordaje de cualquier película autobiográfica viene determinada en este documental, precisamente, en relación con la hermana, que se erige en co-protagonista. Tal y como sostiene el director: “Dado que mi hermana Karin aparece y es parte importante de la narrativa, decidí mostrarle. Además, siempre vi el filme como una historia de dos hermanos, como un cuento en que dos adultos vuelven a visitar los restos de su infancia”.⁴⁹⁹ La relación con su hermana simboliza la memoria y la desmemoria compartidas, la fraternidad frente abandono recogida de forma arquetípica en el cuento de hadas alemán, *Hansel y Gretel*, recopilado por los Hermanos Grimm. Estas expectativas de recuperación de la memoria de los hermanos se topan con numerosos conflictos de relación con sus familiares que se añaden al propio conflicto interno del abandono. En el caso de su abuela, la imposibilidad de acceso a la memoria está determinada por su propio deterioro cognitivo; por el lado paterno se presenta en forma de negativa a hablar sobre el tema; mientras que la madre reconoce haber sufrido un *shock* y haber escindido todo lo sucedido de su memoria. La madre ha olvidado incluso los libros Quimantú, donde ella misma estampó con un sello su nombre y el de su marido, lo que se configura como un nuevo abandono, el del recuerdo de su pasado, incluidos sus hijos.

La trama de los libros aborda de forma tangencial la historia política de Chile, a través del encuentro con algunos trabajadores de la editorial y la visita al lugar donde se encontraba la fábrica, constituido como un lugar de memoria desaparecido. En ambas situaciones, la familiar y la social, nos encontramos con la censura como una forma de eliminar las huellas del pasado. En el primer caso, la censura se manifestó tachando el nombre de la madre de los libros cuando se fue, mientras que a nivel político se produjo a través de su quema, un acto simbólico de la dictadura de Pinochet de destrucción del legado del gobierno anterior. Son libros “desaparecidos”, como indica la hermana en uno de los momentos de la película,

⁴⁹⁹ Marcelo Morales, “Entrevista a René Ballesteros”, *op. cit.* [<http://cinechile.cl/entrevistas/entrevista-a-rene-ballesteros/>](20/07/2020).

una doble metáfora de la desaparición al mismo tiempo de su madre y de los ciudadanos asesinados por la dictadura.

El sueño que el director comparte con su hermana en el que explicita su angustia por haber borrado el nombre de su madre de los libros, podría aludir al sentimiento de culpabilidad por haberla olvidado, una emoción que pone el acento sobre la responsabilidad individual respecto a aquello que se decide olvidar o recordar. De igual modo, el director acude con los libros censurados a una machi, la figura chamánica de los pueblos mapuches, que representa otro nivel de la desmemoria, el histórico en relación con los pueblos originarios de Chile. La machi con su oración invoca la liberación del fantasma materno sepultado por el silencio familiar, un acto mágico frente a la censura familiar, expresados por Ballesteros en su conversación con el padre.

De eso te quería conversar porque acerca de la situación de la mamá. Estuve hablando con la abuelita y con otras personas, yo encuentro..., por lo menos a Karin y me nos parece extraño lo que pasó porque a nosotros nunca nadie nos explicó mucho qué pasó con la mamá, y la abuelita me dijo que había prohibido su nombre en la casa y me acuerdo igual del abuelo que una vez dijo que la había dado por muerta. Tú tampoco nos hablaste nunca de ello. Entonces nosotros quedamos siempre con una especie de fantasma de ella.⁵⁰⁰

Tras el ritual, se produce en la película el encuentro con la madre, en una primera instancia a través de la visita de los hijos a Venezuela que se presenta fuera de campo, sugerida por dos secuencias: la escena en la que le cuentan a su abuela sus intenciones y después del viaje donde los dos hermanos comentan las fotografías de su infancia que les ha “devuelto” la madre. Ambas escenas están atravesadas por la desmemoria y la irrealidad. En la primera, la abuela confunde, no por casualidad, a su hija perdida con su madre fallecida cuando era pequeña, una experiencia traumática que podría erigirse como “cripta” familiar, que impide la convivencia entre madre e hijas durante dos generaciones de la familia. En la secuencia posterior al viaje a Venezuela, las fotografías *polaroid* no remiten a ningún recuerdo del vínculo con su madre, sino todo lo contrario. Las imágenes se presentan como “ficciones”, “recuerdos desenterrados a punto de diluirse con el contacto con la luz”, tal y como expresa la hermana. A ese respecto Ballesteros expone en la película: “Para mí haber hecho el viaje ha sido una forma de despedirme de ella”.

Sin embargo, en la última secuencia la cámara registra, a través de un plano frontal, la visita de la madre a Chile a la casa de la abuela, donde descubrimos que tiene otros dos hijos. El encuentro parece cálido pero la madre relativiza lo pasado: “No pongas triste, ya las cosas pasaron. No se le puede dar la vuelta atrás, a nada”. Esta última secuencia se configura como el clímax de la película, la resolución de la búsqueda que plantea al inicio. No obstante, René Ballesteros decide no exponer las razones por las cuales la madre se fue de Chile, quedando esa parte de la trama sin resolver, respetando el silencio familiar que se instauró tras su partida.

500 *La quemadura* (00:16:04-00:17:12).

El director añade un pequeño epílogo sobre negro que conecta con el negro del inicio de la película, donde Karín indica: “Yo recuerdo cuando éramos chicos que veníamos acá, escuchando el viento cuando era muy fuerte, en temporales, el viento silbaba en invierno”, a lo que el director añade “sí”. La película finaliza con un intertítulo con una dedicatoria a su abuela, quien les enseñó a leer. Este epílogo, nos presenta que la verdadera memoria no se encuentra en las fotografías, sino en la experiencia encarnada y compartida con los seres queridos. Desde esta perspectiva no hay nada que pueda paliar la ausencia de corporalidad materna durante la infancia de los hermanos. Quizás ese es el motivo de que el recuerdo de esa experiencia, ligada al lugar, no aparezca en imágenes, sino en sonidos, que nos remiten a una experiencia interna. La trama de la búsqueda de la madre de los dos hermanos pasa a un segundo plano, para que emerja no aquello que faltó, sino los lazos que se construyeron durante esa ausencia. En ese sentido la película podría conectarse con la trama maestra de la “Búsqueda”, que pasa de ser una búsqueda física de una persona, a una búsqueda interior que se resuelve con la conexión fraternal, mientras que desde el punto de vista temático propone una reflexión sobre la confluencia entre la memoria individual y la memoria colectiva.

A pesar de que el director no ofrece ninguna explicación que resuelva la incógnita del abandono, lo que sí que presenta es la encarnación del fantasma materno, un hecho fundamental para elaborar el duelo por las heridas o las quemaduras del pasado. A este respecto, Elisabeth Ramírez indica:

Ya no se trata, por supuesto, de la memoria como verdad (los conceptos de verdad y objetividad son de hecho permanentemente problematizados), ni se recurre a ésta ni en consecuencia, a la identidad (si es que lo que nos constituye como individuos es aquello que recordamos), para dar testimonio de un hecho irrefutable, sino para exhibir sus fisuras, para mirarlas con sospecha.⁵⁰¹

II.3.2.3. *The Silences* (Margot Nash, 2015). Buscando a Felicity

I remembered a dream I had once with a doll in it, in the center of this photograph was a ghost and I knew she was standing in for Felicity, who was the truly abandoned child in our family...

Margot Nash, actriz y directora australiana, ha realizado producciones en los ámbitos de la ficción, el documental y el cine experimental. Su trabajo se centra en aspectos autobiográficos, muy influido también por el cine feminista y de compromiso social. En *The Silences* la directora se apropia de parte de su metraje fílmico para ilustrar elementos de su memoria infantil, que ya había elaborado de forma recurrente en sus películas de ficción, donde

501 Elisabeth Ramírez, “Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura” (*Aisthesis*, n° 47, 2010).

[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000100004#1]

predominan historias de niños abandonados o rechazados por sus madres. De este modo, encontramos en *The Silences* apropiaciones de *We Aim To Please* (1976), un cortometraje experimental sobre la sexualidad femenina, *Speaking Out* (1986), articulado en torno a situaciones domésticas, *Sadow Panic* (1989), cortometraje que indaga sobre las sombras personales y colectivas, *Vacant Posetion* (1994), una ficción que narra el retorno de una hija a la casa familiar, una vez fallecida su madre, y *Call Me Mum* (2005), largometraje de ficción sobre la maternidad donde se entrelazan la tensión racial y la familia en Australia.

Tal y como indica la directora, el documental está estructurado en torno a los secretos familiares: el ocultamiento del abandono de su hermana mayor, Felicity, la enfermedad mental de su padre y la depresión materna.⁵⁰² En este marco, la revelación de esos secretos familiares se podría identificar como la trama principal de la película, cuyas tramas secundarias versan en torno a las relaciones materno y paterno filiales. La enunciación de *The Silences* se realiza a través de una voz *over* autobiográfica que rememora la historia familiar y la apropiación de fotografías e imágenes cinematográficas. La directora contrapone el material fotográfico estático, en blanco y negro y documental, a las imágenes de sus películas, puestas en escena y en color, como dos formas de memoria complementarias. El material fotográfico es resignificado, fundamentalmente, por una voz *over* que narra todo aquello que ocultan las imágenes, ya que la manipulación se reduce a ligeros movimientos de cámara que introducen dinamismo al estatismo de los archivos. Asimismo, la directora incluye material fílmico ajeno a la familia, como imágenes cinematográficas de la Segunda Guerra Mundial, que contextualizan el momento histórico que narra el documental, y metraje rodado por ella misma, que nos remite a la temporalidad de la creación de la película. La banda sonora está compuesta por la voz *over*, conversaciones de audio grabadas con su madre y con su hermana, y música, fundamentalmente de piano, que funciona como una reminiscencia infantil asociada a su madre.

El documental se estructura en torno a seis capítulos introducidos por intertítulos con menciones literarias. La primera cita de Marguerite Duras, “Only writing is stronger than the mother”, focaliza desde el primer momento el núcleo argumental de la película, introduciendo unas imágenes que nos sitúa en la isla Great Barrier, en Nueva Zelanda, a modo de prólogo. Al inicio, la voz *over* plantea otro conflicto, en este caso relacional, con su hermana mayor, que explicita la imposibilidad de llegar a un acuerdo a la hora de encontrar un epitafio para dar sepultura a las cenizas de su madre, lo que constituye el detonante del documental. Este conflicto pone de manifiesto dos visiones contrapuestas de las hermanas sobre la figura materna, en conexión con el lugar que ocuparon ante los secretos y ocultamientos familiares. Serán las imágenes de ese mismo paraje neozelandés las que cierren la película, constituyendo la parte intermedia, un viaje hacia la memoria familiar que se resistía a ser silenciada, tal y como

502 Harry Windsor, “Margot Nash on cracking the structure of memoir documentay The Silences” (*If*, 21 de abril de 2016). [<https://www.if.com.au/margot-nash-on-cracking-the-structure-of-memoir-documentary-the-silences/> (03/03/2021)].

la directora explicita al final del prólogo: “Por mucho que lo intentara, el pasado regresaba una y otra vez, y los silencios, susurraban sus secretos, exigiendo ser escuchados”.⁵⁰³

La parte central del documental despliega el conflicto maternofilial, al mismo tiempo que indaga en los secretos familiares que subyacían a esa complicada relación. La directora se presenta como un personaje disruptivo en la familia frente a su modélica hermana, una personalidad que se materializará durante su juventud en la adopción de posturas políticas radicales, muy influidas por la segunda ola de feminismo, el rechazo a un modelo tradicional de familia nuclear, en búsqueda de alternativas vitales alejadas de esas estructuras canónicas. El repudio de la madre hacia su hija pequeña desde su infancia es explicitado a través de la voz *over* del siguiente modo: “Su decepción ante mi era palpable. Ella solía decir que estaba destinada a quedarme embarazada a los catorce años y huir con un vendedor de coches usados. Algo que nunca hice”.⁵⁰⁴ Por otro lado, la directora presenta un sentimiento ambivalente hacia la figura materna, como respuesta a su sentimiento de abandono y soledad:

Cómo la odiaba y al mismo tiempo ansiaba su amor [...] Busco la manera de contar esta historia, busco imágenes en las películas que hice, como memorias y sueños flotando en los límites de la conciencia. Me doy cuenta de que no tengo ningún recuerdo de mi madre diciéndome que me quería.⁵⁰⁵

Las escenas ficcionales se insertan a lo largo de la narración de la biografía de la familia, ilustrada por fotografías que se exponen como pruebas de esos secretos, a pesar de exhibir el aparente lado soleado de la vida familiar. Asimismo, las secuencias escogidas de la filmografía de Nash reconstruyen escenas interpretadas por niñas que padecen la violencia intrafamiliar ejercida por figuras paternas y las dificultades relacionales con la figura de la madre. De igual modo, estas imágenes reproducen la constante búsqueda de los personajes de secretos familiares, una acción que explicita la búsqueda de la directora cuando era pequeña, de algún indicio que revelara aquello que ocultaba la familia pero que ella percibía de forma implícita.

A través de la voz *over*, la directora presenta a su madre como una mujer de la clase alta colonial neozelandesa frente a su padre, de clase trabajadora, pero que pudo acceder a estudios universitarios de ingeniería agrícola. La exploración de las fotografías del enlace que realiza la directora permite la ilustración de las dificultades de las que partía el matrimonio. El espléndido vestido de boda, por ejemplo, se configura como símbolo de la frustración

503 *The Silences* (00:02:30-00:02:43). Texto original en inglés. Traducción propia: “No matter how hard I tried, the past returned again and again and the silences, whispering its secrets, demanding to be heard”.

504 *The Silences* (00:15:10-00:15:22). Texto original en inglés. Traducción propia: “Her disappointment in me was palpable. She always used to say that I was bound to get pregnant at 14 and run off with a used car salesman. But I never did”.

505 *The Silences* (00:04:00-00:04:50). Texto original en inglés. Traducción propia: “How I hated her and at the same time craved her love [...] I search for ways to tell this story, I find images in films I have made, like these, memories and dreams hovering on the edges of consciousness. I realize that I have no memories of my mother ever telling me that she loved me”.

materna ante la ruptura de su anterior compromiso matrimonial con un oficial inglés destinado en India, a cuya boda iba destinado. Esta ruptura, cuyas verdaderas razones no se explicitan con claridad, rompen las expectativas de la madre de convertirse en una dama de la alta sociedad colonial, para pasar a ser una ama de casa, una frustración que proyectó sobre sus hijas. Por otro lado, la ausencia de los padres del novio en las fotografías representa el ocultamiento paterno del largo historial de enfermedades mentales que escondía su familia y que emergió en forma de trastorno bipolar en el padre, agravado durante la guerra.

La revelación de la existencia de la primogénita de la familia, Felicity, se explicita en la película a partir del recuerdo del descubrimiento de un álbum de fotografías que la directora encontró escondido en el piano de la madre. Nash indica cómo el ocultamiento, no solo de su existencia, sino de su posterior internamiento en una institución para niños con discapacidad intelectual, tuvo consecuencias desastrosas para la familia, conformando la “cripta” materna. Este secreto familiar se manifestó en una depresión que, de igual modo, su madre trató de encubrir. El traslado de Nueva Zelanda a Australia, por motivos laborales del padre, supuso un abandono definitivo de la hermana que moriría dos años después en dicha institución. El documental supone un intento de rescate de esa hermana olvidada, en la que la directora encuentra resonancias con su propia herida del abandono, frente a la hermana mayor, Diana, que sí que estableció una relación de apego seguro con su madre:

Nací prematura, dieciséis meses después de que naciera Diana, más tarde mi madre me dijo que había intentado abortar por sí misma, bebiendo ginebra y saltando desde el piano: pero ‘realmente aguantaste’, dijo, ‘realmente querías nacer’. ¿Qué locura la poseyó para contarme esa historia cuando todavía era una niña pequeña? Crecí sintiéndome no deseada, no querida y con sentimientos de culpabilidad por todo.⁵⁰⁶

Por otro lado, el secreto de la enfermedad mental del padre es depositado por la madre en la hermana mayor y tiene como consecuencia la escisión de una relación, ya de por sí fragmentada por las desigualdades en el trato materno:

No importaba lo que sucediera, mi hermana y yo siempre estábamos divididas: ella era la niña buena y yo la mala, ella era guapa y lista, destinada a grandes cosas y yo era todo lo contrario, pero por mucho que me esforzara en ser una buena chica para complacer

506 *The Silences* (00:36:43-00:37:16). Texto original en inglés. Traducción propia. “I was born premature sixteen months after Diana was born, later my mother would tell me how she had tried to abort herself with me by drinking gin and jumping off the piano: but you really held on she said, you really wanted to be born. What madness possessed her to tell me this story when I was still a little girl? I grew up feeling unwanted and unloved and somehow to blame for everything”.

a mamá, nunca estaba satisfecha. A menudo, cuando me metía en problemas me amenazaba con ir a la tienda y buscar otra niña.⁵⁰⁷

El documental muestra cómo esta situación familiar se agravó tras la guerra por el aumento de las paranoias paternas, que acrecentaron los episodios de violencia intrafamiliar, que incluían continuas amenazas a la madre y ataques de celos. La enfermedad mental del padre supuso una tensión constante para las hermanas, a lo largo de su vida. Algunos de los pasajes, ya rememorados en sus películas de ficción, sirven para ilustrar el miedo y la desestabilidad que provocaba en las hermanas:

Tengo un recuerdo grabado de cuando papá abrazó a mamá a punta de pistola debajo de la mosquitera y le dijo que había agentes enemigos en el patio delantero. Luego llamó a la policía y les dijo que había un intruso y que vinieran, pero que de ninguna manera entraran por la puerta principal; luego le dijo a mamá que si entraban por la puerta principal les dispararía.⁵⁰⁸

Con este complicado bagaje que finaliza con la separación de los padres cuando la directora era adolescente se cierra la autobiografía, para dar paso a la búsqueda de los rastros de Felicity, en Nueva Zelanda, con el objetivo de: “regresar a la tienda y traerla de nuevo a la familia”.⁵⁰⁹ Este acto se materializa con el descubrimiento de un tablón que indica la inscripción del nombre y fecha del fallecimiento de Felicity, una prueba fehaciente de su existencia.

En la última parte de la película, regresamos a los planos del inicio, en Barrier Island. Las imágenes registran la construcción de dos pequeñas tumbas para la madre de la directora y Felicity, en un acto ritualizado acompañado de una música maorí de carácter espiritual, que supone el clímax de la película. En cada tumba Nash deposita unas piedras y unos pétalos de rosa del crematorio donde esparcieron las cenizas de Felicity. En este episodio se resuelve, además, el conflicto sobre el epitafio de la madre que se planteaba en el prólogo con “Loved and rememeberd”, un reflejo de las dos relaciones de apego establecidas por las hermanas hacia su madre. En la última parte de la película la voz *over* de la directora pasa a

507 *The Silences* (00:30:06-00:30:37) Texto original en inglés. Traducción propia: “It didn’t matter what happened, my sister and I were always divided: she was the good girl and I was the bad one, she was beautiful and clever and destined for great things. I was the opposite, but no matter how hard I tried to be a good little girl and please mummy she was never satisfied. Often when I got into trouble my mother would threaten to go back to the shop and get another little girl”.

508 *The Silences* (00:29:02-00:29:18). Texto original en inglés. Traducción propia: “I have a strong memory of when dad held mum at gun point under the mosquito net and told her there were enemy agents in the front yard; then he called the police and told them there was an intruder and to come around but on no account to come to the front door; then he told mum if they came to the front door he would shoot them”.

509 *The Silences* (00:59:07-00:59:12). Texto original en inglés. Traducción propia: “I would have to go back to the shop and some how bring her back into the family”.

interpelar a la madre directamente, sobre una fotografía suya en la banda de imagen, rememorando la última vez que la vio con vida y el día del velatorio:

Qué cruel e irreflexiva fuiste, qué distante y fría. Sabía que tu sufrimiento te había hecho así, pero cómo puedo perdonarte por las heridas que llevo, ¿cómo puedo dejarte ir? ¿Significaría que las heridas también desaparecerían? Dormí en el cuarto de invitados, cerca de donde yacías, pensé que odiaría estar tan cerca de ti, que no podría dormir, pero al final dormí como un bebé y te eché de menos cuando se llevaron tu cuerpo.⁵¹⁰

El proceso de creación de la película facilita la canalización del sentimiento de rabia de la hija, que se transforma en tristeza. En consecuencia, el arco de transformación del personaje permite que emerja la niña herida que se había camuflado bajo el rol de hija rebelde, en un sistema familiar disfuncional donde Felicity jugaba el rol de miembro fantasma. La trama maestra de la película se podría equiparar a la del “Enigma”, donde la directora desvela los secretos familiares y devuelve a su hermana secreta su rol de hija en el sistema familiar. Asimismo, el proceso mentalizador que acompaña el desarrollo de la película permitió a la Nashs reflexionar sobre “lo apegada que estaba a las heridas” de su pasado, en lo que ella misma denomina “narrativa del descontento”.⁵¹¹ Tal y como explicita la directora, ese sufrimiento provocó que se plateara eliminar de la edición todo aquello que no encajaba con esa narrativa.

El proceso mentalizador permitió, de igual modo, el descubrimiento de la grave depresión que había experimentado su madre, en silencio, y que podría justificar los comportamientos agresivos, lo que permitió a Nash sentir una mayor compasión hacia ella.⁵¹² En ese sentido la película contribuyó de forma favorable al proceso de reconciliación tras su muerte, tal y como la directora indica: “Creo que hubo perdón y compasión, pero fue tras su muerte. No pude hacerlo mientras estaba viva, porque no conectábamos. La película me ha permitido entablar un diálogo diferente con ella”.⁵¹³

El sepelio que organizan las hermanas se convierte en un acto performativo de reintegración de Felicity en el sistema familiar, al ser enterrada simbólicamente junto a las cenizas de su madre y al resto de la familia. Este ritual había quedado suspendido hasta la resolución del enigma, un estado liminar que se transforma una vez que se resuelven las cuentas pen-

510 *The Silences* (01:08:57-01:09:31). Texto original en inglés. Traducción propia: “How cruel and thoughtless you had been, how distant and cold, I knew your suffering had made you like this but how could I forgive you for the wounds I carried, how could I let you go? would this mean the wounds would go too? I slept in the guest room near where you lay, I thought that I would hate to be so close to you that I wouldn’t sleep, but I slept like a baby and missed you when they took your body away”.

511 “Narrative of discontent”.

512 Margot Nash, “Entrevista” (*Film Quote Compile*, 6 de agosto de 2015). (00:07:58-00:08:12) [https://www.youtube.com/watch?v=R_leEt1cXQA] (03/07/2020).

513 *Ibid.* (00:10:09-00:10:15). Voz original en inglés. Traducción propia: “I suppose that there is a forgiveness and compassion but it’s after she’s dead, I could never have that with her when she was alive we could never quite connect. The film was allowed me to have a different kind of dialogue with her”.

dientes y se ritualiza la pérdida tanto de la madre como la hermana. Si bien la reconciliación no es total, sí observamos una reestructuración de la narrativa familiar, constituyendo la temática de la película la reflexión sobre las consecuencias de los silencios y los secretos familiares, que al mismo tiempo se inscriben dentro de los tabús y estigmas sociales como la enfermedad mental. Esta conexión entre la historia personal y los estigmas sociales constituye la externalización del problema, puesto que tal y como la directora explicita: “Mi película ofrece a la gente el permiso para hablar sobre la enfermedad mental”.⁵¹⁴

II.3.2.4. *Amazona* (Clare Weiskopf, 2016). La maternidad y el impulso de la vida errante

*What makes you leave your house and land,
Your golden treasures for to go?
What makes you leave your new wedded lord,
To follow the raggie-taggle gypsies-O?*

Three Gypsies Ballad

Amazona constituye la ópera prima de la cineasta y productora Clare Weiskopf. De formación periodista, Weiskopf había colaborado en la dirección del programa de documentales para la televisión colombiana, mientras que como productora independiente ha producido *Homo Botanicus* (2019), dirigido por Guillermo Quintero. El documental que nos ocupa aborda los conflictos entre la directora y su madre, Valery Meikle, emigrante inglesa instalada en la selva amazónica colombiana.

La enunciación se realiza a través de una voz *over* en primera persona, y las interacciones con su madre, delante de la cámara y *en off*. Si bien la directora utiliza imágenes filmadas por ella misma, el documental está rodado fundamentalmente por su marido y productor del documental, una elección que respeta el núcleo doméstico en el proceso de grabación. Además de los testimonios de madre e hija y la voz *over* de la directora, la memoria se reconstruye a partir de material fotográfico y grabaciones familiares de vídeo, que funcionan sobre todo como ilustración de la biografía. Desde el punto de vista formal prevalece el primer plano, centrado en los rostros de las protagonistas y los planos generales que otorgan una importancia primordial al paisaje de la selva amazónica. Respecto a la banda sonora, además de la voz *over*, está conformada por sonido sincrónico y música original compuesta por Camilo Sanabria, que apoya la emocionalidad de la película.

Desde el punto de vista narrativo la película cuenta con una trama principal, la biografía de Valery desde que salió de Inglaterra hasta la actualidad, mediada por las intervenciones de Clare, que de igual modo se configura como personaje principal, que ofrece el contrapunto a

⁵¹⁴ *Ibid.* (00:03:00-00:03:28), Voz original en inglés. Traducción propia: “My film gave people permission to speak about mental illness”.

esa narración desde su visión como niña. El detonante de la película se presenta en el prólogo, a través de la voz *over*, donde Clare expone la problemática de la ausencia de un modelo materno, ante su incipiente maternidad. Como ella indica: “Siempre le he tenido miedo a los compromisos, pero a hora quiero tener una familia y necesito terminar esta película”.⁵¹⁵ Este es el punto de partida del viaje de la directora a la Amazonía para construir un retrato sobre su madre, tal y como ella ha indicado: “con sus lados oscuros y sus lados claros”.⁵¹⁶ La directora utiliza la cámara como un dispositivo relacional que permite el abordaje de su conflicto interno, su sentimiento de abandono durante la infancia, y el relacional con su madre.

Valerie encarna el impulso de la vida errante recogido por la canción tradicional escocesa “Three Gypsies Ballad”, que ella misma canta al inicio del documental. La balada cuenta la historia de una dama que decide abandonar su alcoba, su cama de plumas de ganso y sábanas perfectamente tendidas para dormir en campos abiertos. Este personaje se presenta como una suerte de *alter ego* de Valerie quien, de igual modo, abandonaría una casa cómoda, con empleada doméstica y club campestre, en busca de su libertad, tras separarse de su primer marido colombiano. Si Valerie escapa de una vida doméstica “asfixiante”, tal y como ella la describe, esa decisión tiene como contrapartida la pérdida de la custodia de sus hijas Liliana y Carolina. A este respecto la directora plantea en voz *over*: “Era difícil para una mujer tomar decisiones, mi mamá dejó a Alberto. Tuvo el valor de hacerlo porque se sentía atrapada y escogió su libertad”.⁵¹⁷

El anhelo de libertad se materializa en una transformación radical de Valerie, que pasó ser una ama de casa convencional a experimentar la vida en una comuna *hippie*, en Irlanda, donde conocería al padre de Clare, Jim Weiskopf, con el que regresaría de nuevo a Colombia. Si las decisiones de Valerie se plantean como elecciones personales, Clare ofrece las consecuencias que experimentó como hija. En esa línea, la primera pregunta que plantea la directora a su madre es la siguiente: “¿Nunca sentiste que pusiste por encima de tus hijos a ti? A lo que Valerie responde:

Yo creo que sí. Ese es uno de los problemas de ser mamá, pero lo más importante en la vida de uno, es la vida de uno [...] ¿De qué sirve una mujer, una mamá sacrificada?... Yo me sacrifiqué por ti y entonces ahora tú tienes que sacrificarte por mí. Así continúa una rueda de sacrificios y de culpas. Hay que romper con eso.⁵¹⁸

La biografía de la familia continúa entre idas y venidas de Irlanda a Colombia, siguiendo el deseo nómada de los padres, confrontado al anhelo de estabilidad de Clare y su hermano y a su sentimiento de soledad. Tras la separación del padre de Clare, continuaron viajando según

515 *Amazona* (00:02:09-00:02:28).

516 Helena Castro, Entrevista a Clare Weiskopf (*Programa Crea*, Instituto Distrital de las Artes, Idartes, 2020). (00:12:23) [<https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/video/entrevista-clare-weiskopf-directora-del-documental-amazona>] (01/04/2021).

517 *Amazona* (00:10:37-00:10:51).

518 *Amazona* (00:10:56-00:12:15).

el lema: “yo creo que seré feliz en el lugar donde aún no estoy”.⁵¹⁹ El nomadismo que adopta Valerie podría conectarse con la definición que realiza el sociólogo Michel Maffesotti sobre este fenómeno, presentado como un deseo de rebelión contra la definición de funciones, la división del trabajo, la especialización exacerbada, que convierte a las personas en simples engranajes de la maquinaria social:⁵²⁰ “un sueño tenaz que evoca el poder para instituir y por lo tanto alivia la pesadez mortífera de lo instituido”.⁵²¹

En el punto medio de la película se sitúa el incidente de la muerte de su hija Carolina, en 1985, en Armero, debido a la erupción del Nevado del Ruiz. Esta experiencia traumática es el detonante del viaje por el Amazonas que supuso la separación definitiva de Valerie y Clare, cuando contaba con once años de edad, que pasaría a vivir en Bogotá con su padre, donde tampoco encontraría un hogar estable. La película no indaga en los sentimientos de Valerie al respecto, pero el viaje podría comprenderse como una forma de trascender el dolor por la pérdida de su hija. Las experiencias de este viaje fueron recogidas en un diario que Valerie narra para la película:

Creíamos que los peligros en el camino no son nada más y nada menos que los peligros que existen en la vida. Cuando nos negamos a tomar riesgos y cerramos la puerta a lo inesperado, a lo desconocido, sofocamos nuestra vida y nuestra existencia se convierte en una aburrida rutina. El vicio de escoger siempre lo seguro ahoga nuestra vida y es un insulto a nuestra energía vital, que se renueva cada vez que confiamos en ella, cada vez que tomamos un riesgo.⁵²²

Frente al nomadismo se presenta el anhelo de la directora de un lugar seguro y estable cerca de su madre, tal y como ella indica en voz *over*:

Me hacía mucha falta mi mamá, quería hablar con ella, pero como estaba viajando era muy difícil comunicarse. Cuando me llegó la regla por primera vez, me hubiera gustado realmente estar con ella. Mi hermana Liana me explicó lo que me estaba pasando. Ella era 15 años mayor que yo. Era como una madre para mí. Mi papá siempre estaba viajando. En Bogotá nos quedábamos solos Diego yo en ese apartamento. Yo era la mayor y estaba encargada de los dos y lo hice lo mejor que pude.⁵²³

El Amazonas adquiere un lugar simbólico en el documental, como indica Weiskopf: “La selva es una protagonista más de la película y es muy parecida a mi mamá: no es esa selva

519 *Amazona* (00:26:10-00:26:14).

520 Michel Maffesotti, *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos* (Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2004), p.32.

521 *Ibid.*, p. 40.

522 *Amazona* (00:37:52-00:38:25).

523 *Amazona* (00:42:44-00:43:35).

romántica, sino que es una selva dura, salvaje, que invade todo”.⁵²⁴ Sobre ese espacio se proyecta el mito de las Amazonas, que representaron un modelo de mujer fuera de las normas sociales, frente al modelo estereotipado de madre sacrificada contra la que Valery se rebela, simbolizado en la cultura cristiana por la Virgen María.

Tanto Clare como su hermano Diego son presentados al mismo tiempo como víctimas de esa búsqueda de libertad y como depositarios de una experiencia vital única. No obstante, el desapego emocional de la madre respecto a sus hijos está representado simbólicamente en una secuencia en la que Valerie entrega unos gatitos vivos a una serpiente expuesta en el jardín de su casa. La imagen de la serpiente asfixiando a los recién nacidos antes de comérselos, mientras escuchamos a Valerie alabar su belleza diciendo: “Pero qué culebra más hermosa”, supone un punto de inflexión perturbador sobre los atributos maternos de Valerie. No por casualidad, esta secuencia se presenta justo antes del testimonio de Diego, el hermano pequeño de la directora, que heredó el impulso nómada de Valerie, pero que desvió sus ganas de vivir experiencias excitantes al inframundo de las drogas:

Creo que mi mamá en esa época estaba en la búsqueda de algo. Ella escogió, pucha, caminemos, ósea viajemos, metámonos en la selva. Creo que en eso ella fue un poco egoísta respecto a sus hijos porque pienso que ella se fue como en busca de sus cosas, de su vida, su vida espiritual pero cuando uno tiene hijos, uno tiene que esperar a que crezcan para empezar su búsqueda. Pero ahí también hay una dualidad porque también agradezco eso de cierta manera, porque eso son cosas únicas.⁵²⁵

A lo largo de la película Clare formula algunas preguntas que cuestionan los pilares sobre los que se sienta el discurso de su madre, ya sea de forma retórica, a través de la voz *over*, como: “¿Qué significa libertad?”, “¿Qué es sacrificio? ¿Puede el amor convertirse en sacrificio?”;⁵²⁶ o directamente, como las realizadas tras el testimonio de su hermano, que suponen el punto de máxima tensión en la confrontación: “¿Pero qué crees que le pasó a Diego?”; “¿Pero sí tienes que aceptar que tú cometiste errores?”. Todas estas preguntas son planteadas por Clare como una demanda de arrepentimiento hacia su madre, que, sin embargo, se reafirma en sus decisiones asumiendo las consecuencias de sus actos: “Yo digo que todas las mamás incluyendo yo misma hacemos errores, pero eso es parte de la vida. Es el problema de ser mamá. Una hace errores”.⁵²⁷ En ese sentido, no hay reconciliación a través del diálogo, sino a través de acciones y gestos que implican una aceptación y cuidado mutuos.

El documental finaliza con un plano de Clare mirando a cámara, con su hijo recién nacido en su pecho, un momento que constituye el clímax de la película. Este evento supo-

524 Luis Fernando Galván, “Entrevista a Clare Weiskopf. Directora de Amazona” (*En Filme*, 17 de enero de 2018). [<https://enfilme.com/notas-del-dia/entrevista-clare-weiskopf-directora-de-amazona>] (01/08/2019).

525 *Amazona* (00:51:07-00:51:52).

526 *Amazona* (00:12:34-00:12:39).

527 *Amazona* (00:58:56-00:59:13).

ne el arco de transformación de Clare, de hija a madre, y conecta con la trama maestra de “maduración”. Clare parece haber encontrado a lo largo del documental su propio modelo materno, basado en su libre albedrío, sobre la base de la construcción de un lugar seguro. La película supuso para Clare un ejercicio de mentalización, a través del cual pudo asumir tanto las carencias como de las fortalezas de su madre,⁵²⁸ al igual que un dispositivo para expresarse. Respecto a ese último punto, la directora explicita:

Lo más importante para mí fue haberlo dicho, mostrar esa inconformidad que yo tenía en muchos momentos de mi infancia, poder decirlo y poder desahogarme y creo que eso hace toda la diferencia. Sí cambia la relación, porque uno ya dijo todo lo que tenía que decir [...], en ese sentido sí sana mucho, sacar esa inconformidad, o esos secretos o esas cosas que uno tiene adentro con la familia y no es capaz de decirlo.⁵²⁹

El tema de la película propone una reflexión sobre la delgada línea que existe entre la libertad y la responsabilidad que conlleva convertirse en madre, una reflexión que pudo extenderse a la sociedad colombiana, gracias al impacto mediático que tuvo el documental. Según la directora, la película:

Abre la discusión a muchos temas tabú que normalmente no se hablan, sobre ser una buena o mala madre y si las mujeres podemos ser más que madres; porque en esta sociedad machista, sobre todo en Latinoamérica, es muy difícil entrar en estos temas. La importancia del documental es que hizo que la gente pudiera hablar de estos temas. Me escribían muchos correos y muchos mensajes por *Facebook* de familias que iban juntas al cine y luego discutían [...] La gente salía de la sala para conversar sobre sus historias y no sobre la película.⁵³⁰

II.3.2.5. Filmografía documental de Naomi Kawase. Adopción y trauma por abandono. Estudio de caso

La filmografía de la directora japonesa Naomi Kawase (Nara, 1969) se encuentra ligada intrínsecamente a una biografía marcada por el abandono de sus padres biológicos, la adopción por parte de la hermana mayor de su abuelo y su marido, a los que llamará abuelos, y por la muerte de este último cuando contaba con catorce años de edad. Estas experiencias de corte traumático atraviesan tanto su filmografía documental, ligada a sus inicios cinematográficos, como sus películas ficcionales realizadas en el marco de la industria.

Durante su etapa formativa en la Escuela de Artes Visuales de Osaka, la directora realizaría ocho cortometrajes filmados, entre 1988 y 1990, en formato cinematográfico 8 mm. De esa

528 Helena Castro, Entrevista a Clare Weiscof, *op. cit.*, (00:21:37-00:21:44).

529 *Ibid.* (00:23:44-00:24:37).

530 *Ibid.* (00:33:29-00:35:13).

etapa de formación destacamos *Watashi wa tsuyoku kyomi o motta mono o okiku fix de kiritoru*⁵³¹ (1988), *Watashi ga ikiiki to kakawatte ikó to sur jibutsu no gutaika*⁵³² (1988), *Ima*⁵³³ (1989) y *Tatta Hitori No kazoku*⁵³⁴ (1989), donde muestra la importancia de formar parte de una unidad doméstica tan pequeña. Estos cortometrajes se erigen, en palabras de Manuel Yáñez Murillo, como “abecedarios de imágenes en los que confluyen testimonios de la existencia humana, de la vida natural y objetos cuya inmutabilidad provoca un diálogo entre lo efímero, lo eterno y lo trascendente”,⁵³⁵ pilares sobre los que se asienta su forma de filmar posterior.

La indagación sobre la temática familiar que caracterizará buena parte de sus documentales comenzó con un corto de ficción realizado durante su etapa de formación, *Papa no soto futo kurimu*⁵³⁶ (1988), donde una niña buscaba a su padre desconocido; un cortometraje que anticipa la búsqueda de su propio padre en el documental *Ni tsutsumarete*⁵³⁷ (1992) y que conforma junto a *Katatumori*⁵³⁸ (1994), *Hi wa Katabuk*⁵³⁹ (1996), *Kya ka ra ba a*⁵⁴⁰ (2001) y *Tarachime*⁵⁴¹ (2006), su corpus documental autobiográfico.

Además de esta línea de indagación filmica personal, la directora abordó otros proyectos documentales entre los que destacamos *Somauo monogatari*⁵⁴² (1998), un retrato colectivo sobre los habitantes ancianos de las montañas Yoshino, *Tsuioku no dansu*⁵⁴³ (2002), centrado en la enfermedad y muerte del crítico y editor de fotografía Kazuo Nishii y la correspondencia filmada *Utsushiyo*⁵⁴⁴ (1996), entre Kawase y Hirokazu Kore-eda, un director que, al igual que la directora, explora en su filmografía de forma recurrente las relaciones familiares, pero que a diferencia de ella confiesa abiertamente su incapacidad para filmarse a sí mismo o para retratar sin filtros su vida cotidiana.⁵⁴⁵ En 2009, vuelve a participar en un proyecto de correspondencias, esta vez promovido por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, junto al director español Isaki Lacuesta titulado *In Between Days*.

531 "Me fijo en aquello que me interesa".

532 "La concreción de las cosas con las que trato de relacionarme de múltiples maneras".

533 "Ahora".

534 "Mi familia una sola persona".

535 Manuel Yáñez Murillo, "La hibridación del documental y la ficción en el cine de Naomi Kawase", en José Manuel López, *El cine en el umbral. Naomi Kawase* (Madrid, T&B Editores, 2008), pp. 101-111, p. 101.

536 "El helado de papá".

537 "En sus brazos".

538 "Caracol".

539 "El sol se pone".

540 "Cielo, Viento, Fuego, Agua, Tierra".

541 "Nacimiento y maternidad".

542 "Historia de gente de la montaña".

543 "La danza de los recuerdos".

544 "Este mundo".

545 Carlos Losilla, "Ausencia de sí", en José Manuel López, *El cine en el umbral. Naomi Kawase* (Madrid, T&B Editores, 2008), pp. 55-64, p. 56.

Respecto a sus largometrajes de ficción encontramos de forma recurrente un interés por los personajes ancianos, los personajes abandonados, por la muerte y el duelo. Así lo constatamos en su primer largometraje *Moe no Suzaku* (1997), que recibió el premio *Caméra d'or* en Cannes, cuando la directora contaba con tan solo veintiocho años, un retrato familiar inscrito en un entorno rural donde el poderoso Dios del Sur, Suzaku, dirige el destino del personaje del padre, Kozo, quien morirá en circunstancias misteriosas provocando la desintegración de la familia. De igual modo, en *Shara* (2003), la directora relata las dificultades de una familia por sobrellevar el duelo tras la muerte de uno de sus hijos, desaparecido igualmente de forma misteriosa. El abandono está presente en ambas películas representado por Eisuke, el sobrino acogido por la familia protagonista en *Moe no Suzaku*, y Yu, la amiga del hijo superviviente en *Shara*, quien descubre a lo largo de la película que es una niña adoptada. De igual modo, Ayako, el personaje femenino de *Hotaru*⁵⁴⁶ (2000), tiene que lidiar con el trauma de su orfandad rindiendo homenaje a su figura de apego, su abuela, un claro referente autobiográfico que también sobrevuela sobre *Kage* (*Sombra*, 2004), una ficción que pone en escena a modo de docudrama el encuentro de una hija con su padre desconocido.

La pérdida es también el eje sobre el que se estructura *Mogari no mori*⁵⁴⁷ (*En el bosque de luto*, 2007) localizada en una residencia de ancianos donde trabaja Machiko, una joven que ha perdido a su hijo y que entablará relación con uno de los pacientes Shigeki, al que ayudará a cerrar el duelo de su mujer, mientras ella misma elabora el suyo. En *An* (*Una pastelería en Tokio*, 2015), la directora retoma como protagonista a un personaje femenino anciano, Tokue, una mujer enferma de lepra marcada por el duelo por no haber tenido una familia y que configura la suya propia junto a dos jóvenes abandonados. En *Hiraki* (*Hacia la luz*, 2017) el duelo está presente de nuevo en la protagonista femenina, Misako, quien ha perdido a su padre y también lo encontramos en el protagonista masculino Masaya, un fotógrafo mayor que ella, que está perdiendo la capacidad para ver, por lo que tendrá que realizar un duelo personal y profesional ante el avance de la enfermedad. En su última película *Asa ga Kuru* (*True Mothers*, 2020), Kawase vuelve a abordar las temáticas del duelo y la adopción, a partir de la narración de dos historias paralelas, la de una pareja que no puede tener hijos y decide adoptar uno, y la de una joven madre que tiene que dar a su hijo en adopción. Aunque la película está inspirada en la novela homónima de la escritora Mizuki Tsujimura, esa confrontación entre maternidad biológica y adoptiva se encuentra de forma recurrente en la obra de Kawasae.

El abandono, la pérdida y el duelo se configuran, por lo tanto, como elementos recurrentes en su filmografía, ligados al sentido de trascendencia y que, unidos a la contemplación de la naturaleza, nos invitan a pensar en la circularidad del tiempo. Sin embargo, tal y como Aaron Gerow indica:

546 "Luciernaga".

547 La palabra *Mogari* se refiere al período de luto dedicado al recuerdo de los seres queridos, al igual que también se utiliza para nombrar un lugar para llorar la muerte.

Antes de oponer las ecuaciones “circular igual a naturaleza” y “lineal igual a mundano” dentro de una jerarquía, diría que la obra de Kawase pone al descubierto una tensión irresoluble, pero de algún modo necesaria entre la repetición y la ruptura en tanto elementos igualmente importantes y entrelazados, que no solo complica las dicotomías circular/lineal y natural/artificial, sino que convierte su cine en una obra sobre la vacuidad y la destrucción tanto como del reemplazo y la regeneración.⁵⁴⁸

La dialéctica que contrapone la pérdida y el vacío, a la búsqueda y la redención atraviesa la filmografía documental centrada en dificultades familiares y existenciales de la directora, configuradas alrededor del hueco biográfico que generó su adopción. La percepción sensorial, el interés por la naturaleza, la mirada fragmentada, la fascinación por las listas y una aguda sensibilidad para transmitir el mundo emocional propio y de los demás, caracterizan las películas autobiográficas que analizaremos a continuación como un corpus fílmico compacto.

II.3.2.5.1. Recursos expresivos y narrativos

II.3.2.5.1.1. *Ni tsutsumarete* (1992). En el nombre del padre

Miro el álbum de fotos. Hay muchas fotos. Fotos de mi padre y de mi madre adoptiva y sobre todo muchas fotos mías. ¿Para qué rebuscar en el pasado? Sin embargo, estoy contenta. Es suficiente.

Ni tsutsumarete es un documental de corte poético que narra la búsqueda del padre biológico de Naomi Kawasae, filmado cámara en mano, con un formato cinematográfico *amateur*, el 8 mm, que fue posteriormente trasferido a 16 mm para su difusión por festivales. Predomina en su estilo fílmico la construcción de las escenas a través de planos cortos determinados por el tipo de cámara utilizada, así como el gusto por los primeros planos y los planos detalle. Respecto a la banda sonora cabe destacar que la relación entre imagen y sonido es asincrónica. La directora utiliza las conversaciones con los personajes filmados, así como su propia voz *over*, en primera persona, que se introduce de forma puntual revelando impresiones subjetivas sobre su mundo interior, en relación con sus sentimientos o a reflexiones sobre los acontecimientos. El silencio predomina en la banda de sonido determinada por el uso del formato cinematográfico. Por su parte, el uso de la música es muy restringido así como el de otros efectos sonoros, que son introducidos de forma puntual sobre la banda de silencio. De igual modo, la directora utiliza una serie de recursos experimentales como el acelerado y la superposición de las imágenes, una traslación formal de su mundo emocional.

Con el objetivo de facilitar el análisis he diseccionado el cortometraje en trece episodios o escenas que presentan una cierta unidad argumental, que en ocasiones coincide con la unión espacio temporal de la secuencia, pero que otras veces está relacionada con una cierta coherencia

548 Aaron Gerow, “Repetición y ruptura en las películas de Naomi Kawase”, en José Manuel López, *El cine en el umbral. Naomi Kawase* (Madrid, T&B Editores, 2008), pp. 91-100, p. 92.

poética o plástica del discurso. Asimismo, he añadido un título a cada episodio con el objetivo de sintetizar los aspectos relevantes del mismo. Los fotogramas ilustran los planos fundamentales de cada sección, del mismo modo que se han seleccionado los diálogos o fragmentos de voz *over* relevantes. Para la lectura de la transcripción completa se puede consultar el anexo VII.2.3.

1. CONSEJOS I: “TE HARÍA DAÑO SIN DUDA” (00:00:00)

Tras el título de la película sobre negro comienza la primera escena localizada en un restaurante. La banda de imagen nos muestra el espacio a través de planos detalle de la decoración y la comida, y primeros planos de una familiar, filmados cámara en mano. Sobre estas imágenes escuchamos los consejos de la mujer indicando a Naomi en *off*, que no es buena idea que vaya a buscar a su padre: “No sé de qué te serviría. Tienes muchos amigos y tu madre adoptiva ha hecho mucho por ti. Si tienes necesidad de ayuda puedes preguntar a tu verdadera madre. Ella no te va a mandar a paseo. Estás muy bien rodeada. ¿Por qué te vas a arriesgar con un desconocido? Sí, es un desconocido. Puede que sea tu padre, pero es un extraño”. A pesar de los comentarios, Naomi expresa su deseo de buscarlo.



En esta primera secuencia queda patente la voluntad de Naomi Kawase de buscar a su padre pese a la oposición de la familia, lo que constituye en detonante de la película. Los planos detalles apelan al sentido de la vista a través de la exploración de la luz y el sentido del gusto, mediante los planos detalle de la comida. Un contrapunto sensorial al conflicto que es desvelado a través de la réplica al deseo expresado por Naomi.

2. EL JARDÍN Y LA CASA (00:01:39)

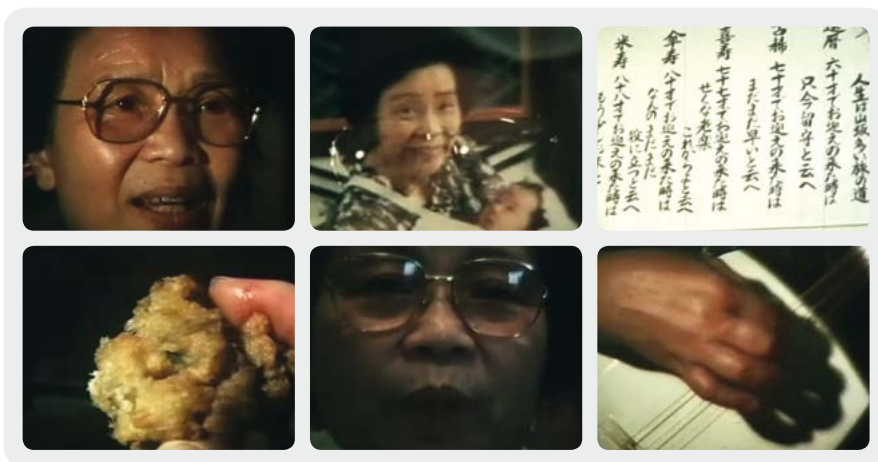
Esta escena está construida con imágenes del exterior de la casa de Naomi, el jardín y el interior de su casa. Las imágenes están montadas sobre silencio.



El jardín de la casa familiar tendrá una gran importancia en la filmografía autobiográfica de Kawase, al igual que la filmación del mundo vegetal y el interior de su casa. Esta relación interior-exterior volverá a retomarse en la película *Katatsumori* y se erige como una metáfora del interior y exterior personal.

3. CONSEJOS 2: “RECUERDA QUE TIENES UN PADRE, NADA MÁS.” (00:02:44)

Esta escena comienza con un primer plano de la mujer de la escena 1, también introduce algunos planos detalles de la casa, comida y una fotografía de la abuela con Naomi cuando era pequeña. La banda de sonido muestra la continuación del discurso anterior, en su intento de convencer a Naomi de que no busque a su padre. En *off* la mujer indica: “Tu abuela Kawase se ocupa de ti, porque tú eres su nieta. No voy a defender a tu madre, porque te abandonó. Fue dura contigo. Pero a pesar de todo, hay que admitir que lleva una vida seria”. Naomi replica que a lo mejor su padre también es serio. La mujer continúa: “Acuérdate de que tienes un padre, nada más. ¿No crees? Esta niña no fue abandonada. Fue concebida en el amor. Pero como tu padre no era serio. Tuvo que ser educada por su abuela.” La secuencia finaliza con la mujer cantando y tocando un *wabasi*.



Predomina en esta secuencia de nuevo el uso de los primeros planos y de los planos detalles de comida, que serán muy utilizados por la directora como símbolos de la relación materno-filial. Es interesante destacar cómo la mujer reitera que Naomi es fruto del amor y acusa al padre de cualquier responsabilidad de que el matrimonio no hubiera funcionado. Esta escena también nos revela que la madre biológica de Kawase tiene un lugar en su vida.

4. CONSEJOS 3: ¿POR QUÉ REMOVER VIEJAS HISTORIAS? (00:05:26)

En esta escena Naomi y su madre adoptiva se encuentran en el salón revisando su partida de nacimiento y álbumes de fotos. En *off* se escucha a Naomi preguntar a su abuela por el nombre de su padre y la respuesta se ofrece de forma visual a partir de los planos detalle de la partida de nacimiento. La abuela indica: “Escucha no hagas como tu madre. Ella hizo cualquier cosa”, mientras se observa un montaje que inicia con la fotografía de sus padres biológicos, un largo plano detalle de una flor y posteriormente a un plano en negro seguido de un primer plano de la silueta de Naomi. La abuela continúa su discurso en *off* sobre el plano de esa silueta, seguida de planos abstractos muy oscuros: “No me preguntes eso. Yo no sé, no es de mi incumbencia. Dices que quieres saber, pero con qué objetivo remover viejas historias, ¿no te genera malestar?”. “¿Por qué debería?”, responde Naomi, “Porque esa ruptura fue mal”, replica la abuela. “¿Es porque se separaron sin más?”, pregunta Naomi., sin que se ofrezca una respuesta. Tras esa conversación aparece de nuevo el plano de la flor con unas



gotas agua, sonorizada con el sonido de unas campanitas. Posteriormente, Naomi Kawase introduce por primera vez una voz *over* en la película, en primera persona, sobre las imágenes del álbum familiar y las fotografías de sus padres adoptivos: “Miro el álbum de fotos. Hay muchas fotos. Fotos de mi padre y de mi madre adoptiva y sobre todo muchas fotos mías. ¿Para qué rebuscar en el pasado? Sin embargo, estoy contenta. Es suficiente”.

Esta escena centra de lleno el conflicto que da origen a la película. A través de un montaje simbólico de imágenes Kawase representa su sentimiento de abandono, vacío, falta de identidad y tristeza. La fotografía de los padres biológicos da paso a un lirio que podría simbolizar el fruto de esa unión: ella misma. El montaje continúa con un plano en negro, metáfora del abandono, para posteriormente encadenar con el retrato de Naomi a contraluz, como si fuera una silueta, que podría expresar una falta de identidad debido al desconocimiento de esa parte biológica faltante. En los siguientes planos el lirio es captado con unas gotas de agua, la expresión de un mundo emocional interior contenido y poco comprendido por su entorno. Como niña adoptada posee una biografía impresa en las fotografías, que recoge su infancia y sus referentes, tal y como muestran las imágenes del álbum, pero esa oscuridad persiste en su interior y es la que le empuja a la búsqueda de su padre biológico. En consecuencia, remover viejas historias tiene como objetivo su búsqueda de identidad.

5. REMEMORANDO A LA MADRE (00:10:00)

Esta escena se desarrolla en el jardín de su casa donde Kawase filma numerosos planos de detalles de plantas. En voz *over* la directora evoca los recuerdos maternos a partir del espacio: “A lo mejor mi madre no vivía aquí, pero hay viento, luz y agua, hierba. Hay un niño y su madre. Exactamente como antaño. Una niña pequeña y viva. Esas cosas simples son importantes. Yo estaba allí y hoy”. Finalmente introduce un juego filmico en el que ella y su madre adoptiva se filman una a la otra. La voz *over* introduce la secuencia de la búsqueda del padre a través de la frase: “El tiempo discurre lentamente”.

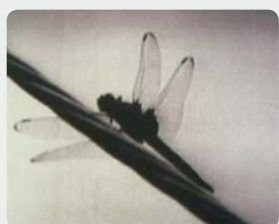


Se inicia en esta escena la rememoración del pasado a través de la exploración de los lugares objetos y personas de memoria. El dispositivo filmico no solo es utilizado aquí para autorretratarse, sino que también se configura como un medio de relación tanto con su madre biológica, a través de los espacios vividos en el pasado, como con su abuela en la actualidad, a través del dispositivo de la cámara. Esta confrontación entre maternidad biológica y adoptiva aparece con frecuencia en su filmografía documental. Destaco igualmente, los numerosos planos de manos que aparecen tanto en esta secuencia como a lo largo de la película, un recurso filmico otorga un carácter sensorial táctil a la imagen.

6. EN BUSCA DEL PADRE (00:12:05)

La escena se construye a través de un montaje poético que aglutina imágenes fotográficas y planos de lugares y personas que se encuentra en su viaje en busca de su padre. En un principio, la directora registra los espacios donde vivieron sus padres cuando estaban juntos y los espacios donde vivió posteriormente su padre. La directora filma esos lugares superponiendo fotografías de su infancia delante de la cámara, en los mismos lugares donde fueron tomadas. La directora repite a modo de letanía los datos de su partida de nacimiento, donde aparecen los nombres de sus padres biológicos y todas las direcciones donde vivió su padre extraídas del registro civil. La voz *over* ofrece momentos puntuales emocionales en medio de toda esa información descrita de forma impersonal. Llama la





atención la frase: “El verano de 1968, como hoy, con el aire húmedo. Fue ahí. Ellos están allí”. Y la siguiente: “¿Por qué los árboles se mueven con el viento? ¿Para poder tocarse? Si yo pudiera ser tan natural, me sentiría mucho mejor. En ese lugar, mi padre tuvo que sentir lo mismo, creo”.

La escena cuenta los orígenes biológicos de la directora, a través de la lectura de los nombres de sus padres, el lugar donde vivían, el momento en que fue concebida, así como la exploración de los lugares donde fue fotografiada cuando era pequeña. A través de las fotografías Kawase superpone literalmente los tiempos fotográficos de la memoria y filmicos del presente, en una suerte de viaje que comprime la distancia temporal, permitiendo encontrarse con su padre en el mismo espacio. Una vez rememorados esos orígenes de los que no tiene memoria da comienzo la búsqueda de aquella parte desconocida de la biografía, la de su padre. La directora alterna en esta búsqueda los autorretratos, adoptando numerosas formas como la sombra o el reflejo, con los retratos realizados por otras personas, visión externa de sí misma. El montaje de imagen se configura como una colección de planos que entrelazan el presente de búsqueda, con la memoria del pasado, mientras que la banda de sonido ofrece un contrapunto rítmico a un montaje ya de por sí rítmico.

7. LA LLAMADA (00:24:34)

La escena se construye a través de la filmación de su propio rostro a través de un televisor, lo que genera distorsiones causadas por las interferencias. La voz *over* indica: “Voy a llamarle ¿Le llamaré papá? ¿Qué debo hacer? Tengo ganas de verle. ¿De verdad tengo ganas?”. Naomi marca los números y una voz contesta la llamada, pero la directora no responde. La voz *over* continúa: “El tiempo se esfuma y nada pasa, pero mi corazón late tan fuerte que va a explotar. ¿Y si me fuera a Tokio? ¿No es lo que hacen todos?”.



De nuevo observamos la exploración del propio rostro, a través del autorretrato distorsionado, símbolo de una identidad confusa en lo que concierne al hueco biográfico generado por el abandono paterno.

8. LOS AMIGOS (00:27:08)

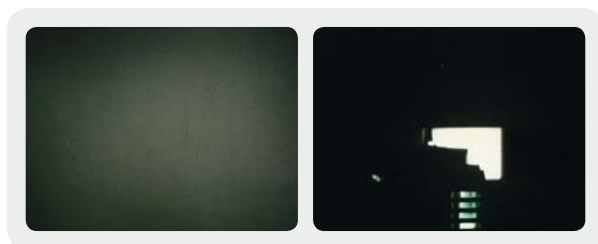
Esta secuencia enlaza con la anterior a través de una música electrónica. Las imágenes muestran un viaje con sus amigos y su pareja. Escenas de felicidad. Esta escena nos muestra un mundo más allá del padre, donde Naomi se divierte con su mundo de iguales. Una escena que supone un intermedio musical, focalizado en la emoción de la alegría.



9. LA PANTALLA VACÍA (00:28:30)

La felicidad de la secuencia anterior queda interrumpida por el ruido de un proyector y su sonido. Parece que no hay ninguna bobina y sobre la pantalla no aparece ninguna imagen.

Esta escena incide de nuevo en esa ausencia de recuerdos de su padre biológico. Una pantalla vacía y el sonido de un proyector irrumpen en la película alterando la felicidad de la cotidianidad de la escena anterior. La ausencia de imágenes vendría a simbolizar el vacío biográfico paterno en oposición a las imágenes fotográficas o filmicas representantes de la memoria.



10. LA DECISIÓN (00:29:10)

Imágenes aceleradas tomadas desde el punto de vista de una persona que camina a la deriva. La voz *over* indica: “¿Seré capaz? ¿Por qué digo eso?... No me gusta el cielo cargado de cúmulo”. Luego nos traslada al jardín de la madre adoptiva quien está pelando unos puerros. La directora aparece retratada a través de su sombra. Una música infantil suena a lo largo de la escena, ralentizándose al final. La voz *over* indica “Si pudiera empezar a actuar”.

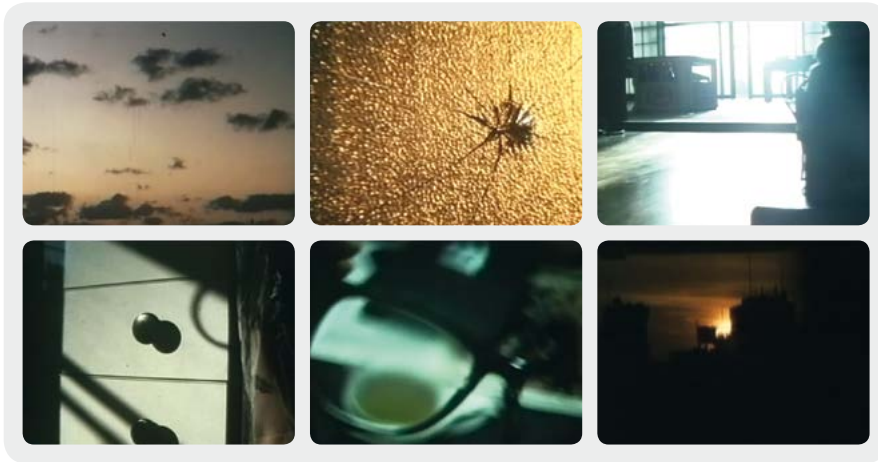


La escena muestra a través de las imágenes y el sonido el estado emocional alterado de Kawase ante la toma de decisiones que tiene que realizar, llamar a su padre o no. La aceleración de las imágenes indica nerviosismo acompañado de una música infantil, que probablemente proviene de un juguete infantil o una cajita de música de cuerda, puesto que la música empieza a ralentizarse pasado un momento. La escena está estructurada en tres partes: el acelerado de las imágenes del campo y la ciudad, la llegada al jardín de la abuela configurado como un lugar seguro y finalmente su autorretrato filmado a través de su sombra que remite su soledad ante la toma de decisiones.

11. LA LLAMADA AL PADRE (00:39:40)

La banda de imagen muestra planos de la habitación desde donde está haciendo la llamada e imágenes del exterior al atardecer. Suena el marcador del teléfono y el tono de llamada.

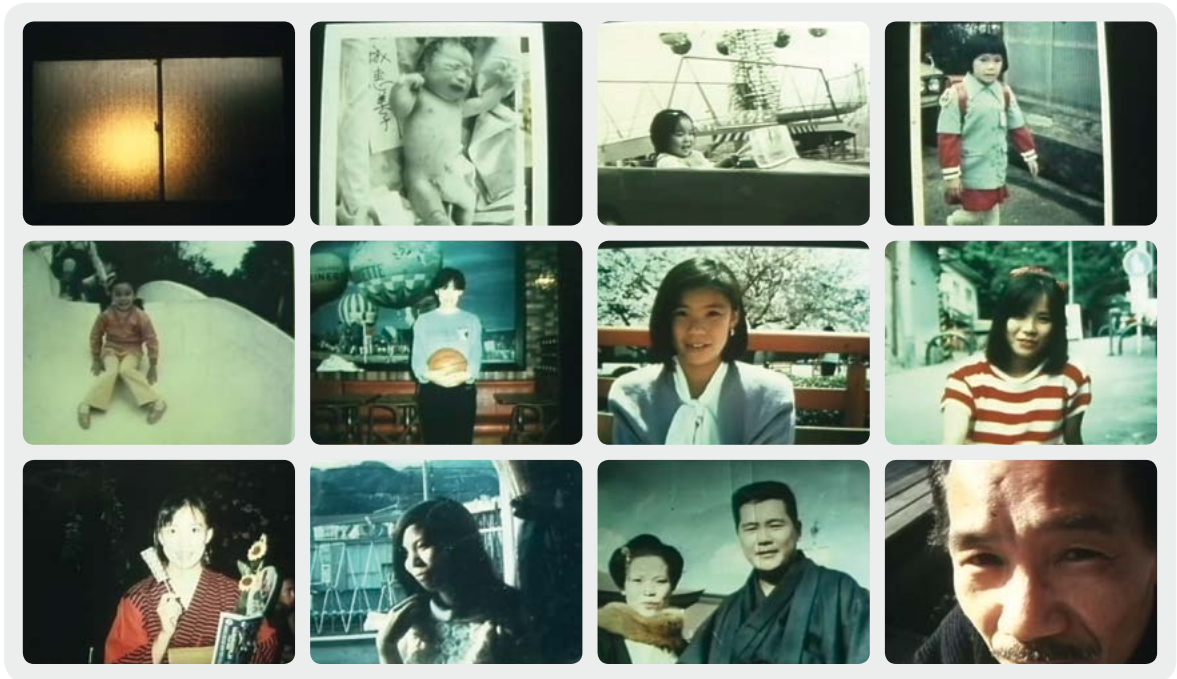
Naomi pregunta por su padre y se produce el encuentro telefónico. El padre le pregunta cómo ha encontrado su dirección y si vive con su madre. Naomi le cuenta que la adoptaron cuando era pequeña. Al final de la secuencia, Naomi le dice llorando: “Te llamo porque me gustaría verte papá”, a lo que el padre le responde: “No me siento verdaderamente tu padre, pero ¿quieres que nos encontremos?”, a lo que Naomi responde que sí.



Este momento se configura como el clímax de la película donde se resuelve la trama de la búsqueda que ha estructurado toda la película. Es interesante destacar que Naomi llame “papá” a su padre biológico, aunque no haya establecido nunca una relación de apego con él, mientras que el padre rechaza ese vínculo. Las imágenes ofrecen un contrapunto abstracto a la emoción, se destaca; que predominan las imágenes del ocaso y el plano del vidrio roto, de nuevo una imagen metáfora de su herida.

12. AUTOBIOGRAFÍA EN IMÁGENES (00:39:38)

Planos del atardecer a través de una ventana. En la banda de sonido escuchamos a Naomi llamar a su madre biológica para comunicarle que ha encontrado a su padre. La madre responde que espere un momento y la llamada queda suspendida. Suena una señal de espera telefónica, sobre la que se inicia un montaje de imágenes de Naomi desde la infancia hasta la actualidad; posteriormente se muestra una fotografía de su madre, una fotografía de su padre y su madre juntos y un plano de su padre en la actualidad.



La indagación le permite reconstruir su historia desde sus orígenes biológicos sintetizado en un montaje de sus fotografías ordenadas por orden cronológico hasta los veintitrés años que tiene cuando realiza la película. Las tres fotografías últimas corresponden a dos fotografías que ya habíamos visto al inicio, la de su madre biológica de joven, sus padres y por último un plano de su padre en la actualidad, fruto de su encuentro. Un encuentro que completa su biografía y cierra un ciclo vital.

1969~1992

Esta idea de recapitulación de su historia de vida se hace patente en el título que aparece detrás de los créditos y que muestra, el intervalo entre su nacimiento y la realización de la película. Una inscripción que por otro lado recuerda a la de una lápida, pero que se podría considerar como un símbolo de muerte y renacimiento.

II.3.2.5.1.2. *Katatumori* (1994). Los guisantes del huerto materno

Mi próximo regalo de cumpleaños serán guisantes.

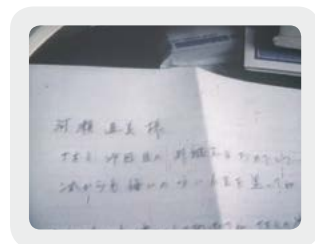
Katatumori es un documental de corte poético centrado en la figura de la madre adoptiva de Naomi, grabada en formato cinematográfico doméstico 8 mm, cámara en mano y en color. He organizado el análisis del documental en veintidós escenas que se corresponden prácticamente con unidades espacio-temporales de la secuencia, aunque en algunos casos la directo-

ra introduce el montaje poético que trasciende la espacio-temporalidad. Continúa en este documental la corta duración de los planos determinada por el formato fílmico y el gusto por los primeros planos y los planos detalles. Asimismo, destaca la relación entre la abuela y Naomi que se traduce en planos en los que encontramos una mirada a cámara directa por parte de la abuela. Desde el punto de vista sonoro resalta la incorporación del sonido sincrónico en muchas de las escenas, aunque Kawase lo utiliza en *off*, en la mayoría de las ocasiones. La directora inscribe el tiempo fílmico a lo largo de un año que arranca en la celebración de su veinticuatro cumpleaños, acompañado del crecimiento de unas semillas de guisantes.

He añadido un título a cada episodio con el objetivo de sintetizar los aspectos relevantes del mismo. Los fotogramas ilustran los planos fundamentales de cada sección, del mismo modo que se han seleccionado los diálogos o fragmentos de voz *over* relevantes. Para la lectura de la transcripción completa se puede consultar el anexo VII.2.4.

1. ¡FELICIDADES! (00:00:00)

La película comienza con un plano detalle de una carta de felicitación para la directora escrita por su madre adoptiva. En ella se puede leer: “Querida Naomi Kawase. ¡Felicidades! Tienes veinticuatro. Espero que tu felicidad continúe. Sé una buena hija para tu padre. Por favor, haz todo lo posible por hacerle feliz. Con cariño. Mamá”. Esta introducción nos sitúa de lleno en el argumento de la película, la relación entre madre adoptiva e hija y la ausencia del padre adoptivo, pero que de alguna forma sigue siendo el garante del comportamiento de la hija. De igual modo esta escena al situarnos en la fecha del cumpleaños de la directora nos ofrece un anclaje temporal, en una película que se estructura alrededor de las reflexiones sobre el paso del tiempo y el crecimiento.



2. TÍTULO (00:00:36)

Sobre el título, la abuela comenta en *off*: “Ya no necesito mi jardín”. Este pasaje resalta la importancia del jardín a lo largo de la película, configurado como símbolo de la crianza.



3. DEBERÍAS CUIDAR DE MI JARDÍN (00:00:59)

La escena se construye con diferentes tipos de planos de la abuela en el jardín, rodados en diferentes momentos. La abuela le indica a Naomi que es ella la que debería cuidarlo: “Me estoy haciendo vieja. Como dicen, ‘no puedes vivir con tus padres para siempre’. Algún día moriré. Todavía estoy bien para mi edad”. Posteriormente señala una caja con plantas: “Es una vaina con semillas. Son semillas de violeta. Se caen y crecen en el suelo. ¿Tú también has crecido, ¿verdad? ¿Qué vida he llevado para llegar a 85 años? He vivido más que mis padres y que to-

dos mis hermanos. Bien, bien. Me he cuidado mucho, pero nunca sabes”. En un momento, Naomi la increpa para que mire a cámara: “No puedo trabajar, me estás molestando”. Naomi saluda a una lombriz de tierra que su abuela encuentra y la abuela indica que los tomates están floreciendo y que darán sus frutos.

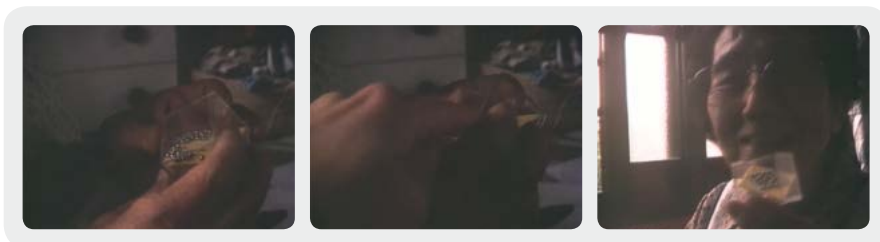


Aunque esta escena podría dividirse en tres secuencias rodadas en momentos diferentes, como así lo indican la vestimenta de la abuela, las tres hacen referencia a la abuela en el jardín, al trabajo manual del cuidado de las plantas y al símil establecido entre las plantas y Naomi, su crecimiento y el cuidado que esa tarea requiere. También se ponen de manifiesto las reflexiones sobre el paso del tiempo y la vejez, así como la diferencia de edad que las separa, de dos generaciones. De igual modo, la abuela reclama a Naomi que tome el testigo del cuidado del jardín que podría simbolizar la inversión del cuidado materno, el paso del cuidado de la hija a la madre en su vejez.

4. EL JUEGO (00:06:00)

La escena se construye a través de diferentes planos de la abuela jugando. Naomi introduce su mano por delante de la cámara y golpea el juego. La abuela juega hasta que consigue encajar todas las bolitas.

Es interesante destacar en esta escena las intromisiones de Naomi en el espacio fílmico. Si en la escena anterior increpaba a su abuela para que la mirara, esta vez introduce su mano por delante de la cámara para interrumpir su juego, una forma de hacerse visible y reclamar atención que recuerda a los comportamientos infantiles.



5. LA COMIDA Y EL CINE (00:06:59)

Primeros planos de la abuela en el salón y planos detalle de comida. El sonido no es sincrónico respecto a la imagen. El diálogo de la abuela indica: “Estos encurtidos están realmente buenos. A las dos nos gustan las mismas cosas. Como madre e hija”. Luego se inicia un juego con la cámara entre ellas, la abuela pide que deje de filmarla y ella continúa. Entre tanto, la abuela sostiene: “No voy a morir tan rápido, viviré hasta los cien. Quiero ver nacer a tus hijos. Verlos en los festivales deportivos. Voy a recuperar los años de mi hermano que murió joven. Estás demasiado cerca. ¡Párala, por favor! Para de filmarme todo el tiempo... Por favor, para. Naomi, fílmate a ti misma”.



Reafirmación por parte de la madre adoptiva de su vínculo materno filial, a través de los gustos, al no ser su madre biológica. De nuevo aparece aquí la resistencia de la abuela a ser filmada ante la insistencia de Naomi.

6. LA DISTANCIA (00:09:29)

La cámara se centra en planos detalle de la terraza de la casa, un grifo que gotea, un cubo. En un momento dado Naomi abre la ventana y filma a su abuela desde allí, mientras

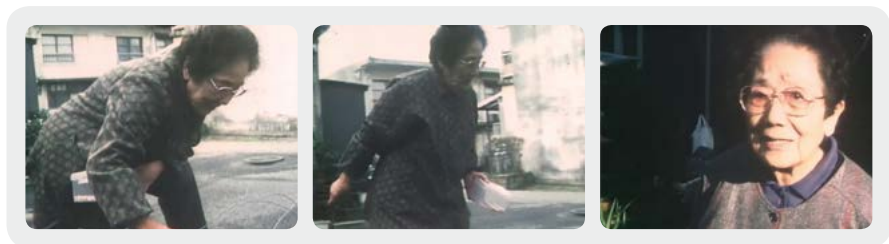
la abuela riega las plantas. Luego la cierra y vuelve a centrarse su mirada en el cubo. El sonido es sincrónico.



Esta escena está relacionada con la escena 17 y simboliza la lejanía afectiva que separa a Naomi respecto de su abuela y sus dificultades de acercamiento.

7. LOS GUISANTES (00:11:24)

Planos de la abuela plantando unos guisantes en el jardín mientras conversa con Naomi. Naomi le pregunta que para cuándo será la próxima cosecha, la abuela responde que para mayo o junio, entonces Naomi comenta: “Mi próximo regalo de cumpleaños serán guisantes”.



El crecimiento de los guisantes se configura como una de las tramas de la película que estructura el tiempo de los acontecimientos. Esta escena conecta con la primera de la película, donde se establece el marco temporal.

8. AUTORRETRATO-SOMBRA (00:14:14)

Escena construida con diferentes planos del interior y el exterior de la casa y concluye con un autorretrato-sombra de la directora sobre las plantas de guisantes crecidas. Escuchamos la voz *over* de la megafonía de un chamarilero recogiendo objetos.



De nuevo observamos la imagen de la directora asociada a la de los guisantes, esta vez a través de la filmación de su sombra sobre las plantas creciendo.

9. TE VEO (00:16:224)

Planos de la abuela en el jardín mirando a cámara. Comienza a nevar. La abuela le sugiere a Naomi entrar en la casa porque hace frío. Le sugiere que no gaste más película en ella. Luego le pide la cámara y es la abuela la que rueda a Naomi. Se establece una relación de juego entre las dos.



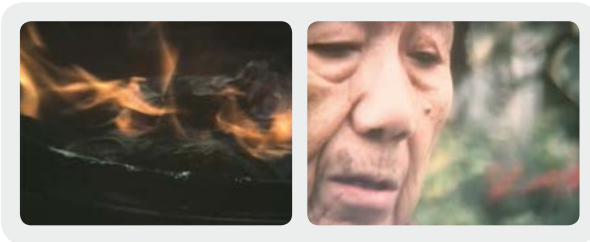
Aparece en esta escena la cámara como dispositivo de relación entre madre adoptiva e hija, un mecanismo que busca el acercamiento a través del juego.

10. LA COMPRA (00:18:50)



La escena se construye con planos de la cocina. La abuela habla en la cocina sobre el precio de los productos y de los cupones para abaratarla, una escena que nos desvela la situación económica de la familia.

11. EL DESAYUNO (00:19:30)



La abuela está quemando unos periódicos en el jardín mientras escuchamos su voz *over*: “Estás haciendo mi vida complicada. Estoy sola durante todo el día. Por la noche, espero a que vengas, a veces en vano. No tengo tiempo de hablar contigo. Estás demasiado cansada para que te divierta hablar conmigo. Tomas un baño y te vas a la cama directamente. Por la mañana,

también. Incluso después de que te levante. Duermes durante quince minutos más. No tienes tiempo de desayunar el desayuno que te preparo. Debes desayunar. Es la fuente de energía del día. Deberías comer un poco. Me gustaría que lo hicieras.”

En esta escena resaltamos como “el crecimiento” se manifiesta en un alejamiento de la hija con respecto de la madre adoptiva. El rechazo a la comida, símbolo del cuidado materno, es vivenciado por la madre como un rechazo hacia sí misma.

12. NAOMI SAN (00:21:00)

Montaje onírico de fotografías de la abuela con acompañamiento de piano mientras escuchamos la voz *over* de la abuela diciendo: “¿Qué estás haciendo Naomi? Naomi...”.





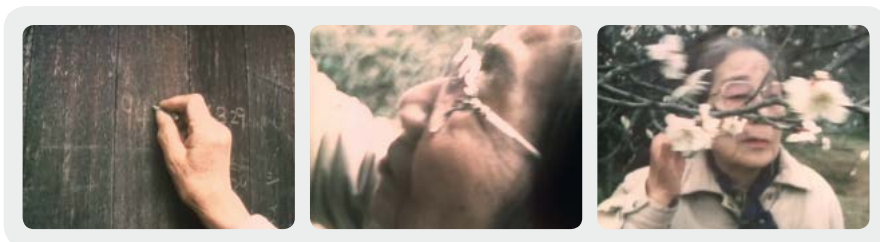
13. LA VECINA (00:22:21)

La abuela y la vecina están trabajando en el jardín. Hablan sobre el estado de salud de la abuela, quien ha tenido que ir al hospital. La abuela indica que se encuentra en mejor forma que su vecina.



14. LA INSCRIPCIÓN Y LOS CEREZOS (00:24:50)

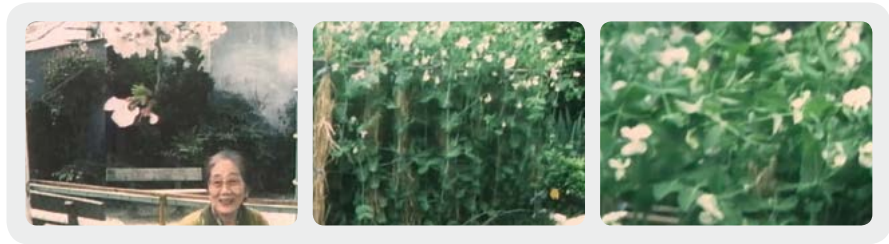
La abuela escribe en un portón de madera su nombre y su edad: “29 de marzo, 1994, Uno Kawase, 80 años”. La abuela junto con Naomi y un acompañante observan los cerezos en flor. A la abuela le gustaría cortar una rama, pero está prohibido.



15. LOS GUISANTES HAN CRECIDO (00:27:21)

En la banda de imagen observamos planos de la abuela frente a un parque infantil con columpios y planos de los guisantes en flor que la abuela plantó al inicio de la película. La abuela de

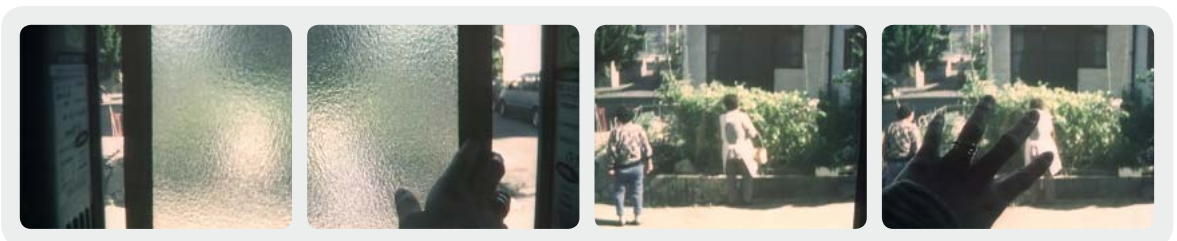
Naomi relata el período de crianza de Naomi en voz *over*: “Te llevaba al colegio todos los días. Compré un abono e iba contigo. Todos los días, por tres años. Llorabas cuando te dejaba. Así que esperaba afuera hasta que el colegio cerraba. Por tres años. Cada día. Te quería tanto. Puse mucho cuidado en educarte de forma adecuada. Te saqué fotos cuando empezaste el colegio. Estaba tan contenta. Eras tan desvergonzada. Corrías entre los patinadores. ¿Te acuerdas de los zancos con los que te gustaba jugar? En la escuela te convertiste en una pequeña descarada. Siempre en el tobogán, en las paralelas. Colgando boca abajo. Me acuerdo cuando escalabas al tejado de la tienda. Era un gran esfuerzo para mí atraparte. Cuando te llevaba a pasear te llevaba con una correa. Aunque no lo creas es verdad. Estoy contenta de que hayas crecido tan bien. No estudiaste mucho en el segundo año de instituto. Pero en el tercero sí. Pasaste la selectividad y estudiaste literatura inglesa allí. Tras graduarte estudiaste fotografía. Trabajaste en una compañía durante diez meses”.



De nuevo observamos la metáfora del crecimiento de los guisantes en relación con el crecimiento de Naomi.

16. CONTACTO (00:29:25)

En imágenes observamos desde la cocina cómo Naomi vuelve a abrir la ventana de la secuencia 6 y toca con la mano a la abuela en la distancia que está regando los guisantes. La abuela continúa con el relato de la secuencia anterior en voz *over*: “Luego volviste a la escuela de fotografía y te convertiste en profesora allí. Desde la mañana a la noche, estudiaste intensamente cada día. Eras una gran trabajadora. Tienes un carácter fuerte. Naomi, no sé cómo preguntarte esto. ¿Me quieres? ¿Me quieres como yo te quiero a ti? Tú no lo dices, pero...” Tras estas palabras Naomi baja al jardín e intenta tocar la cara de la abuela. Esta, a su vez, le ofrece unos guisantes.



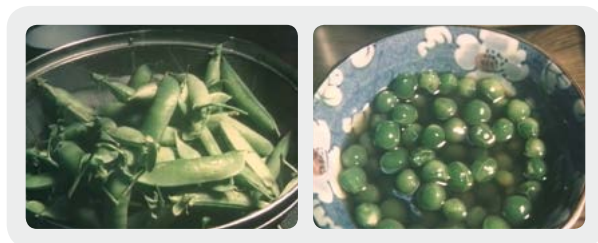


La respuesta de Naomi a la pregunta de la abuela ¿Me quieres? se realiza a través de las imágenes y gestos corporales de la directora el intento de tocarla en la lejanía, un impulso que la lleva bajar al jardín donde está la abuela y tocarle la cara. En relación con la escena 7, sabemos que ha pasado un año, y que el cumpleaños de Naomi está a punto de celebrarse, los guisantes podrían ser considerados como su regalo, al mismo tiempo que se configuran como una metáfora de ella misma, el fruto del cuidado de la madre y de igual modo su legado.

17. EL REGALO (00:31:57)

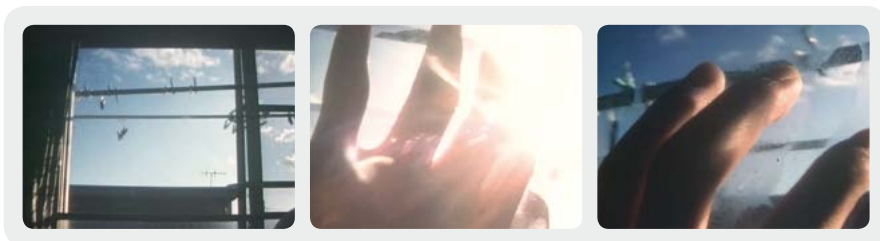
Planos detalle de una cacerola con guisantes y un bol con guisantes cocinados.

Montaje de imágenes centrado en los guisantes símbolo de la maternidad, relacionada con la nutrición.



18. CUIDA DE LA CASA (00:32:23)

Imágenes de Naomi desde la cocina. Extiende su mano para tocar el cristal de la ventana. En *off* escuchamos un mensaje de su abuela en el contestador.



Las manos acarician la ventana de la cocina, la misma donde se produjo el intento de contacto de la abuela que se corresponde a la ausencia indicada mediante la voz.

19. NOMBRAR (00:34:54)

La escena se construye a través de un montaje de imágenes que ilustran las palabras nombradas por Naomi. En un momento le coloca a su abuela una espina de rosal en su nariz. El listado de palabras es el siguiente: “Cielo, insecto, el sol, abuela, Naomi, espina de rosal, manzanitas, la colada, azada, una araña, un vecino, Lee, un perro, el arbusto, nubes”.

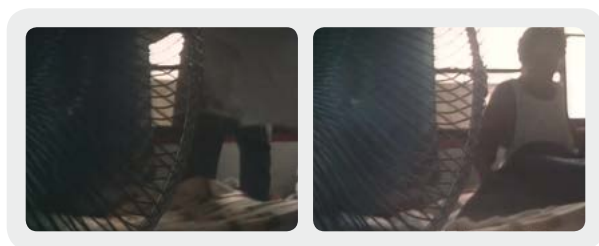


Nombrar se configura en la filmografía de Naomi como una forma de visibilizar aquello que existe, al mismo tiempo que celebrar su existencia. De nuevo el dispositivo fílmico se erige como elemento catalizador de juegos que relacionan a la madre y a la hija. La actitud de

rechazo ante la cámara que pudimos observar en otras secuencias ha desaparecido y la abuela participa en los juegos que propone la directora.

20. BUENAS NOCHES

La abuela está doblando unas mantas en una habitación. Escuchamos el sonido de la abuela roncando. La voz *off* de Naomi indica: “Abuela... ¿Estás dormida? Buenas noches... Buenas noches... Abuela...”. La directora nombra a su abuela como una forma de reafirmación de su existencia, de este modo le otorga importancia en su vida.



II.3.2.5.1.3. *Kya ka ra ba a* (2001). El dolor y la piel

A veces me pregunto por qué nací. Me siento tan sola...

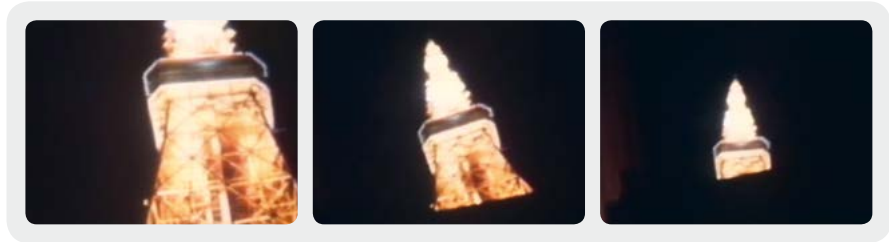
Documental experimental organizado en veintitrés escenas, filmado en color, 8 mm y 16 mm y transferido a Betacam Digital, con sonido sincrónico. Esta película fue además producida en colaboración con la cadena de televisión Arte-France, emitida con el título *Dans le silence du monde* (*En el silencio del mundo*). Con esta obra, la directora trasciende la producción de documentales *amateurs* para adentrarse en la producción profesional arropada por el éxito de su primer largometraje en Cannes. Sin embargo, Kawase mantiene el estilo intimista de filmación de sus dos documentales autobiográficos anteriores, cámara en mano, utilizando el montaje fragmentado y poético, el gusto por los primeros planos y los planos detalles, la sensibilidad hacia la naturaleza y el uso de la voz *over* en primera persona. Como novedad señalamos la inclusión de imágenes de sus documentales *Ni tsutsumarete* y *Katatsumori*, que introduce como documentos que albergan la memoria de su pasado y la puesta en escena de algunas escenas filmadas por un equipo profesional, en las que Naomi se convierte en uno de los personajes rompiendo su posición habitual de observadora, salvo cuando es filmada por su abuela.

He añadido un título a cada episodio con el objetivo de sintetizar los aspectos relevantes del mismo. Los fotogramas ilustran los planos fundamentales de cada sección, del mismo modo que se han seleccionado los diálogos o fragmentos de voz *over* relevantes. Para la lectura de la transcripción completa se puede consultar el anexo VII.2.5.

1. PARÍS-TOKIO (00:00:00)

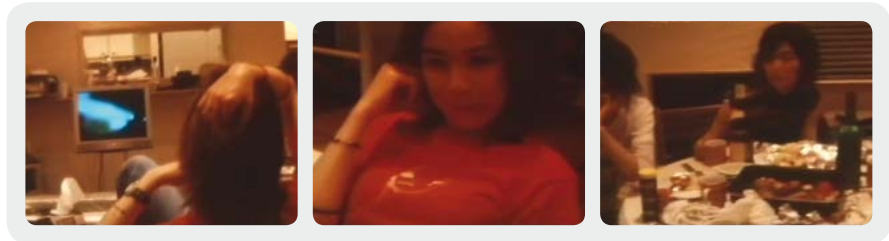
Plano nocturno de la Torre de Tokio iluminada, filmada desde el televisor lo que genera un ligero parpadeo. Naomi juega a balancear la cámara como si la Torre fuera un barco, mientras canta una canción. La banda de sonido se compone de llantos, sonido de la ciudad y

sonidos de pájaros. Las similitudes entre la Torre de Tokio y la Torre Eiffel apelan a Francia, el país productor de la película.



2. NI TSUSUMARETE (00:02:40)

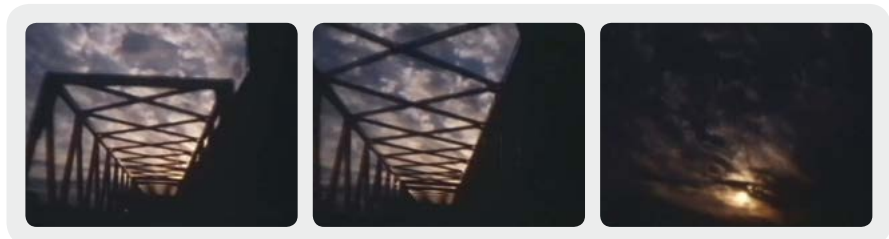
Planos de Naomi y sus amigos viendo *Ni Tsusumarete* en el momento en el que Naomi llama a su padre al final de la película, al final de la película. Esta escena propone esta película como una continuación de *Ni Tsusumarete*, ambas articuladas en torno a la figura paterna. Como comprendemos al final de la película, Naomi está celebrando su cumpleaños en esta escena.



3. TÍTULO (00:04:47) CARACTERES JAPONESES SOBRE NEGRO.

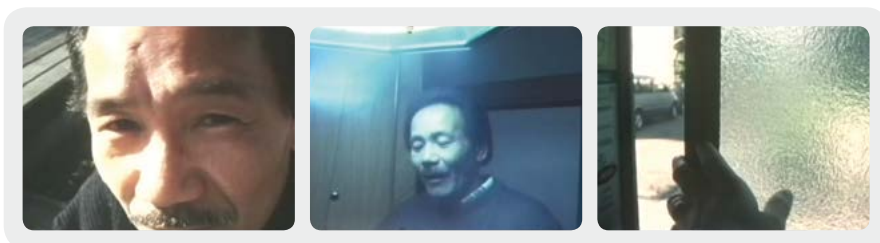
4. CIELO (00:05:10)

Imágenes de un puente rodadas desde un coche. Sobre esas imágenes escuchamos el mensaje de contestador de la mujer del padre: “Hola, ¿es la casa de Naomi? Soy la señora Yamashiro. Vuestro padre falleció el cinco de septiembre. Siento informaros tan tarde. Si quiere puede llamarme”. El mensaje se repite dos veces y luego suena el sonido del teléfono comunicando.



5. PELÍCULAS-MEMORIA (00:06:29)

Montaje del último plano de *Ni Tsusumarete* seguidos de un plano inédito del padre. La voz *over* indica: “Hace nueve años. Hice una película sobre la búsqueda de un padre desconocido. Nunca supe lo que habría sido vivir con él. Entonces, ¿dónde está mi familia? Me preguntaba”. Posteriormente se incluyen la escena de *Katatsumori*, donde la abuela le pregunta a Naomi si la quería, así como los planos de la partida de nacimiento que aparece en *Ni Tsusumarete*.



Esta secuencia recapitula a través de los documentales autobiográficos realizados hasta la fecha, las cuestiones esenciales de su filmografía, el sentimiento de abandono, la búsqueda del padre y la relación con su madre adoptiva.

6. ERES MI HIJA (00:08:28)

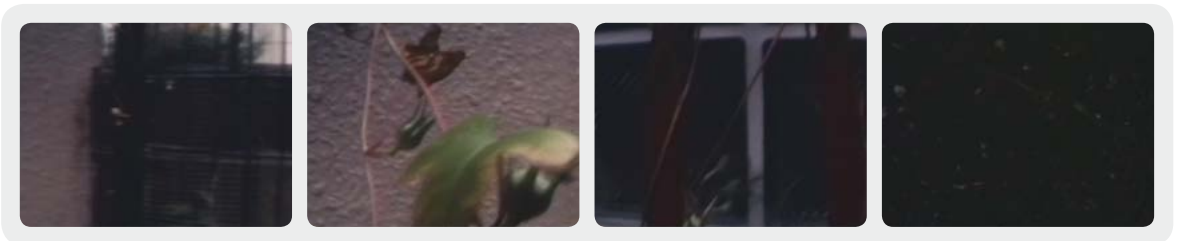
Montaje de imágenes diversas, árboles, imágenes de la tumba de su padre adoptivo, atardeceres, flores. La voz *over* de la abuela indica: “No te engendré, pero eres realmente mi hija. Tú eres mi Naomi y continuamente doy gracias por eso. Nunca tuve un hijo propio. Tuve que adoptar un niño. Siempre supe que un día me dejarías para casarte. Tu padre adoptivo realmente te quería. Te cogía y te daba grandes abrazos. Nunca tenía suficiente... Nos hiciste a los dos muy felices. Nunca peleamos por no haber tenido nuestros propios hijos. Fuiste siempre nuestro Tesoro [...], y mira lo bien que has salido. Solo deseo vivir muchos años para disfrutar de tu éxito. Te quería, eras muy apreciada por él. Estaría emocionado de ver en lo que te has convertido. Le hubiera encantado acompañarte a Francia o Italia, es verdad, pero desafortunadamente murió. No fue fácil para mí. Pero no estaba sola te tenía a ti. Hubiera sido muy duro si hubiera estado sola”. A continuación, continúa hablando sobre la adopción: “Nunca te consideré como una niña adoptada. La adopción no se hizo oficial hasta que tenías diez años. Tú aceptaste. Obtuvimos los papeles oficiales. Estabas completamente de acuerdo. Nunca te consideramos como una niña adoptada porque llegaste cuando eras un bebé. Y estás siempre en mis pensamientos. Eres mi vida. Me imagino que para ti también. Que piensas en mí. Pero no puedo ayudarte tanto como quisiera. Soy muy feliz. Sabía que no podría tenerte todo el tiempo a mi lado. Lo sabía, sabía que era imposible. Por eso tengo fuerzas para vivir el día a día porque tú estás ahí. Y en el altar familiar le digo a tu padre que continuó la vida gracias a ti...”



Esta secuencia es clave para descubrir los aspectos relacionados con la adopción, el sentimiento de entrega incondicional y de aceptación de la madre adoptiva, tal y como la abuela indica porque Naomi llegó siendo un bebé, un elemento fundamental para establecer relaciones de apego. También aparece la figura del padre adoptivo, una ausencia presente en las cuatro películas analizadas. El montaje que acompaña esta declaración es un montaje fragmentado compuesto de imágenes coloridas del entorno doméstico de la directora.

7. SOLA (00:12:06)

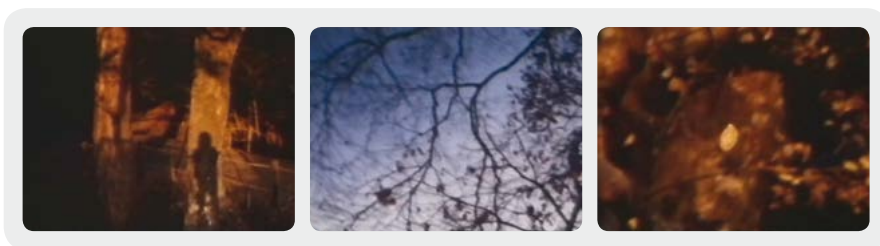
Plano secuencia realizado cámara en mano que filma una enredadera, con hojas secas. Naomi interroga a su madre biológica sobre su concepción y nacimiento. Quiere saber ¿por qué nació?, y de dónde proviene ese sentimiento de soledad. La madre responde en voz *over*: “Sabes, las madres arriesgan sus vidas para tener hijos. Te tuve porque quise. A lo mejor algunas se toman a la ligera tener hijos, pero en mi caso, te tuve porque quería tenerte porque quería verdaderamente. Fue mi decisión. No importa lo que digan otros esa es la verdad. No tiene nada que ver con tu madre adoptiva. Nadie contaba, fue mi decisión. No fuiste un error, tu nacimiento era deseado. Esa es mi respuesta. Si no hubiera sido el caso, no te hubiera tenido”. Naomi expresa: “A veces me pregunto por qué nací. A veces me siento tan sola”.



Las imágenes coloridas que acompañaban la escena anterior contrastan con las sombras de esta escena de exploración visual de una planta medio seca. El plano finaliza en negro justo en el momento en el que la directora habla de la soledad. Continúa la expresión del sentimiento de abandono como un patrón que conforma la identidad de la directora.

8. NO HE REZADO POR ÉL (00:14:27)

Plano general de la sombra de la directora reflejada en un árbol saludando. Luego continúa filmando árboles, hasta fijarse en una pequeña hoja que se mueve en el centro del plano. Sobre estas imágenes la madre biológica de Kawase habla en voz *over* sobre su padre: “Sinceramente cuando llamaste para decirme que tu padre había muerto, que había muerto el año pasado. Eran las primeras noticias, pero no lloré. No he rezado por él. A lo mejor te parece cruel. Pero no tengo buenos recuerdos de tu padre. Ninguna memoria agradable. En general la gente dice: ‘en el matrimonio tomas lo bueno y lo malo’. Mirando al pasado, se podría decir que aunque hubo dificultades pero fueron para bien; pero yo no puedo decir eso”.

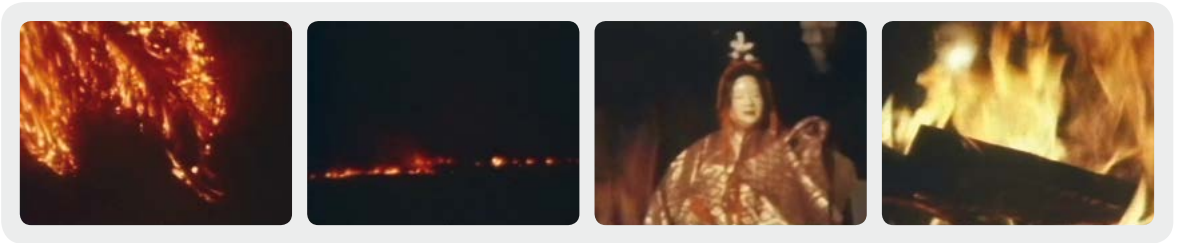


En esta escena se descubre algo que ya se venía anunciando desde la primera película, la mala reputación del padre. Tanto la imagen de la sombra como el plano de la hoja aislada ralentizada se podría considerar como un autorretrato de la directora que remite al sentimiento de soledad indicado en la anterior escena.

9. FUEGO (00:16:31)

Planos de una hoguera del Festival del fuego. Esta escena reúne los discursos de su madre adoptiva y su madre biológica que continúa el relato de las dos escenas anteriores. Naomi dialoga con su abuela sobre su adopción repitiendo que sus padres se deshicieron de ella y la abandonaron. La abuela responde: “No es verdad. ¿Por qué piensas así? ¿Por qué te sientes tan sola?” Al final de la secuencia la madre biológica indica: “Cuando lo descubrimos. Él me golpeó incluso mientras estaba embarazada, pero como dije al principio, no hablaré mal de un muerto, pero está muerto, así que no hay forma de preguntarle. No tengo ningún deseo de hablar mal de un muerto. Era tu padre y me enamoré de él. Nunca me he casado con un hombre del que no

estuviera enamorada. No soy de las que se enamoran de alguien que no quieren. Le quería, por eso me casé con él. Fui yo quien fui al registro y formalicé el casamiento. Fui fuerte, por eso estás aquí. Si no hubiera sido fuerte no estarías aquí. Eso puedo decírselo a la cara”. El fuego conforma uno de los elementos naturales a los que hace referencia el título.



10. CEMENTERIO (00:19:57)



Plano de la tumba del padre biológico. La inscripción indica: “En memoria de Kiyonobu Yamashiro, 5 septiembre 1999, a la edad de cincuenta y seis años”.

11. KYAKARABA (00:20:30)

Primer plano de la abuela intentando decir el nombre de la película *Kyakaraba*, jugando con Naomi. Están en el cementerio. La abuela huele unas flores y luego sale por la verja. Al final de la secuencia, Naomi dice: “Hasta pronto”.



Kawase monta una secuencia en el cementerio con su madre adoptiva, visitando a su marido, tras la visita a la tumba de su padre. La muerte está presente en su vida desde la adolescencia, y en esta secuencia introduce la tumba de su abuelo en conexión con la pérdida del padre biológico.

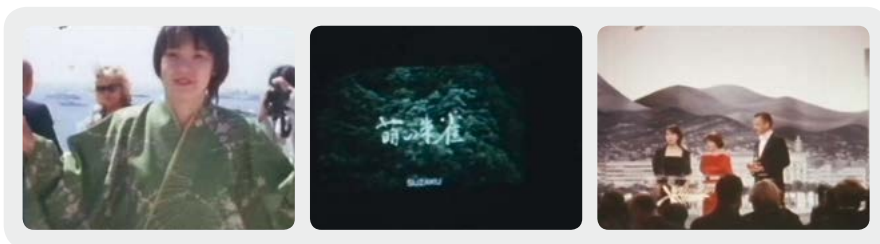
12. CONTESTADOR (00:23:01)

Planos rodados desde el tren, reflejo de Naomi grabando desde el cristal. Suena el contestador diciendo que no hay nadie en casa. Naomi deja un mensaje: “Hola. Soy Naomi. Gracias por todo. Volveré a llamar más tarde”. Esta escena podría aludir a una posible llamada de Naomi a la viuda del padre. La directora introduce su autorretrato a modo de reflejo.



13. EL PREMIO (00:24:02)

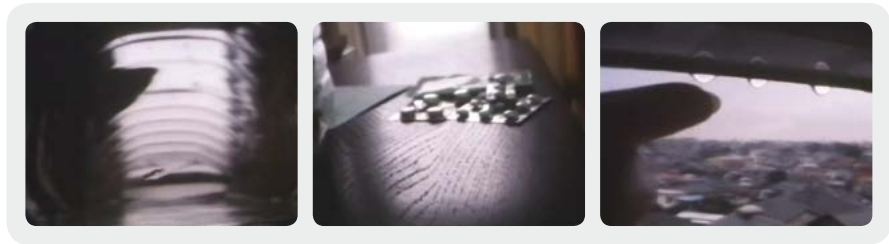
Imágenes de Naomi en super 8, durante el festival de Cannes seguidas de un plano de la proyección de Suzaku, la recogida del premio e imágenes con los actores de la película. Naomi comenta en voz *over*: “Hace cuatro años gané la cámara de oro en el festival de Cannes. La primera película japonesa y la directora más joven en obtener el premio. Sentí como si perdiera el sentido de realidad. ¿Qué es real? ¿Quién soy en realidad? Me prometieron que me iban a proteger, pero nadie puede hacerlo. Tengo que hacerlo yo”. Esta escena presenta, como toda la película, una relación entre el interior de la directora, que sigue albergando las heridas del pasado frente al reconocimiento y éxito profesionales que lejos de aliviar el dolor interno provoca una sensación de irrealidad.



14. LA LLUVIA (00:25:17)

Esta secuencia está unida a la 13 a través de un fundido encadenado. La voz *over* de la secuencia anterior se superpone sobre las imágenes de un vaso y unas pastillas sobre la mesa. En la radio suena el parte meteorológico: “Es 11 de junio, 17 horas, aquí está el parte meteorológico. Esta tarde pueden preverse tormentas en Tokio. Durante la noche, el viento vendrá

del nordeste, llevando nubes y lluvias”. La lluvia como reflejo del interior emocional de la directora que vuelve a manifestar en esta escena el uso del plano detalle y la presencia de sus manos. El agua es otro de los elementos a los que hace mención el título.



15. FALLAR (00:26:18)

De nuevo esta secuencia se enlaza con la anterior a través de un fundido encadenado. Un coche circula por la carretera. Está lloviendo. En voz *over* Naomi cuenta: “He vuelto a fallar. Fallo siempre. Entonces, esta vez, voy a hacer un esfuerzo mayor”. Suena el contestador que indica que no hay cobertura.



Esta escena enlaza con la escena 12, hay una alteración emocional ligada a una llamada que suponemos es a la viuda del padre biológico. Una llamada que en la película queda sin respuesta.

16. DOLOR EN EL CORAZÓN (00:28:30)

Naomi sube por las escaleras de un centro de tatuajes y le enseña al tatuador varias fotografías, entre las que se encuentra una de su padre que está tatuado. Naomi cuenta al tatuador la búsqueda de su padre: “Hice una película sobre la búsqueda de mi padre. Al final me las arreglaba para encontrarle. Le conocí, pero ya tenía otra familia”. El tatuador le indica: “Si realmente quieres un tatuaje, hazte uno en la espalda entera. Seguro que te satisface si tienes esa determinación. En Japón solo los Yakuza se tatúan. Si puedes vivir con el prejuicio adelante y hazte uno. Pero un tatuaje te compromete a tomar esa dirección. Pero si lo estás haciendo por resentimiento hacia él, es mejor no hacerlo. Mucha gente se arrepiente de sus tatuajes. Pero al final es tu decisión. Si tú quieres uno, nosotros te lo hacemos. Es tu decisión completamente.

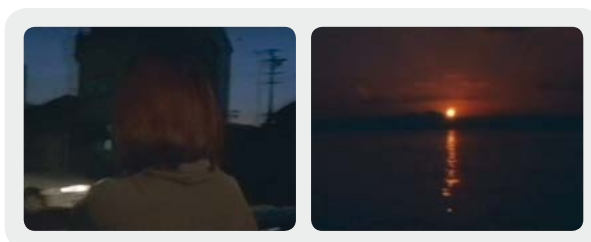
Si quieres hacerte uno igual que en la foto, significa que tienes sentimientos por tu padre. Pero por qué molestarse, vas a arruinar tu vida. Esa es mi opinión. Cuando te decidas, estamos aquí. Puedes arreglar muchas cosas si cambias tu vida. Pero una vez que te haces un tatuaje, por alguna razón, no puede ser borrado. No digo solo de tu cuerpo, sino también de tu alma. ¿Entiendes? Agujas en la carne, puede ser una agonía. No solo física sino en tu psique”. Naomi le responde que ya siente dolor en su corazón. El tatuador le responde: “Como todo el mundo. No eres la única. Todo el mundo piensa que es lo peor. Pero cada uno lleva consigo odio y dolor. Somos todos iguales. No puedes centrarte en el dolor de ser abandonada. Creo que es un gran error”. Naomi dice que lo pensará y se va del centro. En la secuencia aparecen algunas claquetas que visibilizan la puesta en escena de la conversación.



Esta escena está rodada y planificada en plano contraplano como si fuera una película de ficción. La directora introduce las claquetas del rodaje con el objetivo de hacer visible la puesta en escena. Naomi pasa de ser una presencia que se desvela a través de sus autorretratos sombra y reflejos, o por sus intervenciones sonoras y físicas realizadas desde detrás de la cámara, a convertirse en un personaje. Esta escena habla de una fotografía que no vemos y que aparecerá más adelante en la escena 18 que muestra los tatuajes del padre. El tatuador indica que en Japón solo los Yakuza se tatúan, lo que viene a corroborar la mala reputación que el padre transmitida tanto por la abuela como por la madre biológica en escenas anteriores.

17.CIELO (00:39:01)

Naomi sale del centro. Vemos la imagen de un atardecer del que ha hablado en la secuencia anterior.



18. FALTA DE CARIÑO (00:39:55)

Primeros planos de Naomi tumbada en una camilla tatuándose. El tatuador le dice: “A estas alturas no debería dolerte. Has comprendido. No es un juego. En la espalda hace cuatro veces más daño. Mira esta cicatriz cuando sientas dolor. Si duele es que no perteneces al inframundo. Es porque te falta cariño en tu espíritu. Lo has negado constantemente, pero ahora lo buscas. Pero a causa de tu obsesión, estás dando vueltas en círculo. Los tatuadores hacen arte. No somos recompensados. No obtenemos premios. Los premios no te alimentan. Tenemos que seguir trabajando. Grabando en las almas de los otros”. La escena finaliza con planos de la directora donde observamos las heridas de su brazo.



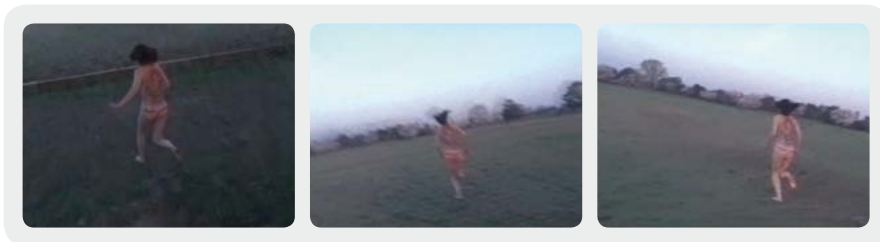
19. LOS TATUAJES DEL PADRE (00:46:23)



Plano de una fotografía del padre nombrada por Kawase en la escena 15, donde se comprende el interés de la directora por el tatuaje.

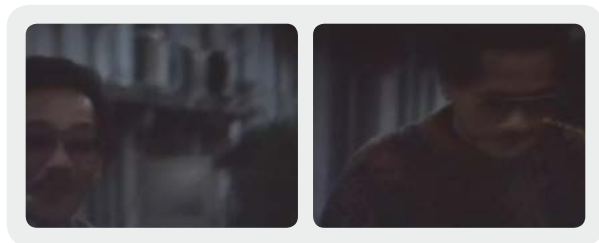
20. EL RITO (00:46:46)

Plano secuencia ralentizado de Naomi corriendo desnuda con la espalda tatuada, precisamente como el tatuador ha recomendado que se haga en la escena 15. El tatuaje no es verdadero, es un acto simbólico inserto en una ritualidad de corte catártico, acompañada de una acción performativa.



21. EL PADRE (00:47:22)

Imágenes de vídeo ralentizadas del padre.



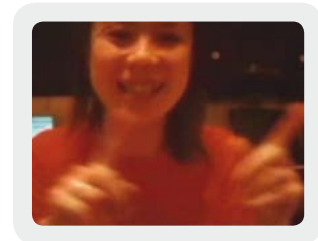
22. TÍTULOS DE CRÉDITO (00:47:44)

Los títulos de crédito están encabezados por el nombre del padre Kiyonobu Yamashiro. Como banda de sonido Naomi canta una canción. Luego escuchamos el cumpleaños feliz y observamos una imagen de la celebración con sus amigos.



23. EPÍLOGO (00:49:08)

La película cierra con el cumpleaños de Naomi que aparece en la escena 2. Uno de sus amigos le pregunta que ha deseado y ella dice: “amor”, una carencia que señalaba el tatuador en la escena 15.



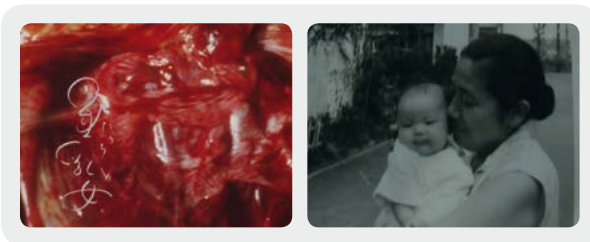
II.3.2.5.1.4. *Tarachime* (2006). Maternidad, muerte y renacimiento

¿Te arrepientes de haber tenido estos padres? Debes arrepentirte.

Documental experimental coproducido para la cadena Arte-France, rodado en formato digital y cinematográfico, que retoma la confrontación entre abuela e hija adoptiva que aparecía en *Katatsumori*. Si bien observamos la habitual forma de filmar de la directora, el formato digital utilizado en algunas escenas permite una duración mayor de los planos y un mayor uso del sonido sincrónico ligado a la imagen, aunque Kawase también lo emplee fuera de campo como es habitual en su filmografía documental. Se ha organizado el análi-

sis fílmico a través de veinticinco escenas que se corresponden con la espacio-temporalidad de la secuencia, salvo a algunas reservadas al montaje poético. Respecto a los documentales analizados anteriormente cabe destacar que esta película se centra más en el cuerpo que las anteriores y en el interior de la casa, más que el paisaje. Asimismo, su estructura temporal está más fragmentada con saltos y retrocesos de lo acontecido, en el tiempo que remite finalmente a una estructura circular.

1. LA PLACENTA (00:00:00)

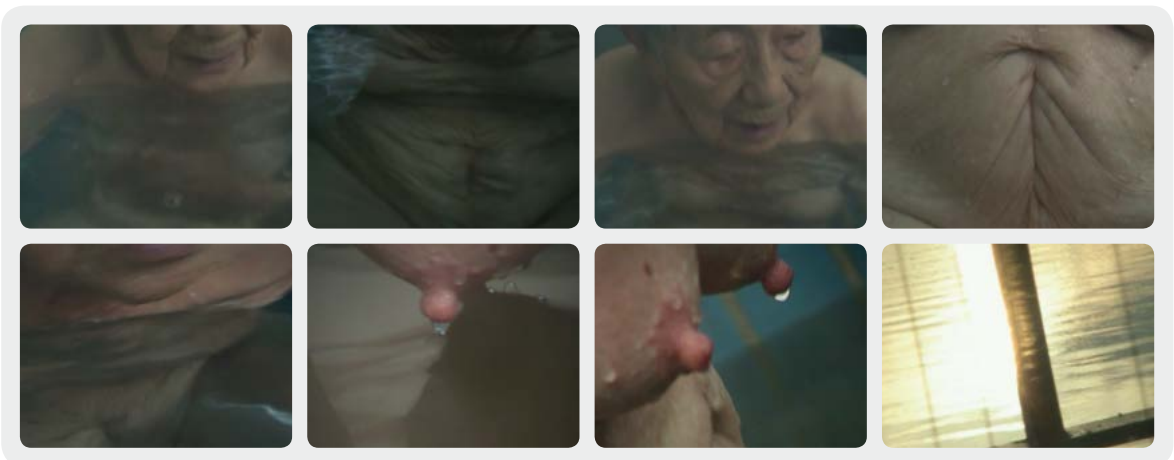


La banda de imagen muestra, sobre los títulos de crédito, la imagen de una placenta. En *off*, escuchamos a Naomi preguntar a su abuela que por qué la adoptaron. La abuela responde: “No hubo una sola razón, no teníamos hijos y pedimos cuidarte. Dadas las circunstancias, no era fácil para tu madre, así que pedimos cuidarte y fue lo que pasó”. Posteriormente

aparece una fotografía en blanco y negro de Naomi y su abuela. La banda de sonora se compone además del sonido de una armónica y los balbuceos de un bebé. El tema de la adopción vuelve a aparecer en esta película confrontado a la placenta símbolo de maternidad biológica.

2. LA BAÑERA (00:01:00)

Primeros planos y planos detalle del cuerpo desnudo de su abuela bañándose. Naomi le pregunta: “¿Querías un hijo tuyo?”. La abuela responde que había tenido un embarazo extrauterino y un aborto y que no podía tener hijos. Naomi pregunta si chupó de sus pechos

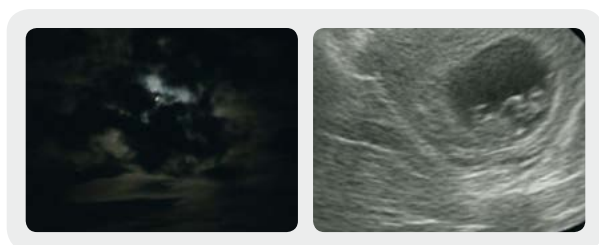


y la abuela le responde: “Claro que chupaste. Aunque no te engendrara y no diera a luz. A pesar de esos secos pechos chupaste incluso con tu barriga llena. Mis pequeños pezones aguataron. Normalmente no hubieran podido porque no te había dado a luz. No se sabe por qué pasa. ¿Te arrepientes haber tenido estos padres? Debes arrepentirte”.

La confrontación entre maternidad biológica y adoptiva iniciada en la escena 1, continúa centrada en el cuerpo como elemento diferenciador entre ambas maternidades. La filmación dirige su mirada hacia el vientre y el pecho, partes del cuerpo que remiten a la maternidad, donde las gotas de agua simbolizan la leche.

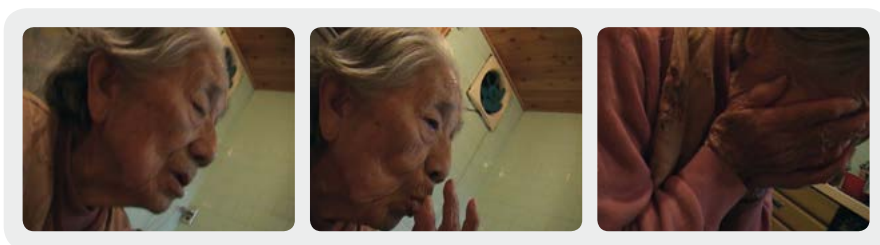
3. ECOGRAFÍA (00:04:09)

Planos de un cielo nocturno se contraponen a la imagen de una ecografía. Naomi recita en *over*: “En el cielo del este, la luna levantándose”. Del sonido ambiente pasamos al latido del corazón de la ecografía que se encabalga sobre el plano del cielo. El verso recuerda a la narrativa de los *haikus*. La asociación de las imágenes se realiza por analogía formal.



4. REPROCHES (00:04:51)

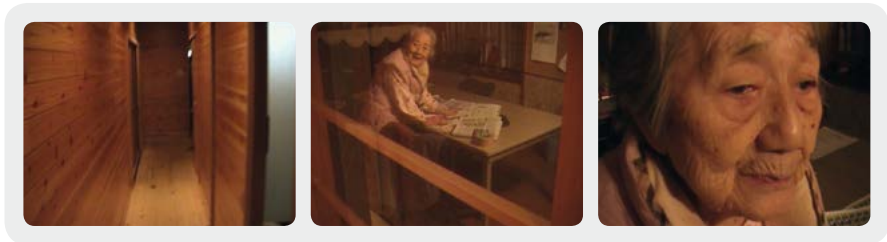
Primer plano de la abuela en una sala. Naomi le reprocha algunos momentos vividos durante su adolescencia: “Cuando el abuelo murió tenía catorce años, tú siempre decías, vete con ella, harías mejor yéndote. Te parece bien decirle eso a una adolescente. ¿Te das cuenta de lo sola que estaba?”. La abuela se disculpa, pero la directora continúa diciendo: “¿Qué querías decir, si te sientes sola vete? Quién diría eso. No eras una anciana confundida de noventa años. Lo dijiste cuanto tenías setenta y ochenta”. Naomi continúa los reproches: “Solo piensa lo que puede herir a una niña, digo esto porque me heriste. Me dolió tanto”. La abuela le pregunta qué quiere que haga y Naomi responde: “Solo te pido que me entiendas. Tú nunca entiendes mis sentimientos. No entiendes como me duele”. La secuencia finaliza cuando la abuela sufre un ataque de nervios y se pone a llorar.



La escena presenta la expresión de los reproches del pasado donde predomina el enfado y la rabia, ante un suceso que conecta con el núcleo traumático de la directora: el abandono. Kawase ajusta cuentas con su abuela, en una inversión de roles de poder respecto a la infancia. La cámara es utilizada como un símbolo de ese poder, al mismo tiempo que ejerce la doble función de ser acusador y testigo.

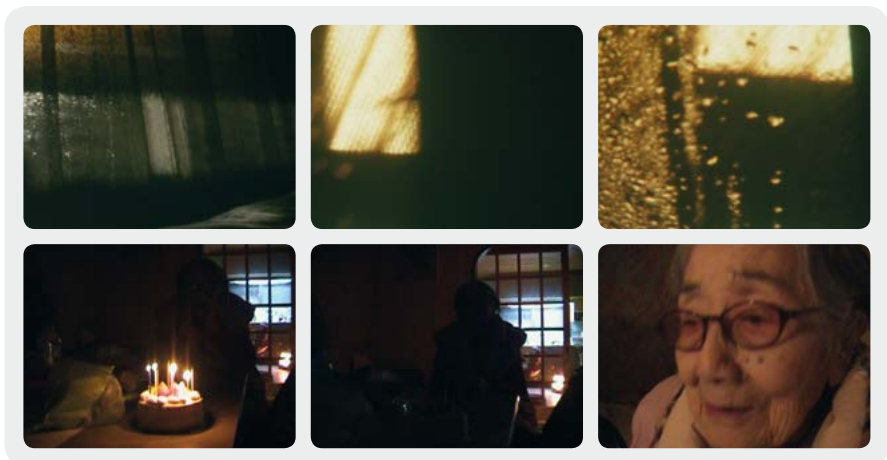
5. DISCULPAS (00:07:50)

Primeros planos de la abuela. En esta secuencia pide disculpas y le dice que le ha escrito una carta. La abuela le dice: “Te quiero tanto. Aunque hayas crecido. Eres mi querida. Eso es lo que he escrito. No pienses mal de mí. He pensado sobre ello. No pienses mal de mí. Es lo que he escrito”. Tras los reproches de la escena anterior llegan las disculpas de la abuela que tendrán un efecto reparador.



6. FELIZ CUMPLEAÑOS (00:11:17)

Naomí canta el cumpleaños feliz sobre una banda de imágenes abstractas tomadas desde la ventana. Naomi le indica a su abuela que pida un deseo. Luego vemos a la abuela soplando las velas, dándole las gracias.



7. ¿ERES FELIZ? (00:13:34)

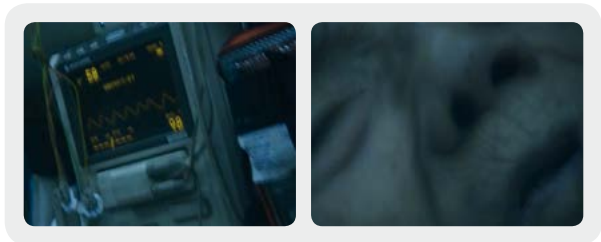
Planos de la abuela tumbada en la cama junto al hijo Naomi. La abuela indica: “¿Eres feliz Naomi? Espero que seas feliz. Tienes este bebé. Tienes que estar feliz”. Naomi le pregunta a su vez, si ella es feliz: “Voy a estar sola desde hoy. Tengo que ser fuerte. Vendré a Tokio uno de estos días. Cuando sea más templado”. Y más tarde prosigue: “Sí, estoy feliz. Eres un encanto. Y este niño maravilloso”.

Desde la imagen de la placenta del inicio es la primera vez que aparece el hijo de Kawase. Continúa de este modo la contraposición entre maternidad biológica y adoptiva, así como la de vejez y niñez.



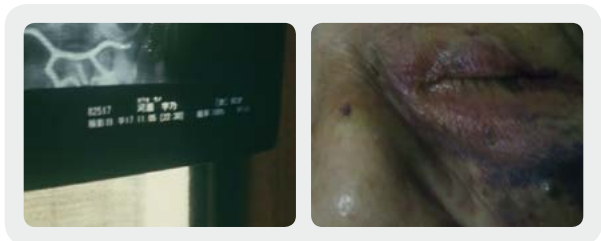
8. LA AMBULANCIA (00:15:10)

Imágenes desenfocadas del interior de una ambulancia donde transportan al hospital a la abuela.



9. EL HOSPITAL (00:15:55)

Imágenes de una radiografía de la abuela y de su rostro. Las imágenes no indican qué le ha ocurrido a la abuela, pero anticipan la expresión del miedo a la enfermedad y a la muerte que aparecerá en la escena siguiente.

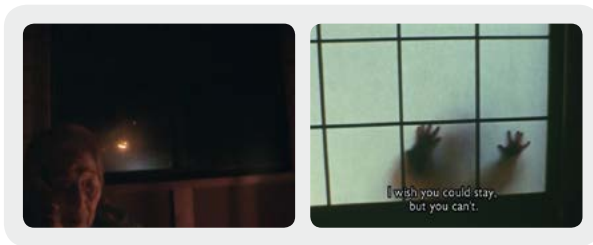


10. EL SUPER 8 (16:55:00)

Planos del hijo de Kawase juega con una cámara de super 8. Mientras canta una canción en forma de nana. De fondo suena las risas de su hijo y de la abuela. Naomi dice en voz (*over*): “No puedo imaginar a mi abuela muriendo”. Se contraponen el inicio de la vida a través de los planos de su hijo, con el final de la vida, a través de la expresión del miedo a la muerte de su abuela.



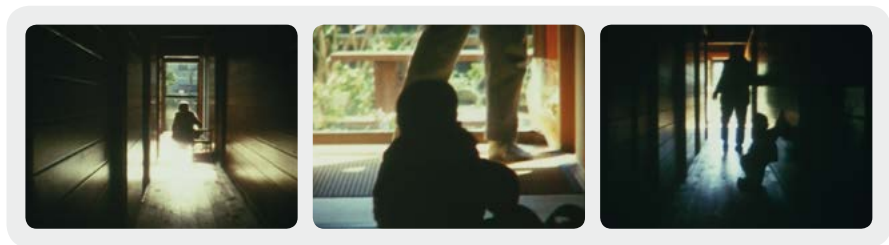
11. FUEGOS ARTIFICIALES



Plano de la abuela sentada apoyada en una mesa. Naomi le dice que ojalá puedan ir al Festival del fuego otro año y la abuela le responde que ojalá. El niño juega detrás de la puerta. La abuela indica: “Estaré sola ahora, tengo que ser fuerte. No puedo rendirme. Me encantaría que pudieras estar, pero no estás. No hay nadie alrededor”.

12. ERAS TAN PEQUEÑA (00:19:30)

Plano general del pasillo, la abuela está sentada al final mientras que el niño camina con un carrito. En voz *over* la abuela dice: “Eras tan pequeña. Te cogí tres días después de que dieras tu primer grito. Eras tan pequeña, aquí tienes una foto tuya jugando con tus sombrero y ropas blancas. Tienes tres años. He guardo esta foto a conciencia. Y ahora Mitsuki, es tan rico. Dios fue bueno con nosotras. El destino marca lo que vives”. Naomi le pregunta si ha disfrutado de la vida y la abuela responde: “No diría que he disfrutado de la vida. Pero no me disgustó. He vivido una vida ordinaria cada día”. La abuela juega con el nieto mientras se escucha: “Has crecido tanto. Yo cada vez me voy haciendo más pequeña mientras me hago vieja”.



Confrontación de la infancia y la vejez reunidas en un solo plano, dos etapas de la vida que se asimilan en la dificultad de movimiento mientras que la voz *over* remite a la infancia de Naomi a partir de una fotografía que no vemos, sustituida por imágenes del presente.

13. CEMENTERIO (00:21:36)

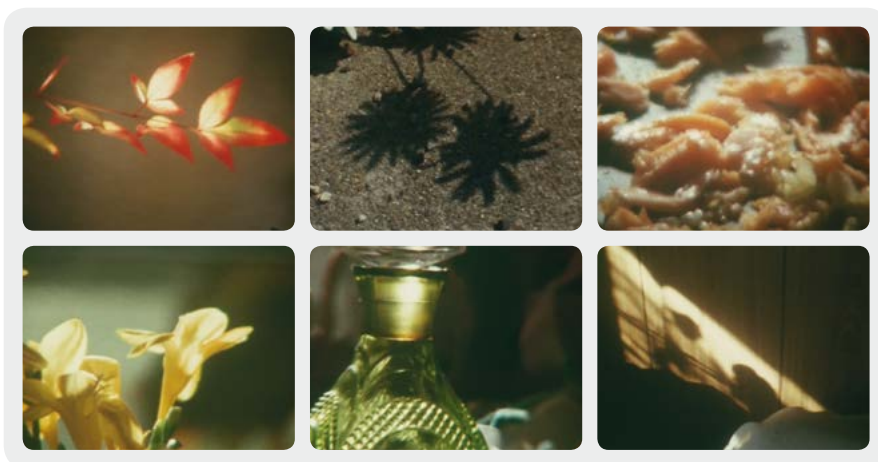
Planos del cementerio y del hijo de Naomi caminando entre las tumbas. Naomi pregunta en *off*: ¿Dónde está la abuela? ¿A dónde se fue?



La escena propone un juego ambiguo alrededor de la muerte de la abuela. Las imágenes remiten al cementerio donde se encontraba enterrado el abuelo de Kawase, que ya habían aparecido en *Kya ka ra ba a*, mientras que en la voz *over* alude a la ausencia de la abuela. Sabemos que Uno Kawasae no moriría hasta 2012, por lo tanto esta escena podría estar anticipando ese miedo a su muerte.

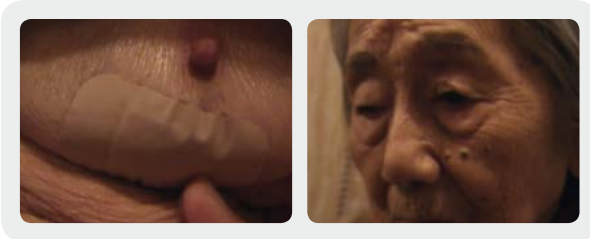
14. DETALLES (00:23:00)

Montaje de imágenes de detalles de flores, comida e imágenes abstractas. En *off* escuchamos la voz de Naomi quien va enseñando el nombre de las cosas a su hijo, mientras suena una melodía de cajita de música y escuchamos al final de la secuencia el sonido de una armónica con la que juega el niño.



Esta escena hace referencia a la película *Ni tsutsumarete* donde aparece la misma música al final de la película. De igual modo, entronca con el juego de nombrar que aparece en *Katatumori*. En este caso, el juego de nombrar además de ser una expresión de la celebración de la existencia es una forma de transmitir ese conocimiento a su hijo.

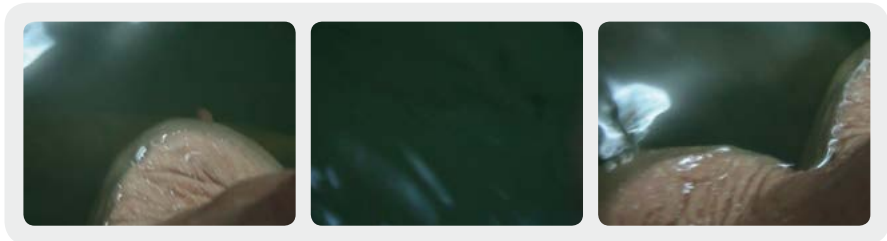
15. CÁNCER (00:24:35)



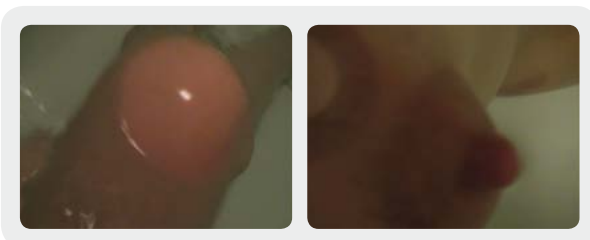
La abuela cuenta que le han hecho un corte en el pecho y que tiene cáncer.

16. LOS PECHOS (00:25:22)

Planos de la abuela bañándose que ya vimos en la escena 2. La abuela comenta en *off*: “No se puede prever el futuro. Tu abuelo era un hombre muy bueno. Te quería mucho y yo también. Has chupado esos pechos a menudo”. Tras el descubrimiento del cáncer. Los mismos planos del pecho que vimos en la escena 2, adquieren otro sentido.



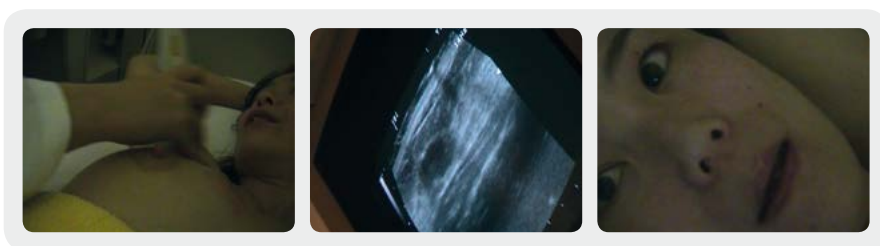
17. BAÑO (00:26:20)



Imágenes del cuerpo de Naomi dándose un baño. En el pecho lleva una tirita de una biopsia. Esta secuencia funciona por analogía con la anterior, tanto en forma como en contenido.

18. ECOGRAFÍA (00:26:44)

Planos de Naomi tumbada en una camilla del hospital, le están haciendo una ecografía del pecho. La doctora y Naomi mantienen una conversación sobre un pequeño bulto.



Alrededor del hospital se gestan algunas escenas, la ecografía del bebé de Kawase, la ecografía del pecho y, por consiguiente, la enfermedad, que enlaza con la enfermedad de la abuela y su posible fallecimiento.

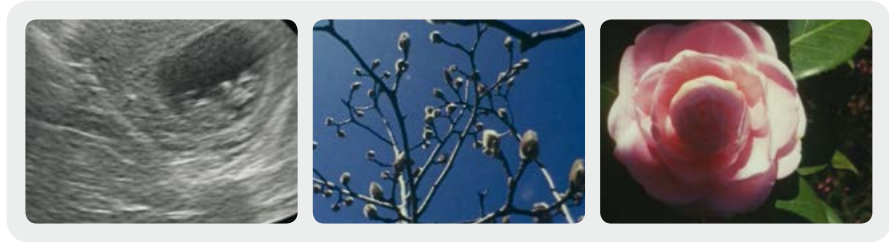
19. MATERNIDAD (00:28:30)

Planos del hijo de Naomi sentado en la mesa comiendo. La luz del atardecer entra por la ventana e ilumina su cara. Naomi filma su mano acariciando la imagen: “Ser bendecida con una vida, tanto para compartir. Supongo”. Observamos algunos elementos recurrentes, la filmación como dispositivo que permite tocar a los seres queridos y el alimento ligado a la crianza.



20. NACIMIENTO (29:45:00)

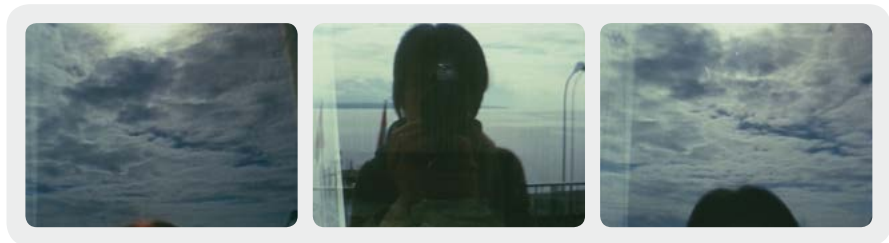
Montaje de imágenes que asocia la ecografía de la escena 3 con planos de capullos y flores. Escuchamos en voz *over* a la abuela hablar sobre el nacimiento de Naomi: “Cuando naciste tardaste mucho. Estábamos exhaustas. El hospital cerraba a las diez y nos dijeron que nos fuéramos a casa. Estábamos a punto de irnos. Pero nos fueron a buscar y volvimos. Ahí naciste”. Luego Naomi pregunta a la abuela si le parece bonito su bebé, y la abuela responde que ella era más bonita cuando nació.



En esta escena se establece una analogía entre el feto y los capullos, las flores y los frutos, que ya había aparecido en *Ni tsutsumarete*, para hablar de sí misma como fruto de la unión de sus padres. Cabe destacar, que ya se estableció una analogía entre una ecografía y el cielo, un dato que indica la importancia que otorga Kawasae a los elementos de la naturaleza.

21. SOY TAN AFORTUNADA (00:31:47)

Plano secuencia con panorámica vertical que comienza en el cielo y va descendiendo hasta encontrar el reflejo de Naomi filmándose. En la banda de sonido escuchamos a la abuela en voz *over*: “He estado pensando que soy tan afortunada. Poder vivir con mi querida Naomi. No quiero morir todavía. A veces lloro. Si el abuelo viviera. A veces me siento sola, pero verte aquí, me hace ser más feliz. No digo las cosas muy bien. No soy buena con las palabras. Soy muy torpe. Pero quiero que seas feliz. Al abuelo le alegraría verte hoy”.



22. EL PARTO (00:32:58)

Primeros planos de Naomi tumbada en su casa durante el momento del parto, una escena anticipada al inicio del documental, mediante el inserto de la placenta. En el momento en que van a cortar el cordón la directora pide la cámara para filmarlo ella misma, un impulso que refleja la necesidad de vivir a través de lo filmando. El sonido ambiente se silencia durante el momento del parto hasta cuando nace el bebé y luego vuelve a silenciarse.



23. FOTOGRAFÍAS (00:35;15)

Secuencia construida con fotografías del parto, mientras que continúa el silencio de la secuencia anterior. La cámara recorre la fotografía y, cuando vuelve a centrarse en las tijeras que cortaron el cordón, aparece el sonido del llanto del bebé. Sobre la imagen fotográfica del pecho escuchamos el diálogo de la secuencia 2. Naomi pregunta si chupó de su pecho a su abuela y la abuela responde: “Claro que chupaste. Aunque no te engendrara y no diera a luz. A pesar de esos secos pechos chupaste incluso con tu barriga llena. Mis pequeños pezones aguantaron. Normalmente no hubieran podido porque no te había dado a luz”. Sobre la fotografía en la que vemos a Naomi con el bebé y la mano de la abuela cogiendo su mano escuchamos a Naomi decir: “Coge su mano abuela”. Luego Naomi tararea “Green Leaves” de Mozart, intuimos a su hijo por los sonidos que realiza el bebé, sobre la imagen del bebé y el pecho. La escena termina con imágenes en movimiento.

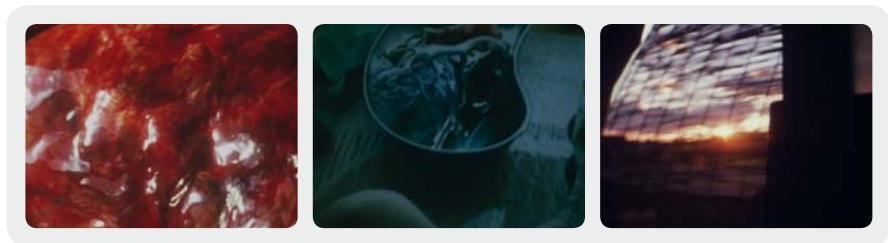


La recreación fotográfica de momentos del parto indica un tiempo suspendido. Las imágenes pertenecen al fotógrafo Shunji Dodo y fueron publicadas en el libro titulado *Ha.Ha*,

con un texto de Jean Perret.⁵⁴⁹ Es interesante el juego que se establece entre la directora y las imágenes, puesto que Kawase no solo las observa sino que introduce sus manos delante de la cámara para tocarlas, un gesto amoroso que alude a la importancia del tacto, pero de igual modo a la importancia de las imágenes en sí mismas como referencia del mundo.

24. UN POCO DE SANGRE (00:37:28)

Planos detalle de la placenta. Naomi indica en voz *over* sobre las imágenes del parto viradas al azul: “El órgano que me conectaba a ti era un poco de sangre y tenía un sabor cálido”. La secuencia finaliza con la filmación del paisaje a través de una ventana al atardecer.



25. TÍTULOS DE CRÉDITO (00:38:28)



Los títulos de crédito se inscriben sobre la placenta con los nombres de la abuela Uno y la directora acompañados de los sonidos del bebé y la abuela. Este acto de inscripción de los dos nombres sobre la placenta reafirma una relación de apego que va más allá que la genética.

II.3.2.5.2. Enunciación, líneas argumentales y estructura narrativa

En los documentales de Naomi Kawase analizados intervienen fundamentalmente tres niveles de enunciación: la cámara como dispositivo para catalizar realidades, la voz *over* en primera persona y el montaje poético de imágenes y sonidos. Respecto al primer punto señalamos que la directora se sitúa en las películas como un cuerpo-cámara o cámara-piel,⁵⁵⁰ al utilizar

⁵⁴⁹ José Manuel López, *El cine en el umbral*. Naomi Kawase (Madrid, T&B Editores, 2008), p. 166.

⁵⁵⁰ Luis Miranda, “La cámara piel: tocar la imagen y (el rostro) de la anciana en caracol”, en José Manuel López, *El cine en el umbral*. Naomi Kawase (Madrid, T&B Editores, 2008), pp. 71-79, p. 73.

algunos recursos similares al *cinéma-verité*. Kawase provoca situaciones que no existirían sin la presencia del dispositivo fílmico, fundamentalmente a través del diálogo, la confrontación y el juego. Este nivel de intervención le permite a la directora utilizar de forma narrativa los discursos de las personas con las que Kawase interactúa, que se convierten con frecuencia en voces *over* encubiertas, aunque observamos una progresión hacia la filmación de imágenes y sonidos sincrónicos en sus últimas películas, determinada por un progresivo uso del video digital. La presencia de la directora es fundamental en esa intervención, no solo porque interactúa a través de la palabra en *off*, sino porque en ocasiones se inserta delante de la cámara, desbordando los límites del cuadro con sus brazos, un detalle que pone de manifiesto la importancia del cuerpo en sus películas y del sentido del tacto, introducido mediante la filmación de numerosos planos detalles de las manos. Esta exploración sensorial, que trasciende de forma sinestésica la audiodivisión del formato fílmico, traspasa las limitaciones del autorretrato.

El segundo nivel de enunciación viene marcado por el uso de la voz *over* en primera persona, la mayor parte de las veces en tiempo presente, que expresa de forma directa e introspectiva el mundo emocional de la directora, sus dudas y angustias. Esta voz *over* no se configura como estructuradora del relato, sino que aparece de forma puntual y fragmentada, en forma de monólogos interiores fundamentalmente para valorar acciones, expresar emociones o plantear dudas. El tercer nivel se manifiesta de forma poética a través de los recursos meramente cinematográficos como la asociación de las imágenes a través del montaje, el acelerado, ralentizado, la superposición de los planos o el uso del color, mediante los cuales Kawase expresa un mundo emocional sin palabras. Por último, rescatamos la puesta en escena y la acción performativa que, si bien no son utilizados de forma recurrente en su filmografía, sí aparecen en el documental *Kya ka ra ba a*. Estas estrategias convierten a la directora en un personaje que actúa frente a la cámara, potenciando un distanciamiento de la emoción que se acentúa a través de la visibilización de las claquetas, un recurso que evidencia el mecanismo de producción y nos introduce de lleno en los procesos ficcionales. En ese sentido, la acción catártica de la secuencia performativa en la que Kawase corre desnuda con la espalda tatuada entroncaría con la tradición de la práctica de la video-performance.

En los documentales seleccionados priman dos líneas argumentales, una en torno al padre biológico que se desarrolla en *Ni tsutsumarete* y en *Kya ka ra ba a*, y otra que gira alrededor de su madre adoptiva, en *Katatumori* y *Tarachime*. Ambas se articulan en torno al conflicto intrapersonal del abandono y los conflictos interpersonales con esas dos figuras, y su madre biológica. En lo que concierne a la estructura narrativa, *Ni tsutsumarete* se construye en torno a la trama principal del viaje de Kawase en busca de su padre biológico, que entroncaría con la maestra de la “búsqueda”. El relato pone en juego elementos de los cuentos donde el mundo estable de nuestra heroína entra en crisis ante el inicio de la misión, la búsqueda del padre, un detonante que aparece en la secuencia del bar. La autorreferencialidad de la pieza presupone que nadie le confiere esa misión, sino que responde a la propia necesidad vital, a la que por otro lado hace referencia cualquier mito o cuento, tal y como

indica Joseph Campbell en su libro *El héroe de las mil caras*.⁵⁵¹ La heroína encuentra como oponentes a los miembros de su familia, en concreto su madre adoptiva, y como ayudante el propio dispositivo fílmico que se constituye como un apoyo que objetualiza y materializa esa búsqueda permitiendo, además, la descarga emocional a través de la creación. La directora finaliza su misión y encuentra al padre, lo que constituye el clímax del documental, consiguiendo completar su relato biográfico desde su nacimiento hasta la actualidad mediante el montaje fotográfico. En este periplo observamos otras subtramas relacionadas con su madre adoptiva y su madre biológica, una relación que se mantiene en la sombra, en su filmografía.

De igual modo, si analizamos el documental *Kya ka ra ba a*, desde el punto de vista de las estructuras clásicas, podíamos presuponer como detonante de la película la noticia del fallecimiento del padre de la directora, durante la escena 4, que se configura como el conflicto intrapersonal. La trama principal se articula alrededor del duelo por la pérdida del padre, que da pie a las escenas de recapitulación de la memoria que funcionan a modo de *flashback*, a través de sus anteriores películas. A partir de ese momento, la directora vuelve a revisar su condición de niña adoptada, primero de la mano de su madre adoptiva en la escena 6, e inmediatamente después en las escenas 7, 8 y 9 por parte de su madre biológica. Posteriormente, se suceden una serie de escenas que muestran la herida abierta del abandono, el sentimiento de soledad y la pregunta recurrente acerca de su identidad que aparece a través de la voz *over* de la escena 13, “¿Quién soy en realidad?”. Las escenas 15 y 17 se podrían considerar como puestas en escena que intentan aliviar “el dolor del corazón”, a través del dolor físico del tatuaje, un pasaje donde el personaje del tatuador se podría equiparar a la figura del sabio o del oráculo de los cuentos y los mitos, al que se acude a pedir consejo. El momento climático llega en la escena 19 con la puesta en práctica de la performance que podría ser considerada como un rito de paso para transitar el duelo que va más allá de la muerte física del padre, pues se presenta como catalizador de su ausencia a lo largo de toda su vida. Este acto performativo está enmarcado entre las escenas 18 donde se rememora al padre a través de fotografías e imágenes en movimiento, y 19, una secuencia que constituye el epílogo de la película.

En el segundo ciclo de películas dedicadas a la madre adoptiva observamos el uso del relato circular, donde se incorpora el conflicto interpersonal entre la directora y su madre adoptiva. Kawase inscribe *Katasumori* en un tiempo fílmico situado entre sus dos cumpleaños, utilizando como hilo argumental el crecimiento de los guisantes que acompaña a lo largo de la película a las reflexiones sobre la crianza realizadas por su abuela. Los ciclos de la naturaleza marcan el nacimiento, el crecimiento, la muerte y renacimiento de las plantas de guisantes, una metáfora de la vida. Este hilo conductor inscribe la temporalidad de las escenas provocadas por Naomi, que básicamente se presentan como intentos por establecer un vínculo a través de la cámara para superar el distanciamiento entre la directora y su abuela. La distancia emocional entre ambas aparece reflejada en la escena 6, cuando la directora intenta tocar a su abuela desde la ventana, y retomada en la escena 16, cuando baja al jardín para tocarla realmente, una escena muy emotiva que sin embargo no constituye el clímax de

⁵⁵¹ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. El psicoanálisis del mito* (México, Fondo de Cultura Económico, 2014).

la película que se manifiesta en la escena 19, un homenaje a su abuela a través del acto de nombrar lo que existe: “La película para mi es la prueba de que este mundo existe y de que hay belleza y que ella me enseñó que eso existe. Eso tiene que ver con la afirmación de mi existencia y de que el otro existe en este momento”.⁵⁵²

A pesar del acercamiento que supuso esta película, Kawase abordará de nuevo su ambivalente relación maternofilial en *Tarachime*, revisada por su propia maternidad. *Tarachime* recupera la forma circular de *Katatsumori*, con la apertura y cierre de la misma imagen, la placenta de su parto, que se configura, como ella misma indica, como el detonante de la película:

La grabación del parto fue precisamente la primera escena que tuve claro que iba a formar parte de la película. A partir de ahí empecé a desarrollar el resto, observando cuidadosamente mi vida rutinaria, realizando rodajes adicionales y el tiempo propio de la vida diaria se convirtió de manera natural en el eje que estructura toda la película.⁵⁵³

La directora sitúa entre ese paréntesis sus reflexiones sobre vida, muerte y renacimiento en el propio contexto familiar, a través de la confrontación entre el nacimiento de su hijo y la futura pérdida de su abuela, inmersos en el ciclo vital de la existencia. La organización de la narración no presenta una sucesión de acontecimientos relatados de forma causal, sino que son presentados en base a una lógica dialéctica. Al inicio de la película, la directora opone la imagen de la placenta a una imagen de Naomi de bebé junto a su abuela, un binomio que confronta dos tipos de maternidades la biológica y la adoptiva. La escena 4 se puede considerar el detonante que articula la secuencia reproches-disculpas-reconciliación, en la que la directora reprocha el comportamiento de su abuela en el pasado, ésta le pide disculpas y le expresa su cariño y ambas se reconcilian a través del acto simbólico de la escena del cumpleaños. Naomi adopta el rol de la víctima que se convierte en verdugo y exige reparación por las afrentas vividas durante la infancia, donde la empuñadura de la cámara pareciera un arma que exige el reconocimiento de ese dolor, expresado en forma de rabia, frente a una anciana situada en posición de inferioridad, desnuda ante la cámara en todos los sentidos: literal y emocional.

A partir de ese momento la película se desarrolla en torno a la dialéctica enfermedad-muerte, enfermedad-vida, donde el accidente de su abuela presentado en las escenas 8 y 9, permiten la expresión del miedo a su muerte que se manifiesta en la escena 10, a través de la voz *over*: “No puedo imaginar a mi abuela muriendo”. La escena 13, en el cementerio, presenta la posibilidad de que esa muerte se haya producido, pero ante todo reitera un miedo anticipado a que eso ocurra. El clímax de la película se presenta con la escena del parto de la directora filmado y fotografiado por personas externas. Esas fotografías constituyen el final del documental, así como una apertura a un nuevo ciclo vital que perpetúa el legado de la familia y viene a reparar la ruptura genética que supone la adopción. Esta vuelta al inicio

552 Naomi Kawase, Masterclass Festival de cine 4 + 1 (Ciudad de México, 29 de octubre de 2011). (00:53:52-00:54:42). [<https://www.youtube.com/watch?v=sQm2a6WsjdU>] (07/04/2020)-

553 José Manuel López, *El cine en el umbral. Naomi Kawase, op. cit.*, p. 138.

de la película retoma la dicotomía maternidad biológica o por adopción, reivindicando los vínculos de apego frente a la consanguinidad

Tras este análisis observamos que, a pesar del carácter experimental de estas películas, las estructuras narrativas empleadas tienden hacia la narrativa clásica y a la resolución de los conflictos que se plantean, al menos en las tramas principales, siendo reconocibles los momentos climáticos en cada película. Esta postura difiere a la expresada por Erik Bullot quien manifiesta que “Cada película lleva en ella un punto de no-resolución, un final abierto. Esta incerteza, que también es una manera de protegerse, invita a la cineasta a multiplicar los gestos de reconocimiento.”⁵⁵⁴ Si bien es cierto que observamos algunos elementos en las películas que nos podrían invitar a pensar así, como la llamada suspendida de la madre biológica en *Ni Tsutsumarete*, cada película presenta un cierre, que en muchas ocasiones invita de nuevo a la apertura de un nuevo ciclo, pero que de ningún modo se puede emparentar al final abierto, sino que está más relacionado con la influencia sintoísta de la cultura japonesa y su concepción cíclica de la vida.

De igual modo, Bullot indica que el carácter paradójico del reconocimiento, incompleto, imposible, invitaría al retorno de lo mismo;⁵⁵⁵ sin embargo, cabe señalar que aunque las cuatro películas gravitan en torno al núcleo del abandono, lo que otorgaría a estas películas la connotación de variaciones sobre el mismo tema, cada una de ellas ofrece un detonante diferente que indicaría la inclusión de una nueva circunstancia que resonaría con el trauma fundamental: frente al desconocimiento del padre, la muerte del padre, frente a la relación maternofilial, el propio hecho de ser madre. Este tipo de estructura se podría situar, tal y como indica Carlos Losilla, “entre la crónica y el melodrama, por centrar sus películas en el núcleo familiar”.⁵⁵⁶ Cada película se configura, por lo tanto, como una construcción de narrativas identitarias que permiten el alejamiento progresivo de ese núcleo traumático primordial, un viaje que se configura más cercano a la figura de la espiral que la del círculo, constituyendo la propia reparación de esa herida el tema de las cuatro películas.

II.3.2.5.3. Estrategias de la expresión de la memoria: El cine como dispositivo de relación

Los documentales autobiográficos de Naomi Kawase se presentan como dispositivos que relacionan a la directora con el mundo y con su pasado. Esta conexión mediada por la cámara se establece a tres niveles: la relación con el entorno, con su familia y consigo misma. Su acercamiento formal a través del primer plano y el plano detalle son un reflejo de esta necesidad, que desemboca en el deseo de tocar como una forma de materializar el acto de acercamiento, al igual que el deseo de fijar y retener lo efímero. En palabras de la directora:

554 Érik Bullot, “Elogio de Naomi Kawase” (*Lectora*, 18, 2012), pp.153-162, p. 160.

555 *Ibid.*, pp. 160-161.

556 Carlos Losilla, “Ausencia de sí”, *op. cit.*, p. 58.

Mi tendencia a filmar primeros planos estuvo ahí desde el principio, como un deseo de acercarme lo más posible a algo. Y al acercarme tanto, quiero tocarlo. Por supuesto, a un cierto nivel me refiero a poder tocar el objeto material. Pero en realidad, es al interior a lo que quiero aproximarme[...] Esta técnica se ha convertido en mi método para conectarme con el mundo. Pero, a decir verdad, me gustaría ser capaz algún día de conectar mi interioridad con la de la otra persona sin la ayuda de una cámara.⁵⁵⁷

El interés de Naomi Kawase por el cine nació del deseo de retener el tiempo: “El hecho de que el tiempo pase y desaparece es totalmente triste y desolador”.⁵⁵⁸ La observación del entorno es una de las características principales de su cine, ya anticipada en sus primeros cortometrajes, *Watashi wa tsuyoku kyomi o motta mono o okiku fix de kiritoru*, una pequeña sinfonía visual de las calles de Osaka, o *Watashi ga ikiiki to kakawatte ikó to sur jibutsu no gutaika*. El descubrimiento de que el cine permitía fijar en el mundo aquello que había desaparecido se convirtió en una revelación para esa joven que comenzó a filmar sin apenas referentes cinematográficos: “El hecho de capturar un tulipán fui consciente de poder capturar el mundo”.⁵⁵⁹ Esta filmación de imágenes se convirtió para la directora en un medio de apropiarse a la realidad: “Es muy importante la idea de que el tulipán es mío, el sol es mío, la persona es mía, el agua es mía[...] Tiene que ver con la perspectiva personal. Para mí es el gran atractivo del cine. Si no hay personalidad no importa quién grave.”⁵⁶⁰

En los documentales analizados, la directora filma fundamentalmente su entorno más cercano centrado en los espacios domésticos, la naturaleza y los fenómenos atmosféricos. El respeto, admiración y temor a la naturaleza de la directora se pone de manifiesto en el siguiente testimonio: “Los seres humanos pensamos que podemos realizar cualquier cosa que nos propongamos, que podemos crear nuestro propio camino con absoluta libertad. No es cierto; creo que no hay nada tan insignificante como los seres humanos”.⁵⁶¹ Predomina el plano detalle en la observación de la naturaleza, una mirada que se focaliza en flores, hojas e insectos, así como en la filmación de los objetos y lugares cotidianos. El plano general es utilizado para filmar el paisaje focalizado con frecuencia en planos de cielos rodados en su mayoría al atardecer.⁵⁶² El interés por los elementos queda reflejado en la película *Kya kara ba a*, pero se explora a lo largo de toda su filmografía. La conexión con la naturaleza al mismo tiempo denota una búsqueda de los aspectos más intangibles y trascendentales de la existencia. Si tal y como indicaba anteriormente filmar era forma de apropiarse de las cosas,

557 Aaron Gerow, “El tema soy yo. Entrevista a Naomi Kawase”, *op. cit.*, pp. 119-120.

558 Naomi Kawase, Masterclass Festival de cine 4 + 1, *op. cit.* (00:05:29-00:05:37). [<https://www.youtube.com/watch?v=sQm2a6WsjdU>] (07/04/2020).

559 *Ibid.*, (00:20:29-00:20:38).

560 *Ibid.*, (00:21:49-00:22:56).

561 José Manuel López, “Solo consigo expresarme a través del cine. Entrevista con Naomi Kawase 2001-2008”, en José Manuel López, *El cine en el umbral. Naomi Kawase* (Madrid, T&B Editores, 2008), p. 135-143, p. 141.

562 *Ibid.*, p. 141.

de igual modo se convirtió en una prueba de estar incluida en ese mundo al verse reflejada en aquello que filmaba: “sentía mi presencia en ese tulipán, era el reflejo de mí misma”.⁵⁶³

En esta observación del mundo próximo incluiría muy pronto la relación con las personas más cercanas. El dispositivo filmico le ha permitido conectarse con las personas que le rodean o bien a través de acciones reparadoras de “lo faltante”, como la búsqueda del padre o a través del acercamiento hacia lo cotidiano. Sus dos películas centradas en la ausencia paterna son sin duda las más emocionales de su filmografía documental, remitiendo directamente al trauma del abandono. Este vacío biográfico y de memoria se convirtió en el tema insoslayable que debía abordar cuando comenzó su formación filmica, tal y como la directora indica.

No es que eligiera a mi padre como centro de interés porque me molestase especialmente que no formara parte de mi vida, pero, por algún motivo, su ausencia de mi vida era un tema irresistible para mí.⁵⁶⁴

Como ya vimos en el capítulo anterior la directora utiliza el viaje como hilo narrativo en *Ni tsutsumarete*, que además se convierte en un dispositivo de encuentro necesario para acercarse a la figura paterna. Al recorrer los lugares donde su padre había vivido la directora buscaba “el rastro de que él había estado allí y sus memorias. Trataba de sentir lo que él había vivido”.⁵⁶⁵ Filmar una memoria similar a la de su padre, acercándose a aquello que había visto u oído, se constituyó como una forma de generar un espacio y tiempo compartido a través del cine que le permitiera llenar su vacío. Esta vinculación simbólica fue el primer paso a un acercamiento que se materializaría a través de la filmación de la llamada y su posterior encuentro con su padre. No obstante, la directora no mostró de forma explícita el encuentro que se produjo con su padre tras la llamada, que quedó sugerido mediante un plano al final de la película, ni tampoco aparecería en *Kya ka ra ba a*, un ocultamiento filmico que podría corresponderse con la salvaguarda de su privacidad, pero que es la traslación filmica de una ausencia tanto de pasado como de presente. La directora sostiene que ante la ausencia paterna “La película se convirtió en una película cuyo objeto se había desvanecido. Entonces entrevisté a la gente más cercana a mi padre, pero algo no encajaba: ¿Cuál era su verdadera forma de ser, qué le había hecho diferente de las demás personas?, ¿en qué se había equivocado?”.⁵⁶⁶ El encuentro con el padre en este documental pasa por el lado de la “identificación” a través del tatuaje, como indica Carlos Losilla,⁵⁶⁷ un deseo de acercamiento hacia su parte más transgresora. A este respecto, Bullot señala: “El tatuaje se convierte así en la metáfora de

563 Naomi Kawase, Masterclass Festival de cine 4 + 1, *op. cit.*, (00:21:14-21:34).

564 José Manuel López, El cine en el umbral. Naomi Kawase, *op. cit.*, pp. 115-116.

565 Naomi Kawase, Masterclass Festival de cine 4 + 1, *op. cit.* (00:35:54).

566 José Manuel López, “Solo consigo expresarme a través del cine, *op. cit.*, p. 136.

567 Carlos Losilla, “Ausencia de sí”, en José Manuel López, *op. cit.*, p. 61.

la filiación. Autoriza, por contacto, la entrega de un legado bajo una forma iniciática. Esta tensión entre la huella y su desaparición funda las bases del cine de Naomi Kawase”.⁵⁶⁸

Si en ambas películas la relación de la directora con su padre se realiza en la distancia, la directora utiliza la confrontación como forma de relación, a través del dispositivo fílmico, con su madre adoptiva en sus dos películas *Katatsumori* y *Tarachime*. Las dificultades relacionales expresadas a través del distanciamiento mostrado en la escena 6 de *Katatsumori* son corroboradas por la directora en esta declaración:

Para mí la relación solo fue posible gracias a la cámara. De hecho, después de la muerte de mi abuelo apenas hablaba con mi abuela. Me preocupaba causarle desazón quejándome, por ejemplo, de que se estuviera haciendo mayor. Cuando lo ponía en palabras, corría el riesgo de herirla así que cerraba el pico.⁵⁶⁹

Naomi había abordado la filmación de su abuela desde sus primeras películas. Su rostro aparecía en el final de su primer cortometraje *Watashi wa tsuyoku kyomi o motta mono o okiku fix de kiritoru*, de igual modo se convirtió en la protagonista de *Mi familia una única persona*, mientras que la relación entre ambas se constituyó en la temática de *Katatsumori*. La búsqueda de acercamiento se materializó en esta película a través de numerosas maneras de llamar la atención de la directora mediante la interrupción constante las acciones cotidianas de la abuela, pidiéndole que mirara a cámara o interrumpiendo sus acciones con sus manos como ocurre, por ejemplo, en la escena 4. De igual modo, desarrolla estrategias lúdicas de intervención, como cuando propone el intercambio de la cámara en la escena 9 o juega a nombrar objetos de la realidad, en la escena 19, colocando a su abuela una espina de rosal en la nariz. En la escena 6, muestra la distancia que las separa mientras Naomi filma a su abuela desde la ventana, mientras que en la escena 16 se explicita un acercamiento hacia ella mediante la respuesta fílmica a la pregunta: “¿Me quieres como yo te quiero a ti?”:

En el caso de *Katasumori* yo estaba viendo a mi abuela desde la ventana y dibujaba su silueta con el dedo. En esa imagen no se escucha la conversación con mi abuela, sino una en la que ella me preguntaba si yo la quería. Cuando me lo preguntó yo no pude contestarle honestamente. Después cuando mi abuela no me estaba viendo, pero yo a ella sí, la acaricé con mucho cariño. Eso no me bastó. Así que fui a verla y la toqué. No lo pensé, no fue premeditado[...] Dentro de mí me di cuenta de que no había contestado a su pregunta. Traté de contestarla y por eso la acaricé”.⁵⁷⁰

Si el juego es la estrategia fundamental que utiliza Kawase en este documental en *Tarachime*, la cámara adopta el rol de agente catalizador, al mismo tiempo que es testigo de las cuentas

568 Érik Bullot, “Elogio de Naomi Kawase”, *op. cit.* p. 158.

569 Aaron Gerow, “El tema soy yo. Entrevista a Naomi Kawase. 1988-2000”, *op. cit.*, p. 123.

570 Naomi Kawase, Masterclass Festival de cine 4 + 1, *op. cit.* (00:50:00)

pendientes con el pasado por las que la directora exige una reparación. Esta demanda está sintetizada en la escena 4 del documental, donde la directora rememora un pasaje de su adolescencia donde la abuela le sugirió que se fuera a vivir con su madre biológica. La rabia que pervive en el presente remite al dolor del trauma primario del abandono gatillado por la sugerencia de un nuevo abandono, en un período en el que además acababa de perder a su abuelo. Si en *Katatsumori* el anhelo de acercamiento colocaba a Naomi y a su abuela en un nivel de vulnerabilidad similar, la relación de poder a través de la cámara se hace patente en *Tarachime*, sobre todo en esta escena que denota una inversión de la autoridad con respecto a la infancia. La constante revisión de la maternidad adoptiva se encuentra presente, en ambas películas, a través de los testimonios de la abuela, como una forma de reafirmación del amor profesado y de los vínculos contruidos. Este discurso se contrapone a la figura materna biológica, solo presente a través de su voz *over*. A este respecto Naomi indica que considera a su madre biológica como una mujer y no como una madre, sin necesidad de confrontarla como una ausencia como a su padre pues siempre supo quién era:

Creo que veo a mi madre en términos más generales, como mujer antes que como madre. La observo desde el punto de vista de una mujer y como ella también es una mujer, las características que veo y con las que entro en relación cuando la observo provienen menos de sentir la ausencia de una madre que de sentir la presencia de una mujer.⁵⁷¹

Me adentro ahora en el tercer nivel de vinculación que he señalado, la relación consigo misma y su propia memoria, que se manifiesta desde el punto de vista de la banda sonora a través del monólogo interior y mediante el retrato, el autorretrato, así como la inscripción de su cuerpo, en relación con la banda de imagen. El retrato supone habitar el espacio profilmico, ser filmada o fotografiada por otros, mientras que el autorretrato implica estrategias de desdoblamiento de la persona que lleva la cámara. En *Ni tsutsumarete*, por ejemplo, la directora es retratada en su búsqueda del padre a través del dispositivo fotográfico que la convierte en el personaje principal de esa búsqueda, mientras que en *Katatsumori* la exploración del retrato está ligado al dispositivo del juego con su abuela. En *Kia ra ba a* además de aparecer retratada durante la filmación de su cumpleaños la directora introduce, por primera vez, un dispositivo ficcional que la relaciona con el tatuador a través del plano contraplano. Todas estas escenas donde se sitúa como centro de la imagen, incluida la de la espalda tatuada, o las de la ecografía y el parto de *Tarachime*, le confieren un estatus de objeto fílmico, un desdoblamiento que ofrece un contrapunto a su presencia como sujeto filmante, visible a través de un cuerpo-cámara que mira y se mira a través del autorretrato. No obstante, cuando la directora es retratada por otras personas, éstas se muestran irrelevantes en la narración, por consiguiente, el retrato se transforma en un autorretrato encubierto, que nos remite a un mirarse desde fuera, una estrategia implícita de búsqueda de identidad.

571 Aaron Gerow, "El tema soy yo. Entrevista a Naomi Kawase. 1988-2000", *op. cit.*, p. 117.



Por su parte, el autorretrato incluye las dos fórmulas posibles de la autorrepresentación fílmica que permiten mirar y ser mirado al mismo tiempo: el reflejo y la sombra. Naomi graba su reflejo en una gran variedad de superficies como el agua, los cristales e incluso en la pantalla de televisión donde distorsiona su rostro a partir de las interferencias. Tanto la distorsión como la inscripción de la sombra posibilitan, por otro lado, que la imagen se convierta en símbolo debido al sentido que sugiere la distorsión por un lado o a su bajo nivel de iconicidad, por otro.



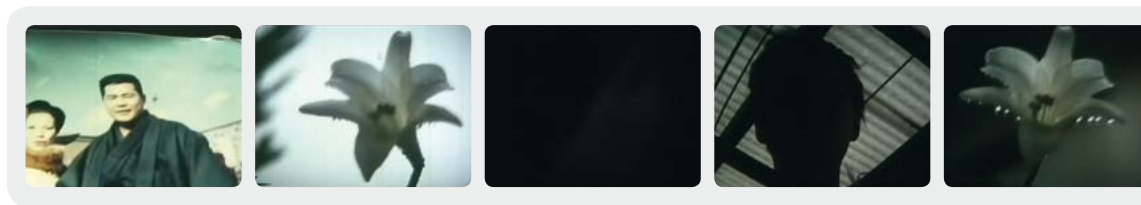
Cabe destacar que es en *Ni tsutsumarete* y *Kya ka ra ba a* donde encontramos una mayor presencia de la exploración del rostro de la directora tanto en forma de retrato como de autorretrato, quizás porque el intento de relación con la ausencia de la figura paterna le remite a sí misma, mientras que la indagación de la relación con su abuela o la inclusión de su hijo en la última película permite una interacción que invita a mirar hacia afuera.

De igual modo, observamos en la inscripción tanto del retrato como del autorretrato una progresiva transformación relacionada con la construcción de su identidad a lo largo de su filmografía autobiográfica. La mayor desregulación emocional la encontramos en su primera película expresada a través de los autorretratos distorsionados de la escena 7 cuando va a llamar a su padre. Por su parte, en *Kya ka ra ba a* tras la muerte de su padre observamos un distanciamiento gracias al dispositivo ficcional que permite la contención emocional, mientras que en todas las escenas en las que aparece la directora en *Tarachime* se muestra como una mujer empoderada en su condición de madre.

Tanto en la relación con sus familiares como en la exploración del yo tienen una gran importancia el uso de las fotografías que se configuran como elementos donde se materializa la memoria, pero que al mismo tiempo denotan los huecos biográficos. En ese sentido, indica Kawase: “Las fotografías funcionan como un dispositivo que suple lo que falta. Definitivamente carezco de algo. Creo que algo dentro de mí faltaba y no disponía de recuerdos para llenarlo.”⁵⁷² Es en *Ni tsutsumarete* donde encontramos un uso más versátil de la fotografía, donde además de estar conectada con la memoria es utilizada al final de la película como recapitulación de su biografía.

II.3.2.5.4. Trauma del abandono y el montaje poético

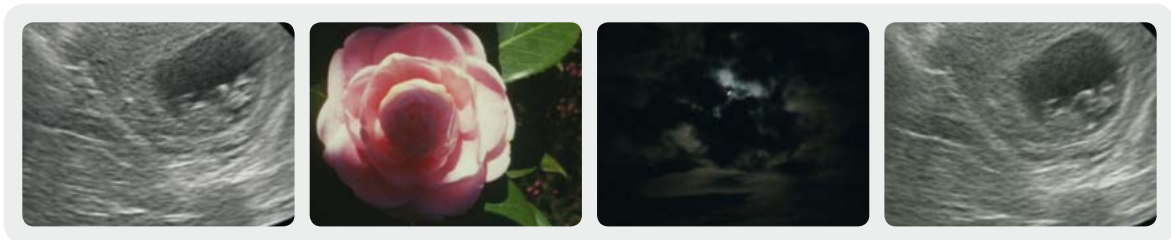
El montaje funciona en los documentales analizados como un aglutinador de fragmentos de los tres niveles de relación que vimos en el capítulo anterior, al mismo tiempo que permite la transformación de las imágenes en símbolos que le permiten hablar de sí misma de forma metafórica. Como ejemplo paradigmático de este tipo de acercamiento encontramos la escena 4, de *Ni tsutsumarete*, donde el montaje aglutina imágenes de todo tipo que giran alrededor del abandono. A ese respecto, Erik Bullot comenta que “El estilo de la película, entrecortado, disruptivo, responde así a la incerteza del ‘yo’”.⁵⁷³ La unión de la fotografía de sus padres biológicos, más el plano de un lirio blanco asociado posteriormente a un plano negro, el plano de la silueta de la directora y de nuevo el plano del lirio, esta vez con gotas de agua, se podría traducir de la siguiente forma: el fruto del matrimonio (niña-flor) + abandono (negro)= yo (silueta)-tristeza (flor-gotas de agua).



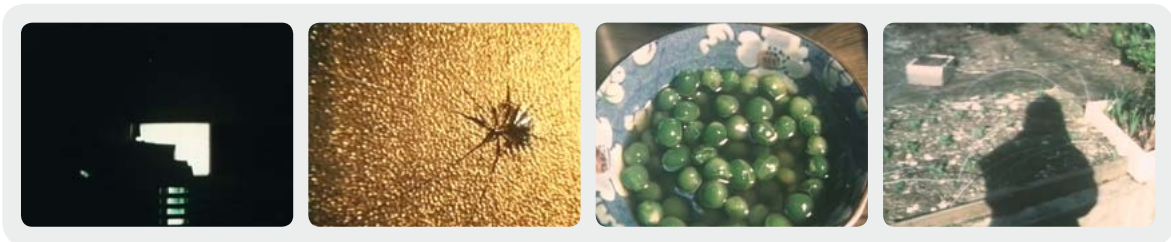
572 Aaron Gerow, “El tema soy yo. Entrevista a Naomi Kawase. 1988-2000”, *op. cit.*, p. 119.

573 Érik Bullot, “Elogio de Naomi Kawase”, *op. cit.*, p. 155.

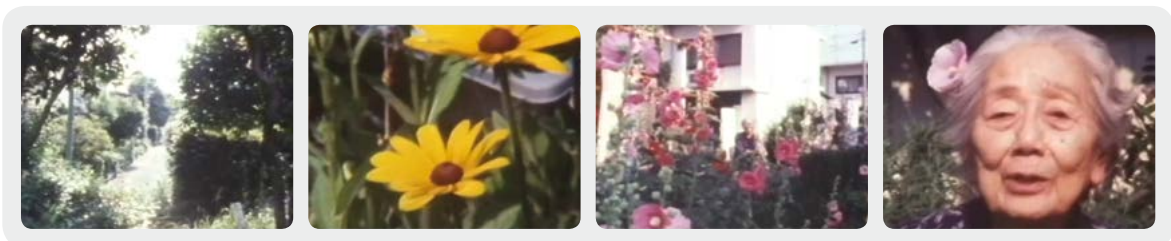
De igual modo, observamos esa relación entre niño y flor en *Tarachime* donde asocia a la ecografía a diversas imágenes de flores y capullos, al igual que había asociado esa misma ecografía a la imagen del cielo, esta vez por analogía formal entre las dos imágenes.

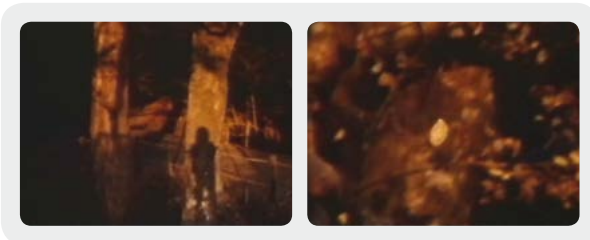
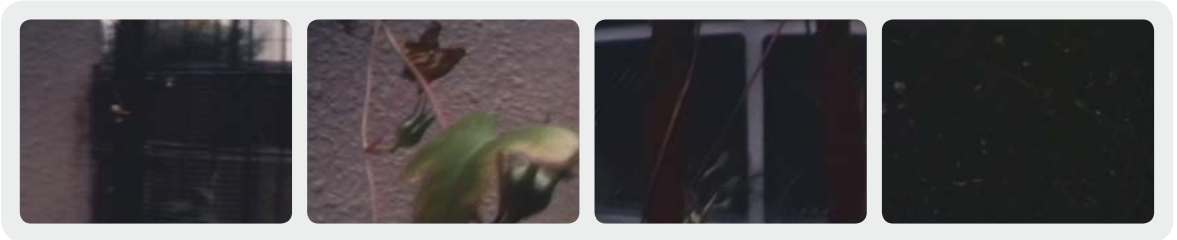


De nuevo en *Ni tsutsumarete* observamos otra imagen simbólica en la secuencia 9, en este caso de la ausencia de memoria del yo (la memoria traumática) representada a través de la pantalla vacía. Asimismo, asociamos el cristal roto con ella misma en la escena 10, cuando decide llamar al padre. Respecto a *Katatumori* el símbolo fundamental que atraviesa la película es la identificación de la crianza de Kawase con el crecimiento de los guisantes. Esta relación queda puesta de manifiesto en el autorretrato sombra sobre las plantas de guisantes en crecimiento.



Es interesante la dicotomía entre maternidad biológica y maternidad adoptiva que ya señalamos. El más paradigmático de la maternidad biológica es la placenta, símbolo de la consanguinidad que une a la directora con su bebé. Sin embargo, en *Kya ka ra ba a* la maternidad biológica adquiere tintes sombríos al superponer al discurso de su gestación a una sucesión de planos de una enredadera filmada en penumbra que finalizan en negro, de nuevo considerado como un símbolo de su abandono. La filmación de estas plantas sombrías es antecedida de una escena donde Naomi muestra una serie de imágenes de su abuela y planos de flores. Curiosamente la maternidad adoptiva es presentada como un terreno fértil frente a la esterilidad de lo biológico.





Sobre ese mismo discurso también utilizará el plano general de su sombra proyectada en el árbol y el plano detalle de una hoja pequeña aislada de su contexto, en la escena 8, que remitirían de nuevo al trauma del abandono y al sentimiento de soledad que expresa a través de la voz *over*.

II.3.2.5.5. Re-narración y construcción identitaria: La nostalgia del caracol o cómo construir una casa

Naomi Kawase indica que de pequeña se sentía como una babosa que anhelaba tener su caparazón, su casa, para así poder transformarse en caracol.⁵⁷⁴ La metáfora del caparazón y de la casa remiten a una carencia identitaria que le empujó a trabajar sus inseguridades mediante la creación de películas, a pesar de la desestabilización familiar que podría provocar esa búsqueda.⁵⁷⁵ Esa inseguridad provenía, como hemos visto, de la ausencia paterna como indica la directora: “El hecho de no saber qué tipo de persona era quien me trajo al mundo probablemente me volvió un poco insegura. Y pensé que, si quería seguir creciendo como ser humano, necesitaba resolver esa inseguridad acerca de mi propia identidad”.⁵⁷⁶ Kawasae alude a los procesos de creación en relación con la confrontación de sus experiencias de abandono como un proceso doloroso:

En realidad, cuando estoy filmando me resulta extremadamente doloroso, desde luego. Cuando me resulta tan doloroso, me pregunto qué demonios estoy haciendo rodando esa película, cuando tengo que pagar un precio emocional tan alto. Pero cuando ya estoy metida y va tomando forma, hay una parte dentro de mí que se alegra de haberlo hecho. Por eso sigo haciéndolo.⁵⁷⁷

⁵⁷⁴ Naomi Kawase, Masterclass Festival de cine 4 + 1, *op. cit.* (00:42:32)

⁵⁷⁵ Aaron Gerow, “El tema soy yo. Entrevista a Naomi Kawase”. 1988-2000, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p.116.

⁵⁷⁷ José Manuel López, *El cine en el umbral. Naomi Kawase, op. cit.*, p. 119.

Sin embargo, el tránsito de ese sufrimiento en su búsqueda de identidad ofrece a la directora la posibilidad de reparar la herida. En relación con su padre, el cine es el dispositivo que le acompaña en la búsqueda que realizó durante un año. Como ya vimos, la filmación de los espacios en los que había vivido el padre supuso una forma de recuperar de alguna manera el tiempo no vivido junto a él, de generar una memoria en conjunto gracias a las imágenes creando un tiempo que nunca existió. En relación con la memoria, la directora indica que: “La memoria no se tiene que crear porque ya existe. Si vives el día a día con alegría creo que no hace falta crear memoria. Pero yo no podía hacer eso y decidí utilizar el poder del cine para recrear mis memorias, así por fin pude ordenar mi propia vida”.⁵⁷⁸

Dentro de esos actos de reconstrucción de la memoria y de ordenamiento de la biografía se configura con un momento fundamental el encuentro con su padre. Tal y como la directora indica ser reconocida a través de la voz, ser nombrada supuso para ella un acto reparador: “Nuestras voces se encontraron. En ese momento mi padre me llamó por mi nombre, Naomi. Esa palabra fue suficiente. Para mí, fue como si pudiera admitir mi existencia en el mundo”.⁵⁷⁹ Como vimos, Kawase utiliza con frecuencia el acto de nombrar los objetos que la rodean, así lo realiza en *Katatsumori* y en *Tarachime*, una acción que la ha equiparado con Sei Shonagon y sus listados que hacen latir el corazón, pero en realidad para la directora “las cosas tienen nombre y por eso tienen presencia”.⁵⁸⁰ Nombrar significa dotar de existencia a aquello que se nombra, al igual que filmar supone el acercamiento y apropiación del mundo real e intangible y la fijación del tiempo inasible. A este respecto Kawase sostiene:

Hasta entonces, mi cuerpo existe aquí y vivo y tengo mis amigos y mi pareja, pero había algo que me hacía sentir como si no existiera o pudiera existir. Y con escuchar mi nombre Naomi, pude llenar el vacío. De esta manera a través de crear películas se volvió un dique para seguir viviendo la vida. Y para demostrarlo las personas que han visto esta película cambiaron su forma de tratarme antes y después de la película. Empezaron a verme a mí misma... De este modo entendí que las películas y la vida están siempre juntas y avanzan como dos ruedas. Al menos para mí.⁵⁸¹

De igual modo, el cine es el dispositivo que ayuda a transitar el duelo en *Kia ka ra ba a*, una película que vuelve a abordar la ausencia paterna esta vez debida a su muerte. La directora indica que el acto de acercamiento a la imagen interior que tenía de su padre y no la que podía obtener del exterior, “significó revisar mi pasado y al mismo tiempo fue una manera de desprenderme de él”.⁵⁸² El tatuaje se presenta como un rito para atravesar el dolor, infligiendo dolor al cuerpo para aliviar al alma, pero también es un acto de fijación de la memoria de

578 Naomi Kawase, Masterclass Festival de cine 4 + 1, *op. cit.* (1:57:51-1:58:29).

579 *Ibid.* (00:39:06-39:30).

580 *Ibid.* (00:53:43).

581 *Ibid.* (00:39:38).

582 José Manuel López, *El cine en el umbral. Naomi Kawase, op. cit.*, p. 137.

aquel que ya no estaba. Se ha cuestionado si el tatuaje es verdadero o falso, pero como indica la directora lo importante es el acto simbólico que supuso inscribir en su cuerpo el dibujo y correr hacia el horizonte desnuda:

Creo que aquel tatuaje era mi despedida de mi padre, una especie de funeral en su honor. Era una elección: con el tatuaje grabo la existencia de mi padre sobre mí y seguiré viviendo, aunque realmente no había elección posible sobre mí, sin tatuaje o con tatuaje viviré con la memoria de mi padre para siempre. Sea como sea, un mundo inimaginable me espera en el futuro y quiero caminar hacia él en cuerpo y alma, con los brazos abiertos.⁵⁸³

A pesar de que Naomi ha expresado que sus abuelos le habían proporcionado todo el afecto posible y que se había criado en un ambiente feliz, la directora ha manifestado en numerosas ocasiones que cuando comenzó a realizar *Katatumori* se sentía muy distanciada de su abuela. En relación con la metáfora del Caracol la directora sostiene que: “Grabar mi vida cotidiana con mi abuela fue como crear un caparazón con ella y fingirme caracol. Es un juego de palabras por *tsumori* significa “fingir” o “pretender. Pretendía ser caracol, por eso *Katatumori* en vez de *Katasumuri*”.⁵⁸⁴ Como ya se observó, nombrar es fundamental en esta película, constituyéndose un homenaje a su abuela quien le había proporcionado esa capacidad para apreciar la belleza. Naomi nombra los objetos del mundo para finalizar nombrando a su abuela mientras duerme. Respecto a lo que aportó la filmación de la película a la relación Naomi cuenta lo siguiente:

Nuestra relación se volvía más cercana a medida que la iba filmado. Como mi abuela era muy consciente de la presencia de la cámara nos redujo a una misma cosa, viéndonos a la cámara y a mí como una unidad. Creo que también sintió que la cámara estorbaba conforme se iba acercando más y más. Si, es probable que tuviera ese efecto. Y por eso nuestra relación se hizo tan íntima cuando la cámara se retiró.⁵⁸⁵

La cámara se configura con un objeto mediador, un objeto transicional de su relación, que permite el acercamiento, pero como vimos también provoca situaciones que no se hubieran dado sin la cámara. La cámara es un objeto que permite a la directora situarse en el mundo, de actuar en él, más que ser un testigo pasivo de su existencia, tal y como ella misma explicita, en relación con la filmación de su parto:

Cortar el cordón umbilical. Fue algo instintivo. De repente, le quité la cámara a la persona a quien pedí que filmara ese momento. Es difícil de explicar, pero algo me impulsó a

583 José Manuel López, “Solo consigo expresarme a través del cine. Entrevista con Naomi Kawase 2001-2008”, *op. cit.*, p. 137.

584 Naomi Kawase, Masterclass Festival de cine 4 + 1, *op. cit.* (00:44:13-00:44:45).

585 Aaron Gerow, “El tema soy yo. Entrevista a Naomi Kawase. 1988-2000”, *op. cit.*, p. 123.

rodarlo con mis propias manos. Sorprendentemente, pude sujetar la cámara con firmeza y ajustar bien el plano así que, al verla, parece que no hay ninguna oscilación de la cámara. En momentos así me doy cuenta de que la fuerza del ser humano es milagrosa.⁵⁸⁶

Esta exposición constante de su intimidad en las películas ha sido muy criticada. Carlos Losilla habla de “obsesión exhibicionista por hablar de sí misma en un sentido trascendente”,⁵⁸⁷ quien además considera que los ataques a la abuela en *Tarachime* pueden ser injustificados.⁵⁸⁸ José Manuel López comenta la actitud impúdica en su cine de acercamiento.⁵⁸⁹ Por su parte Adrian Martin afirma:

Kawase asume esa falta que la devora y la convierte en una forma de agresión, en un interrogatorio constante a los que le rodean: ¿por qué me dejasteis? ¿Sabéis cuánto me herís al decir esto? Exige disculpas, reparaciones, quebrantos y desgarros: otro espectáculo de lo absoluto para su cámara siempre en funcionamiento.⁵⁹⁰

Asimismo, Bullot habla del precario equilibrio entre la búsqueda de los orígenes y el narcisismo, la introspección y el *pathos*, el acompañamiento y el voyerismo: “La delectación narcisista aflora en algunos momentos, así como cierta complacencia voyerista, pero esa transgresión es precisamente el tema de las películas: se trata de provocar un retorno de la mirada sobre sí misma”,⁵⁹¹ convirtiéndonos a nosotros en cómplices de esa observación. Por su parte Juan Zapater indica:

Todo lo que Naomi Kawase recoge con su cámara es lo que, de forma consciente o inconsciente, venimos negándonos a nosotros mismos y con ello lo negamos a los demás: el acceso a la privacidad. En este territorio último e inviolable, el espacio sagrado de lo íntimo es donde el ciudadano contemporáneo parece cifrar su ideario de libertad y en no compartirlo reside la razón de su existencia. Y es así como la conducta de Kawase deviene en transgresión porque algo que pertenece al ámbito de lo privado es exhibido de forma pública.⁵⁹²

586 José Manuel López, *El cine en el umbral. Naomi Kawase*, *op. cit.*, p.138.

587 Carlos Losilla, “Ausencia de sí”, *op. cit.*, p. 55.

588 *Ibid.*, p. 56.

589 José Manuel López, *El cine en el umbral. Naomi Kawase*, *op. cit.*, p. 140.

590 Adrian Martin, “Cierta rincón oscuro del cine moderno”, en José Manuel López, *El cine en el umbral. Naomi Kawase* (Madrid, T&B Editores, 2008), p. 45-54.

591 Érik Bullot, “Elogio de Naomi Kawase”, *op. cit.*, p. 159.

592 Juan Zapater, “En torno al cine privado. Hirokazu Kore-eda y Naomi Kawasae: la ficción de una ausencia”, en Carlos Mugiro (ed.), *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés (1945-2005)* (Pamplona, Colección punto de vista, 2006), pp. 201-210, p. 201.

Desde la perspectiva del psiquiatra británico Jeremy Holmes, tanto la realización de actividades artísticas como la práctica psicoterapéutica, podrían ser consideradas actividades “narcisistas”, pero de igual modo serían actividades cuyo objetivo iría encaminado a superar ese estadio:

Recurren al narcisismo para superar el narcisismo, como decía Jung, en primer lugar, hemos de descubrir nuestro *self* antes de que lo perdamos. Con ayuda del terapeuta, el paciente de psicoterapia aprende a hablar consigo mismo y a escucharse. Donde previamente solo había un “borrón”, tal y como se describen muchos pacientes a sí mismos y sus desgracias, aparece un sujeto y un objeto.⁵⁹³

En ese sentido Kawase indica que sus películas le hicieron darse cuenta de su propia importancia.⁵⁹⁴

Si no puedes eliminar el sentimiento de pérdida y la soledad de tu corazón éste puede quedar vacío para siempre. Pero creo que es posible encajar el golpe y aprender a convivir con ello. La ausencia de mis padres biológicos era una realidad imposible de cambiar, pero como dije antes creo que es posible encauzar el reconocimiento de la pérdida a través de la creación. Podría decirse que vuelvo una y otra vez sobre este tema en mis películas precisamente para cambiar la relación con la ausencia.⁵⁹⁵

II.3.3. Experiencias fílmicas en torno a la pérdida

La pérdida de las figuras de apego durante la infancia supone la supresión de un vínculo necesario para el desarrollo de todo ser humano que puede tener un impacto traumático en la psique de los infantes. Con la pérdida de las personas a las que amamos y que nos ha amado, no solo perdemos la fuente de satisfacción de las necesidades de afecto o de seguridad, sino que, al mismo tiempo, se ve sacudido el mundo interno,⁵⁹⁶ que experimenta la pérdida como si fuera una parte de sí mismo.⁵⁹⁷ Tanto el desarrollo neurocognitivo de las niñas y de los niños, como la gestión que realicen del duelo las personas que quedan a su cargo, determinarán en gran medida el afrontamiento de esa pérdida. Como ya se indicó, Kenneth Doka considera que el duelo infantil forma parte de los

593 Jeremy Holmes, *Teoría del apego y psicoterapia. En busca de la base segura, op. cit.*, p. 191.

594 Naomi Kawase, Masterclass Festival de cine 4 + 1, *op. cit.*, (00:56:28).

595 José Manuel López, *El cine en el umbral. Naomi Kawase, op. cit.*, p. 138.

596 Alba Payás Puigarnau, *Las tareas del duelo. Psicoterapia del duelo desde un modelo integrativo-relacional* (Barcelona, Paidós, 2010), p. 21.

597 *Ibid.*, p. 21.

denominados “duelos desautorizados”,⁵⁹⁸ una creencia social que no legitima a los niños dolientes como capacitados para realizar el proceso de duelo y que determina su acompañamiento de la pérdida. Asimismo, Doka incluye en esa categoría las circunstancias de la muerte, que tendrán una influencia fundamental a la hora de gestionar el duelo socialmente.

En relación con la pérdida de las figuras de apego encontramos un abundante corpus fílmico que tienen en común que son duelos que no pudieron ser gestionados durante la etapa infantil. A las dificultades que presenta la pérdida de una figura de apego a una edad temprana, hay que añadir las características del neurodesarrollo infantil que limitan los recuerdos explícitos sobre ese período. El duelo desautorizado, además, puede favorecer el ocultamiento de las circunstancias de la muerte, en el entorno familiar. A este caso pertenecen las películas *Un'ora sola ti vorrei*, donde la directora aborda la muerte por suicidio de su madre, *Histoire d'un secret* que indaga en el secreto de la muerte de su madre tras un aborto clandestino, o *Irene's Ghost*, que se adentra en el ocultamiento de la psicosis postparto. Por su parte, *Vuela angelito* y *Video Blues* remiten al impacto traumático producido por la muerte repentina provocada por accidentes, al igual que *Amanecer*, que se hace eco también del duelo por la muerte accidental de su madre adoptiva.

II.3.3.1. *Vuela angelito* (Christiane Burkhard, 2001). Tú me ves, yo te veo, nosotros os vemos

De niña pensaba que esas cosas pasaban solo en los cuentos o en las películas, que no le pasan a una y cuando pasó de repente rebasó todo lo que había imaginado.

Vuela angelito es la opera prima de la directora alemana, afincada en México, Christiane Burkhard, realizada dentro del marco de sus estudios en el Centro de Capacitación Cinematográfica de la Ciudad de México. A partir de esa película desarrolló su carrera como cineasta de documentales con títulos como *La emperatriz de México: Retrato de una cosmopolita*, *Mariana Frenk-Westheim* (2006), un retrato documental de una de las últimas supervivientes del exilio judío-alemán en México, y *Trazando Aleida* (2008), un documental sobre la guerra sucia del gobierno mexicano contra los militantes de izquierda en los años setenta. El documental que aquí presentamos rememora la muerte de los padres de la directora en un accidente de avión, cuando contaba con doce años de edad, a través de la exploración de las películas familiares y la visita a los lugares de memoria, veinte años después del suceso. La enunciación de la película se realiza a través de una voz *over*, narrada en primera persona por la directora, así como su presencia delante y detrás de la cámara, interviniendo en *off* en las entrevistas realizadas a su familia. La hermana de la directora se presenta como coprotagonista de ese viaje que les permite romper el silencio familiar en torno a ese suceso. Cuando la directora se introduce en el espacio profílmico junto a su hermana, prima la filmación

598 Kenneth Doka, *Disenfranchised Grief. New Directions, Challenges and Strategies for Practice* (Champaign, Research Press, 2002).

observacional de las acciones que desarrollan frente al primer plano y el plano medio que utiliza para las entrevistas.

La trama principal gira en torno al viaje de la directora a Alemania para confrontar su memoria, mientras que la subtrama aparece en torno a la relación con su hermana. La película se estructura en tres partes articuladas en torno al propio conflicto intrapersonal, ante el dolor no expresado, que refleja el mismo conflicto en sus familiares. La primera parte del documental presenta a las hermanas visionando películas domésticas en super 8. Estas imágenes se van a insertar en el documental de forma cronológica a partir de los planos del matrimonio de los padres para posteriormente pasar a presentarlos en imágenes a cada uno, asociados a un recuerdo infantil. En el caso de la madre, su imagen está asociada a una canción que les cantaba cuando eran pequeñas y en el del padre el recuerdo de un juego en el que las tiraban por los aires diciendo “vuela angelito”, un recurso que remite a las circunstancias de la muerte y que da paso a las imágenes televisivas del accidente aéreo. La imagen simbólica de un pequeño avión filmado en super ocho, perdiéndose en las nubes, constituye el primer punto de giro que introduce la parte central de la película, en torno al regreso de Christiane a Alemania.

A lo largo de este viaje, que supone el encuentro de la directora con sus familiares, se insertan las imágenes cinematográficas de sus padres. Si las imágenes de la primera parte están inscritas en la espacio-temporalidad del visionado de las dos hermanas, a partir de este momento los planos se insertan por alusión a su recuerdo, como si fueran el producto de las imágenes mentales evocadas durante las conversaciones. Sobre la importancia de estas imágenes domésticas, la directora indica:

Poco a poco fui entendiendo que el cine *amateur* de mi madre no solo era el archivo de la memoria de nuestra familia, sino la prueba fehaciente de su mirada. Este cine me devolvía lo más vívido de ellos, de mi hermana y de mí misma [...] Entonces, trabajar con las películas domésticas de mi madre se convirtió en un cruce de miradas en las cuales yo pude reconocirme a mí misma.⁵⁹⁹

Las imágenes apropiadas de la televisión o bien funcionan como ilustración de los hechos acontecidos, o bien como recuerdos asociados a la memoria familiar. En esta parte de la película, también se introduce la voz *over* de la directora, quien reflexiona sobre el evento traumático: “Uno nunca piensa que algo así le podría realmente pasar. Y cuando nos pasó era tan inconcebible que no supimos qué hacer, o incluso cómo hablar de ello. Entonces fue más fácil suspender ese capítulo, como congelarlo”.⁶⁰⁰ La película se configura en consecuencia, como un intento por rememorar el dolor por la muerte de los seres queridos, y así, rescatarlos del silencio.

599 Christiane Burkhard, *Engelchen, flieg/Vuela angelito*, en Efrén Cuevas, *La casa abierta* (Madrid, Ocho y medio, 2010), pp. 381-386, p. 383.

600 *Vuela angelito* (00:4:34-00:05:03).

El recuerdo se activa con la recuperación de materiales fílmicos, diarios, fotografías, así como la visita a los lugares de memoria como la casa de su abuela, la casa familiar, el entorno y la tumba de los padres. De igual modo, intervienen en esa activación de la memoria el encuentro con la abuela paterna, la hermana de la madre, la amiga de los padres que fue la única superviviente del accidente, y el tío que las acogió. A este respecto la directora indica:

Su participación en el documental implicaba una salida del silencio en el que se habían acomodado. Yo no impuse ningún proceso catártico y de confrontación radical, sino un acercamiento delicado en el que todas las voces se respetaban, con el fin de deshacer eventualmente un nudo emotivo en el que nos habíamos quedado enredados.⁶⁰¹

La puesta en escena de las conversaciones entre la hermana y la directora se filman con una cámara externa, un testigo invisible con el que no interactúan, a diferencia de las entrevistas con los familiares, en las que la directora lleva la cámara, interviniendo desde el espacio *off*. La organización de los testimonios se realiza en base a la cronología de los hechos, partiendo del shock del afrontamiento de la muerte que es resumido en un montaje sonoro *over*, hasta su progresiva asunción:

Era como haber perdido una parte mía; incluso hoy después de tantos años tan solo con pensarlo me conmueve todo aquello, no puedo evitarlo; estaba como petrificada, no podía llorar; durante cierto tiempo estás como paralizada, no tienes palabras no puedes hacer nada; no lo sé, creo que no quería aceptarlo. Creo que todos caímos en una especie de parálisis y de pronto todo era distinto, pero para entenderlo en cuerpo y alma, para realmente comprenderlo, tiene que pasar mucho tiempo...⁶⁰²

A ese respecto la directora indica en voz *over*: “Una lo va cargando durante todo este tiempo, hasta que regresa un buen día, veinte años más tarde, a esos viejos lugares como el apartamento de la abuela y empieza a recordar”.⁶⁰³ Dentro de la trama principal del retorno, cobra principal importancia la relación entre las dos hermanas que vivieron cada una su proceso en soledad: “Cada una luchó sola. Fue apenas hasta mis veinte años que pude llorar por lo pasado. Y ahora hasta los treinta comenzamos a hablar de ello.”⁶⁰⁴ El afrontamiento de la hermana que era más pequeña que la directora se caracterizó por la negación de la pérdida ante la noticia del acontecimiento. Así lo indica en la película:

Ese día salí de la escuela y fue a casa de Hans y Heinke. Toda la familia estaba ahí, me recibieron muy serios y algunos lloraban. Todo me parecía muy ajeno, incluso tú. No

601 Christiane Burkhard, *Engelchen, flieg/Vuela angelito*, op. cit., p. 384.

602 *Vuela angelito* (00:05:09-00:06:43).

603 *Vuela angelito* (00:06:46-00:07:08).

604 *Vuela angelito* (00:25:57-00:26:13).

quería ser alguien especial, quería ser normal. No quería aceptar que algo había cambiado, que era una ruptura, traté de actuar como si nada hubiera pasado.⁶⁰⁵

De igual modo, emergieron sentimientos de culpabilidad, abandono y rabia en la hermana pequeña: “Su muerte era una prueba de que no me querían y por eso no se habían despedido de mí.”⁶⁰⁶ Tras la visita a su antigua casa familiar las hermanas visitan la tumba de los padres. Estas imágenes se van alternando con las entrevistas, constituyéndose como una acción ritual de celebración muy inspirada por la ritualidad del día de muertos mexicano, que incluye el adorno de la tumba con flores naranjas, similares a las a la flor cempasúchil, utilizada como ofrenda el día de muertos, las velas, el incienso y un brindis final por las almas de los que se fueron. Sobre estas imágenes se articula un montaje con los testimonios de los familiares en *off* que se hace eco del inicial sobre el afrontamiento de la pérdida, pero que recoge la capacidad de resiliencia:

Si me lo preguntaran ahora, diría que me siento aliviado, porque logramos superar algo que podía haber sido mucho peor; Ahora se dice fácil, pero mientras lo vives, realmente no lo es; No me arrepiento, porque a pesar de todo, disfruto de la vida; Veinte años es mucho tiempo. El tiempo ha ayudado y el dolor ya no es tan profundo. Aunque nunca se olvida; Creo que es imposible decir: “Ya pasó. Solo el tiempo lo va curando”.⁶⁰⁷

Tras esta batería de respuestas la directora plantea el dilema sobre aferrarse al recuerdo u olvidar, que supone un conflicto intrapersonal para la directora, y que forma parte del proceso de duelo, la culpa que despierta el sentimiento de superación de la pérdida: “Si no me aferro a su recuerdo pienso que los perdería. Pero también pienso que no debe volverse una especie de carga que deba llevar a costas toda la vida. Seguramente ellos no querrían eso para mí.”⁶⁰⁸

La tercera parte de la película es introducida por unas imágenes de la directora de pequeña, en super 8, mirando a cámara, imitando el acto de filmación, que constituyen el segundo punto de giro. De ahí regresamos a un espacio donde la directora observa en la moviola las últimas imágenes filmadas por su madre, un mes y medio antes de morir. La voz *over* indica: “Son las últimas imágenes de unas hijas con sus padres, pero ahora son las primeras imágenes para poder continuar armando la película. Para retomar este capítulo suspendido y seguir narrando nuestra historia”.⁶⁰⁹ La película nos sitúa de nuevo, tras esta reflexión, en el espacio de visionado de la película, que se convierte un espacio de rememoración de la vida

605 *Vuela angelito* (00:16:17-00:16:48).

606 *Vuela angelito* (00:24:23-00:24:33).

607 *Vuela angelito* (00:38:52-00:39:37).

608 *Vuela angelito* (00:39:53-00:40:17).

609 *Vuela angelito* (00:41:16-00:41:40).

como la directora indica: “Entonces el legado de la alegría y de las fiestas empezaba a dialogar con el de la ausencia construyendo una nueva ‘trama’ de continuidad”.⁶¹⁰

Para finalizar, Burkhard realiza un montaje con los brindis de todas las miembros de la familiar con los que se ha encontrado que tienen como réplica el brindis de su madre y su padre, en imágenes, y que finaliza con el de las hermanas en la tumba que brindan por continuar, que constituye el clímax del documental. La película, según indica la directora, se vuelve ritual, performance, un acto simbólico que permite a la familia pasar a un estado postliminar y que remite al arco de transformación del personaje, que a su vez está ligado a la trama maestra de la “transformación”. Según la directora, *Vuela angelito* “logró construir, a través de la composición de todos los elementos narrativos, un sentimiento de esperanza y continuidad que ayudó a sanar y a acercarnos”.⁶¹¹ De esta afirmación, se podría considerar que el tema de la película aborda la importancia de la resignificación del duelo traumático a partir del mantenimiento de los lazos continuos con las personas fallecidas, que supone una superación de la problemática que establece la dicotomía del olvido frente al sufrimiento continuo.

II.3.3.2. *Histoire d'un secret* (Mariana Otero, 2003). Un armario para el fantasma materno

Et ce bateau où est-ce qu'il va?

Los documentales de Mariana Otero se caracterizan por su formato observacional donde la directora opera ella misma la cámara. Así sucede en la *La loi du college* (1993), que retrataba la vida del colegio García Lorca, en el suburbio parisino de Saint-Denis, *Entre nos mains* (2010) sobre el proceso de colectivización de una fábrica de lencería por parte de sus trabajadoras, *À ciel ouvert* (2013), centrado en el trabajo realizado en Le Courtil, un instituto médico-pedagógico para niños con problemas psíquicos, y *L'Assemblée* (2017) centrado en el movimiento “Nuit debout”, nacido en 2016, en la Plaza de la República.

Histoire d'un secret supone un punto de inflexión en su carrera al ser su primera película autobiobiográfica, una particularidad que introduce cambios formales en su tendencia estilística. Desde el punto de vista de la enunciación observamos un desdoblamiento de la directora, sujeto y objeto filmico, quien relega las funciones de la cámara y el sonido a un equipo profesional, para convertirse ella misma en un personaje de la película que se relaciona con los miembros de su familia provocando, al estilo *verité*, situaciones que no se hubieran dado de otra manera, una intervención que respeta, sin embargo, la cuarta pared del espacio profilmico.

Tanto la planificación como el montaje respetan la lógica espacio-temporal de las acciones que se presentan a través de la continuidad o contigüidad entre los planos. Desde el punto de vista cinematográfico destaca una iluminación pictórica de las escenas en las que predomina el efecto claroscuro que, junto a la intervención en los decorados reales despojados de objetos

610 Christiane Burkhard, *Engelchen, flieg/Vuela angelito*, en Efrén Cuevas, *op. cit.*, p. 383.

611 *Ibid.*, p. 384.

personales de los personajes, ofrece una visión abstracta y minimalista de los entornos. El sonido es sincrónico a lo largo de toda la película, aunque destacamos la construcción preciosista de los ambientes sonoros, en los que se integra la música original de Michael Galasso.

La película se estructura en tres actos articulados en torno a la trama esencial de la indagación, en algunos momentos detectivesca, del secreto familiar sobre la muerte de su madre y que confluye con una subtrama que está relacionada con el descubrimiento de Clotilde Vautier, como mujer y como pintora, la muerte de su madre, que se podría conectar con la trama maestra de "la búsqueda" o el enigma", y que confluye con una subtrama. Estos tres actos se estructuran en torno a dos puntos de giro que nos aportan nuevas informaciones acerca del secreto familiar. El detonante de la película se presenta durante la visita de Mariana a casa de sus tíos donde se expone la versión oficial de la muerte de la madre, por complicaciones con una operación de apendicitis, mientras que el primer punto de giro llega de la mano de un amigo de los padres quien expone, por primera vez, que esa muerte podría haber sucedido por otros motivos. Asimismo, el segundo punto de giro se presenta cuando el padre de Mariana confirma que la muerte se produjo debido a las complicaciones durante la realización de un aborto ilegal.

El primer acto de la película, centrado en la gestión del duelo, pone de manifiesto el impacto que tiene en los niños las formas de afrontamiento familiar de la muerte. Durante del encuentro con los tíos de la directora descubrimos que la muerte de la madre fue ocultada a sus hijas durante años haciéndoles creer que se había ido a trabajar a París. En esa secuencia se explicita la instauración del secreto en las dinámicas familiares, constituyendo ese ocultamiento, la cripta familiar. El documental muestra, de igual modo, las diferencias sobre el afrontamiento del duelo entre las dos hermanas, que se correspondería con un modelo evitativo, frente al de su hermana Isabel que se podría emparentar con el duelo de conexión. El silencio de Mariana ante la pérdida y la ausencia de recuerdos marcan su proceso de duelo, tal y como ella misma indica: "No me acordaba de nada, ni de que se hubiera ido, ni de la haber esperado, ni haber llorado",⁶¹² mientras que su hermana Isabel confrontaba a sus familiares para clarificar lo sucedido.

Esta ausencia de memoria de la directora podría estar determinada por el fenómeno de la amnesia infantil, mientras que es lógico que desde el punto de vista del neurodesarrollo Isabel tuviera más recuerdos, al ser más mayor. No obstante, el hecho de no recordar no es indicativo de un posible impacto traumático, puesto que la tía señala en la película que sentada en sus rodillas Mariana llamaba a su madre tras su desaparición. En el primer encuentro de Mariana e Isabel en un parque del lugar donde pasaban las vacaciones, Isabel relata el momento en el que le preguntó a su abuela si su madre estaba muerta y la frialdad con la que ésta desveló aquella noticia, sin reaccionar, ni llorar, ni acogerla físicamente. Aunque no aparece en la película es interesante destacar la experiencia subjetiva de Isabel al recibir el impacto de esa noticia, tal y como la describe en una entrevista:

612 Mariana Otero, "Cineteve et Psychologies Magazine, France 5", en *Histoire d'un secret DVD* (Paris Blaq Out, 2005). Audio original en francés. Traducción propia: "Je ne me souviens ni de qu'elle soit parti, ni l'avoir attendu, ni l'avoir pleurée. Je ne me souviens absolument de rien".

Esa tarde misma, como nadie atendió a mis reclamos, ni nadie respondió a esa emoción que ciertamente era muy fuerte, creo que me dormí. También de eso me acuerdo perfectamente, creo que me anestesié, a partir de ese momento comenzó una anestesia de la que no desperté hasta que tuve veinte años, durante el trascurso de mi psicoanálisis. Creo que se paró esa tarde cuando lloré sola en la cama y enterré ese dolor provocado por la revelación que se me había hecho.⁶¹³

El silencio familiar auspiciado por el secreto que invitó a negar la pérdida se constituye como un afrontamiento característico de los duelos desautorizados. Esta gestión del duelo se trasladó a las niñas que vivieron esa ausencia en soledad, sin el acompañamiento necesario que hubiera permitido la gestión del dolor, desarrollando sus propios “fantasmas”. A la herida primordial generada por la desaparición inesperada, se añadieron otras pérdidas secundarias: su entorno habitual, al irse a vivir con su abuela durante tres años, y la pérdida de su padre, que tan solo las visitaba cada quince días.⁶¹⁴ Esa confusión propiciada por la negación del duelo favoreció la fantasía de que la madre no había muerto, y, por lo tanto, la posibilidad de poder encontrarla algún día, tal y como explicitan las dos hermanas durante la secuencia del diván. En esa misma secuencia, Isabel revela un sueño en el que su madre estaba hospitalizada y le indicaba que se estaba muriendo. A la mañana siguiente Isabel experimentó el sentimiento de que su sueño había sido real y que su madre había muerto la noche anterior. Este sueño indica que el proceso de duelo continuaba abierto a pesar de los años y que de alguna manera el sueño le permitió la oportunidad de despedirse de su madre y de confirmar su muerte, un primer paso para la elaboración del duelo. Tal y como ella misma rememora en la película:

Llegué al TNS a lo largo de la mañana, llorando y Hélène me viene a ver y me dice, ¿qué te pasa? y yo le digo “mi madre ha muerto, mi madre ha muerto”, entonces me miró como si estuviera loca y lloré toda la mañana. Más tarde, al final de la mañana, le expliqué que era como si mi madre hubiera muerto la víspera[...] Y fue la primera vez que fui consciente de que estaba muerta. A partir de ahí, la veía como un ser que me protegía y desde entonces, comencé a hablar con ella.⁶¹⁵

613 *Ibid.* Audio original en francés. Traducción propia: “Ce soir même comme personne n’a pas répondu à cette appelle et que personne a répondu a cette émotion qui étais certainement très forte pour moi je me suis endormie, ça aussi je me souviens parfaitement et pour moi je me suis anesthésié, à partir de ce moment là a commence une anesthésie qui ne se réveillè qu’ à l’âge de 21 ans qui ne se réveillè qu’ou cours de mon analyse pour moi c’étais arrêté ce jour là c’était arrêté le soir au lit ou je pleuré seul et ou j’enterré la douleur par la révélation qui m’avais étais faite”.

614 Huberet Budor y Christine Gautier, “Entretien à Mariana Otero”, (Rennes, 23 de octubre de 2003). [<http://www.marianaotero.com/medias/File/Entretien-comptoir-du-doc-8cno.pdf>] (03/060/2020).

615 Isabel Otero, *Histoire d’un secret* (23:07-24:27). Audio original en francés. Traducción propia: “Je suis arrivée au TNS au cours du matin, en larmes, en pleurent et Hélène me viens voir et elle me dis qu’est-ce que tu as et je dis ‘Ma mère est morte, ma mère et morte’, alors elle ma regardé comme une folle et j’ai pleurée toute la matinée et puis à la fin de la matinée j’aurais expliqué que c’étais comme si ma mère était comme si ma mère étais morte la veille... Et c’était la première fois que je prenais conscience qu’elle était morte. Á partir de là je le toujours vu comme un être que me protégeait et a ce moment là, j’ai commencé à lui parler”.

El segundo acto del documental está dedicado a la resurrección de Clotilde, tanto como mujer como pintora. El padre de Mariana, responsable principal de la salvaguarda del secreto, confiesa ante la cámara las dificultades que tuvo para transitar el duelo y cómo albergaba la creencia de que tanto las mentiras como el ocultamiento aliviarían el dolor de sus hijas. La estrategia de afrontamiento del duelo de negación del padre se manifestó en un ocultamiento de los objetos personales de Clotilde, sus fotografías y sus cuadros, que fueron encerrados en un armario al que se quitó el tirador de la puerta. El padre admite en la película que no estaba preparado para contestar las preguntas que pudieran suscitar en las niñas esos recuerdos y es por lo tanto su propia gestión del duelo la que impidió que el duelo de sus hijas se desarrollara con normalidad.

A partir de ese momento la directora pone en marcha diversos dispositivos para recuperar la memoria de su madre. Otero indica al respecto: “fue un verdadero placer revivir a mi madre. Para mí, ese era el objetivo de la película: revivir la ausencia. A través del cine, de su pintura, dotarla de existencia. Cuando me dicen que parece que va a salir de la película, me digo que era lo que quería”.⁶¹⁶ Los cuadros constituyen la prueba material más fehaciente del legado materno, además de sustentar una carga simbólica importante puesto que tal y como se explicita en el documental, fue el desarrollo de su carrera como pintora una de las razones que indujeron a Clotilde a abortar. A través de la secuencia en la que la restauradora explora de forma meticulosa esas pinturas, la directora recupera los gestos de su madre y las elecciones artísticas que realizó como pintora.

Del mismo modo, Mariana recupera el apartamento de su infancia despojado de los objetos de la nueva inquilina para insertar en ese contexto a las personas que podían aportar la experiencia compartida con su madre en ese lugar: su marido, Isabel, un compañero de Bellas Artes, así como las modelos que posaron para sus cuadros. Al igual que otros documentales, la inserción de los personajes en el contexto donde se vivieron los acontecimientos se presenta como un potente recurso para activar la memoria. En este sentido, la experiencia vivenciada por los personajes es una experiencia emocional encarnada en el cuerpo que sobrepasa el nivel cognitivo:

Debía permitir, tanto al espectador como a mí misma, imaginar a mi madre. Esa es la diferencia entre saber e imaginar, entre el reportaje y el documental, entre la información y el cine. No quería apelar al conocimiento, a la acumulación de relatos y de anécdotas que de alguna manera serían siempre insatisfactorias, sino más bien trabajar

616 Huberet Budor y Christine Gautier, “Entretien à Mariana Otero”, *op. cit.* Texto original en francés. Traducción propia: “C’était un vrai bonheur d’arriver à faire vivre ma mère. Pour moi c’était cela l’objet du film : faire vivre l’absente. Par le moyen du cinéma et à travers sa peinture, lui donner une existence. Quand on me dit qu’on a l’impression qu’elle va sortir du film, je me dis que c’est cela que je voulais”.

el imaginario. Ese apartamento, su decorado, sus cortinas, esos momentos con las modelos, su valor emotivo, permitían ese trabajo.⁶¹⁷

En ese apartamento el padre revela las verdaderas circunstancias de la muerte, una información que, como vimos, constituye el segundo punto de giro de la película. En el tercer acto de la película, la historia personal de la familia se convierte en una historia pública, inscrita en un momento histórico en el que en Francia el aborto era un delito, hasta que fue despenalizado, en 1975, mediante la llamada ley Veil.⁶¹⁸ En esta búsqueda de conexiones entre lo personal y lo social Mariana entrevistó al ginecólogo familiar y a la doctora Brunerie-Kauffmann residente durante ese período de criminalización del aborto quien rememora cómo se trataba a las mujeres que se habían sometido a abortos clandestinos cuando llegaban al hospital. Asimismo, la directora investiga en el archivo noticias de los periódicos que registraron sucesos como el acaecido a su madre e incluso intenta ponerse en contacto con los familiares de mujeres fallecidas del mismo modo, sin éxito. El malestar que genera entre los familiares esas llamadas demuestra que la herida y el tabú perviven en la sociedad.

Tras incursión histórica volvemos a la secuencia de los tíos quienes habían expuesto la versión oficial de los hechos de la muerte. La división de esa secuencia en dos partes funciona como un paréntesis en el que se inserta la investigación de la directora quien se convierte, a través de la película, en la divulgadora del secreto familiar. Las imágenes registran la gran incomodidad de sus tíos que no se puede apreciar si es debida a la información que acaban de adquirir o porque realmente ya lo sabían. Tras esta secuencia volvemos de nuevo con el padre quien muestra sus sentimientos de culpabilidad ante lo sucedido, en primer lugar, por haberla dejado embarazada, en segundo lugar, por no haberla convencido para que no abortara y, finalmente, por no haber convencido al médico amigo para que realizara un aborto de forma más segura. La directora indica que no incluyó en la película el metraje más emotivo de esa secuencia en la que el padre lloraba y ella le consolaba, por las siguientes razones:

Durante el montaje pensé junto a la montadora que no era justo mostrar a mi padre llorando, ni mostrar mi gesto. No quería que este gesto de consuelo aliviara al espectador, como si resolviera un sentimiento que desgraciadamente, a pesar de las justifi-

617 *Ibid.* Texto original en francés. Traducción propia: “Devait permettre au spectateur comme à moi-même d’imaginer ma mère: C’est toute la différence entre le savoir et l’imaginaire, entre le reportage et le documentaire, entre l’information et le cinéma: je ne voulais pas faire appel au savoir, à l’accumulation de récits et d’anecdotes qui de toute façon seraient toujours insatisfaisants, mais bien plus au travail de l’imaginaire. Cet appartement, son décor, ses voiles, ces moments avec les modèles, leur valeur émotive permettent ce travail là”.

618 La ley fue promovida por la Ministra de Sanidad Simon Veil.

caciones racionales, permanecerá en mi padre. En los debates muchos hombres me reprochan que no soy suficientemente cariñosa con mi padre.⁶¹⁹

La contención emocional a través de la eliminación del metraje que incluía escenas de ese tipo, al igual que las elecciones formales como la construcción narrativa clásica y la estilización de la planificación y de la fotografía se configuran como formas de distanciamiento de la historia familiar que permiten a los espectadores no involucrarse emocionalmente en lo que estamos viendo sino proyectar la experiencia personal propia en aquello en el relato, en un intento de conectar lo personal con lo social. Si la declaración del padre constituye el clímax de la trama de indagación del documental, la última secuencia que registra la exposición con los cuadros de Clotilde Vautier se configura como la epifanía de la trama de descubrimiento de la madre que se convierte en un acontecimiento festivo al que acude toda la familia.

En ese sentido, la película se transforma en un acto simbólico que remueve las estructuras del sistema familiar fijadas en torno al secreto, al mismo tiempo que permite la emergencia del fantasma de su madre, sepultado bajo el mismo. Asimismo, el tema de la película aúna las dimensiones privada y pública, al abordar el impacto que las leyes de la prohibición del aborto tienen en la vida privada de las mujeres y de sus familiares, lo que constituye una externalización del problema.

II.3.3.3. *Amanecer* (Carmen Torres 2018). El árbol de Guayaba que se convirtió en pino

Con ella comencé a ser lo que soy.

Amanecer es la ópera prima de la directora colombiana Carmen Torres, formada en literatura, quien había participado como directora de fotografía en los documentales *Los Rubios* (2002) de Albertina Carri, *Luján* (2004) de Andrés Denegri y *Oleg y las raras artes* (2016) de Andrés Duque. Con este bagaje se posiciona en la película ejerciendo la doble función de dirección y cámara, participando como personaje del documental, en contadas ocasiones. La película se articula en torno a dos tramas que se presentan en el prólogo: la búsqueda de su madre biológica que se propone como el presente fílmico y la rememoración de su vida con su madre adoptiva, enunciadas mediante una voz *over* narrada en primera persona, locutada por la directora. A este respecto la directora indica:

El documental está construido como si la búsqueda se estuviera dando en ese momento y en el fondo es una construcción a partir de cosas que ya había filmado y cuando las

619 Huberet Budor y Christine Gautier, "Entretien à Mariana Otero", *op. cit.* Texto original en francés. Traducción propia: "Au montage j'ai pensé avec la monteuse que ce n'était pas juste de le montrer pleurer ni de montrer mon geste. Je ne voulais pas que ce geste de consolation vienne soulager le spectateur, vienne résoudre un sentiment de culpabilité qui malheureusement et quelque soient les arguments raisonnables habitera toujours mon père. Dans les débats beaucoup d'hommes me reprochent de ne pas être assez tendre avec mon père".

filmé, las filmé para mí pensando que tal vez algún día haría algo con eso, pero no para esta película, no para *Amanecer*. Yo filmaba para capturar momentos.⁶²⁰

Estos momentos fílmicos se organizaron a través del montaje alrededor de a dos líneas estéticas. La primera conformada por imágenes expresivas, en torno a los recuerdos de infancia, cargadas de simbolismo y emocionalidad plástica, enfrentadas a las imágenes de la búsqueda de su madre biológica, que ofrecen un contrapunto contemplativo, distanciado, oblicuo, que evita la mirada frontal de los personajes y por lo tanto su confrontación, salvo en algunas ocasiones.

Respecto a la banda sonora, la voz *over* ocupa un lugar primordial que nos ofrece una visión interna y preciosista, tanto de los acontecimientos presentes como los del pasado, así como la reproducción, en estilo indirecto, de las conversaciones generadas por los encuentros de la directora con los personajes. El sonido ambiente y los testimonios de la madre biológica ocupan un lugar secundario, destacando, de igual modo, la ausencia de música, salvo la canción que aparece en los títulos de crédito. La mayoría de los momentos fundamentales de la película se desarrollan fuera de campo y son descritos por la voz *over*. De este modo, las imágenes mentales generadas por la voz se superponen a los planos de la película que se presentan como contenedores de las proyecciones del mundo interior de la directora. Desde el punto de vista estructural, la organización de las dos tramas adopta una forma helicoidal que permite la alternancia de las dos historias que se gestan a partir de la adopción de la directora, mientras que el prólogo contiene el núcleo traumático de la película: la muerte de su madre adoptiva cuando tenía trece años. La presentación de los recuerdos de la infancia sigue una fórmula similar a de los cuentos infantiles: “Hace mucho tiempo, en un día como hoy, descubrí mi juego favorito...”,⁶²¹ una voz que interactúa con planos de naturaleza, sensoriales y coloridos que simbolizan el mundo antes de la muerte de su madre y que viran hacia tonalidades oscuras e imágenes de interiores a partir del momento en que se relata la pérdida:

Un día mi mamá se murió y empecé a esconderme en el hueco que había debajo de la casa. A ese lugar nunca iba nadie porque se podían encontrar murciélagos durmiendo, arañas, hormigas rojas muy grandes que excavaban en la pared para hacer sus propias casas.⁶²²

A partir de ese momento, el documental indica cómo la invocación del fantasma materno se convierte en una forma de sobrellevar el duelo. No obstante, desde el punto de vista biográfico, fue la progresiva desaparición de su recuerdo el que se configura como el detonante de

620 Carmen Torres, “Conversación con Carmen Torres” (Cine Club Cinemateca de Bogotá, 20 de junio de 2020) (00:10:19-00:10:48). [<https://www.youtube.com/watch?v=tJFdyz62PHg>] (20/08/2020).

621 *Amanecer* (00:00:21-00:00:25).

622 *Amanecer* (00:02:44-00:03:03).

la búsqueda de su madre biológica, aunque, como ocurre con muchos niños adoptados, ese deseo estaba presente desde que era una niña.⁶²³

Poco a poco, pero en realidad muy pronto. Todo se comenzó a perder. Su voz, sus gestos y la forma como se relacionaba conmigo. Cada día mi mamá se iba más y yo me quedaba con el miedo de saber que no era parte de nada.⁶²⁴

La búsqueda de la madre biológica comienza a través de la filmación de la indagación de la directora en los registros civiles. La voz *over* ofrece los detalles de esa búsqueda que le permite averiguar su primer nombre, Carolina, su lugar de nacimiento, Tunja, el nombre de su madre, Jacinta y su profesión como empleada doméstica, que contaba con diecisiete años cuando dio a su hija en adopción. La película continúa con el viaje hacia Charalá, el pueblo donde descubre que vivía Jacinta documentado por planos generales de los lugares que nos sitúan en la espacio-temporalidad de la búsqueda, mientras que la voz *over* reproduce el acercamiento interno de la directora. Esta trama, que es interrumpida por la irrupción de recuerdos de la infancia de su madre adoptiva, presenta su punto álgido con el encuentro de su madre biológica, descrito por la voz *over* del siguiente modo:

No la reconocí en el primer recorrido de la plaza. Tenía una foto de Jacinta en la que aparecía con pelo largo. Le pregunté a una señora y me dijo: “pero si ella está allí, ella vende masato”. Le pregunté si tenía el pelo corto. Me dijo que sí. Volví a la plaza y la vi. Me acerqué, le dije, “un salpicón por favor”. Me lo dio y le dije cuando nació me llamé Carolina Guerrero. Ella dijo: “¡ay mamita!”.⁶²⁵

En las siguientes escenas de esta trama la filmación del encuentro se produce en un puesto llamado “Amanecer”, donde Jacinta vendía café de cuatro a siete de la mañana. La distancia a la que están filmadas las imágenes a su madre biológica, alejadas y de espaldas, describen tanto su distancia emocional hacia ella como el ocultamiento de Carmen a los hijos de Jacinta. Este extrañamiento se traduce en que Jacinta nunca nombraba a Carmen en segunda persona, sino en tercera, refiriéndose a ella como “la niña”, hasta tal punto que la propia directora comenzó a llamarse así misma así. En estos encuentros, la directora irá indagando sobre su pasado a través de algunas preguntas que habían poblado su imaginario infantil, tal y como ella indica: “En los momentos en los que me preguntaba por qué me había abandonado, pensaba si yo había sido producto de una violación.”⁶²⁶ De igual modo, indaga sobre sus antecedentes médicos, la identidad de su padre, cómo fue el momento en que la entregó y por qué creía que la había ido a buscar.

623 Carmen Torres, “Conversación con Carmen Torres”, *op. cit.*

624 *Amanecer* (00:05:07-00:05:26).

625 *Amanecer* (00:20:42-00:21:18).

626 *Amanecer* (00:23:34-00:23:43).

Poco a poco, las incursiones de los recuerdos de su madre adoptiva irán ganando peso y emocionalidad a lo largo de la película hasta acabar imponiéndose como la trama principal. Un relato que se divide en tres partes: en primer lugar, la rememoración de la vida cotidiana con ella, a continuación, la descripción de su traumática muerte y por último la narración del duelo posterior. En relación con su muerte la voz *over* indica:

Abrí la puerta y la encontré en el piso. No se movía. Le hice cosquillas pero no reaccionó. Me asusté porque ella era muy cosquillosa. La saqué. No sé cómo porque mi mamá era muy pesada para mí y la puse en el corredor. Me tocó la cara y le dije qué le pasaba. No podía hablar. Le pedí que me dijera sí o no apretando la mano. Le pregunté si se había caído. Sí. Si le dolía. Y se tocó la cabeza. Después me dijo “te quiero mucho”. No sé si esto pasó o si lo imaginé porque necesitaba que se despidiera de alguna forma. Que me dijera que me quería, que me asegurara eso y quedarme con esa imagen.⁶²⁷

Los planos que acompañan esta parte del relato conforman un corpus independiente en la película. Son imágenes de descarte, desarticuladas, movidas, anodinas, desencuadradas, como si la experiencia traumática relatada no encontrara una forma adecuada para ser representada de forma visual. A partir de ese momento, la película se articula en torno al duelo, a partir del relato del esparcimiento de las cenizas de su madre en un árbol de guayaba de la casa de campo familiar. La imposibilidad para ponerle nombre a la experiencia traumática de la ausencia, vivida en soledad, es descrita en un momento de la película en la que relata: “No sabía qué era. No lo podía describir. No le pude dar nombre”. De igual modo describe sus impulsos autolesivos como forma de afrontamiento de la pérdida:

Cuando llegaban las vacaciones iba a la finca. Frente a la televisión me arrancaba las uñas de los dedos gordos de los pies. Las medias del colegio se me pegaban en la herida y me dolían. Un día me tomé una caja de pastillas para dormir. Me fui a la casa de mi mejor amiga para morirme allá, pero no me hicieron efecto. No sé qué me tomé. Los días sucedían sin darme cuenta. Veía el cielo de día. Lo volví a ver y ya era de noche. Y apareció la rabia. Deseaba herir a los que veía felices demostrarles que la vida no era dulce ni amable, como nos creían hacer ver los adultos.

La asunción de su condición de niña adoptada y la reivindicación de su madre adoptiva como aquella que conformó su personalidad, más allá de la biología, se configuran como el clímax de la película. Asimismo, esta revelación pone de manifiesto el agradecimiento de la directora por haber tenido la oportunidad de haber escapado a una vida determinada por la clase y el género, en el contexto rural colombiano. Así lo expresa la voz *over*:

Porque fue ella la que me dijo que me quería. La que me cuidó esa noche en la que aluciné de fiebre. La que regañó cuando tiré la mesa de noche y rompí la lámpara. La que

627 *Amanecer* (00:28:29-00:23:43).

me regañó cuando perdí el año en el colegio. La que me preguntaba si me sentía triste. Fue de ella la que aprendí los gestos y heredé las ganas de pasear y de viajar e incluso algunas actitudes que tanto odio de mí.

La película finaliza con imágenes de la casa familiar donde se esparcieron las cenizas de la madre. La directora indica que el cuidador de la casa le contó que se encontró unas cenizas al ir a quitar un árbol de Guayaba que estaba seco, plantando un pino en su lugar que creció “alto y fuerte, verde, inmenso”. La directora no filmó el pino, fotografiándolo, en su lugar, para incluirlo en el cartel de promoción de la película. De alguna manera, la sustitución de la guayaba seca por un pino alto y fuerte simboliza el renacer del recuerdo de la madre adoptiva dentro de ella. En consecuencia, la película constituye una forma de recuperar el vínculo que había escindido dentro de sí para poder sobrellevar el duelo, poniendo fin, al mismo tiempo, al fantasma de sus orígenes biológicos. En ese sentido la búsqueda de su madre biológica entroncaría con la trama maestra de “la búsqueda”, mientras que en la trama del afrontamiento del duelo por su madre adoptiva prima la trama maestra de “maduración” o “transformación”. Por su parte el tema de la película propone una reflexión sobre los vínculos, el amor y la pérdida, sobre aquello que nos hace ser quién somos y cómo somos. Así lo explicita la directora, en su reflexión sobre el proceso de creación del documental:

Más que la historia de un encuentro, entre mi madre biológica, Jacinta y yo, es una historia de desencuentro, y como ese desencuentro me permite recuperar a mi mamá, a Teresa. Algo que me gusta pensar es que Jacinta me dio dos cosas, la vida y a Teresa mi mamá, ósea en ese abandono me dio una oportunidad. Además, Jacinta me regaló dos veces a mi mamá: la primera cuando me entregó y la segunda al encontrarla, porque ahí fue cuando recuperé sus recuerdos. Así que dos momentos que podrían considerarse negativos, como el abandono y el desencuentro, de ahí surgió algo hermoso.⁶²⁸

El documental tuvo un impacto en la historia de Jacinta que se vio forzada a revelar un secreto que había mantenido oculto a su familia, pero que según la directora fue liberador para ella.⁶²⁹ De igual modo, tal y como la directora explicita permitió elaborar la pérdida de su madre, un proceso suspendido desde su muerte: “Durante toda mi vida Teresa siempre estuvo ahí pero nunca asumida, nunca presente, nunca una foto, nunca hablar de ella y cuando empecé a escribir el texto reapareció [...] Creo que fue la primera vez que hice el duelo por la muerte de mi mamá”.⁶³⁰

628 Carmen Torres, “Conversación con Carmen Torres”, *op. cit.* (00:21:59-00:22:51).

629 *Ibid.* (00:23:59-00:24:12).

630 *Ibid.* (00:19:50-00:20:10).

II.3.3.4. *Irene's Ghost* (Iain Cunningham, 2018). Las páginas en blanco del *baby book*

I'm not Irene. I'm her ghost.

Irene's Ghost es el primer largometraje documental dirigido por Iain Cunningham, quien había iniciado su carrera como cineasta realizando reportajes televisivos de tipo observacional. En este documental de corte autobiográfico el director reflexiona sobre la pérdida de su madre cuando contaba con tres años de edad, aquejada de un trastorno mental derivado del parto. El director utiliza varias estrategias de enunciación como la voz *over* en primera persona, el encuentro con familiares y amigos de su madre, la autofilmación y la reconstrucción de la memoria a partir de imágenes de animación creadas por la artista Ellie Land.

A lo largo de la película la cámara ejerce el rol de mediador entre los familiares y el director que visibiliza su presencia a través de la mirada a cámara de las personas con las que se relaciona, así como desde sus intervenciones desde el espacio en *off*. De igual modo, observamos un desdoblamiento del director quien aparece en determinadas situaciones como personaje de la película, a través de la auto-puesta en escena, requiriendo la presencia de cámaras externos para su filmación. Es interesante destacar que el director permanece fuera de campo durante el dispositivo de encuentro y se desdobra en sujeto-objeto en los momentos que conllevan una mayor emocionalidad como, por ejemplo, en la escena donde lee el informe clínico de la madre o la secuencia epifánica de agradecimiento hacia su padre, al final de la película.

Desde el punto de vista de la planificación destaca el primer plano de los personajes, mientras que los planos generales se presentan como un recurso puntual, para situarnos en los espacios de memoria. De igual modo, predomina la cámara en mano, que nos devuelve siempre la presencia encarnada del director, acompañada de sonido sincrónico, mientras que los planos estáticos se utilizan cuando el director aparece delante de la cámara, con el objetivo de no introducir un nuevo punto de vista en el documental. Asimismo, la película está atravesada por escenas de animación que recrean las fantasías del Cunningham niño en relación con su madre, al mismo tiempo que ponen en imágenes los huecos biográficos que se van desvelando durante sus pesquisas. El estilo de las animaciones remite a las ilustraciones para la primera infancia, cuyos personajes no tienen rostro, diseñados con formas sencillas y colores planos, elecciones que no representan de forma literal a los personajes. Además del sonido sincrónico, la banda sonora se compone de la recreación del sonido ambiente, la música extradiegética compuesta por Chris Tye y algunas canciones utilizadas de forma puntual.

La trama principal se articula en torno a la búsqueda de la memoria de la madre del director que había permanecido oculta en la familia desde su muerte, entroncando con la trama maestra de la "búsqueda" o el "enigma". Esta reconstrucción se asemeja a la figura del puzzle, cuya imagen final ofrece el retrato de Irene, compuesto por múltiples piezas asimiladas a los fragmentos de memoria que se van incorporando al vacío del director. Sin embargo, la trama está planteada en la película de forma lineal, sin respetar la cronología de los encuentros, sino organizada en torno a la facilitación progresiva de información, desde el desconocimiento de quién era Irene planteado al inicio, hasta la integración del fantasma de nuevo en la familia.

La estructura está planteada de forma clásica en tres actos, más un prólogo y un epílogo, donde los puntos de giro de la trama se encuentran en relación con la información proporcionada en torno al enigma de la muerte de Irene. El primer punto de giro se establece cuando se indica que, tras el parto, Irene no sentía que fuera ella misma, sino su fantasma. Esta afirmación abre paso a las sospechas del director expresadas en voz *over* sobre la conexión de esa muerte con su nacimiento, presentando las diferentes versiones de la historia: la oficial, asociada con un coma, y otros relatos que centran su explicación en problemas con la placenta, la coagulación de la sangre, un infarto cerebral o la muerte por sepsis. El segundo punto de giro se produce cuando su tía Sue pone en duda la versión oficial sobre la muerte de la madre del director. A partir de ese momento, la trama se centra en la enfermedad de Irene, hasta descubrir su verdadero diagnóstico, psicosis postparto, que si bien no fue la causa directa de la muerte, se presenta como una de las circunstancias principales del ocultamiento y construcción de la cripta familiar.

Las tramas secundarias se articulan través de la relación entre el director con otros personajes de la película, presentados por orden de importancia en el relato. En primer lugar, el documental introduce a la hija del director, detonante del proceso creativo de la película, como él mismo indica, cuyo nacimiento le permitió mirarse en el espejo de su propia infancia desde su perspectiva como padre. En segundo lugar, introduce a su padre que representa la disociación de la memoria provocada por el trauma de la muerte de su esposa. A este respecto la voz *over* indica: “Siempre me ha resultado incómoda la idea de hablarle de Irene. Para mí era un secreto familiar.”⁶³¹ El cineasta expresa a lo largo del documental su dificultad comunicativa para abordar ese tema con su padre, que se manifiesta como un obstáculo a superar por parte del director. El padre del Iain justifica su silencio amparándose en la aparente falta de interés que mostraba el director, tal y como él mismo explicita: “Tú nunca tuviste curiosidad, así que nunca te hablé de ella. Como no preguntabas, pensé que era mejor así”.⁶³² Tal y como indica su tío Tom, posteriormente, el pacto de silencio estaba acordado por los familiares hasta que Iain cumpliera dieciocho años. De igual modo, se percibe cómo el propio director participa de ese pacto de silencio debido a su lealtad ante la madre adoptiva, de la que fue liberado tras su muerte, y que constituyó el impulso definitivo para la película. Un pacto de silencio que se rompió parcialmente, a la edad indicada, cuando su padre le mostró una caja con recuerdos de Irene que habían sido almacenados en el desván. Así lo indica el director en la voz *over*:

Nunca olvidaré cómo me sentí al abrir esa caja con dieciocho años. Esa presencia que yo imaginaba chocó con las imágenes de una persona real, Irene[...] Y solo me quedé con un álbum de fotos de bebé: mi *baby book*. Sentía que pasaba las páginas de una historia jamás contada. Irene relataba con detalle mis primeros años con ella. Tengo que cubrir las páginas en blanco. No sé si mi padre no se acuerda o no quiere acordarse.⁶³³

631 *Irene's Ghost* (00:05:04-00:05:13).

632 *Irene's Ghost* (00:09:10-00:09:24).

633 *Irene's Ghost* (00:10:59-00:11:57).

La película plantea un intento de escritura de esas páginas en blanco de su memoria que el director va rellenando a partir del encuentro con otros personajes más elocuentes que el padre, como su prima Marie, su abuela o la amiga de la infancia de la madre, Lynn, quienes presentan un afrontamiento emocional respecto a su recuerdo. El encuentro con otros personajes de la película se genera a partir de múltiples estrategias como el reclamo de anuncios en los periódicos locales, carteles en la calle solicitando información sobre su madre, la exploración y búsqueda de los familiares y amigos fotografiados, la visita a los vecinos de los barrios donde vivió su madre o la visita al hospital donde fue ingresada, con el consiguientes encuentro con un psiquiatra y con los informes médicos de la madre.

El director introduce, además, tres recursos de imagen relacionados con la reconstrucción de la memoria. En primer lugar, las imágenes fotográficas familiares tratadas como objetos en manos de los sujetos de memoria o como planos, que permiten la presentación de los personajes, inscribiendo en ellas su nombre de forma digital. En segundo lugar, las imágenes cinematográficas de archivo que se utilizan para contextualizar la época en la que vivió Irene, mediante planos de jóvenes bailando en discotecas, trabajadoras de una fábrica de medias donde trabajó su madre y registros de la celebración del carnaval del barrio; unas imágenes que ofrecen el retrato social de una joven de clase obrera de Nuneaton, una pequeña ciudad en el condado de Warwickshire, durante los últimos años de la década de los sesenta.

De igual modo, el director utiliza a lo largo de la película imágenes animadas ligadas a las fantasías infantiles del director, asimilándola a elementos de la naturaleza, construyendo su propio fantasma en torno a su desaparición. A este respecto la voz *over* comenta:

Mi padre esperó hasta mis dieciocho años para hablarme de Irene pero yo ya lo sabía. El sentimiento de perderla de pequeño me acompañó, incluso después de haber olvidado su rostro. La reemplacé por otra cosa. Podía ser la luna mirándome. Algunas veces estaba más cerca. En los ruidos de las puertas al abrirse. O quizás en los dientes de león. Yo la cogía. Pedía un deseo y la dejaba ir.⁶³⁴

En otras ocasiones, las imágenes animadas penetran en la realidad como forma de expresión de la conjunción de lo real y lo imaginado. De este modo, encontramos a lo largo de la película la incursión animada de un diente de león que se inserta en imágenes cinematográficas, en momentos puntuales, como si la presencia de su madre estuviera acompañándole durante sus pesquisas. Por otro lado, las imágenes animadas se incluyen en la realidad para expresar los miedos del director a la hora de afrontar los nuevos recuerdos, como cuando las hojas de la vidriera de la puerta de Lynn se animan antes de entrar, mientras la voz *over* indica: “¿Estoy preparado para saber la verdad sobre ella?”⁶³⁵ Por último, y quizás la parte más importante, las imágenes animadas dibujan las páginas en blanco del *baby book*, con las escenas que sus familiares no le habían contado sobre su madre. De forma progresiva, se reconstruyen las

634 *Irene's Ghost* (00:09:28-00:10:10).

635 *Irene's Ghost* (00:15:22-00:15:25).

imágenes de la niñez de Irene, su boda, el nacimiento de su hijo y su enfermedad mental. El mundo animado se muestra ideal para ilustrar tanto las fantasías infantiles como las escenas de corte fantástico generadas por los delirios de la psicosis que padeció la madre.

La última parte de la película recoge la muerte de Irene, representada en imágenes animadas, que denotan un sentimiento empático hacia el sufrimiento paterno. Este sentimiento se expresa de forma encarnada en la escena donde el director comunica al padre el nombre de la enfermedad de Irene y le agradece todo lo que hizo por él, a través de un abrazo registrado por la cámara. Esta escena constituye el clímax de la película revelando que el documental no solo es un viaje hacia el descubrimiento de su madre, sino también de su padre. Así lo indica el director en una entrevista:

Pienso que, de alguna manera, mi padre y yo nos encontramos a medio camino. De este modo, empecé a entenderle más y creo que él comenzó a entenderme también. Creo que entre padres e hijos es muy complicado conectar de un modo emocional y hablar sobre esas cosas. [La película] nos dio la posibilidad de hacerlo, así que creo que ha sido algo realmente bueno.⁶³⁶

Esta secuencia de agradecimiento hacia su padre entronca con las últimas imágenes de animación de la película, que presentan al padre joven y al hijo pequeño mirando por la ventana, mientras le comunica el fallecimiento de su madre: “Te subí en mi regazo y te dije simplemente que tu madre se había ido al paraíso”.⁶³⁷ De forma simbólica aparece la imagen de Iain cerrando el *baby book* para dar paso a las imágenes de la visita del director y su padre al cementerio, una acción que no habían realizando antes juntos.

La película presenta una reflexión sobre la memoria autobiográfica que parte, en el prólogo, de la siguiente deliberación: “No sé si elegimos nosotros nuestros recuerdos o si nos eligen ellos a nosotros”.⁶³⁸ Esta frase es retomada al final del documental para indicar: “No siempre escogemos nuestros recuerdos pero podemos escoger cuáles transmitir”.⁶³⁹ Esta declaración representa la voluntad de transmitir la memoria de Irene a su hija que queda simbolizada en la última secuencia de la película cuando ambos soplan la flor de un diente de león, compartiendo una acción que él realizaba de niño en soledad. De igual modo, el documental nos proporciona una valiosa información acerca del duelo infantil que pone de manifiesto las dificultades para atravesar esa pérdida a pesar de la corta edad del director y

636 Stephen Roman, “Entrevista a Iain Cunningham” (The Glasgow Film Festival, 12 de marzo de 2019), (00:05:59-00:6:20). [<https://www.youtube.com/watch?v=g-owijvRCgg>] (08/08/2020). Voz original en inglés. Traducción propia; “I think in some ways we kind of met halfway me and my dad so I started to understand him more and I think he started to understand me more. It’s pretty difficult I think between fathers and sons sometimes to have a connection about emotional issues and talk about those things it gave us the chance to do that which I think has been a really good thing”.

637 *Irene’s Ghost* (01:10:21-01:10:33).

638 *Irene’s Ghost* (00:01:23-00:01:28).

639 *Irene’s Ghost* (01:11:52-01:11:58).

cómo los secretos familiares contribuyen a la creación de huecos biográficos y de fantasmas, tal y como indica el director:

Cuando era niño, tenía pesadillas. Huía de un incendio corriendo por los pasillos de un hospital. A los veinte, estaba convencido de que moriría joven. Al acercarme a la edad a la que murió Irene, empecé a sufrir ataques de ansiedad. Visualizaba cómo sería mi muerte. Cayendo en un andén, de un puente o poniéndome enfermo, como Irene.⁶⁴⁰

La presencia fantasmagórica de Irene se presenta en varios niveles; en primer lugar, hace referencia a la despersonalización sufrida tras el parto, indicada por la propia Irene a su madre, así como en forma de ocultamiento familiar. Asimismo, el secretismo en torno a la muerte acentuó los fantasmas internos del director. Una emocionalidad contenida que la película permitió expresar:

Creo que he ganado mucha confianza durante este proceso, porque durante mi desarrollo tuve, y todavía tengo, una especie de dolor, aunque suene extraño decirlo, cómo algo que pasó cuando tenías tres años te puede afectar a toda tu vida. Tuve problemas de ansiedad cuando era más joven y [la película] me permitió en cierta medida tomar el control sobre las cosas porque no podía articularlo en esa época y no sabía cómo había empezado. [Este proceso] me ha revelado cosas sobre mí mismo que siempre estuvieron allí.⁶⁴¹

La escena final de la película completa la visibilización familiar y social de Irene con un acto simbólico, celebración-homenaje donde se reúnen todos los miembros de la familia y amigos que hemos visto a lo largo de la película. Los dibujos de la película pasan a convertirse en un libro que reproduce la vida de Irene y cuyo nombre es escrito en la portada por su hija. Cabe destacar que el documental permite la visibilidad de un trastorno mental tan desconocido y estigmatizado como la psicosis postparto, invisibilizado en la sociedad, lo que constituye una forma de externalización del problema. La película se convierte, por lo tanto, en una mediadora entre generaciones conectando a la abuela desconocida con la nieta, que reflexiona sobre la importancia de recuperar los fantasmas que habitan en la familia, al mismo tiempo que plantea un modelo de masculinidad presentado por el director, ligado a lo emocional, que contrasta con el modelo masculino representado por el padre y el tío, lo que indica un cambio generacional.

640 *Irene's Ghost* (00:57:22-00:57:55).

641 Stephen Roman, "Entrevista a Iain Cunningham", *op. cit.*, (00:07:44-00:8:39). Voz original en inglés. Traducción propia: "I think I've gained a lot of confidence from this process because you growing up I had a lot of I still got a bit when it sounds very strange for something that happened before you were three to kind of affect you in that way but my whole life I've had kind of condole it's been a big part of my life and I had it you know anxiety problems myself when I was younger and It's allowed me and in some way to take ownership of those things I didn't really I wasn't able to articulate hopefully at the time as I hadn't kind o know how it had started IF you know what I mean so I reveal stuff to me about myself was always there".

II.3.3.5. *Video Blues* (Emma Tussell, 2019). El vídeo y la cápsula del tiempo

Las he visto un montón de veces, tienen un misterio, tienen algo escondido, como un mensaje del pasado. Como si desde el pasado me estuvieran queriendo decir algo, como un enigma, un jeroglífico.

Emma Tussell ha trabajado como montadora en numerosas producciones como *Magical Girl* de Carlos Vermut, *La caja vacía de Claudia Sainte Luce* (2016) y *Tiempo después* (2018) de José Luis Cuerda. Como directora cuenta, hasta la fecha, con dos documentales autobiográficos, ambos relacionados con la pérdida de su padre cuando era pequeña: *La habitación de Elías* (2005) y *Video Blues* (2019). *La habitación de Elías* narra el viaje a Marruecos de la directora para visitar a una familia donde su padre tenía una habitación alquilada. Tussell utiliza un dispositivo de desdoblamiento a través del trabajo de una actriz que interpreta su rol de hija, mientras que ella adopta el punto de vista de la cámara. La directora explica el tránsito de esa película hacia *Video Blues* de la siguiente manera:

Yo ya había hecho *La habitación de Elías*, hacía 12 años y había hecho una película homenaje, en busca de lo bonito, de regodearme en ese cariño que tenía hacia él, esa idealización del padre que no está. Pero ahora, necesitaba volver a contar la historia. Yo ya no era la misma y necesitaba ahondar un poco más y entrar en el camino más oscuro, más doloroso que formaba parte de la historia, pero que se había quedado fuera en la primera película. Había mucho dolor dentro de mí y había muchas incógnitas, muchas preguntas y un duelo sin resolver, podríamos decir.⁶⁴²

En ese segundo acercamiento a la pérdida de su padre, la directora utiliza una triple perspectiva de enunciación: la voz en *off*, la manipulación del metraje doméstico mediante el montaje y la filmación de imágenes de su cotidiano. Las imágenes familiares son presentadas como si se estuvieran visionando en el propio ordenador, durante el proceso de montaje. Tal y como ella indica: “Te dejo con el material, te voy parando donde yo me paro y haciendo zoom donde yo hago[...] De alguna manera lo vivo con un entrar dentro de la cabeza de esa persona que recuerda, en su cabeza está repasando y está viendo”.⁶⁴³ En ese contexto, la voz se inscribe como si la directora y su pareja estuvieran visionando esas imágenes, fuera de campo, ofreciendo puntos de vista antagónicos ante el material, una constatación de la polisemia de las imágenes. Frente a la perspectiva emocional y subjetiva de la directora implicada en la historia, su pareja adopta un rol racional y distanciado, el punto de vista del montador o del espectador que mira esas imágenes por primera vez.

La voz en *off* articula un primer nivel de resignificación de los materiales de diferentes formatos, en los está inscrita la propia historia del desarrollo tecnológico del video. De for-

642 Emma Tussell, Master Class “Apropiación, memoria y montaje”, en *Filmo, luego existo* (Master Lav, 11 de marzo de 2021). Registro propio. [<https://master-lav.com/FILMO-LUEGO-EXISTO>].

643 Emma Tussell, Master Class “Apropiación, memoria y montaje”, *op. cit.*

ma cronológica se parte del formato analógico doméstico Video-8, para transitar al mundo digital con el Mini-DV, finalizando con un formato profesional HD. La directora se sirve formalmente de las características visuales del vídeo analógico y su deterioro, como el ruido, las interferencias o el desdoblamiento de la señal RGB, para imprimir una estética que aparece reflejada tanto en el título como en los títulos de crédito y que se presenta como una seña de identidad del imaginario audiovisual doméstico de una época. Estos títulos se inscriben en un azul electrónico, característico de la señal analógica por componentes, para expresar de forma simbólica la tristeza y la melancolía que atraviesan la memoria rescatada por la película.

Junto a la voz en *off*, el montaje se erige como otro medio de resignificación y manipulación que incorpora las propias tareas de búsqueda de materiales durante su proceso de visionado en el *timeline* del ordenador, como la pausa, el acelerado de las imágenes, el retroceso o el reencuadre. Además de la voz en *off*, la banda sonora incluye los sonidos sincrónicos de las imágenes, algunos temas musicales y los sonidos derivados de la manipulación de los materiales en el programa de edición.

Desde el punto de vista narrativo, el documental se articula en torno a una trama principal que presenta la historia de la familia de la directora y una trama secundaria en torno a la historia de amor entre la directora y su pareja, que convergen al final de la película. La trama principal se divide en tres partes, una primera centrada en el padre, que se corresponde con la infancia de la directora, una segunda centrada en la madre y, por último, la tercera parte, focalizada en el tiempo presente. A su vez, la trama amorosa se divide en el encuentro, la consolidación de la pareja, que pasa a formar parte de la familia, y una tercera parte donde conforman ellos mismos una unidad familiar.

El primer acto, centrado en la relación paternofamiliar, se articula en torno al análisis del material audiovisual familiar filmado por el padre. Las imágenes son presentadas a través de la voz en *off* como enigmas o jeroglíficos que hay que descifrar, mensajes del pasado que poseen un misterio, que tienen algo escondido, además de albergar la posibilidad de conocer a su padre. A este respecto Tussell indica:

Para mí era muy importante como niña, que había perdido a su padre muy joven, esas cintas que conforman la película de *Video Blues*. Eran el único material por el cual yo podía acercarme a mi padre, a un padre que apenas había conocido. De una manera casi obsesiva veía esas cintas, intentando entender quién era esa persona que había detrás de esa cámara de Video 8, intentando entender esa manera de grabar y de encuadrar, lo que grababa lo que no, los comentarios que había detrás y entender quién fue mi padre. Fue ahí desde niña donde empecé a entender la importancia del material audiovisual y el vídeo doméstico en la vida de una familia.⁶⁴⁴

La voz en *off* presenta esas imágenes como si la protagonista las estuviera observando a través de un filtro. La directora proyecta sus sentimientos de tristeza y abandono sobre el archivo,

⁶⁴⁴ Emma Tussell, Master Class "Apropiación, memoria y montaje", *op. cit.*

imaginando el distanciamiento paterno y los problemas matrimoniales entre sus padres. Un escudriñamiento que busca revelar los misterios de la ausencia. Así lo manifiesta la directora en la voz en *off*, dialogando con su pareja:

Todas estas conclusiones que te estoy contando las saco porque realmente para conocer a mi padre, como siempre estaba con la cámara en la mano, nunca sale él, solo puedo conocerle a través de lo que graba, cómo lo graba, dónde pone la atención, cómo encuadra. A veces pienso por qué siempre con la cámara en la mano, por qué no deja la cámara y se pone a vivir con nosotras, se acerca. Elige registrar a vivir.⁶⁴⁵

Cabe señalar que el sentimiento de abandono del que da cuenta la película es previo a la muerte del padre, anticipado por los múltiples viajes en los que los hermanos permanecían con sus cuidadoras. Será precisamente en un viaje a África, en el que participaban por primera vez la directora y su hermana, cuando se produjo el fallecimiento del padre en un accidente de tráfico. Este momento del accidente que obsesionaba a la directora, ya había sido retratado en *La habitación de Elías* con una puesta en escena de la actriz mirando las últimas imágenes grabadas por el padre; un primer acercamiento indirecto al suceso traumático.⁶⁴⁶ En *Video Blues*, la directora muestra las imágenes que registraron los últimos momentos de la vida del padre, mientras que el relato de aquella experiencia es narrado por la directora sobre un fondo azul.

No podía abrir los ojos. Tenía todas las pestañas llenas de sangre seca. Me habían colocado al lado de mi padre que estaba en el suelo boca abajo. Nos trajeron a Madrid en un avión ambulancia. Toda la familia nos fue a recibir al aeropuerto. Recuerdo sus caras mirándonos con tristeza, compasión [...] Los meses que pasé en el hospital, los recuerdo muy felices, tantos regalos, tanta atención, todo el cariño para mí, pasé de sentirme sola a estar siempre acompañada. Era la primera vez que la gente se tomaba en serio mi dolor. Ahí comencé a sentir un placer especial en el hecho de dar pena.⁶⁴⁷

Este evento supone el primer punto de giro de la película que da paso al segundo acto, donde las imágenes ya están grabadas por la directora, con pequeñas incursiones de material de archivo. La tristeza subyacente en el episodio anterior se expresa en un intento de suicidio que es explicitado a partir de unas imágenes de Tussell en la bañera. La mirada de la directora se centra a partir de ese momento en su madre y su posterior enfermedad, que vuelve a avivar el sentimiento de pérdida y abandono del episodio anterior. Filmar se erige como un acto de urgencia, de salvaguarda de una futura ausencia que a diferencia del padre está anticipada, como lo explicita la directora: “Luego años después cuando mi madre fue diagnosticada con

⁶⁴⁵ *Video Blues* (00:10:49-00:11:34).

⁶⁴⁶ Emma Tussell, Master Class "Apropiación, memoria y montaje", *op. cit.*

⁶⁴⁷ *Video Blues* (00:31:19-00:32:26).

una enfermedad muy grave, de alguna manera el mensaje de que es importante guardar los recuerdos, lo tenía muy presente”.⁶⁴⁸

El fallecimiento de la madre se relata a través de las imágenes de forma simbólica a partir de unos planos unos planos que muestran a la directora y a su madre tomando caminos divergentes en una pasarela de madera. Tussell utiliza la inversión temporal para volver a ese instante en el que vuelven a estar juntas en el plano antes de separarse, para finalizar congelando la imagen. La manipulación de los materiales permite la alteración simbólica del tiempo, tanto su marcha atrás como la materialización del anhelo de permanencia de la figura materna, a través del congelado. La rememoración tanto del duelo paterno como el materno se expresa en dos secuencias-collage que aglutinan imágenes ralentizadas y aceleradas. Posteriormente, en un segundo *collage*, Tussell nos muestra imágenes de sí misma, de niña sonriendo e interactuando con su padre, que desvelan el sesgo de su mirada hacia el material que había ocultado de forma deliberada, mostrando imágenes de la felicidad familiar.

El plano de una cometa de un pájaro volando constituye el segundo punto de giro que introduce la tercera parte de la película: el viaje a la India de la pareja para depositar las cenizas de la madre, donde los dos personajes se hacen presentes en carne y hueso. Frente a la ritualidad que implica el depósito de las cenizas de la madre, la directora sostiene. “Me esperaba que tirando las cenizas iba a sentir algo, como un cambio intenso, fuerte y no he sentido nada, la verdad y ahora mismo no sé ni para qué hemos venido hasta aquí ni que andaba buscando”.⁶⁴⁹ En ese contexto se muestran diversos planos de las cicatrices del cuerpo de la directora, que simbolizan las cicatrices del alma.

La película finaliza con imágenes del nacimiento de su primera hija, que constituye el clímax de la película, y el arco de transformación del personaje que cambia su rol de hija por el de madre, asociada a la trama maestra de la “madurez”. Asimismo, el plano del autorretrato de su padre, filmándose a sí mismo, enlazado al autorretrato de su pareja con su bebé en brazos, supone una presentación de otro modelo paterno. La imagen de ellos tres como un núcleo familiar, constituyen el final de la película. No obstante no se produce una exaltación de la maternidad como en otras películas, sino que muestra la realidad de ese nuevo cotidiano, tal y como la directora indica: “Al colocarme en ese lugar, surge una humildad, frente a toda la crítica”.⁶⁵⁰

Los títulos de crédito rescatan momentos de las grabaciones en los que aparecen *drops*, fallos de registro de la señal de vídeo analógico. La directora establece una analogía simbólica entre esos errores y las distorsiones de la memoria: “Al final si los ojos de mi padre eran esas cintas, esos fallos a la hora de interpretar me parecía que podían estar representados por los *drops*”.⁶⁵¹ El documental aborda desde el punto de vista temático la importancia de las imágenes

648 Emma Tussell, “Emma y Felix Tussell: sobre Video Blues” (Festival IBAFF XI, 6 de marzo de 2020), (00:00:08-00:03:24). [https://www.youtube.com/watch?v=hbCNo_h9aTM] (08/04/2020).

649 *Video Blues* (01:01:06-01:01:28).

650 Emma Tussell, Master Class “Apropiación, memoria y montaje”, *op. cit.*

651 *Ibid.*

nes familiares en la construcción de la memoria, así como los sesgos y distorsiones de la misma, derivada de la proyección emocional. La importancia del proceso de creación de esta película radica, precisamente, en una revisión del autoconcepto que conlleva un cierto exorcismo de un personaje “triste”, construido desde la infancia, a través de una revisión crítica del pasado que huye de la autoindulgencia. En ese sentido, se podría argumentar que la película se transforma en un medio para trabajar su propia cripta. A este respecto la directora explicita.

Para mí es muy importante como narradora ese desnudo integral en todos los aspectos. Al principio tenía pesadillas a la hora del momento de enseñarla en cine, me moría de vergüenza contando cosas que no había contado nunca a nadie y de pronto, las soltaba a gritos en una voz en *off*. Había un gran pudor pero también una necesidad totalmente contraria de ir hasta el final y de no dejar nada y de ser completamente honesta, esta soy yo con todo lo que hay, no me he dejado nada.⁶⁵²

II.3.3.6. *Un'ora sola ti vorrei* (Alina Marazzi, 2002). Duelo desautorizado e infancia. Estudio de caso

*Un'ora sola ti vorrei, Io che non so scordarti mai
Ed in quest'ora donerei, La vita mia per te...*⁶⁵³

Alina Marazzi se formó en estudios fílmicos en el London College of Printing, bajo la supervisión de Laura Mulvey,⁶⁵⁴ iniciando su carrera como directora con la realización de cortometrajes documentales como *L'America me l'immagino* (1991), *Il declino di Milano* (1992), *Mediterraneo. Il mare industrializzato* (1993), *Ragazzi dentro* (1997) o *Il sogno tradito* (1999), producidos para el Studio Equatore y la televisión Suiza TSI. De igual modo colaboró con la Fabbrica bajo la supervisión del director Godfrey Reggio y como asistente de dirección de Bruno Maderna, Bernardo Bertolucci y Guiseppe Piccione. El documental *Un'ora ti vorrei*, presentado en el Festival de Locarno donde recibió el premio especial del jurado, podría ser considerado como su primera obra autoral, donde pudo desarrollar un lenguaje más creativo y elaborado que en sus anteriores documentales. La mayor parte de las líneas de trabajo que Marazzi abordará en sus siguientes películas se encuentran ya en esta obra autobiográfica como el uso de la escritura diarística, la apropiación del material de archivo, tanto familiar

⁶⁵² *Ibid.*

⁶⁵³ Texto original en italiano. Traducción propia: "Tan solo necesito una hora, yo que no pude olvidarte. Y en esa hora, te daría mi vida entera".

⁶⁵⁴ Stefania Benini, "A face, a name, a story: Women's identities as life stories in Alina Marazzi's Cinema" (*Studies in European Cinema*, vol. 8, nº 2, 2011), pp. 129-139, p. 130.

como ajeno, considerado como “imágenes de la memoria”,⁶⁵⁵ así como la exploración de problemáticas que afectan a las mujeres.

Su tercer largometraje documental *Vogliamo anche le rose* (2007) se configura como la continuación natural de esta película desde punto de vista tanto temático como formal, aunque Marazzi realizó entre ambas otro documental titulado *Per Sempre* (*Para siempre*, 2005), una reflexión sobre la fe realizada en colaboración con tres comunidades de monjas carmelitas, benedictinas y camaldoleses. Este documental enlaza con su primera obra en que posa su mirada sobre mujeres que al igual que su madre realizaron, en palabras de Marazzi, una “elección extrema” en la vida. El documental alterna la observación y la entrevista con la voz *over* en primera persona de la directora donde reflexiona sobre las dificultades de representar el silencio y de encontrar respuestas a una opción vital que se encuentra más allá de las palabras.

Con *Vogliamo anche le rose* Alina Marazzi utilizó como indagación fenomenológica los diarios íntimos de tres mujeres italianas escritos, entre 1967-1979, en lugares diversos de la cartografía italiana, que abordaban temáticas como las dificultades sentimentales con los hombres, la sexofobia, la reflexión sobre las convenciones sociales, el aborto ilegal, la militancia política y las relaciones entre mujeres. Estas historias se enmarcan en las luchas de las italianas por la adquisición de la paridad de los derechos familiares, la incorporación de la mujer al trabajo, los debates sobre la distribución de roles en la familia y la lucha por los derechos al divorcio y al aborto. Tres actrices dan voz y nombre a estos escritos que Marazzi encontró en la Fondazione Archivio Diaristico Nazionale, inscritos en el montaje junto a una gran variedad de materiales de archivo de la época entre los que se encuentran: fotografías, fotoromances, archivo doméstico, entrevistas y debates televisivos, películas independientes y experimentales, publicidad y animaciones de la época. La directora indica que con este documental “Es como si hubiera decidido proseguir la historia de [su madre] Liseli a través de la historia de vida de otras mujeres”,⁶⁵⁶ una dimensión colectiva y compartida que hubiera sido natural para su madre si hubiera vivido más tiempo.

Su siguiente largometraje *Tutto parla di te* (2012), continúa la exploración de problemáticas relacionadas con la maternidad a través de una ficción protagonizada por Elena Radonicich y Charlotte Rampling. El largometraje se centra en el encuentro de Pauline, una mujer mayor con un pasado oscuro, con Emma, una joven bailarina que tiene dificultades en asumir su nuevo rol de madre. Además de este argumento ficcional que introduce el tabú del infanticidio en la trama de Pauline, la directora inserta entrevistas documentales, fotografías realizadas por Simona Ghizzoni, material cinematográfico doméstico y una pequeña animación. El film se plantea como un intento por abordar de una forma compleja los aspectos más ambivalentes de la maternidad que han sido censurados por la sociedad y los sentimientos de

655 Alina Marazzi, Master Class: “Private Memories, Public Images: Re-cycling Cinema” (Universidad de Nueva York, 7 de diciembre de 2017), (04:30-04:35).
[https://www.youtube.com/watch?v=ESH_aYv_iLg] (18/05/2020).

656 Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei* (Milán, Rizzoli, 2006), p. 32. Texto original en italiano. Traducción propia: “È come se avessi deciso di proseguire la storia di Liseli attraverso il racconto della vita di altre donne”.

culpabilidad y de inadecuación que experimentan algunas madres, derivados de la depresión postparto, una problemática que ya se abordaba de forma tangencial en *Un'ora sola ti vorrei*. Ambas películas se transformaron en centros de reflexión en torno a esas temáticas, a través de las páginas webs de las películas donde se ofrecía un espacio que permitía inscribir las experiencias personales de las espectadoras. Sobre *Tutto para di te* Marazzi indica:

El tema de la depresión postparto es incómodo, genera malestar, por ello algunos espectadores lo rechazaron [...] No obstante, el dato general que emergió del intercambio de opiniones que tuve con el público en la sala ha representado para mí una confirmación respecto a la dirección de mi indagación, es decir, que el malestar es mucho más común y extendido de lo que se quiere admitir y que a pesar de ello la gente siente una fuerte necesidad de hablar, a pesar de que el tema todavía está velado por el sentimiento de vergüenza.⁶⁵⁷

También centrado en la apropiación fílmica, pero en otra dirección temática, se encuentra su cortometraje “Confini” que forma parte de la película *Novanta* (*Novanta*, 2014), un film colectivo propuesto por el Instituto Luce para celebrar su noventa aniversario. El episodio de Marazzi está construido con imágenes de la Primera Guerra Mundial⁶⁵⁸ y cuenta con tres poemas escritos y locutados por la poetisa Mariangela Gualtieri, una colaboración que reafirma su interés por las propuestas artísticas multidisciplinares y la hibridación de géneros. Su último largometraje hasta la fecha, *Anna Piaggi, una visionaria della moda* (2016), así lo confirma pues adopta la forma de *collage* fílmico para retratar en esta ocasión a Anna Piaggi, una escritora, *performer* e icono de la moda que es considerada como una mujer rupturista para la época.

Como hemos podido constatar la trayectoria fílmica de Marazzi se configura como un intento de traslación del trauma personal generado por el suicidio de su madre a la esfera pública, que se manifiesta de forma explícita en su primer largometraje, pero que continúa en sus siguientes películas a través de la indagación de las experiencias internas de las mujeres en torno a la maternidad. El objetivo de la obra de Marazzi es, en consecuencia, visibilizar cómo las vivencias personales de las mujeres están determinadas por el contexto histórico, la cultura y las instituciones y cómo las imágenes de los medios generan representaciones que pueden ser resignificadas para volver a contar la Historia. En ese sentido Marazzi indica:

657 Nicolas Maranesi, “Dalla maternità al femminicidio? L'Archivio resta il punto di partenza. Intervista ad Alina Marazzi” (Fondazione Archivio Diaristico Nazionale, 13 de septiembre de 2012). [http://www.archiviodiari.org/index.php/verticale/655-dalla-maternita-al-femminicidio-larchivio-resta-il-punto-di-partenza.html] (15/05/2020). Texto original en italiano. Traducción propia: “Quello della depressione post natale è un tema scomodo, che mette a disagio, per cui alcuni spettatori si sono sentiti respinti dal tema in sé, [...] Ma il dato generale che è emerso dagli scambi di opinione che ho avuto con il pubblico in sala ha rappresentato per me una conferma rispetto alla direzione della mia indagine, e cioè che il disagio è molto più comune e diffuso di quanto non si voglia ammettere e che, nonostante la gente senta una forte necessità di parlarne, il tema è ancora molto sottaciuto per un senso di vergogna”.

658 El corto cuenta con imágenes de los siguientes cortometrajes: *La Guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello*, de Luca Comerio (1916), *La sentinella de la Patria* de Chino Ermacora (1927) y *Guerra 1915-1918* de Jean Aurel.

El cine propone a la fuerza representaciones femeninas. Un cine como el mío tiene la intención primaria de interrogarse y cuestionar cuáles son los modelos que se muestran, sea a través de las mujeres feministas de los años setenta, las monjas de clausura o las madres de hoy en día. Films que lanzan una provocación pero que no ofrecen respuestas.⁶⁵⁹

II.3.3.6.1. Recursos expresivos y narrativos

Un'ora sola ti vorrei es un documental elaborado con material de archivo doméstico rodado por Ulrico Hoepli, el abuelo de la directora, durante el período de 1926 a 1973, en formato 9 y 1/2, 16 mm y super-8, material filmado por Antonio Marazzi en super-8 y cortometrajes del director Giorgio Magister. Además de este material la directora utiliza fotografías familiares, la filmación en Betacam de los diarios, postales y cartas escritos por su madre y algunas filmaciones propias rodadas en 16 mm.

Para un mejor análisis del documental se ha dividido el metraje en torno a cuarenta y siete escenas cuya unidad temática he sintetizado en el título. El documental se estructura en torno a una voz *over* en primera persona que adopta el punto de vista de la madre de la directora y se dirige hacia ella través de una estrategia de correspondencia. La banda sonora se compone de la sonorización de algunas imágenes a través de recursos puntuales que tienen un objetivo ilustrativo, en la mayoría de los casos, pero que en ocasiones se tornan expresivos y semánticos. En cuanto a la música, además de la original compuesta para la película por Michele Fedrigotti, la directora hace acopio de algunos temas conectados con la época de las imágenes, presentándose en momentos puntuales, como un potenciador de la emocionalidad de las mismas. Se ha dividido la película en tres actos que se articulan en torno a una trama principal que es la vida de Liseli, la madre de la directora y su familia. Respecto al análisis de la voz *over* se ha seleccionado los aspectos que más interesaban para la investigación, que aparecen entrecomillados. Para una lectura completa del guion, traducido al español, se puede consultar el Anexo VII.2.6

PRIMER ACTO: “QUERIDA ALINA”

1. CÓMETE LA SOPA (00:00:00)

La escena abre con un plano detalle de un disco pequeño girando sobre el tocadiscos. A continuación, le siguen planos de Liseli y su marido, Antonio. La banda de sonido está conformada por un fragmento del contenido del disco donde escuchamos a Liseli y a Antonio decir a sus hijos que se

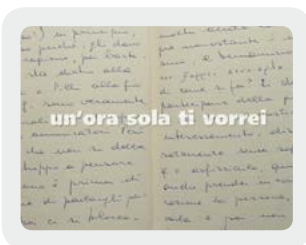
⁶⁵⁹ Alina Marazzi, “Incontro con Alina Marazzi” (*Rivista Arabeschi*, 23 diciembre 2013). [<https://www.youtube.com/watch?v=oZmHYKEbbaw&t=1544s>](17/05/2020). Texto original en italiano. Traducción propia: “Il cinema per forza propone delle rappresentazione femminile, un cinema appunto come il mio que proprio se lo pone come intenzione primaria appunto di interrogarsi e meteré in crisi quelli que sono dei modelli que sieno li feminista degli anni settanta le moneche di clausure o le mamme di oggi, sono films que lanciano de provocazione ma no danno poi delle risposte”.

coman la comida. Posteriormente, Antonio indica: “Mamá acaba de regresar de Suiza y va a cantar una cancioncita suiza”. Liseli responde: “No sé ninguna cancioncita suiza, cantaré una cancioncita italiana” y comienza a tararear “Un’ora sola ti vorrei”, la canción que da nombre a la película.



En esta escena podemos observar el juego que establece la directora entre la banda de imagen y la de sonido que no son sincrónicos. Liseli está tumbada medio dormida y reacciona desprezándose mirando a cámara cuando el disco comienza a sonar, resignificando la mirada a cámara del cine doméstico para establecer un diálogo entre Liseli, la directora y por ende con los espectadores. En esta escena se plantea una de las claves de la película, “Suiza” que, además de ser el territorio del que era originario el abuelo de Liseli, era además el lugar donde encontraba el hospital psiquiátrico donde Liseli fue internada en varias ocasiones. La directora anticipa esa información a través del lenguaje audiovisual mostrando un plano de Liseli dormida cuando la voz *over* nombra ese país. El disco fue grabado como regalo para sus hijos en la Estación de Milán, cuando Liseli regresaba precisamente del hospital.⁶⁶⁰

2. TÍTULO (00:01:58)

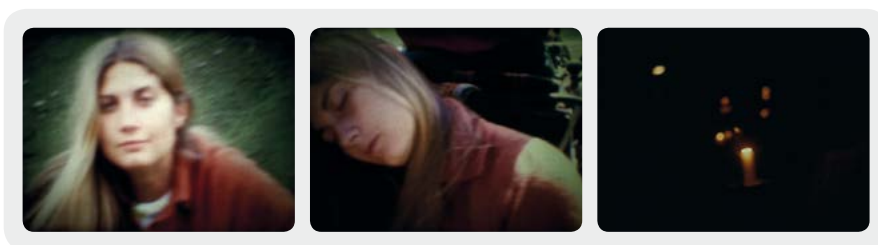


El título aparece sobre un plano detalle de los diarios de Liseli, mientras que la banda sonora introduce la canción “Un’ora sola ti vorrei” de Bertini e Marchetti, en la versión de Fedora Mingarelli; una de las versiones que aparecen en la película y que está asociada a la nostalgia.

⁶⁶⁰ Alina Marazzi, *Un’ora sola ti vorrei*, op. cit., p. 21.

3. MI QUERIDA ALINA. (00:02:06)

Primeros planos de Liseli levantando la cabeza mirando a cámara, medio dormida. Respecto a la banda de sonido, continúa sonando la música que apareció con el título. La voz *over* indica: “Mi querida Alina, con la voz que acabas de escuchar. Con la voz que bromea y ríe, que pretende gritar a ti y a Martino, es mi voz. Mi voz de hace treinta años. Grabamos este disco con papá, para hacer una broma, ¿te acuerdas? En todo este tiempo, nadie te habló de mí, de quién era, de cómo viví y de cómo me fui. Quiero contarte mi historia. Ahora que ha pasado tanto tiempo de mi muerte”.



El montaje vuelve a retomar algunos planos de la primera escena. El gesto de Liseli levantando la cabeza y mirando a cámara responde esta vez a la interpelación a su hija a través de la carta, como si el personaje reviviera para poder contar a su hija la historia silenciada de su vida. Si en la escena 1 el plano de Liseli dormida aparecía cuando se nombraba Suiza, en esta ocasión hace referencia explícita a su fallecimiento a través de su asociación con el plano detalle de las velas. De este modo se anticipa de forma poética su muerte, asociada a unas imágenes que fueron rodadas tras una estancia en el hospital y donde se observa a Liseli bajo los efectos de la somnolencia generados por la medicación.

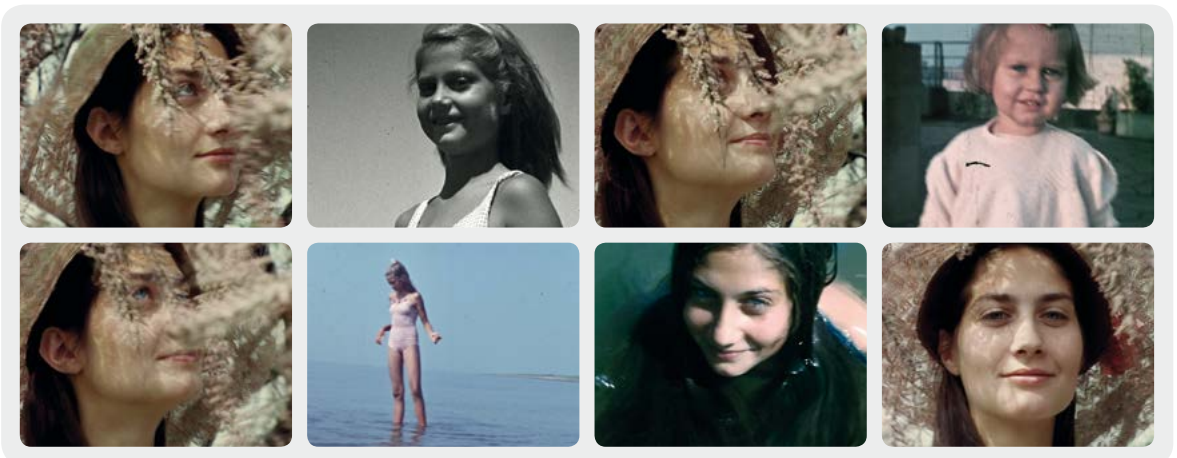
4. MI LUGAR EN EL MUNDO (00:02:42)

Planos de la celebración de la boda del hermano de Liseli. Los planos se congelan sobre los miembros de la familia mientras la voz *over* los presenta: el hermano de Liseli, el padre, el hijo de Liseli, Martino, su madre, Alina y Antonio. Como banda sonora utiliza el tema “The Way South” de Willem Breuker, acompañado con la reconstrucción de sonidos ambiente de una reunión. La voz *over* indica: “Siempre había vivido cómodamente. Una especie de ilusión de serenidad donde los problemas no existían, pero ya entonces era como si supiese que no encontraría mi lugar en el mundo”. La voz *over* anticipa el conflicto existencial de Liseli que se va a desarrollar a lo largo de la película, en oposición a las imágenes domésticas de las que se desprende la ilusión de felicidad familiar.



5. LISELI (00:03:58)

La narración abandona la espacio-temporalidad de la boda para introducir un montaje poético, suspendido en el tiempo, que contrapone un primer plano ralentizado de Liseli que aparecía en la escena de la boda, en el que gira la cabeza, con planos de su infancia y adolescencia. La escena finaliza con un primer plano de Liseli mirando a cámara congelado.



La banda sonora se compone del inicio del segundo movimiento de la Sinfonía nº 3 de Henryk Górecki, también denominada “Sinfonía de las canciones dolientes” o “Sinfonía de las canciones tristes”, que podría ser considerado como el tema de Liseli, y algunos sonidos de gotas de agua, del mar y el graznido de unas gaviotas, para finalizar con el sonido de un

columpio que anticipa el plano siguiente. La imagen ralentizada de Liseli se convertirá a lo largo de la película en un símbolo de dolor por su pérdida.

6. ÉRASE UNA VEZ... (00:04:45)

Planos de metraje doméstico rodado en super-8, en blanco y negro por el padre de Liseli. Aparecen los abuelos de Liseli en Trieste y sus padres cuando eran jóvenes. La voz *over* indica: “Para contar una historia normalmente se inicia con ‘Érase una vez’ o al menos con la presentación de todos los personajes, en este caso los personajes forman parte de nuestra familia [...] Mi historia, y también tu historia, nace con el encuentro del abuelo con la abuela”.



La banda de sonido incluye música alegre de piano, un instrumento que tocaba la madre de Liseli y la reconstrucción sonora de algunas de las imágenes. Las escenas que aparecen en cámara muestran los elementos típicos de la filmación *amateur* de la época: juegos de magia, actuaciones para la cámara, retratos filmados y escenas familiares de felicidad que ilustran la introducción a la historia familiar como si fuera un cuento.

7. AMOR, AMOR, AMOR (00:07:02)

Montaje de imágenes amorosas de los padres de Liseli cuando eran jóvenes ralentizadas sobre la versión italiana de la canción mexicana “Amor, amor, amor” de Gabriel Ruiz y Ricardo López Méndez. El disco pertenecía a la abuela paterna de la directora.⁶⁶¹ La voz *over* susurra: “Me parece que todos los otros amores son insignificantes en relación con el nuestro. Has inventado el amor para mí y yo, ¿qué puedo darte? Mi amor no te dejaré desear nada más, porque todo, todo aquello que te podré ofrecer, no te lo daré, será tuyo de inmediato... Amor mío, tú eres la causa de todo, porque cuando te veo me da un vuelco al corazón y me maravillo. Sí, te he dicho que te amo y no sé nada de ti. Tengo miedo de que te hayas asustado pero que espero que me creas”.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 30.



En estas imágenes ponen de manifiesto el carácter alegre y seguro de la madre de Liseli con la que se va a comparar a lo largo de la película. Respecto a la voz, está extraída del diario de Liseli en referencia al que sería luego su marido Antonio, pero como indica la directora: “Son palabras eternas que valen para cualquier época y hubieran podido pertenecer a la abuela”.⁶⁶²

8. LA BODA (00:09:27)

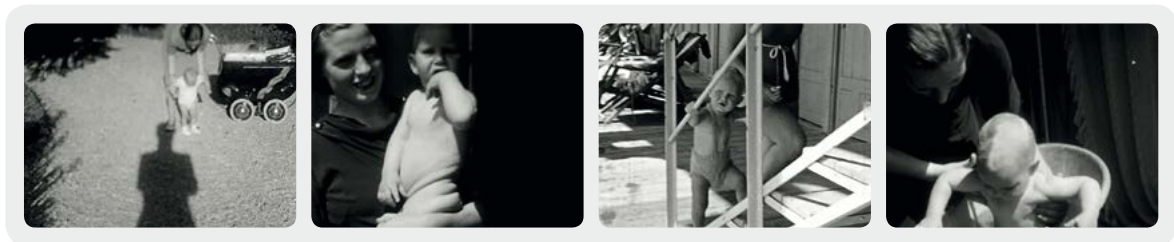
Imágenes de la boda de los padres de Liseli. La voz *over* indica que la boda se celebró en Tuttwil (Suiza), pueblo natal del abuelo paterno, sobrino de Ulrico Hoepli, fundador en 1870 de la casa editorial Hoepli. La banda sonora cuenta de nuevo con música de piano, asociada a la madre de Liseli.



9. LA MADRE PERFECTA (00:10:22)

Planos de la madre de Liseli con sus hijos. La voz *over* señala: “No sé verdaderamente cómo se sintió la abuela en su nuevo papel de madre, quizás también ella, como yo, tuvo miedo de defraudar a sus hijos. Yo la recuerdo como la madre perfecta [...] El primer rostro que miramos al nacer es el rostro de nuestra madre es aquel que recordamos y conocemos mejor”. Esta serie de imágenes finaliza con una canción infantil alemana, Hänschen Klein, de Franz Wiedemann.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 31. Texto original en italiano. Traducción propia: “Sono parole eterne, che valgono per qualsiasi epoca, e sarebbero potute appartenere anche alla nonna”.



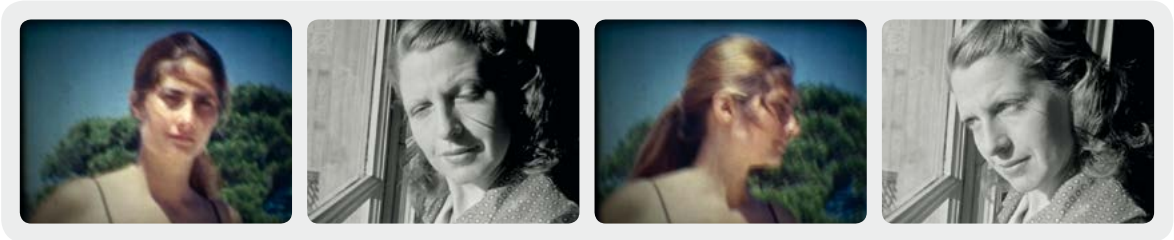
Esta canción enlaza con imágenes de Liseli lavando la cabeza de Alina, en una postura poco cómoda para la niña. La voz *over* indica: “Querida madre, gracias por todo lo que hiciste por mí, yo por mis hijos no hice nada y además les hice sufrir cruelmente, espero poder reparar el daño lo antes posible. Los niños dan mucho trabajo. Pero lo peor es que he descubierto que no sabía hacer nada de lo que debería haber aprendido en estos años. Debo decir que definitivamente soy negada para las labores domésticas, a lo mejor no te lo crees, pero es así y esto se está transformando en una especie de obsesión”.



En estas escenas aparecen los conflictos de Liseli con la maternidad, sus sentimientos de culpa ante su percepción de negligencia como madre, en comparación a la idealización de su propia madre.

10. QUERIDA MADRE (00:12:29)

Montaje poético que contrapone un plano de Liseli con otro de su madre mientras ambas giran la cabeza, un movimiento que también fue utilizado en la escena 5. La impresión que tenemos de la asociación de los dos primeros planos es que madre e hija se miran, al mirar a cámara. En los dos siguientes la música cambia hacia un registro más sombrío, mientras que se produce un desencuentro de miradas en los dos últimos planos. Esta escena remite a la número 5, al utilizar el mismo tipo de montaje alterno y la misma música, la sinfonía nº 3 de Henryk Górecki. Tanto esta escena como la anterior ponen de manifiesto encuentros y desencuentros de Liseli con su madre.



11. LA FÁBULA (00:12:52)

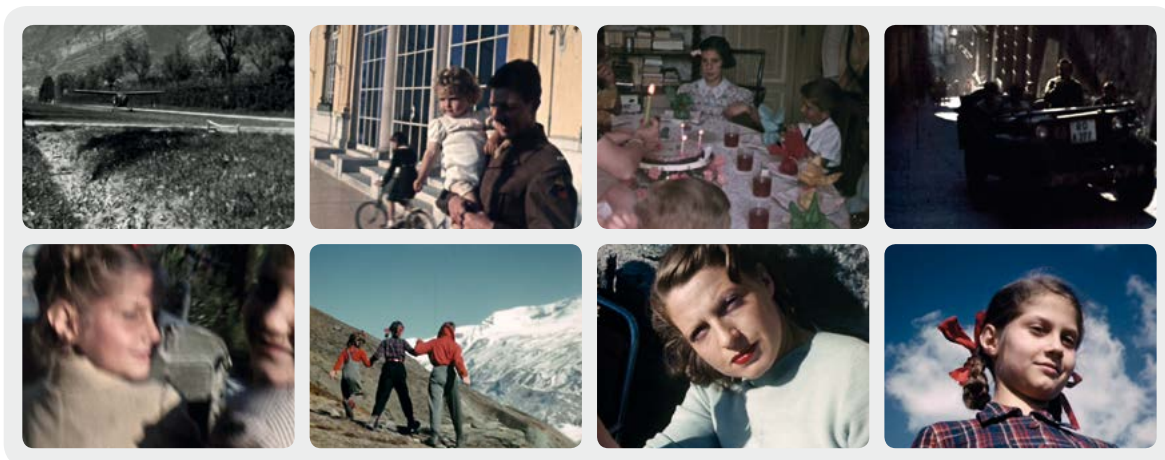
La escena comienza con un plano general de unas ropas tendidas movidas por el viento, para dar paso a una serie de planos de la crianza de Liseli. La voz *over* indica: “Nací el 4 de junio de 1938. Era un día de cielo sereno, con viento. Crecí en lo que parecía un mundo de fábula, pero las cosas no sucedieron con en las fábulas. Me miro de niña y busco una traza, un indicio de la mujer en la que me convertiré. Quizás en lo que nos convertimos está allí ya. Siempre he tenido la sensación de no estar a la altura, a los diecisiete años escribí en mi diario: ‘Soy la hipócrita más grande de la tierra, egoísta y cruel, por qué no hice caso a mis padres, por qué no he depositado en ellos toda mi confianza, por qué no les he creído. En este momento no soy nada, fea y triste, no se puede hacer nada. Cuando mi madre me dice que soy antipática con todos, la creo. Estoy mal’”.



Esta escena desvela el autoconcepto negativo que tiene Liseli de sí misma, así como un conflicto paternofamiliar latente. La metáfora de la fábula así como del cuento son utilizadas para hacer referencia a la narración de la historia familiar, al igual que el mundo fantástico e ideal que proyectan las imágenes de una familia burguesa.

12. LA GUERRA (00:14:10)

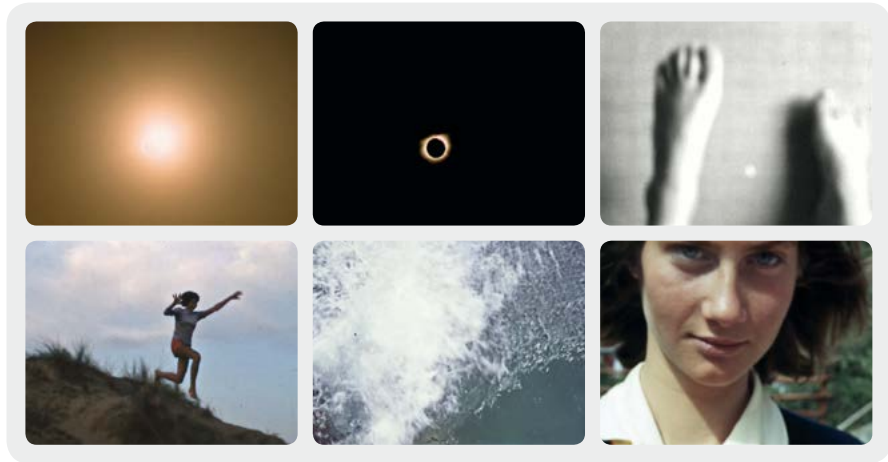
El plano del columpio introduce por analogía el plano de un avión. Sobre una música de piano observamos imágenes de la vida cotidiana de la familia durante el período de la Segunda Guerra Mundial, durante su exilio en Bellagio, Suiza. La voz *over* contrapone este período con la narración de sueños de Liseli relacionados con la guerra: “Guerra. Escondida en una especie de habitación en el baño, me estaban buscando para matarme. Una especie de viaje en el tiempo como una caída en el vacío. He tenido un sueño pesado. Hacía mal tiempo y había mucha gente. Subíamos en una especie de teleférico y después, en vez de esquiar, nos quedábamos encapsulados como en una cabina. Sentimiento de encarcelamiento de dos en dos y era poco agradable”.



La banda sonora se limita a la música de piano y algunos sonidos puntuales como el ruido de un avión o el soplar de las velas. El capítulo termina con la canción infantil que ya escuchamos en la escena 9. De nuevo observamos el juego de miradas entre madre e hija al final de la escena. El montaje agrupa dos elementos traumáticos: la guerra en la banda de imágenes de la que la familia huye y la angustia existencial de Liseli manifestada en los sueños.

13. LISELI (00:16:59)

Planos de un eclipse asociados a planos en blanco y negro de Liseli, planos detalles de sus pies golpeando el suelo, un plano de Liseli saltando una duna, asociado al plano de una zambullida en el agua. La banda sonora se compone de sonidos desasosegantes, entre los que sobresale la respiración jadeante de una mujer sobre el plano de Liseli saltando la duna.



Tanto los planos del eclipse, como las imágenes de Liseli saltando, remiten de forma simbólica a su suicidio. El plano detalle de los pies golpeando el suelo es utilizado a lo largo de la película y podría remitir a su espíritu rebelde e inadaptado dentro del contexto familiar. El último plano Liseli adolescente acelerado y fundido a negro señala el cierre del primer acto en el período biográfico de su adolescencia donde comienza la escritura de los diarios. Encontramos a lo largo de la película imágenes aceleradas de como el último plano de esta escena, un efecto que fue provocado por el tránsito del formato 9 y ½ a 16 mm que realizó el abuelo de la directora.⁶⁶³

SEGUNDO ACTO: “QUERIDO DIARIO”

14. NO ABRIR ESTE DIARIO (00:17:54)

En un plano general se muestran los diarios de Liseli mientras que a través de un plano detalle se nos advierte que no se debe leer ese diario. La voz *over* lee de fragmentos de los mismos sobre imágenes fotográficas y cinematográficas de Liseli. Entre esos fragmentos destacamos el siguiente: “31 octubre de 1955. He madurado mucho. Me viene la nostalgia de aquellos tiempos en que no pensaba en nada. Ahora continuo a pensar, pensar, pensar. Y si digo algo me viene a la mente que es una payasada [...] 18 de enero de 1956. Hace nueve meses estaba en una oscuridad completa, después se ha hecho la luz poco a poco, sin darme cuenta. Ahora he comprendido qué es la montaña y quiero salir, pero necesito ayuda [...] En estos días, tengo ganas terribles de hablar y de ser escuchada, pero al final me digo que soy molesta y

⁶⁶³ Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, op. cit., p. 10.

que mis problemas no son importantes. Todos estamos descontentos con nosotros mismos. Es mejor amar la vida y menos a sí mismos”.



Los planos de las imágenes de Liseli y de sus diarios denotan que la voz *over* está construida a partir de esos escritos. Hay una disonancia entre los textos escritos por una adolescente y las imágenes fotográficas de un período infantil; sin embargo, las últimas imágenes cinematográficas sí se corresponden con la edad. La música de piano es sustituida por la jazzística de Willem Breuker que indica un cambio de etapa de la infancia a la adolescencia.

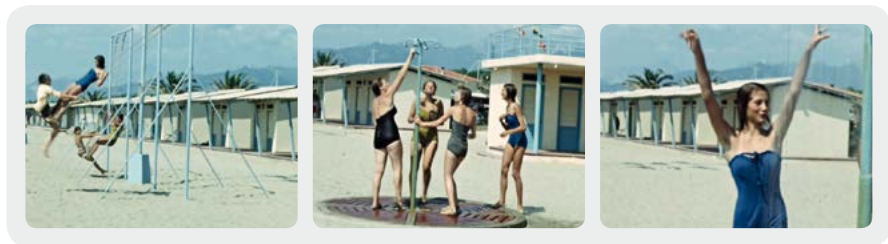
15. QUERIDA SONIA (00:20:08)

Sobre imágenes de Liseli en su etapa escolar, la voz *over* lee extractos de la correspondencia con una amiga del colegio, Sonia. Regresa la música de piano en referencia a la etapa infantil: “Querida Sonia, hoy es un día electrizante. Te acuerdas cuando íbamos a la escuela, los días electrizantes eran con cielo sereno con viento. Así es ahora. Te abrazo Liseli.” Cabe destacar que en la escena 11, la voz *over* también describía su nacimiento en “un día con cielo sereno con viento”, una señal de cómo la directora utiliza los diarios de su madre, para construir la voz *over*, a lo largo de la película, aunque lo observemos de forma explícita a partir del segundo acto.



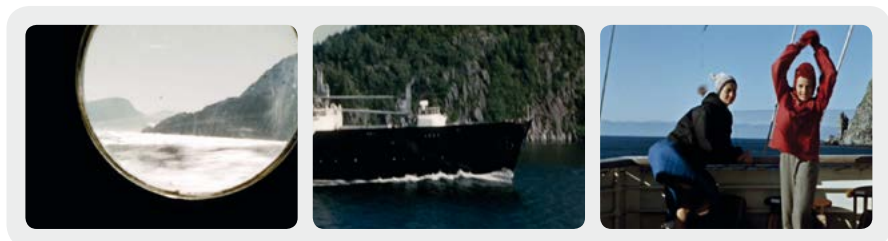
16. LA DUCHA EN LA PLAYA (00:20:22)

Montaje de imágenes de Liseli y sus amigas adolescentes, entre las que también se encuentra Sonia, durante unas vacaciones en la playa. En la música que acompaña las imágenes destaca una guitarra eléctrica acorde con la energía de las jóvenes.



17. A BORDO DE LA STELLA POLARIS (00:21:12)

Imágenes del viaje familiar al cabo del norte, a bordo de un barco. Liseli escribe a su amiga Sonia: “A bordo de la Stella Polaris. 18 de julio de 1956. Querida Sonia, todo es magnífico. El sol, la nieve, los fiordos, las cascadas que descendían hacia el mar, por no hablar de la comida, buenísima. He comido hasta reventar. El cabo del norte era magnífico. Papá filma en color. Estamos esperando el sol que se va y vuelve rápido. He visto renos, he visto un lapón con nariz en forma de pera y ojos minúsculos. He visto el sol de media noche, magnífico. Pasamos por una isla habitada solo por pájaros. Abrazos Liseli”. La carta fue escrita cuando tenía 18 años. Tanto las imágenes como las palabras de Liseli muestra una vitalidad que contrasta con los escritos de la escena 14, realizados en la misma época.





18. SONIA (00:22:37)

Fotografías de su amiga Sonia y planos de la misma que forman parte de cortometrajes rodados por el cineasta Giorgio Magister. La voz canturrea “Un’ora sola ti vorrei” para posteriormente narrar el fragmento de una carta escrita a su amiga Sonia en la que Líseli cuenta que está en París, estudiando teatro, y tiene muchas ganas de regresar y de volver a verla.



19. NO PELEARSE CON LOS PADRES (00:23:55)

Imágenes de la librería Hoepli. La voz *over* describe un pasaje del diario del 12 de noviembre de 1959, cuando Liseli contaba con 21 años de edad: “Hoy tenía necesidad de hablar con alguien que intentara de comprenderme. Pero papá me ha hecho una escena. Es solo un egoísta. Cuando discute y sabe que no lleva razón, alza la voz y grita, porque así hace en la oficina, donde está acostumbrado a mandar [...] Con mis hijos deberé siempre escuchar siempre sus razones. Porque es estúpido querer llevar la razón, aun cuando no la tengas. Por eso, conducta a llevar a cabo: no pelearse con los padres y no preocuparles con las cuestiones de tu conciencia, porque hay otras cosas más importantes”.



La banda de imagen está acompañada de una música rítmica a la que se ofrece un contrapunto sonoro de una caja haciendo dinero. Esta relación entre la casa editorial Hoepli, el oficio paterno y el dinero nos devuelve al estatus económico de la familia y los valores asociados. El diseño sonoro asocia el graznido de las gaviotas con la figura paterna.

20. POEMA (00:25:13)

La banda de imagen muestra fotografías de Liseli y su amiga Sonia, al igual que introduce por primera vez en este segundo acto a su pareja Antonio Marazzi. La voz *over* lee un poema con rima consonante, cómico, dedicado a su amiga Sonia. El último plano de la escena donde Liseli hace un gesto cómplice a la cámara ofrece el broche final y nos muestra la faceta cómica y creativa de Liseli.



21. ANTONIO (00:25:46)

Planos de Antonio Marazzi y Liseni rodados por Giorgio Magister. La voz *over* indica: “Pues sí, siento que te amo. Tengo miedo de haberte espantado, espero que no y que me creas. Quisiera saber si te gustan las ventanas abiertas de noche o si también tienes la manía de cerrar las per-

sianas a las seis de la tarde. No puedo soportarlo. Me parece que todos los demás amores no son nada comparado con el nuestro. Has inventado el amor para mí, ¿y yo? ¿Qué cosa te daré? Amor mío, no te dejaré desear nada, porque todo, todo aquello que te podré dar, será tuyo de inmediato”. La escena finaliza con el plano de un hombre haciendo un juego de cartas.



22. VACILACIONES (00:26:39)

La banda de imágenes muestra un montaje de planos de un cóctel donde se encuentran Antonio y Liseli. La voz *over* reflexiona sobre la fidelidad y expresa sus miedos sobre el matrimonio: “Si me caso con Antonio, tengo miedo de no hacerle feliz, porque le he dicho tantas cosas, pero soy perezosa y se desilusionará. Si tuviera hijos, no trabajaría, me gustaría ocuparme de ellos. ¿Y si aprendiera a bailar la danza del vientre?”. La música adquiere un matiz cómico, mientras que el sonido ambiente ilustra algunas imágenes que refuerzan ese tono cómico de la música.



23. LA BODA (00:28:14)

Imágenes de la boda entre Liseli y Antonio. La voz *over* indica: “¿Qué puedo darle a Antonio? Y luego tengo tantas exigencias. No quiero mujer de la limpieza, quiero que me ayude a lavar los platos, a cambiar a los niños, si tenemos. Seré una salvaje. Me gustaría que me cocinara solo

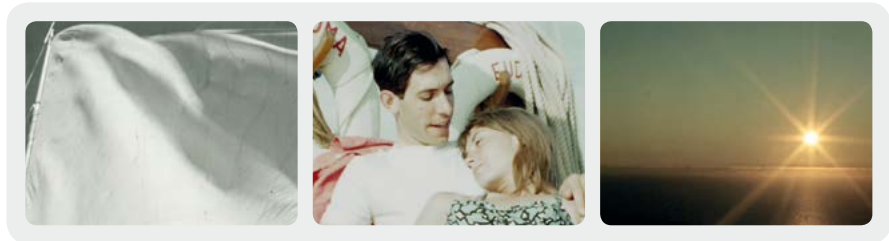
a mí. Pero un hombre no se somete de ese modo, así que le propondré que sea mi amante, así cuando quiera un poco de vida salvaje, vendrá conmigo”.



La banda sonora incluye una nueva versión de “Un’ora sola ti vorrei” cantada por el grupo *The Showmen*, un grupo italiano de los años 60 y 70, acorde con el período que nos muestran las imágenes. Del mismo modo la escena muestra un desajuste entre la mentalidad de Liseli y sus orígenes burgueses.

24. LUNA DE MIEL (00:29:41)

Montaje poético compuesto por algunos planos de Antonio y Liseli. La voz *over* indica: “Amor mío, estoy tan contenta de descubrir y gozar de todas las cosas, sobre todo de ti. Me exalto, me vuelvo eufórica y tú te asustas. Pero la causa de todo eres tú. Porque cuando te veo me da un vuelco el corazón y yo misma me sorprendo. Además, pienso cuántos años nos quedan por pasar juntos y soy tan feliz”.



La banda sonora se compone del segundo movimiento de la Tercera sinfonía de Henryk Górecki que se encadena con la escena siguiente. Cuando aparece el atardecer acelerado la música se suspende de forma inquietante, como si sobre esa pareja acechara una amenaza.

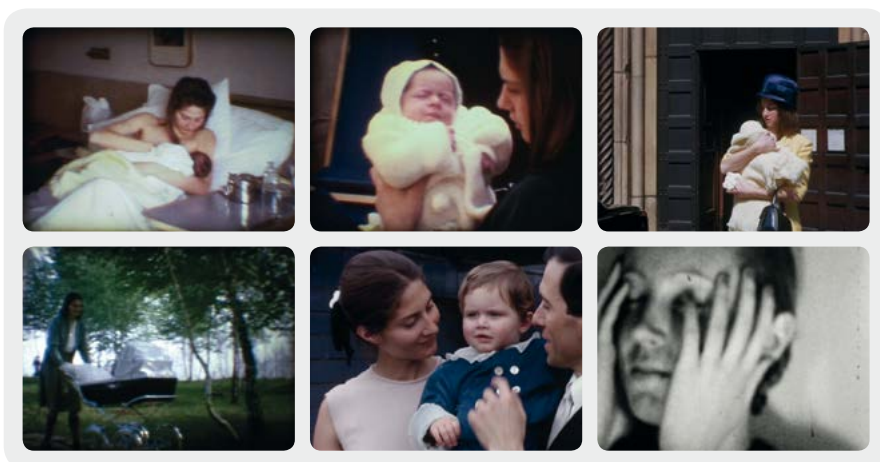
25. ESPERAMOS UN BEBÉ (00:30:14)

Imágenes de Antonio y Liseli en una calle nevada. Se escuchan risas. Liseli se dirige a cámara para decir “Esperamos un bebé”. Los movimientos de la boca de las imágenes mudas son doblados por la voz que luego canturrea “Un’ora sola ti vorrei”.



26. SER MADRE (00:30:58)

Montaje de imágenes del nacimiento del primer hijo de Líseli, Martino. La voz *over* relata la lectura de varias cartas dirigidas a Sonia y a su madre, donde también se descubre el nacimiento de su segunda hija Alina, cuando Liseli cuenta con 26 años. La voz *over* indica: “Queridísima madre, hace tanto que no te escribo. Siempre tengo nostalgia de vosotros. Pensarás que tengo a Martino, Alina, Antonio, es verdad, pero no es lo mismo. Me siento llena de responsabilidad y así me parece que estoy sola”.



La banda sonora se compone de la obra 57 de Chopin, *La berceuse*, una nana que se transforma en una música inquietante tras hablar de la soledad acompañado del plano de una mujer tocándose el rostro que irrumpe en las imágenes familiares de forma simbólica.

27. LA PARTIDA (00:30:58)

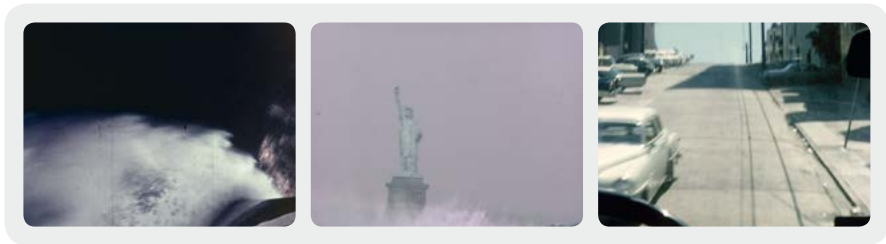
Planos de Liseli paseando con un carrito por la Piazza Duomo durante una manifestación. La voz *over* se dirige a Sonia e indica su partida a América: “Querida Sonia, quizás sí te vea antes



de partir. Seguimos haciendo maletas y nos preparamos para la partida con euforia y un poco de inquietud. No encuentro nada y no soy capaz de hacer nada bien. Paso el día en el intento vano de perseguir las cosas. Menos mal que voy a América donde dicen que todo es más simple. Escribeme de vez en cuando, allí.”.

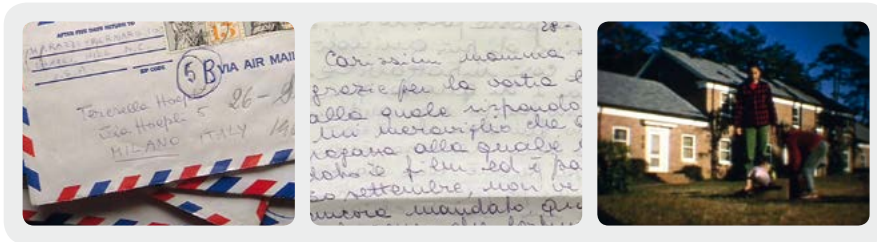
28. AMÉRICA (00:33:47)

Montaje de planos de un barco que indican el viaje a Estados Unidos, junto a planos de la vida de la familia en Norteamérica. La voz *over* lee fragmentos de cartas dirigidas a Sonia: “Chapel Hill, North Carolina. 17 de septiembre de 1965. Queridísima Sonia. Esta noche he soñado contigo y tengo nostalgia de mis cosas. Aquí no se está mal. Pero América es un poco bestial y los americanos salvo excepciones también, al menos en esta parte. Por la mañana, especialmente tengo nostalgia, querría esta allí. De todos modos un año pasa rápido. Aquí se tiene la impresión de estar aislada. Todo está lejísimo. Pero la gente es amable y los niños están bien”.



29. QUERIDA MADRE (00:34:45)

Planos detalle de cartas enviadas a la madre y de escenas de la vida cotidiana de la familia en Estados Unidos. La voz *over* lee una carta escrita por Liseli a su madre: “Querida madre, gracias por tu carta, a la cual respondo de inmediato, aquí estoy bien, afortunadamente no tengo las pesadillas y sueños aterradorantes que tenía por las noches y que me impedían dormir y que me trastornaban la mente. Martino es muy nervioso y agitado y es difícilísimo tratar con él. Antonio dice que es así porque yo soy nerviosa. Es verdad, pero también porque estoy cansada. Quizás tú me comprendes. Martino no quiere irse nunca a dormir. Me tumbó con él al menos 10 veces por la noche y él grita y agrade. Así que lloro mucho cuando grita. Debo utilizar todo aquello que sé, preparar tres platos diferentes, Alina, Martino y nosotros, a tres horarios diferentes. Porque Martino cuando ve que le doy de comer a Alina se pone celoso y quiere comer también. Alina camina a cuatro patas y sabes cómo caminan por todos los lados y se tiran por todas partes”. Los planos detalles de las cartas señalan algunas palabras “castigo”, “miedo”, “alucinante”.



30. NOSTALGIA (35:40:00)

Montaje poético que asocia un plano de una ropa agitada por el viento, a planos de la madre de Liseli mirando a cámara, de la madre y Liseli de pequeña jugando, contrapuestos a fotografías de Liseli con su familia. La voz *over* lee una carta escrita por Liseli a su madre: “No ha pasado ni un mes y la nostalgia me rompe el corazón. Diréis como siempre la Liseli de siempre que no sabe lo que quiere. Tenéis que saber que os echo de menos, y os abrazo con un tierno afecto, especialmente a ti, mamá adorada. He estado alejada estos años, lo admito, y ahora que estoy lejos, me gustaría estar más cerca y ser consolada como Martino pide que yo le consuele. Me siento ridícula pero me gustaría que me abrazaras, querida mamá, perdona. Solo quiero abrazarte, decirte cuánto placer me dan tus cartas, porque he comprendido que todavía me quieres. Se me metió en la cabeza todos estos años, que desde que me había casado quizás estabas enfadada conmigo. Pero ahora comprendo que son ideas estúpidas. El único momento feliz es cuando me voy a dormir. Paso de momentos de angustia a momentos de calma. Todos me miran con recelo, a mí y a mi enfermedad, no tomándola en cuenta”. A lo largo de la secuencia, la banda sonora comienza a distorsionarse y termina con sonidos de golpes y objetos que se rompen.



Esta escena comienza con el mismo plano de la ropa que la escena 11 que hacía referencia a su nacimiento. Destaca el plano de la madre de Liseli mirando al objetivo, resignificado para establecer una comunicación entre Liseli y su madre, en un montaje que compara, de nuevo, ambas maternidades. La voz *over* habla de “mi enfermedad” y anticipa el estado depresivo que se aborda en el siguiente capítulo. De igual modo, el sonido de los golpes y de los cristales rotos, hacen referencia a un intento de suicidio.

31. LA ENFERMEDAD (00:36:39)

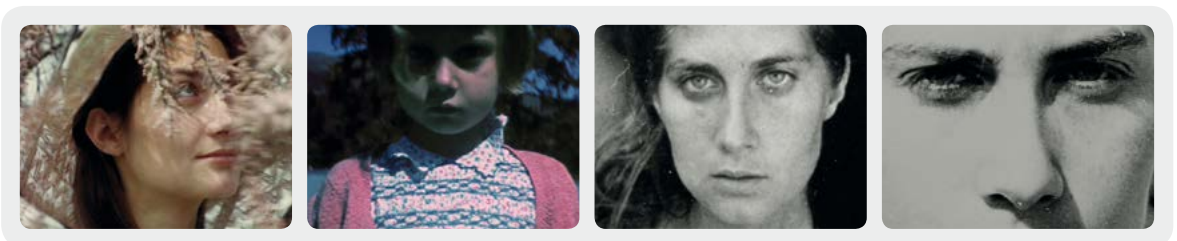
Comienza la escena con el plano de un eclipse, seguido de planos detalle de los expedientes médicos. La banda sonora comienza con un pitido sobre el eclipse para pasar a la Tercera Sinfonía de Górecki, mientras escuchamos el ruido de una máquina de escribir. La voz *over* indica: “Casa de cura Le Betulle, apellido: Marazzi, nombre: Luisa. Lugar y fecha de nacimiento. Milán, 4 de junio 1938. Entrada en la clínica. 19 de septiembre de 1966. Hora: 18:30. Diagnóstico: síndrome depresivo. 25 de septiembre. La mente regresa a los errores del pasado. Cuenta su historia en la cual prevalecen elementos depresivos. Emergen muchas ideas de ser indigna, autodevaluación y culpa. Hace reflexiones interesantes sobre la propia situación psicológica. Le parece que los comportamientos patológicos manifestados hasta ahora han sido el fruto de una pose. Las tentativas de suicidio se realizan con una cierta conciencia familiar...”.



Esta escena refiere el primer ingreso de Liseli cuando cuenta con veintiocho años de edad, en un centro psiquiátrico situado en la ciudad de Como, en el norte de Italia, tan solo dos años después del nacimiento de Alina.

32. LISELI

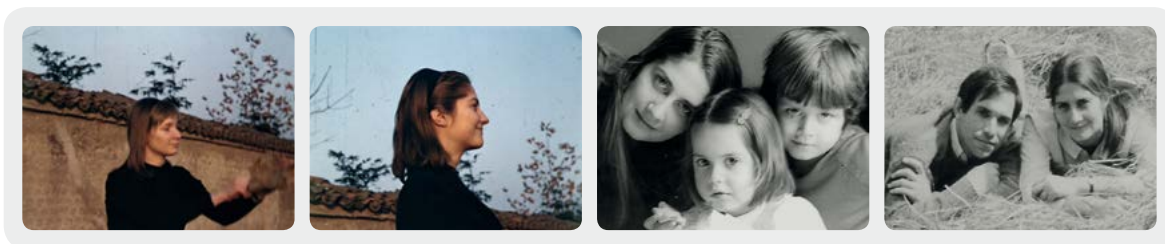
Esta escena cierra el segundo acto del mismo modo que la escena 12 cerraba el primero, con un montaje poético con primeros planos del rostro de Liseli que ya había utilizado en otras secuencias y nuevas fotografías en las que se observan las marcas de la enfermedad.



TERCER ACTO: “DIAGNÓSTICO”

33. VERGÜENZA (00:38:48)

El montaje de esta escena contrapone imágenes de Sonia y Liseli, en Super-8, rodadas durante su adolescencia y fotografías de Liseli con sus hijos y Antonio. La voz *over* lee una carta a Sonia: “Querida Sonia. Los mismos pensamientos me atormentan y me pregunto dónde están la energía y el entusiasmo de antaño, que no volverán. ¿Sabes lo que me consume? La idea fija de haber decepcionado a Antonio que se casó conmigo. El remordimiento de haberle hecho regresar de América con mi histeria. En relación a mis hijos tengo un sentimiento de culpa enorme. De no haber sabido hacerlo con ellos. Me avergüenzo de ser su madre y me pregunto cómo van a crecer en el estado en el que me encuentro. Dime querida Sonia, por qué hice algo tan estúpido, con dos niños adorables y un marido adorable. ¿Por qué hice algo tan ruin? Tengo un remordimiento y una vergüenza que me bloquean”.



Sobre silencio destaca el sonido de un cristal que se rompe, justo en el momento en el que la voz señala “¿Por qué hice algo tan ruin?”, remitiendo al mismo sonido que aparecía en la escena 30. Aunque no se señala de forma explícita tanto de esta escena como de la anterior se intuye que hubo un primer intento de suicidio durante su estancia en Estados. Las imágenes de felicidad se contraponen a los sentimientos de remordimiento, culpa y vergüenza de Liseli.

34. MI AMOR I (00:39:39)

Planos de flores y mariposas e insectos disecados, sobre sonidos de gotas de agua. La voz *over* indica: “Mi amor, hoy fuimos a pasear bajo la lluvia. Me gustó tanto. Después vino un poco de viento y me sorprendí diciendo, qué bello viento. Miro las flores y sus colores, me gusta y así hablo con la gente normalmente. No me confunde tanto el desorden y ver a los niños me pone muy contenta. Mi estado es como si alguien estuviera dentro de un trozo de hielo. Ves todo lo que hay fuera, pero no sientes las voces y no puedes unirse a los demás, ¿comprendes? Espero que me perdones por haberte hecho volver de América. Pero ¿sabes?, a mí me disgusta, porque hemos caído dentro del ambiente familiar de lleno. Los míos me

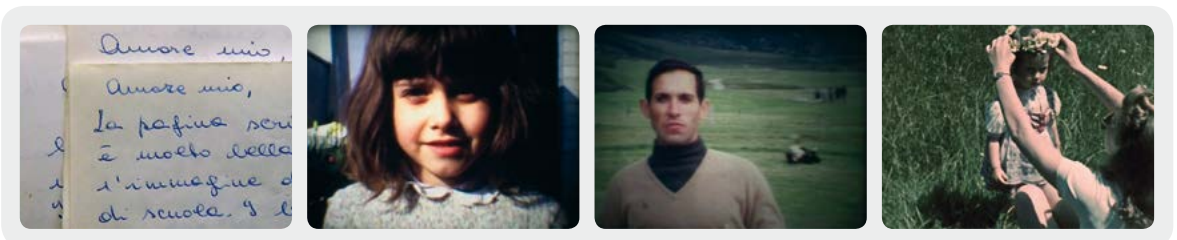
miran de forma sospechosa a mí y a mi enfermedad, no considerándola como tal sino como un capricho. Pero yo te aseguro que no es verdad. Estaba mal porque no te quería ya, ahora te quiero tanto. Te pido que me creas”.



La secuencia finaliza con un montaje de imágenes de mariposas sobre una canción antigua italiana con la siguiente letra: “Das fuerza a mi corazón, un deseo que no me abandona ya, tiembla mi vida cerca de ti. Te olvidas del mundo y tú sabes por qué...”. Las imágenes de mariposas e insectos disecados son utilizados como símbolos del estado emocional de Liseli.

35. MI AMOR II (00:41:00)

Planos detalle de cartas de Liseli, planos de Antonio y de sus hijos. También aparecen otras imágenes ya vistas como la de la madre de Liseli poniendo una corona de margaritas en la cabeza a Liseli cuando era pequeña. La voz *over* continúa la narración de las cartas a Antonio desde el hospital: “Lunes. Mi amor, he aprendido tantas cosas durante esta enfermedad que estoy agradecida a la providencia por habérmela mandado. Me siento ahora más abierta, capaz de comprender a los demás. Me siento afortunada de haber pasado por este período. Ahora me parece como haber despertado de un sueño confuso y que distingues poco a poco los contornos de la realidad.”.



La secuencia pone en relación la infancia de los hijos de Liseli con la suya propia, al igual que vuelve a comparar las dos maternidades.

36. MI AMOR III (00:42:28)

Plano de general de un niño saliendo a la superficie del agua e imágenes de la infancia de Liseli. La voz *over* narra, de nuevo una carta a Antonio: “Mi amor. Tu visita me ha subido la moral. Hoy el día se me hizo más corto. La semana pasada estar aquí me parecía un castigo y sufría mucho. No puedes imaginar, me sentía como una niña pequeña castigada. Lo he entendido hoy cuando he visto a mi padre y a mi madre. Y aunque su visita me ha gustado. Me han indignado algunas palabras de papá que ha dejado caer como, ‘eres mi único problema’, o ‘piensa en el dinero que estamos gastando’ y después haciéndome sentir culpable de todas mis crisis. En lugar de sostener a una persona, intentar comprender que está haciendo un gran trabajo y que me cuesta estar lejos de vosotros, el eterno *leiv motiv* del capricho. Mi padre no admitirá jamás ciertas cosas, porque sería tirar piedras a su propio tejado. Después de haberse ido, me he dado cuenta de que el sentimiento de estar prisionera no proviene de aquí, sino de todas sus enseñanzas que han apuntalado mi crecimiento y que todavía me quiere inculcar. Y yo me rebelo, pero hasta ahora no he conseguido no creerle verdaderamente”.



Los discursos hacia el pasado vienen ilustrados con imágenes familiares de su infancia. Aparece un resentimiento hacia los padres en estas estas escenas emergido tras el trabajo terapéutico. Cabe destacar el conflicto interno entre la rebelión ante los preceptos aprendidos y la interiorización de los mismos. Asimismo, se vuelve a establecer un juego de miradas entre los planos de la madre y de la hija.

37. QUERIDÍSIMA ALINA (00:43:34)

La escena comienza con algunos planos de los hijos de Liseli en un tióvivo y continúa con un plano detalle de las manos de la directora abriendo una carta dirigida a ella y otras cartas y dibujos. Es la primera vez que la directora introduce planos de sus manos, una forma de indicar que se siente interpelada. La voz *over* lee una de esas cartas: “Queridísima Alina. Mi tesoro. Tengo tantas ganas de estar contigo y de acurrucarte en mis brazos. Regreso en dos semanas.

Te mando una foto con un gato blanco para que no llores. Me ha gustado tanto escucharte al teléfono. Pero no quiero que llores por ningún gato, por eso, todas las fotos bonitas que encuentre, te las mandaré de inmediato. Aquí hay un recinto con ciervos a los que llevo pan duro, que comen con gran apetito. Hay un ciervo con grandes cuernos que echa siempre a los demás porque quiere comerse todo él y los pobres cervatillos escapan temerosos, pero luego van hacia sus madres para que les consuelen. Me acuerdo mucho de ti, y papá me dice que te portas muy bien y soy muy feliz de tener una niña tan bella y fuerte como tú. Hazme un bonito dibujo y me lo envías. Te mando un abrazo y un beso. Tu madre Luisella”.



38. EL HOSPITAL PSIQUIÁTRICO (00:44:44)

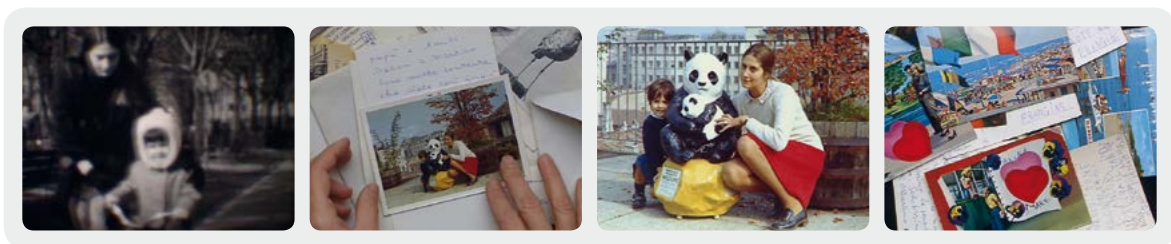
Planos de una montaña rusa, planos de cartas enviadas a Liseli al hospital y planos de los árboles del jardín filmados en movimiento como si estuvieran bailando. Los planos de la montaña rusa están sonorizados con sonidos estridentes, mientras que el resto de la escena está montada sobre una música de baile de acordeón. La voz *over* habla de la vida hospitalaria: “19 de enero de 1970. Hospital psiquiátrico de Prangins. Espacio abierto. Abierto pero cada uno tiene sus permisos: quienes son libres como yo, quien puede pasear por el jardín que está siempre vacío. Aquí todos son viejos y algunos con enfermedades crónicas, es eso lo que me da miedo, volverme como ellos. En el bar bailaban tangos y canciones de Edith Piaf, me parece una atmósfera alucinante. No tengo ninguna gana de bailar con los pacientes de aquí. El único momento feliz es cuando me voy a la cama. ¿Mi inconsciente no ha aceptado tener a Antonio y a los niños?”.



Este ingreso es el segundo mostrado en la película cuando Liseli contaba con treinta y dos años, esta vez en Suiza, cuatro años después del ingreso en el hospital italiano. La película reflexiona a través de las palabras de Liseli sobre la inadecuación de los tratamientos de la enfermedad mental de la época.

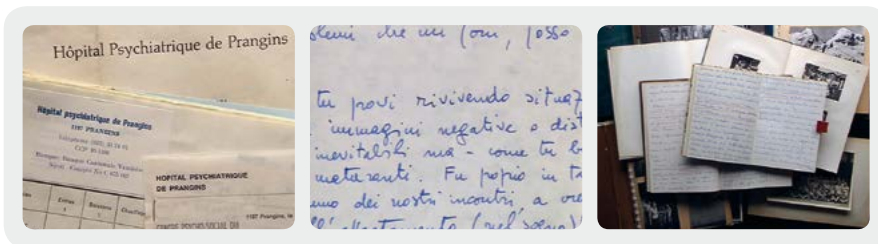
39. QUERIDA ALINA (00:45:35)

Planos de super-8 en blanco y negro de Alina montando en bicicleta acompañada por su madre. También se muestran postales enviadas por Liseli y otras escritas por Alina. La voz *over* lee una carta dirigida a Alina: “Querida Alina. Para ti una rosa roja con tantos besos. Acuérdate de escribirme una postal, me escribes un pensamiento y me lo mandas. Te he comprado un regalito para tu cumpleaños, espero poder dártelo en Milán. Estoy bien, también espero que vosotros lo estéis. Te llamaré pronto. Un abrazo fuerte y besos. Saludos a Papá. Mamá Luisella [...] Querida Alina, siento no estar por tu cumpleaños. Me dicen que regreso en dos semanas. Estoy harta. A pesar de todo intento estar alegre. Os pienso mucho y os abrazo. A ti Alina, felicidades”.



40. DIAGNÓSTICO (00:46:28)

Planos de los informes del hospital. La banda de sonido ilustra los escritos con sonidos de máquinas de escribir. La voz *over* narra el diagnóstico de Liseli: “7 de noviembre. Desde hace un mes en estado de excitación, insomnio y logorrea, que se han ido agravando y han desembocado en acciones agresivas, en relación a objetos y personas que encontraba por la calle. En la tarde manifiesta insomnio y ansia leve. Miedos ligados a los cuentos de hadas, rondan sus fantasías infantiles. A menudo los revive en sueños, con ojos abiertos y en pesadillas nocturnas”.



El documental confronta a lo largo del tercer acto, la carta que remite a la experiencia subjetiva de la paciente, frente al diagnóstico que nos proporciona una visión externa de sus internamientos.

41. CUENTOS DE HADAS (00:47:00)

Montaje poético que asocia un plano de un hombre haciendo magia con un plano de Liseli abriendo las ventanas que da paso a planos su infancia. La letra de la canción indica lo siguiente: “Hay miles de cuentos de hadas para contar en mi corazón, venid conmigo a mi modo creado para soñar. No sirve el paraguas o el abrigo rojo para venir conmigo. Basta un poco de fantasía y de bondad”. Tras esta canción junto al plano de los pies pateando en el suelo aparece una música de piano disruptiva seguida de un plano de Liseli bailando.

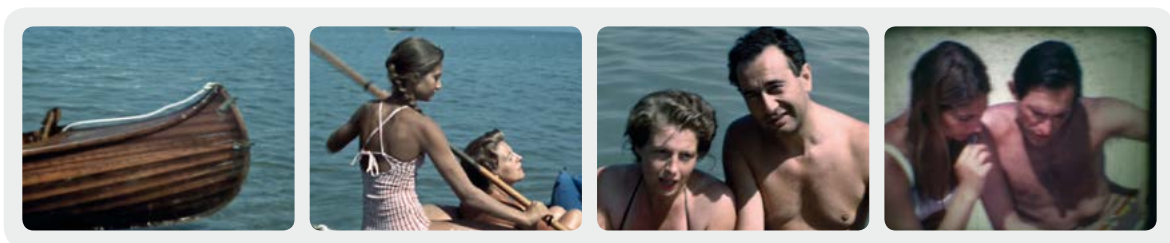


De nuevo se asocia la fantasía y la fábula ya señaladas para remitirnos a la historia familiar revisada a través de las imágenes, que en este caso entronca con la rememoración de la infancia que se realiza en el contexto terapéutico, que implica la revisión de las relaciones materno y paterno filiales. Este montaje podría remitir a la revisión de ese período infantil que transforma la narrativa del cuento de hadas.

42. RENCOR (00:47:54)

Imágenes de vacaciones de Liseli cuando era adolescente con sus padres asociadas a las imágenes vacacionales de Liseli con Antonio y sus hijos. La voz *over* indica: “Durante la hora con el psicoterapeuta, salen cosas muy feas en relación a mis padres. Es por culpa de su actitud que me encuentro aquí. Así que lo mínimo que tendrían que hacer es pagar la cuenta sin rechistar. Yo sinceramente, en este momento, siento mucha rabia hacia ellos. Es por eso que no quiero verlos, porque les encuentro demasiado parecidos a ciertas figuras que emergen y que no solo son producto de mi fantasía. El médico me propone darme una cura de insulina y he aceptado, para que no piense que no he intentado todo. Así que estaré aquí al menos seis semanas. Escribirme sobre vosotros, sobre ti, sobre lo que hacéis. Ahora estoy en la sec-

ción restringida, pelo patatas y voy a un grupo más o menos idiota. ¿Esta es la vida plena que se obtiene haciendo psicoanálisis? Os abrazo, vuestra Liseli, mamita”.



La cura de insulina que se cita era un tratamiento que se utilizaba para tratar la esquizofrenia y que consistía en la inducción de grandes dosis de insulina. En la época en la que se aplica en este hospital ya se habían descartado sus beneficios.

43. CURA DE SUEÑO (00:48:47:00)

Planos de imágenes en blanco y negro de árboles acompañados de música de acordeón distorsionada, junto a planos de mariposas disecadas también distorsionadas e imágenes de vacaciones de Liseli con sus hijos. La voz *over* indica: “28 de mayo de 1971. Estoy despertando de las tinieblas de la cura del sueño que he vivido como una pesadilla alucinante. Todos los venenos me provocaban una reacción de pérdida de realidad, por lo que me tuvieron que atar a la cama. Estar veinticuatro horas atada es tremendo. Ahora ya no me atan ya, pero es como estar en prisión, no sé si puedes llegar a entenderme. Intento ser buena niña, porque si te rebelas hay represalias”.



En este momento Liseli cuenta con treinta y tres años. La carta se escribe un año después del segundo ingreso que aparece en la película. No se explicita si ha pasado allí todo el año o realiza visitas puntuales al hospital. Las imágenes de las mariposas se corresponden con las de la secuencia 34, asociadas al estado de ánimo de Liseli “congelado”. En este caso, la distorsión permite la expresión simbólica de los delirios provocados por la cura.

44. UNA VIDA HUMANA (00:49:31)

Plano en blanco y negro de un tren llegando a la estación sobre un ruido agudo intenso. La voz *over* distorsionada indica: “Acabo de llegar de Suiza. Mamá acaba de llegar en tren de Suiza y te canta una cancioncita suiza”. Planos de informes psiquiátricos del hospital, fotografías de Liseli y planos de Antonio y Liseli jugando con sus hijos en la montaña. La voz *over* indica: “15 de agosto de 1971. Amor, no aguanto más. No puedo seguir esta vida entre anormales aunque sea altamente terapéutico. Si no quiero enloquecer debo salir de aquí. Te quiero y me culpo de hacerte la vida difícil. Por eso, también quiero regresar a casa, para no atribuirte roles que no tienes por qué asumir. Quiero decirte que a pesar de que lo que ocurra en el futuro quiero que sepas que te amo y te estimo. Eres la persona de la que más he recibido en toda mi vida [...] Siento que vuelvo entera y no remendada. El tiempo es interminable pero debe de ser así para crecer. Te ruego que digas a los niños que su madre les adora y que le gustaría abrazarlos. ¿Por qué no puedo vivir una vida humana?”. La música que acompaña las imágenes es el movimiento segundo de la Tercera Sinfonía de HenrykGórecki.



45. AGUJERO NEGRO (00:50:59)

Planos de fotografías de Liseli y Alina, junto planos detalle de sus cartas y facturas del hospital psiquiátrico. La escena finaliza con un plano de uno de los diarios de Liseli cerrándose. La voz *over* lee una de las cartas escritas a Antonio: “Octubre es un agujero negro en el que me he encontrado gritando. Amor, tengo tanta necesidad de ti, de tus manos, de tus brazos, porque soy tu mitad viva y tenerte lejos me mata. Aquí, amor, me han quitado el reloj, los anillos, las cartas. No soy nada. Me gusta estar en mi habitación-celda y recordar nuestra casa para olvidar la realidad de este sórdido lugar donde no se sabe muy bien por qué la gente, los seres humanos, se juzgan: ‘yo estoy sano y tú estás enfermo mentalmente’. Amor te lo ruego sácame de aquí por todos los medios o mis terrores se transformará en realidad y mi vida separada de vosotros en una noche oscura. ¿Qué debo hacer? ¿cómo sobreponerme para que este vacío que albergo no me invada del todo y me provoque una desesperación que me

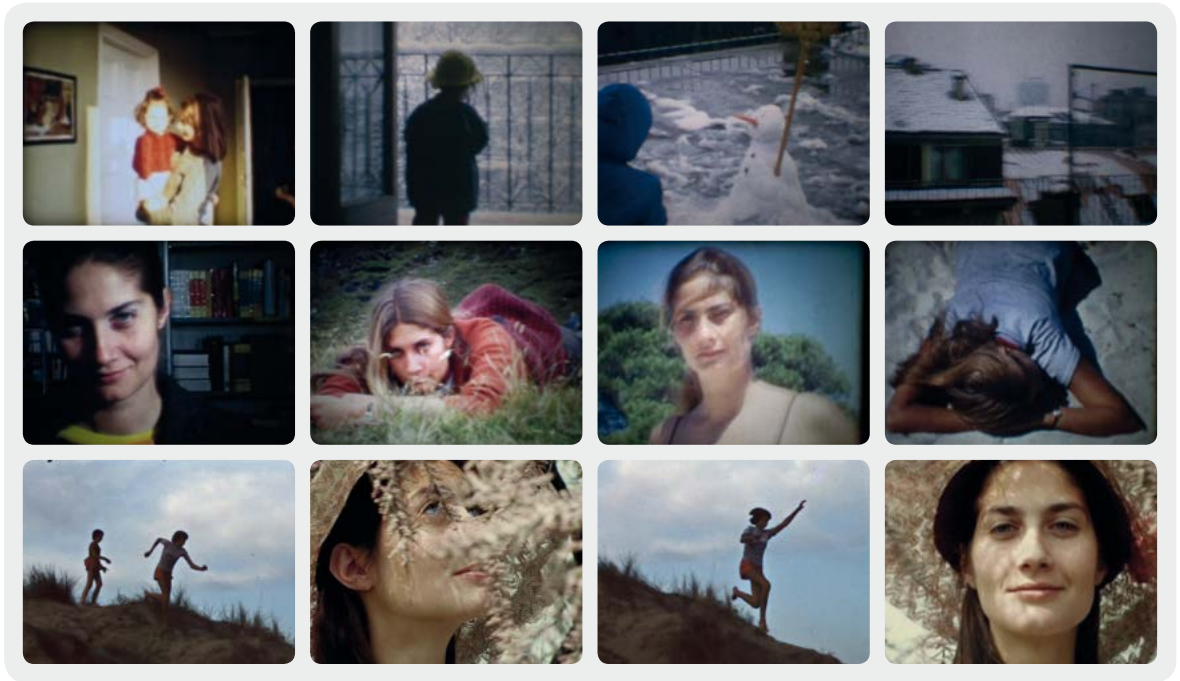
empuja a hacer las cosas más locas? A esto la terapia no ha dado respuesta y me pregunto qué respuesta dará y si las dará. Así voy adelante, esperando que la respuesta llegue para obtener un poco de tranquilidad, pero no despojada de los afectos y de los sentimientos”. El plano del diario cerrándose pone fin a los testimonio de Liseli.



Las palabras que emergen en los planos detalle de las cartas son las siguientes: *insulina*, *legare* (unir), *piangere* (llorar), *distruggermi* (destruirme), *nostalghia* (nostalgia), *bambini* (niños), *angoscie* (angustia), *no riesco a* (no soy capaz de), *escusami* (perdona), *soldi* (dinero). Los sonidos destacados en esta secuencia son los de un reloj y los de una calculadora electrónica sobre las facturas del hospital, que ponen de manifiesto las críticas al sistema sanitario privado.

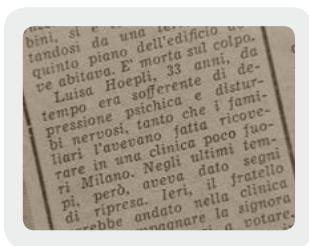
46. LISELI (00:55:29)

El montaje poético de las imágenes cuenta la muerte de Liseli en tres partes: en primer lugar, imágenes de Liseli y los niños en la casa de Milán; en segundo lugar, imágenes de Liseli mirando a cámara que interpelan tanto a la directora como a los espectadores; y por último un montaje alterno de dos planos, el primer plano de Liseli el día de la boda de su hermano que aparecía en la escena 5, alternado con el plano de Liseli saltando una duna en la playa que aparecía en la escena 12. El último plano del rostro de Liseli mirando a cámara se congela y funde a negro. En la banda de sonido prima la voz distorsionada del disco de la primera escena “Acabo de llegar de Suiza. Mamá acaba de llegar en tren de Suiza y te canta una cancioncita suiza, cantaré una cancioncita italiana”, junto al aria del movimiento segundo de Sinfonía nº 3 de Henryk Górecki, que no se había escuchado hasta entonces.



La primera parte contextualiza el regreso de Liseli del hospital a la casa familiar donde priman planos de la terraza, mientras que la segunda parte se convierte en un homenaje a Liseli, a través de la recapitulación de primeros planos que ya habían aparecido en el documental. Por último, la directora narra sin palabras el suicidio, intercalando el primer plano que constituye el *leit motiv* del amor de la directora hacia su madre; una confrontación entre la muerte física representada a través de la metáfora visual y la inmortalidad del recuerdo fijado en las imágenes.

47. SUCESOS (00:53:58)



Plano detalle de una noticia de prensa que indica “Luisa Hoepli, 33 años, paciente de una depresión psíquica y problemas nerviosos que había llevado a los familiares a ingresarla en una clínica fuera de Milán. En los últimos tiempos había dado señas de recuperación”. El encuadre corta algunas frases anteriores donde aparece las palabras “terrace” o “quinto piso”. Sobre planos detalle de la misma noticia aparecerán los títulos de crédito. La banda sonora de los títulos se compone de la canción “Un’ora sola ti vorrei” en versión de Fedora Mingarelli y posteriormente del grupo The Showmen.

II.3.3.6.2. Enunciación, líneas argumentales y estructura narrativa

El documental de Alina Marazzi se articula a través de un complejo sistema de enunciación. Por un lado, la directora cuenta con las películas filmadas por su abuelo y por su padre, al igual que numeroso material fotográfico del que se apropia a través del montaje, lo que supondría un primer nivel de enunciación que se superpone a la autoría de las imágenes domésticas. Del mismo modo, la voz en primera persona se construye a través de las palabras extraídas de los diarios y cartas enviadas por Liseli, pero que son resignificadas e interpretadas por la directora lo que supone una estrategia de enmascaramiento simbólico: la atribución del discurso a una persona fallecida a través de la fórmula de la correspondencia.

Esta forma original de enunciación supuso, según la directora, una estrategia de distanciamiento de la primera persona, inspirada en el libro de James Elloy, *My Dark Places* (1996), donde el escritor insertaba la trágica muerte de la madre al interior de un mecanismo literario de género detectivesco.⁶⁶⁴ En el ámbito cinematográfico se podría establecer un paralelismo entre la fórmula que utiliza Marazzi, en la que un personaje fallecido reconstruye las circunstancias de su muerte, con algunas películas cuyo ejemplo paradigmático es *Sunset Boulevard* (1950), de Billy Wilder, al igual que en otras menos convencionales como *The Sound of Insects. Record of a Mummy* (2009) del director suizo Peter Liechti. Una estrategia ficticia que nos plantea como espectadores un alejamiento de la confrontación directa del discurso en primera persona y del pacto autobiográfico.

De igual modo, es la propia directora la que locuta la voz atribuida a su madre, lo que suma un nivel de complejidad más en este juego de espejos. Observamos, en consecuencia, un desdoblamiento de las estrategias de enunciación: por un lado, el discurso generado por los materiales primarios y, por otro, la resignificación a partir del punto de vista de la directora mediante la voz *over*, el montaje y la banda sonora. La directora explicita ese desdoblamiento del siguiente modo.

Mi presencia en la película adopta diversos roles, formas e identidades. Soy una niña en las películas super 8, en las fotografías y en las cartas; soy mi madre como voz narradora; soy la hija adulta en las manos que hojean las postales; soy Alina en la construcción de la mirada”.⁶⁶⁵

Estas estrategias sirven para articular las líneas argumentales de la película creadas alrededor de la figura de Liseli y sus relaciones intrafamiliares desde su posición como hija, esposa y madre. De forma tangencial, la película reflexiona sobre el tratamiento de la enfermedad mental por parte de las instituciones sanitarias y familiares, así como la problemática de la depresión postparto de la que todavía no se hablaba en esa época, un discurso que supone la externalización del problema familiar.

⁶⁶⁴ Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, op. cit., p. 23.

⁶⁶⁵ *Ibid.* p. 70. Texto original en italiano. Traducción propia: “La mia presenza nel film ha diversi ruoli, forme e identità. Sono bambina nei super 8, nelle fotografie e nelle lettere; sono madre come voce narrante; sono figlia adulta nelle mani che sfogliano le cartoline; sono Alina nello sguardo che riprende”.

La película está dividida en tres actos que finalizan de la misma manera: un primer plano de Liseli mirando a cámara mientras que la imagen se funda a negro. La trama principal es la vida de Liseli desde su nacimiento hasta su prematura muerte, que gira en torno a los conflictos intrapersonales, de corte existencial y psicológicos, y los conflictos relacionales con sus padres y marido, que funcionan como personajes secundarios de las subtramas, al igual que su amiga Sonia. El primer acto al que hemos nombrado “Querida Alina” se compone de 13 secuencias articuladas a través de la estrategia de la correspondencia donde como vimos Liseli se dirige a su hija Alina, tal y como indica la voz *over*, para mostrale “como vivió y cómo se fue”, con el objetivo de completar un hueco biográfico en la vida de la directora.

Durante esta primera parte del documental, Liseli presenta a los miembros de su familia y se descubre lo que se configura como el detonante de la película: la crisis existencial de la protagonista que no encuentra su lugar en el mundo. A partir de ese momento, se establece un *flashback* para abordar la memoria familiar que descubrimos a partir de las siguientes escenas: los orígenes de la familia en un pueblo de suiza, el negocio familiar en torno a la editorial Hoepli, el encuentro de los padres de Liseli y su posterior nacimiento y el de sus hermanos. Las relaciones maternofiliales son el tema sobre el que gira este primer acto donde se establece un paralelismo entre la idealización de su madre Teresa y un autoconcepto muy negativo de sí misma y de su propio rol de madre.

El segundo acto situado entre las escenas 14 y 32 se centra de lleno en Liseli tomando como punto de partida sus diarios y su correspondencia con su amiga Sonia, Antonio y su madre. Atravesamos todos los momentos vitales de Liseli, la infancia, la adolescencia, el amor, su matrimonio, el nacimiento de sus hijos, su viaje a América donde tiene una primera crisis psicológica que desemboca en lo que aparece un intento de suicidio y su regreso a Italia para ser ingresada en una casa de reposo en la secuencia 32, que pone fin al segundo acto. El acto tercero está marcado por la enfermedad de Liseli, las emociones que despierta en ella su reclusión en el hospital psiquiátrico, así como las reflexiones sobre su propio tratamiento psicológico. En este tercer acto descubrimos sus sentimientos de culpabilidad en relación con su marido y sus hijos derivados de su depresión. Este acto finaliza con la escena 46, montada de forma poética, en la que se sugiere el suicidio de Liseli, que constituye el clímax de la película, mientras que la escena 47 funciona como un epílogo que recoge la noticia de este suceso desde el exterior.

A partir del análisis de la estructura narrativa se desprende que, a pesar de la experimentalidad de la obra, en lo concerniente a la apropiación de material de archivo, el documental se desarrolla en torno a una estructura clásica de planteamiento de un problema y la reconstrucción de los hechos narrada de forma cronológica hasta llegar a la resolución final, aunque de forma implícita ese cierre ya estuviera sugerido desde la última escena del primer acto. La trama maestra de la película se podría emparentar con la “caída”, que remite al proceso de autodestrucción progresiva que conduce a la muerte al personaje mientras que el tema de la película pone de manifiesto el estigma de las madres con depresión postparto.

II.3.3.6.3. Estrategias de la expresión de la memoria: Apropiación y resignificación simbólica del material de archivo

En este apartado se propone una indagación sobre el proceso de apropiación y resignificación de materiales como una estrategia de reconstrucción de la memoria, que se presenta como el dispositivo primordial de la película, fundamentalmente a través de la voz *over* y el montaje tanto de banda de imagen como de sonido. Respecto a la voz *over*, tal y como indica la directora, la adopción de una fórmula literaria se presentó como una necesidad para articular una historia que pudiera aglutinar todos los textos que componían la película como los diarios, las cartas y los informes clínicos.⁶⁶⁶ Marazzi se apropió de esos materiales a través de dos estrategias, por un lado “la cita” que recoge de forma literal las palabras escritas en los documentos, una fórmula utilizada durante el segundo acto y el tercero; y, por otro lado, durante el primer acto, la atribución de reflexiones propias de la directora a Liseli, enmascaradas en forma de carta, como en la escena 4 cuando la voz *over* indica: “Era como si supiera que no iba a encontrar mi lugar en el mundo”. A este respecto la directora explicita:

Hago que mi madre comente estas imágenes de bienestar y de pronto introduzco este elemento de inquietud, anticipando aquello que va a suceder. Se trata de una intervención “autoritaria”, que responde a un sentimiento tanto de libertad como de responsabilidad.⁶⁶⁷

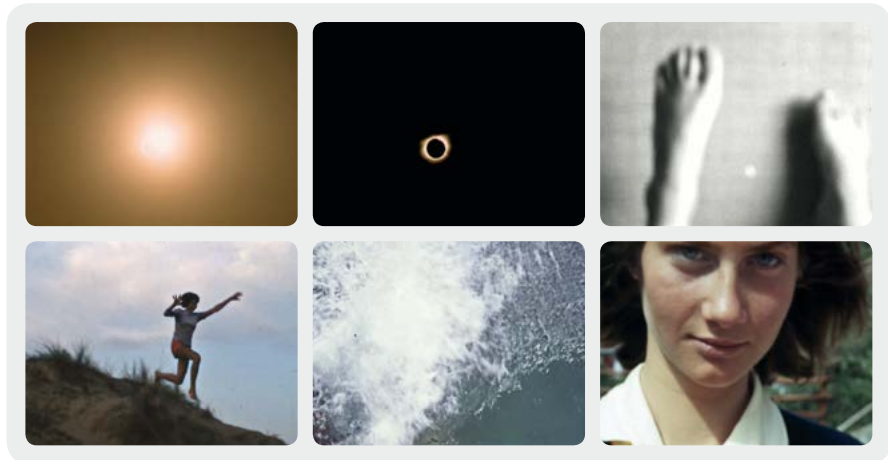
Estos contrapuntos fílmicos están presentes a lo largo de todo el documental y responden a un desdoblamiento del punto de vista del relato, por un lado, el de Liseli que habita el lugar cronológico de su autobiografía y, por otro lado, el de la directora que introduce irrupciones en ese relato. Esa dualidad la encontramos de igual modo tanto en el montaje de imágenes como de sonidos a través de: “la dimensión de la narración y la dimensión onírica, sugerida visualmente”,⁶⁶⁸ es decir, un montaje que ilustra la voz *over* y hace visible la historia pero que invisibiliza el punto de vista de la directora y por otro lado el montaje de corte poético que permite su emergencia. Las escenas poéticas se configuran como homenajes realizados a Liseli, establecidos fuera del tiempo y del espacio que se encuentran normalmente acompañadas por música, donde algunas imágenes se convierten en símbolos. Los contrapuntos audiovisuales se introducen en el montaje narrativo ofreciendo alguna información extraña, a veces incluso opuesta a la historia.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 22. Texto original en italiano. Traducción propia: “Avevo bisogno di un espediente letterario per introdurre la storia e i testi che realmente compongono il film: i diari, le lettere, le cartelle cliniche”.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 27. Texto original en italiano. Traducción propia: “É una frase che ho scritto io, come tutte quelle che seguono in questa parte. Faccio commentare a mia madre queste immagini di benessere e subito introduco un elemento di inquietudine, anticipando quello che accadrà. Si tratta di un intervento “autoritario”, di cui mi sono presa la libertà e responsabilità”.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 29. Texto original en italiano. Traducción propia: “Nel film si alternano la dimensione del racconto e la dimensione ‘onirica’, di suggestione visiva”.

En el primer acto, encontramos tres escenas poéticas, la número 6 donde el montaje se centra en planos de Liseli en diferentes edades de su vida, la escena 10 que alterna primeros planos de Liseli junto a primeros planos de su madre y la escena 13, el final del primer acto, que anticipa de forma metafórica el suicidio:



Estas escenas convierten a algunos de sus planos en imágenes simbólicas, mediante la propia asociación de las mismas, su tratamiento audiovisual o su repetición a lo largo de la película. El primer plano de Liseli filmado durante la boda de su hermano y empleado de forma poética en la escena 5, simboliza el deseo expresado en el título de la película de pasar “tan solo una hora más junto a su madre”, *leiv motiv* de su amor hacia ella. Este deseo se materializa a través de la repetición de los planos y de su ralentizado. Tal y como indica Marazzi: “El ralentizado se prolonga en este plano lo más posible complaciendo mi deseo de que no se termine nunca”.⁶⁶⁹ Este plano que volverá a ser utilizado a lo largo de la película, y es el que pondrá fin a la misma, puede ser interpretado como una imagen ideal de Liseli que alberga todas las esperanzas de lo que su vida podría haber sido, al igual que un símbolo de añoranza y de amor.



De igual modo, encontramos otras imágenes símbolo en estos espacios poéticos como los planos de los pies golpeando el suelo que se podrían entender como la expresión de juego, libertad o incluso rebeldía o los planos del eclipse y el salto de la duna a través de los cuales se expresa de forma metafórica el suicidio

Los primeros contrapuntos en la narración los encontramos desde la primera escena con el tratamiento de los primeros planos de Liseli adormilada mirando a cámara o dormida,

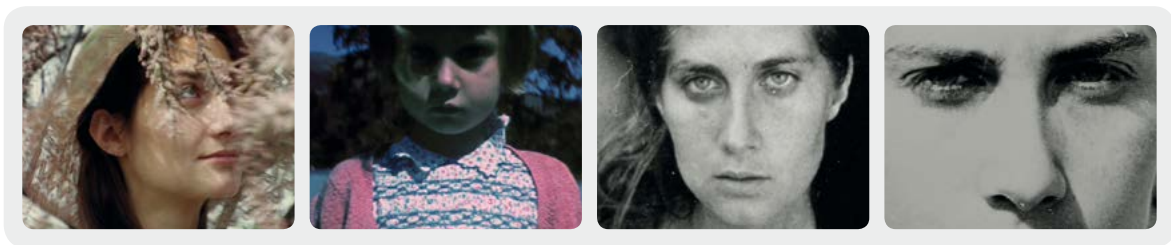
⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 28. Texto original en italiano. Traducción propia: “Un ralenti prolunga questa sequenza il più possibile, assecondando il mio desiderio che non finisca mai”.

asociados con la palabra Suiza, un contraste que como vimos nos introduce y anticipa la enfermedad y muerte de la madre que se explicita en la escena 3. El sentimiento de inadecuación atribuido a Liseli en la escena 4, a través de la voz *over* y que denotaba una cierta angustia existencial, vuelve a aparecer como contrapunto en la escena 22, esta vez mediante la incursión de un plano extraño que finaliza una escena centrada en la maternidad. A este respecto Alina Marazzi indica que es una alusión a los diarios de Sylvia Plath⁶⁷⁰ de donde extrajo la siguiente frase “Quizás alguna joven, años atrás, haya vivido exactamente lo que yo”. Un inserto que explicita la intención de Marazzi de trascender la historia personal de su madre para incluirla dentro de la historia de las mujeres. Marazzi de nuevo anticipa la catástrofe que se avecina como si quisiera advertir a su madre o quizás a otras mujeres, para que no suceda lo irremediable. Tal y como indica Marazzi respecto a la cita:



Se me quedó impresa y quise citarla insertando en la secuencia de la maternidad la imagen en blanco y negro de una mujer de los años treinta que se cubre el rostro con las manos. Parece que está llorando. Y es una señal que puntualiza, un aviso que indica: “atención, debes estar atenta, yo que he vivido lo mismo, lo sé.”⁶⁷¹

En el segundo acto, que como vimos estaba muy centrado en la biografía de Liseli, encontramos menos escenas poéticas que en el anterior. Como ejemplo citamos la escena 32, en la que vuelve a aparecer el primer plano de Liseli antes reseñado junto a otros de su infancia pero asociado a fotografías donde su rostro aparece marcado por la enfermedad. Una escena que cierra el segundo acto y que se puede entender como el ideal del futuro truncado por la enfermedad.



Encontramos algunos contrapuntos audiovisuales en este segundo acto como en la escena 24, donde el plano del sol al atardecer apoyado por una música amenazadora se contrapone a las

670 Sylvia Plath fue una escritora y poeta estadounidense una de las principales cultivadoras del género confesional que al igual que Liseli padeció una depresión y se suicidó cuando contaba con 30 años de edad.

671 Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, *op. cit.*, p. 57. Texto original en italiano. Traducción propia: “Mi è rimasta impressa e ho voluto idealmente citarla inserendo nella sequenza della maternità l'immagine in bianco e nero di una donna degli anni Trenta che si copre il volto con le mani: sembra che pianga. È un segno di punteggiatura, uno stacco, per dire: ‘Guarda che devi stare attenta, io che ho già vissuto come te, lo so’”.

imágenes de la luna de miel. De igual modo, volvemos a encontrar el plano del eclipse, en la escena 31, esta vez asociado a los informes del hospital psiquiátrico, que reafirma la correspondencia establecida por la directora en la película entre suicidio y estancia hospitalaria en Suiza.

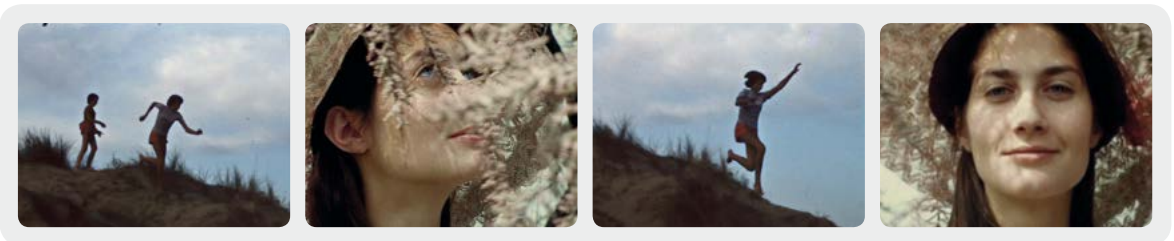
En el tercer acto, encontramos dos escenas de corte poético, la 34 donde la expresión del estado emocional de Liseli “como si estuviera dentro de un trozo de hielo”, se ilustra



de forma simbólica a través de planos de insectos disecados. Estos planos fueron rodados específicamente por Marazzi, en 16 mm, para la película. La directora cuenta de que fue ella misma quien los rodó en primer instancia y, tras un primer intento fallido, fueron filmados por un cámara profesional. Sin embargo, ese material defectuoso fue utilizado en la escena 43, donde Liseli habla de la cura de

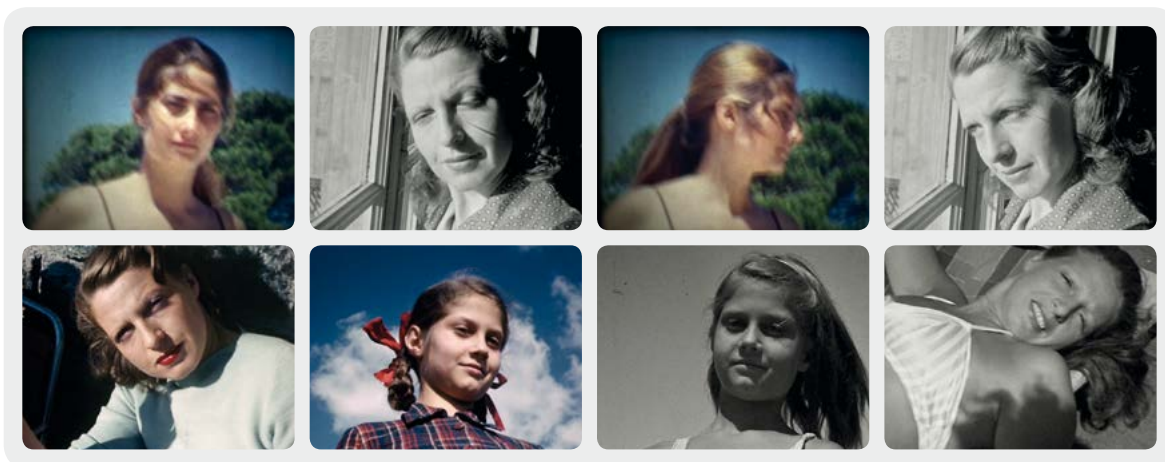
sueño, con el objetivo de acercarnos a su estado físico y anímico tras el tratamiento, unas imágenes que de igual modo recuerdan a los Tests de Rorschach.

En la escena 41, nos introduce a través del montaje poético en un mundo de fábula para acercarnos al mundo infantil que emerge durante los tratamientos psiquiátricos. La escena 46 pone fin al tercer acto de nuevo con el montaje poético que cuenta el suicidio de Liseli, con planos que ya lo habían anticipado, al final del primer acto. Sin embargo, la película finaliza con el rostro de la madre, el *leit motiv* de la película, donde el ideal prevalece frente a los hechos, a través de un rostro congelado que deviene inmortal.



Dentro de este análisis que ha resaltado las intervenciones poéticas dentro del montaje narrativo destaco además el trabajo que la directora realiza en torno al encuentro de miradas entre las tres generaciones de mujeres de la directora: su abuela Teresa, su madre Liseli y ella misma. En primer lugar, señalo el juego que establece con los planos de Liseli mirando a cámara que suponen la recuperación de la mirada del rostro de su madre, del que nos hace partícipes como espectadores, así como el juego de miradas que se establece entre los propios planos de Liseli con diferentes edades. Por otro lado, es interesante destacar la confrontación que establece entre las miradas de Teresa y Liseli a través del montaje que indican tanto encuentro como

desencuentro. Así ocurre en la escena 10, la escena 12 y la escena 36. Una apropiación del gesto característico del cine doméstico resignificado para establecer relaciones entre los personajes.



Stefania Benini resalta que a este juego de miradas habría que añadir la del padre detrás de la cámara que encarnaría la mirada patriarcal,⁶⁷² una reflexión que señala los conflictos pater-nofiliales que emergen durante la película y la comparación explícita mediante la *voz over* y el montaje que confronta los dos modelos maternos.

La fábula de la bella princesa burguesa revela el fantasma interno: la mirada paterna, lista para retratar la belleza de esta hija que se convierte de adolescente en mujer y capturar solo la superficie, sin sentir o aceptar sus profundas incertidumbres, es una mirada patriarcal ciega al malestar de Liseli. Liseli enfrenta la intolerancia por las máscaras burguesas, por el modelo materno impuesto y autoimpuesto de una mujer siempre bella y siempre perfecta como su madre Teresa: un legado difícil de seguir.⁶⁷³

Respecto a la banda de sonido, observamos el mismo tratamiento dual, narrativo y poético. Aunque todos los sonidos son postsincrónicos debido a que el material fílmico es mudo, se podría decir que en la película existen una serie de sonidos y músicas que se podrían definir

672 Stefania Benini, "A Face, a Name, a Story: Women's Identities as Life Stories in Alina Marazzi's Cinema", *op. cit.*, p. 134.

673 *Ibid.*, p. 133. Texto original en inglés. Traducción propia: "The fable of the beautiful bourgeois princess discloses inner ghost: the paternal gaze, ready to portrait the beauty of this daughter developing from a teenager into a woman and capture only the surface without sensing or accepting her deep uncertainties, is a patriarchal gaze blind to Liseli's malaise. Liseli faces her intolerance for the bourgeois masks, for the imposed and self-imposed maternal model of an always beautiful and always perfect woman like her mother Teresa: a difficult legacy to carry on".

como diegéticos, puesto que acompañan el relato fundamentalmente generando ambientes sonoros que se corresponden con las imágenes y músicas que hacen referencia al período histórico del que se está hablando o que concuerdan desde el punto de vista temático. Por otro lado, se incluyen músicas extradiegéticas que se asocian al estado emocional de la directora en relación con las imágenes y sonidos que ofrecen un contrapunto a lo vemos.

Si anteriormente hablábamos del primer plano de Liseli como *leit motiv* de la película, de igual modo se podría hablar del movimiento segundo de Sinfonía nº 3 de Henryk Górecki como el tema musical asociado a Liseli. Una música compuesta por Górecki para recordar a las víctimas del Holocausto también denominada como vimos como “la canción de los dolientes”, que expresa añoranza por la pérdida. Esta música la encontramos siempre asociada a las escenas poéticas centradas en Liseli, como la número 5, el primer homenaje a Liseli, la escena 10 donde las imágenes confrontan a madre e hija, la escena 24 de la luna de miel, la escena 43 donde Liseli reivindica una vida humana y la última escena 46 para la que se reserva el aria del movimiento, mientras que las anteriores escenas solo se habían servido de los primeros minutos musicales.

En la misma línea se encuentran las dos versiones de la canción que da título a la película, que se configuran como una expresión directa de las emociones de la directora. La música indica el deseo de Liseli de pasar más tiempo con su familia, mientras se encuentra en Suiza, y del mismo modo la directora expresa su deseo de pasar más tiempo con ella, al menos una hora, la hora de la película.⁶⁷⁴ Tal y como indica la letra de la canción: “Yo que no puedo olvidarte, por ti daría mi vida, para decirte aquello que no sabes, yo que no puedo olvidarte, para decirte incluso con mis besos, lo que eres para mí”.⁶⁷⁵ En consecuencia, aunque la película esté escrita desde el punto de vista de la madre hacia la hija, es en definitiva una carta de amor de una hija hacia su madre desaparecida. En esta misma línea de homenajes a través de la música cabe destacar el que realiza la directora a Johan van der Keuken, un director holandés muy admirado por Marazzi, mediante la inclusión de música de Willem Breuker, utilizada por Keuken en muchos de sus documentales.

II.3.3.6.4. El trauma de la pérdida. Proyección y distanciamiento

Alina Marazzi señala que fue en 1992 cuando su padre le habló de su madre, por primera, en relación con un viaje que hicieron a Estados Unidos, en 1965, cuando eran pequeños. Ese fue el inicio del descubrimiento de su historia que dio lugar a la película, cuando la directora contaba veintiocho años. Alina indica que tras esa conversación lloró por primera vez sobre la muerte de su madre: “Hasta entonces las lágrimas había sido retenidas, era como

⁶⁷⁴ Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, op. cit., p. 29.

⁶⁷⁵ Texto original en italiano. Traducción propia: “Io che non so scordarti mai per te darei la vita mia / per dirti quello che non sai... / Un'ora sola ti vorrei / io che non so scordarti mai / per dirti ancor nei baci miei / che cosa sei per me”.

si al no saber lo que había sucedido no tuviera ningún motivo para llorar”.⁶⁷⁶ El documental se articula en torno al deseo de recuperación de la vida de su madre ligado a un sentimiento de culpa por no reconocer el rostro materno de las imágenes familiares,⁶⁷⁷ ni conocer su historia, tal y como Marazzi indica: “Esta carencia se volvió intolerable, en un momento, y me condujo a realizar esta película”.⁶⁷⁸

El ocultamiento del suicidio de su madre, que se podría considerar la “cripta” familiar, fue descubierto cuando la directora contrastó sus sospechas con las noticias de los periódicos en la hemeroteca: “No sabía cómo había sucedido, aunque ‘lo sabía’, a pesar de que nadie me lo había contado.”⁶⁷⁹ La constatación del suicidio materno trajo consigo sentimientos de culpabilidad y responsabilidad ante el suceso⁶⁸⁰ que la directora pudo trabajar a lo largo del proceso de creación de la película,⁶⁸¹ mediante la indagación en la historia materna. A este respecto la directora indica:

Leyendo y transcribiendo las cartas y diarios, comencé a conocerla. Descubrí a una mujer que había vivido una gran historia de amor con mi padre, su primer amor, un amor absoluto. Y también a una mujer intranquila, muy insegura, en conflicto con la familia, sobre todo con su padre, atrapada en las reglas y convenciones de la sociedad burguesa. En cualquier caso dotada de una cierta ironía, muy inteligente y muy lúcida.⁶⁸²

Alima Marazzi reflexiona sobre la responsabilidad que supuso la adopción del punto de vista materno en la enunciación y la elección de su propia voz como narradora:

La carta que acompaña el inicio de la historia y mi voz que la leía fueron las dos elecciones más complejas que he tenido que afrontar, porque implicaban cuestiones delicadas de tipo artístico, lingüístico y ético. He pensado, no obstante que la implicación debía estructurarse

676 Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei, op. cit.*, p. 1. Texto original en italiano. Traducción propia: “Fino ad allora le lacrime erano state trattenute; era como se, non sapendo quello che era successo, non avessi neppure il motivo per piangere”.

677 *Ibid.*, p. 35.

678 *Ibid.*, p. 36. Texto original en italiano. Traducción propia: “Questa mancanza a un certo punto è diventata intollerabile e mi ha portato a fare questo film”.

679 *Ibid.*, p. 3. Texto original en italiano: “Non sapevo come era successo, anzi, lo “sapevo”, anche se nessuno me lo aveva mai detto”.

680 *Ibid.*, p. 38.

681 *Ibid.*, pp. 12-13.

682 *Ibid.*, pp. 14-15. Texto original en italiano. Traducción propia: “Leggendo e trascrivendo le lettere e diari, cominciai a conoscerla. Scoprii una donna che aveva vissuto una grande storia d’amore con mio padre, il primo amore, un amore assoluto. E anche una donna irrequieta, molto insegura, in conflitto con la famiglia soprattutto con il padre, intrappolata dalle regole e dalle convenzioni della società borghese. E in ogni caso dotata di una certa ironía, molto intelligente, molto lucida”.

en un proceso al mismo tiempo de proyección y distanciamiento. La proyección se manifestó en la voz y el distanciamiento en la mirada hacia la historia y sus protagonistas.⁶⁸³

La proyección considerada por el psicoanálisis como un mecanismo defensivo en el que el sujeto coloca en otra persona sentimientos o pensamiento que no reconoce dentro de sí, funciona en este caso como un dispositivo que permite proyectar el vacío de la memoria, en la única persona capaz de restaurarlo; un ejercicio de desdoblamiento en el que la hija se transforma en su propia madre interior que se habla así misma. En esa encarnación que supone la asunción de otra persona se produce el distanciamiento que le permite hablar de sus familiares cercanos como los protagonistas de una fábula, un término recurrente en la narración.

Ese distanciamiento convierte a los familiares de la directora en personajes que representan roles sociales de la burguesía Italia, donde Liseli encarna el papel de miembro disruptivo en la familia, que rompe con la proyección de felicidad de una clase privilegiada. En ese sentido, Lisely Shyness sostiene que las mujeres que aparecen en la película son prisioneras de la mirada masculina que demanda una estabilidad, equilibrio y funcionalidad en el rol burgués de ser esposa y madre.⁶⁸⁴ Unas exigencias que son cumplidas a la perfección por la madre de Liseli, pero que inducen a Liseli a sentirse como una fracasada ante ese modelo, que por otro lado no es capaz de subvertir sin un gran sufrimiento interno. A este respecto indica la directora:

Liseli se culpabiliza por no haber obedecido a los padres, por haber actuado exactamente como el pequeño Hans que se aleja de casa para correr una aventura... De sus palabras se evidencia una educación autoritaria, que la llevó a convencerse de ser “inapropiada”.⁶⁸⁵

II.3.3.6.5. Re-narración y construcción identitaria: Recuperar el rostro y la voz

La creación del documental supuso para la directora un proceso psicológico que la British Psychoanalytical Society de Londres ha emparentado con el proceso psicoanalítico que se vive en terapia;⁶⁸⁶ un comentario que despertó la crítica de Salomon Resnik que lamentaba que se hubiera realizado de forma pública y no en la sala de análisis donde debería haberse desarrollado.⁶⁸⁷ Tal y como la directora indica: “Esta película no puede sustituir en absoluto un recorrido analítico, pero es una obra creativa profunda y adictiva que produce algo a lo

683 *Ibid.*, pp. 22-23. Texto original en italiano. Traducción propia: “Ho pensato, comunque, che il coinvolgimento dovesse strutturarsi in un processo allo stesso tempo di proiezione e di distanziamento. La proiezione avrebbe preso corpo nella voce, il distanziamento nello sguardo rivolto allá storia e ai suoi protagonisti.”

684 Stefania Benini, “A face, a name, a story: Women’s identities as life stories in Alina Marazzi’s Cinema”, *op. cit.*, p. 133.

685 Alina Marazzi, *Un’ora sola ti vorrei*, *op. cit.*, p. 41. Texto original en italiano. Traducción propia: “Liseli si colpevolizza per non aver obbedito ai genitori, per aver fatto esattamente come il piccolo Hans che si allontana da casa e incorre in una sventura. «Quando la mamma dice che sono antipatica a tutti, ci credo e sto male.» Dalle sue parole si evince un’educazione autoritaria, che l’ha portata a convincersi di essere “sbagliata”.

686 *Ibid.*, p. 81.

687 *Ibid.*, p. 73.

que quizás el psicoanálisis no llega”.⁶⁸⁸ Estas limitaciones de las que habla Marazzi se refieren a la naturaleza verbal de la terapia psicoanalítica, que el proceso artístico expande mediante el uso proyectivo y emocional de los materiales audiovisuales. El proceso de reparación es remarcado del siguiente modo por la directora:

Me he dado cuenta que la película ha representado para mí un proceso de elaboración de la pérdida y de reconciliación. Todo aquello que ha sucedido dentro de mí ha sido impactante y ha tenido un valor terapéutico. Fue un proceso de indagación profundo y doloroso, de desahogo de un sentimiento jamás expresando antes; cuando llegué al final del camino me sentía mejor, precisamente porque junté las piezas de mi historia y la suya.⁶⁸⁹

Durante la creación de la película el proceso de apropiación del rostro y la voz materna se llevó a cabo a través de la resignificación de las imágenes y la escritura de una voz *over*, a partir de los diarios de la madre. El proceso de acercamiento a la historia materna se produjo a partir del visionado de las imágenes y de la lectura de los diarios íntimos, que se correspondió con la emergencia de un llanto intenso que, en palabras de Marazzi, tenían el derecho a salir.⁶⁹⁰ Respecto a la importancia de reconocerse en el rostro de su madre la directora indica: “La emoción de descubrir y mirar directamente a los ojos la cara de mi madre fue grande. Se renueva, siempre de manera diferente, cada vez que veo la película”.⁶⁹¹

Cada fotograma era un tesoro que salía a la luz, y yo esperaba que, mirando aquellas imágenes, otras imágenes regresaran a mi memoria. No sucedió, pero lo que pasó fue que aprendí a reconocer las expresiones y la mirada de esa mujer y sus similitudes conmigo. Era una experiencia nueva, porque antes de eso nunca me había reflejado en una cara femenina a la que sentía que pertenecía. Este reconocimiento fue el inicio de un

688 *Ibid.*, p. 73. Texto original en italiano. Traducción propia: “Esta película no puede sustituir en absoluto un recorrido analítico, pero es una obra creativa profunda y adictiva que produce algo a lo que quizás el psicoanálisis no llega”.

689 *Ibid.*, p. 72. Texto original en italiano. Traducción propia: “Mi sono resa conto che il film ha rappresentato per me un processo di elaborazione della perdita e di riconciliazione. Tutto quello che è accaduto dentro di me è stato sconvolgente e ha avuto un valore terapeutico. È stato un processo di scavo profondo e doloroso, di sfogo di un sentimento mai espresso prima; quando sono arrivata alla fine del percorso mi sono sentita meglio, proprio perché ho messo insieme i pezzi della mia e della sua storia”.

690 *Ibid.*, p. 5.

691 *Ibid.*, p. 35. Texto original en italiano. Traducción propia: “L’emozione di scoprire e guardare dritto negli occhi il volto di mia madre è stata grandissima. Si rinnova, sempre in modo diverso, ogni volta che rivedo il film. All’inizio la mia era una vera e propria sete di immagini, volevo capire e scoprire ciò che non sapevo della vita di mia madre e della mia famiglia”.

camino que me ha llevado a reencontrarme con la historia de mi pasado, primero con mi madre y después también con mi abuela y con mis orígenes en general.⁶⁹²

De igual modo, la lectura de los diarios supuso un encuentro íntimo con su madre no exento de sentimientos encontrados:

Como no tenía recuerdos era difícil hacer corresponder esos escritos a lo que ya sabía. Todo era, de hecho, nuevo. Solo con el tiempo lo que he conocido de ella ha dado lugar a un sentido completo en mi vida. Al principio, casi me sentí como si hubiera cometido una profanación, porque conocía los pensamientos más íntimos de una persona desconocida para mí. He leído frases duras, difíciles de aceptar para una hija. Así que era como estar completamente en la intimidad con una persona y al mismo tiempo ser una extraña.⁶⁹³

Asimismo, la película se convierte de forma tangencial en una crítica a la medicalización y patologización de la enfermedad mental como a su tratamiento social, simbolizado en la familia; una relación mediada por lo económico. La película permite visibilizar, de igual modo, la depresión postparto, un trastorno estigmatizado por la sociedad en la que predomina una idealización de la maternidad, que ejerce una gran presión en las madres que no alcanzan esos estándares. El llanto de tristeza y de nostalgia se transforma en llanto de rabia,⁶⁹⁴ ante las circunstancias socioculturales en las que se inscribe la historia de Liseli y que permiten su externalización. La transición de la historia privada a una historia de interés comunitario se manifestó en el impacto que tuvo la película en la sociedad italiana y las devoluciones que recibió la directora donde las espectadoras y espectadores proyectaban en la película sus propias experiencias personales y que fueron registrados en una página web donde había un apartado dedicado a la comunicación de experiencias personales, en el “libro degli ospiti”. A este respecto la directora comenta:

Cada vez que había una proyección pública o un pase televisivo, al día siguiente llegaban decenas y decenas de mensajes que en su mayoría expresaban agradecimiento. He

692 *Ibid.*, p. 35. Texto original en italiano. Traducción propia: “Ogni fotogramma era un tesoro che veniva allá luce, e io speravo che guardando quelle immagini altre sarebbero riaffiorate alla mia memoria. Non è accaduto, ma succedeva invece che imparavo a riconoscere le espressioni e lo sguardo di quella donna e le sue somiglianze con me. Era un’esperienza nuova, perché prima di allora non mi ero mai rispecchiata in un volto femminile al quale sentivo di appartenere. Questo rispecchiamento è stato l’inizio di un percorso che mi ha portato a riannodare il filo del mio passato, prima con mia madre e poi anche con mia nonna e con le mie origini in generale”.

693 *Ibid.*, p. 5. Texto original en italiano. Traducción propia: “Ma dal momento che non avevo ricordi era difficile far corrispondere quegli scritti a qualcosa che già conoscevo. Tutto infatti era nuovo. Solo con il tempo quello che ha conosciuto di lei ha assunto un censo pieno nella mia vita. All’inizio mi sembrava quasi di compiere una profanazione, perché venivo a conoscenza dei pensieri più intimi di una persona a me sconosciuta. Ho letto delle frasi molto dure, difficili da accettare per una figlia. Perciò era come essere completamente in intimità con una persona e al tempo stesso esserne estranea”.

694 *Ibid.* p. 15.

recibido también muchas cartas, correos y llamadas a casa de personas que se reconocían mucho en la historia y que quizás estaban viviendo situaciones similares.⁶⁹⁵

II.3.4. Recapitulación: Estéticas, narrativas y patrones psicológicas

El análisis de los documentales realizados sobre la base de la guía propuesta en el capítulo I, se sintetiza, a continuación, en tres tablas que recogen algunos de los datos extraídos en torno a la estética, las narrativas del retrato familia y a los patrones psicológicos destacados en las películas. Los aspectos culturales del análisis se elaborarán en el capítulo III.

⁶⁹⁵ *Ibid.* p. 81. Texto original en italiano. Traducción propia: “Ogni volta che c’era una proiezione pubblica o un passaggio televisivo il giorno dopo arrivavano decine e decine di messaggi, che per la maggior parte esprimevano gratitudine... Ho ricevuto anche molte lettere, email dirette a me, telefonate a casa. Persone che si riconoscevano molto nella storia e che magari stavano vivendo una situazione simile”.

II.3.4.1. Tabla: Estéticas del retrato familiar

PELÍCULAS	ENUNCIADOR/A	ENUNCIATARIO
<i>Daughter Rite</i>	Narradora extradiegética	Monólogo interior-espectadores/as
<i>To a Safer Place</i>	Directora	Monólogo interior-espectadores/as
<i>A Song of Air</i>	Directora	Padre/ Monólogo interior-espectadores/as
<i>Sink or Swim</i>	Narradora extradiegética	Espectadores/as-padre
<i>Ni tsutsumarete</i>	Directora	Monólogo interior-espectadores/as-padre
<i>Katatumori</i>	Directora	Monólogo interior-espectadores/as-abuela
<i>Vuela angelito</i>	Directora	Espectadores
<i>Kya ka ra ba a</i>	Directora	Monólogo interior-espectadores/as
<i>Un'ora sola ti vorrei</i>	Madre (Liseli)	Hija (Alina)-espectadores/as
<i>Histoire d'un secret</i>	Directora	Espectadores
<i>Tarmation</i>	Director	Monólogo interior-espectadores/as
<i>La quemadura</i>	Director	Espectadores/as
<i>The Silences</i>	Directora	Monólogo interior-espectadores/as-madre
<i>Amazona</i>	Directora	Espectadores
<i>Amanecer</i>	Directora	Monólogo interior-espectadores/as
<i>Irene's Ghosts</i>	Director	Espectadores
<i>Video Blues</i>	Directora y pareja	Espectadores-pareja

LOCUTOR/A	ESTÉTICAS	GRADOS DE PERFORMATIVIDAD CINEASTAS
Actriz	<i>Home movie</i> /recreación	Alter ego
Directora	Puesta en escena y planificación	Performer
Directora	<i>Home movie</i>	Voz-evocada
Niña	<i>Found footage/home movie</i>	Alter ego
Directora	Cámara contacto	Mirada cuerpo-performer
Directora	Cámara contacto	Mirada cuerpo-performer
Directora	<i>Home movie</i> /cámara contacto	Mirada cuerpo-performer-voz
Directora	<i>Found footage</i> /puesta en escena y planificación/cámara contacto	Mirada cuerpo-performer-voz
Directora	<i>Home movie</i>	Alter ego
—	Puesta en escena y planificación	Performer
—	<i>Home movie/found footage</i> / Autopuesta en escena, cámara contacto	Performer-evocado
—	Cámara contato/invisible	Performer- Mirada cuerpo
Directora	Apropiación fotográfica/ <i>found footage</i> / puesta en escena y planificación	Voz-performer
Directora	Cámara contacto/invisible	Performer-voz
Directora	Cámara contacto/ observacional	Performer-voz
Director	Cámara contacto/invisible/ recreación	Performer-voz
Directora y pareja	<i>Home movie</i> /observacional	Evocada-performer

II.3.4.2. Tabla: Narrativas del retrato familiar

PELÍCULAS	TRAMA ARGUMENTAL	SUBTRAMAS	ARCO DE TRANSFORMACIÓN
<i>Daughter Rite</i>	Tres mujeres relatan la conflictiva relación con sus madres	—	Transformación emocional del odio hacia un ligero sentimiento amoroso hacia su madre
<i>To a Safer Place</i>	La directora regresa a los lugares de su infancia en un intento por integrar su pasado traumático	Relación con la madre y hermanos	De víctima a superviviente
<i>A Song of Air</i>	Tras la muerte de su padre, Merilee rememora su conflictiva relación	—	De hija rebelde, enfadada, a hija doliente ante su muerte
<i>Sink or Swim</i>	Una niña relata la relación con su padre, desde su infancia hasta su madurez	Relación con padre y madre	De hija dependiente del amor paterno a mujer madura autosuficiente
<i>Ni tsutsumarete</i>	La directora busca a su padre biológico pese a la oposición de su familia	Abuela, otros familiares y el propio padre	Encuentro con su identidad perdida al ser nombrada por su padre
<i>Katatumori</i>	Naomi intenta acercarse a su madre adoptiva a través de la filmación de una película	Abuela	Acercamiento emocional hacia su abuela
<i>Vuela angelito</i>	Dos hermanas regresan a los lugares de su infancia, donde convivieron con sus padres	Hermana y familiares	Integración de la muerte de los padres
<i>Kya ka ra ba a</i>	Tras la muerte de su padre, la protagonista intenta gestionar su duelo	Abuela, madre biológica, tatuador	Transformación a partir de un ritual de duelo
<i>Un'ora sola ti vorrei</i>	Una madre explica a su hija cómo fue su vida	Relación con su madre, padre, pareja y amiga	Integración de la muerte de la madre.
<i>Histoire d'un secret</i>	Mariana se encuentra con sus familiares para intentar descubrir quién era su madre	Relación con el padre, la hermana y los familiares	Integración familiar y social de la muerte de la madre
<i>Tarmation</i>	Johathan tiene que lidiar con el intento de suicidio de su madre por sobredosis de litio	Relación con la madre, abuelos y novio	Reafirmación del amor hacia su madre.
<i>Tarachime</i>	La incipiente maternidad de Naomi, reabre las heridas de la relación con su madre adoptiva y con el miedo a perderla	Relación con su madre adoptiva y con su hijo	Reafirmación del amor hacia su abuela
<i>La quemadura</i>	René busca a su madre desconocida con el objetivo de saber lo que ocurrió	Relación con la hermana, que enlace con la historia de los libros, con el padre y la abuela	Integración de la ausencia materna a partir de su encuentro
<i>The Silences</i>	Margot busca las trazas de su hermana oculta, para revisar la historia de la familia	Relación con la hermana	Elaboración de las cuentas pendientes con la madre
<i>Amazona</i>	Ante su incipiente maternidad Clare revisa su relación materno-filial	Relación con la madre y el hermano	Resolución de cuentas pendientes y la propia maternidad de la directora
<i>Amanecer</i>	Carmen busca a su madre biológica mientras emerge el fantasma de su madre adoptiva	La relación con la madre biológica	Permiso para realizar el duelo
<i>Irene's Ghosts</i>	Iain intenta reconstruir la memoria de su madre silenciada por su familia	Relación con el padre y con las amigas de la madre	Integración del recuerdo materno, duelo
<i>Video Blues</i>	Emma rememora su historia familiar a través del visionado de las imágenes domésticas	Relación con su pareja	Revisión del personaje de víctima dentro de la vida familiar, maternidad.

CONFLICTOS	TRAMA MAESTRA	TEMA
Interno: subyace en el plano inconsciente, proyectado hacia la madre en un conflicto de relación Relacional: con la madre. Social: rechazo al legado materno	—	La rebelión contra el legado materno
Interno: no repetir su historia Relacional: con la madre, abandono Social: impunidad social	Desvalidos	La necesidad de romper el silencio en torno al incesto para que no sea impune en la sociedad
Interno: ambivalencia odio y amor hacia su padre	Transformación Madurez	Los costes de la rebeldía de una hija en el sistema familiar patriarcal
Interno: ambivalencia, rabia y amor hacia su padre. Necesidad de aceptación	Transformación Madurez	La crítica a la socialización de las niñas a partir de las instituciones: familia y escuela y sociedad.
Interior: sentimientos de abandono del padre	La búsqueda	La búsqueda de identidad a través del reconocimiento paterno
Interno: ambivalencia hacia la madre adoptiva Relacional: tensión entre la demanda de la madre y su proceso de separación	Transformación Madurez	El inevitable ciclo de las relaciones maternofiliales.
Relacional: tensión entre la imposibilidad de hablar y el deseo de hacerlo	Transformación Madurez	La importancia de la resignificación del duelo traumático, a partir del mantenimiento de los lazos continuos
Interno: duelo por el padre, aviva el trauma del abandono. Relacional: madre adoptiva y biológica	Transformación Madurez	Las dificultades de elaborar el duelo de un padre desconocido
Interno: confrontación al suicidio de la madre	La caída	La falta de apoyo social de las madres con depresión postparto
Interno: amnesia Relacional: ocultamiento del secreto	La búsqueda El enigma	Las consecuencias de las leyes de la prohibición del aborto, en la vida privada de las mujeres
Interno: dificultades psicológicas Relacional: con la madre y su enfermedad; con el abuelo Social: las instituciones	Transformación Madurez	El amor materno por encima del sufrimiento de su enfermedad mental
Interno: miedo a la muerte de la madre adoptiva Relacional: con su madre adoptiva	Transformación Madurez	La importancia de la aceptación de los ciclos de la vida
Relacional: con la abuela, el padre y la madre, en la búsqueda de los sucesos	La búsqueda	La recuperación y salvaguarda de la memoria personal en relación con la histórica
Interno: rabia hacia la madre. Relacional: con la hermana respecto a la tumba	El enigma	El impacto que un miembro fantasma puede tener en el sistema familiar
Interno: sobre su cuestionamiento como futura madre Relacional: con su madre sobre su rol de cuidadora	Madurez	Los límites entre la libertad y la responsabilidad que conlleva la maternidad
Interno: duelo suspendido Relacional: con la madre biológica	La búsqueda	La identidad no reside en lo faltante sino en lo que fue construido
Interior: amnesia Relacional: con el padre, familiares y amigas de la madre	La búsqueda	La importancia de recuperar los fantasmas que habitan en la familia
Interno: resignificar su rol de víctima en la familia Relacional: con su pareja	Transformación Madurez	La construcción identitaria que se realiza a través de las imágenes del pasado y las distorsiones de la memoria

II.3.4.3. Tabla: Patrones psicológicos

PELÍCULAS	MIEMBROS DE LA FAMILIA	PATRONES DE INTERACCIÓN FAMILIAR Y COMUNICACIONALES	EXPERIENCIA VITAL ADVERSA O TRAUMÁTICA EN LA INFANCIA
<i>Daughter Rite</i>	Directora, madre, hermana y padre	Silencio (inconsciente), ocultamiento familiar	Incesto
<i>To a Safer Place</i>	Directora, madre y hermanos	Ausencia de comunicación por separación	Incesto
<i>A Song of Air</i>	Directora, padre, madre y hermanos	Falla en la comunicación y la expresión entre padre e hija	Abuso de poder
<i>Sink or Swim</i>	Directora, padre y madre	Falla en la comunicación y la expresión entre padre e hija	Abuso de poder, maltrato físico, psicológico y abandono
<i>Ni tsutsumarete</i>	Directora, madre adoptiva y padre biológico	Falla en la comunicación por ausencia entre padre e hija	Abandono por adopción
<i>Katatsumori</i>	Directora y madre adoptiva	Falla en la comunicación intergeneracional entre hija y madre adoptiva	Abandono por adopción
<i>Vuela angelito</i>	Directora, hermana, abuela y tíos	Falla en la comunicación sobre el suceso traumático	Muerte de los padres, accidente aéreo
<i>Kya ka ra ba a</i>	Directora, madre adoptiva y madre biológica	Dificultades relacionales entre hija y madre adoptiva y madre biológica	Abandono por adopción
<i>Un'ora sola ti vorrei</i>	Directora, madre, padre, hermano, abuelos y bisabuelos	Silencio familiar sobre el suceso traumático	Muerte materna por suicidio
<i>Histoire d'un secret</i>	Directora, padre, hermana y tíos	Silencio familiar sobre el suceso traumático	Muerte materna por aborto
<i>Tarnation</i>	Director, madre, novio y abuelos	Confrontación entre el hijo, madre y abuelo	Abandono por negligencia
<i>La quemadura</i>	Director, hermana, padre, madre y abuela	Silencio familiar ante la desaparición de la madre	Abandono materno por causas desconocidas
<i>The Silences</i>	Directora, hermana, madre y padre	Silencio y ocultamiento de un miembro de la familia, dificultades relacionales entre madre e hija	Abandono materno por depresión
<i>Amazona</i>	Directora, madre, padre, hermano y hermanastras	Falta de comunicación y expresión entre hija y madre	Abandono materno por libre albedrío
<i>Amanecer</i>	Directora, madre biológica y madre adoptiva	Silencio en torno a la adopción, confrontación con madre biológica	Abandono por adopción y muerte materna por accidente
<i>Irene's Ghosts</i>	Director, padre, madre y tíos	Silencio y ocultamiento de la muerte materna, confrontación del director con los familiares	Muerte materna
<i>Video Blues</i>	Directora, padre, madre y pareja	Confrontación con la pareja	Muerte paterna, abandono

CONFLICTOS	EXTERNALIZACIÓN DEL PROBLEMA	LA CRIPTA	NARRACIÓN DOMINANTE
Inconsciente (asunción de los hechos del pasado)/Relacional: madre y hermana	El conflicto materno-filial	Incesto de la madre	La maternidad como ideal/La guerra entre las mujeres
Interno (asunción de hechos del pasado)/Relacional: madre y hermanos	Denuncia ante el silencio social del delito del incesto	Trabajo con su propia cripta	El incesto queda impune
Interno (reconciliación con el padre)/duelo suspendido. Relacional/padre. Social/ educación patriarcal	La educación en el orden patriarcal	Muerte de la primera mujer del padre	El padre es la figura de máxima autoridad en la familia.
Interno (dependencia emocional del padre)/Relacional: falta de comunicación	La educación en el orden patriarcal	Muerte de la hermana del padre	Los atributos del padre en el sistema patriarcal
Interno (identitario)/Relacional: madre adoptiva	—	Ocultamiento del padre biológico	Lo mejor es no remover el pasado
Relacional: madre adoptiva	—	—	Las niñas adoptadas deben de ser agradecidas
Interno: duelo suspendido/ Relacional: familiares	—	Silencio familiar ante la muerte de los padres	La superación del dolor pasa por su ocultamiento
Interno: duelo/Relacional: madre biológica y adoptiva	Violencia de género	—	—
Interno: duelo suspendido	La institucionalización de la enfermedad mental	Silencio ante la muerte de la madre	El suicidio es una vergüenza para los familiares
Interno: amnesia/Relacional: familiares	Las leyes en relación a la reproducción de las mujeres	Silencio ante la muerte de la madre	El aborto es una actividad vergonzosa
Interno: asunción enfermedad mental propia y materna/ Relacional: madre y abuelo	Enfermedad mental e institucionalización	Enfermedad mental	El estigma de la enfermedad mental
Interno: identitario (huecos biográficos)/Relacional: con los familiares	La dictadura chilena	La muerte de la madre de la abuela. Imposibilidad de convivencia madres e hijas	La desmemoria de los pobres y vencidos
Interno: rencor hacia la madre/ Relacional: hermana.	El tabú de la enfermedad mental y la discapacidad	Enfermedad mental	El estigma de la enfermedad mental
Interno: cuestionamiento de la maternidad/Relacional: madre	—	Muerte de la hermanastra	El ideal materno
Interno: duelo suspendido/ Relacional: madre biológico	—	—	La importancia de los orígenes
Interno: duelo suspendido/ Relacional: padres y familiares	Institucionalización de la enfermedad mental	Silencio ante la muerte de la madre	El estigma de la enfermedad mental
Interno: identitario/Relacional: pareja	—	—	—

II.4. PRIMERAS PELÍCULAS Y RETRATO FAMILIAR

El Festival Una Casa forma parte de un proyecto de investigación-acción asociado a la tesis, desarrollado a lo largo de cuatro años (2016-2019), que tuvo como objetivo la agrupación de cortometrajes autobiográficos que se estaban realizando en contextos formativos,⁶⁹⁶ para

⁶⁹⁶ En el Festival participaron cortometrajes de los siguientes centros formativos: La Facultad de Bellas Artes de la UCM, el Instituto del Cine de Madrid, la Escuela de Arte Universitaria TAI, la Escuela de Artes Visuales Lens, las Facultades de Comunicación Audiovisual, la escuela Master-Lav y la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, en Cuba.

establecer un diálogo entre ellos a través de su exhibición. Los criterios de selección de cada ciclo se limitaban a la temática, que tenía que ser autorreferencial, en el ámbito documental o experimental, y realizados en escuelas de cine, universidades o escuelas de arte. Las películas fueron exhibidas bajo el epígrafe “Primeras películas”, puesto que la mayoría de las autoras y autores del ciclo estaban dando sus primeros pasos en el ámbito audiovisual.

Como ya indiqué en la presentación, el proyecto *Una Casa* tiene su origen en mi labor como profesora de audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes y de otras escuelas, como el Instituto del Cine, el TAI, o Lens, donde pude comprobar que buena parte de las películas que realizaban los alumnos para mis asignaturas partían de un impulso autobiográfico. De este modo, me pareció interesante agruparlos para investigar qué temáticas abordaban estos cortometrajes, de dónde provenía ese impulso, qué estrategias fílmicas en primera persona empleaban y qué recibían del proceso de creación en clave autobiográfica. Con ese objetivo cada año solicitaba una pequeña reflexión sobre los procesos creativos a los participantes, que finalmente pudimos publicar, junto a las fichas técnicas de los cuarenta y ocho cortometrajes seleccionados, gracias a una subvención que recibió el proyecto, en 2019, del Ayuntamiento de Madrid. La publicación también incluía algunas reflexiones de las profesoras que acompañaron esos procesos, un ensayo en torno a la génesis del documental autobiográfico, punto de partida para el primer capítulo de la tesis, además de un artículo de Samuel Alarcón,⁶⁹⁷ sobre el cine autorreferencial español contemporáneo. Con esta publicación se pretendía establecer una conexión entre estas primeras películas y aquellas inscritas en los circuitos profesionales de producción.

Dentro del marco reflexivo del acompañamiento de los procesos sobre la base de mi actividad docente, me gustaría destacar el poder del arte para viajar a lugares desconocidos de la propia persona. En ese sentido, las características particulares de los procesos de creación autobiográficos barajan un componente emocional que hay que añadir a las dificultades de la creación en sí misma. La búsqueda de una forma fílmica significativa que sirva de canal de expresión de las ideas supone de nuevo otro reto, al estar fusionados el sujeto y el objeto de la película en una sola entidad. Las estrategias fílmicas para abordar la primera persona se han ido gestando a lo largo de la historia, pero es fascinante observar el potencial que tienen estas primeras películas, tanto en intensidad emocional como en originalidad formal.

Cuando emerge una película de ese tipo nace como una necesidad vital, muchas veces en contra de la voluntad de quien la está realizando. La temática puede imponerse incluso cuando se reniega de ella, buscando la forma de salir a flote por las fisuras que aparecen en esos intentos de ocultamiento. He observado que los estudiantes que se adentran desde las Bellas Artes tienen menos reparos a la hora de emprender ese tipo de proyectos, pues reciben una formación en la que la comunicación del artista es directa, menos mediada por estrategias que encubren la autoría del yo. Sin embargo, cuando el proyecto se enmarca en un contexto documental, me he encontrado con frecuencia con muchas más resistencias. Los

697 Samuel Alarcón, “Yo filmé conmigo. Notas libres sobre el cine autorreferencial español contemporáneo en Noemí García Díaz (ed.) *Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona* (Madrid, Aars, 2019), pp. 172-181.

estudiantes sienten, en ocasiones, vergüenza a la exposición personal y suelen cuestionarse el interés que podría tener esa temática para el público. Del mismo modo, hay que tener en cuenta que el miedo a la crítica de la obra, si bien se encuentra en cualquier tipo de forma artística, es mucho más fuerte cuando la exposición personal es mayor.

Cuando la temática se impone los procesos creativos trabajan en el límite y no en el centro de la propia capacidad, por ese motivo se corren riesgos al perseguir sus objetivos y al rechazar alternativas obvias, pues están tratando de empujar los límites de su conocimiento y habilidades. El pensamiento creativo supone el desarrollo de nuevas ideas y conceptos, es un pensamiento original que normalmente surge de un aferramiento intenso y prolongado al tema. La búsqueda de una forma que dialogue con el tema suele ser desasosegante, pero cuando por fin se encuentra se produce una reordenación que permite la revisión de los autoconceptos y por lo tanto de la identidad, que tiene un impacto también en su entorno.

En esa búsqueda, las profesoras y profesores ejercemos una función mediadora entre la tradición fílmica y el alumnado. El descubrimiento de la tradición autobiográfica puede activar el deseo de contar la propia experiencia, en otras ocasiones permite legitimar un impulso que ya estaba latente o servir de inspiración a la hora de elegir formas fílmicas apropiadas para desarrollar los proyectos. En ese sentido, tanto los procesos formativos como los festivales de cine, al igual que se erigen como fuente de inspiración pueden también perpetuar temáticas y estrategias formales entre los estudiantes, un peligro que se corre con la transmisión de cualquier tradición artística.

Para finalizar, solo señalar que en este epígrafe se analizan los cortometrajes de Una Casa que podrían incluirse en el marco del retrato familiar, donde finalmente circunscribimos la investigación, no obstante, se puede consultar el libro *Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona*,⁶⁹⁸ para acceder a la filmografía completa del Festival. Al igual que se realizó con los documentales profesionales, en primer lugar, se analizarán las temáticas que aparecen en los cortometrajes centrados en los retratos familiares, para pasar a analizar de manera más profunda, aquellos cortometrajes que versan sobre la memoria infantil, en relación con las figuras de apego. En el anexo VI.2.3., se puede consultar un listado completo con los retratos familiares que se presentaron en el festival.

II.4.1. Líneas de exploración temática

Las líneas temáticas que encontramos en el corpus fílmico del Festival Una Casa son muy similares a las del cine profesional: la exploración de los ciclos familiares centrados en la pérdida de seres queridos, el autorretrato, la indagación en la memoria familiar, las relaciones intra-familiares centradas en madres, padres y abuelos, las relaciones amorosas, una tendencia más

⁶⁹⁸ Para una lectura del análisis completo de la filmografía se recomienda leer: Noemí García Díaz, “Primeras películas. Perfil de cuatro años de festival”, en Noemí García Díaz (ed.) *Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona* (Madrid, Aars, 2019), pp. 21-27. [<https://unacasafestival.com/Ediciones>].

ensayística que aborda cuestiones autorreferenciales más abstractas y otra performativa ligada al videoarte. No obstante, existe una línea de trabajo centrada en las relaciones de amistad que no aparece en la filmografía profesional con tanta frecuencia y que quizás esté determinada por la juventud de los realizadores y la importancia otorgada a las relaciones entre iguales. Por ese mismo motivo, solo se registra un cortometraje realizado en torno a la paternidad.

La indagación de las temáticas de los cortometrajes del festival, inscritos en el retrato familiar nos lleva a clasificarlas en base a las líneas que habíamos señalado cuando realizamos la cartografía de los documentales del capítulo II.2. De este modo, encontramos cortometrajes que se pueden inscribir dentro del epígrafe “Ciclos familiares” y aquel dedicado a las “Relaciones materno y paterno filiales”, que absorbe las pocas películas que presentan temáticas sobre identidad cultural. Cabe señalar, también, la abundante filmografía realizada en torno a las abuelas y los abuelos de los cineastas, que como ya vimos queda excluida de nuestro marco de estudio.

Comenzamos esta indagación con la agrupación de los cortometrajes realizados en torno a la pérdida y el duelo como *Gogorazten* (Irati Cano, 2016), *Desde aquí* (Karen Andersen 2017), *Nascer, morrer* (Alicia Ferrer, 2018), *Lengua muerta* (Alexis Roitman, 2018) y *Bubota* (Carlota Bujosa 2019). Irati se adentra en el vacío dejado por la ausencia paterna, a través de la revisión del material doméstico y una voz *over* subtitulada, estrategia similar a la que sigue Carlota para hablar del doble duelo que tuvo que realizar, el de su padre biológico y el adoptivo, resignificando material de video doméstico. La pieza de Alexis revisa, diez años después, las imágenes de un viaje familiar por Brasil, realizado durante las primeras navidades que pasaron sin su madre, investigando los límites del lenguaje. Por su parte, Karen pone en marcha un dispositivo fílmico a través de la puesta en escena de médiums y santeros cubanos en un intento por establecer una conexión con su madre ausente. Por último, y sin desvelar ninguna persona en concreto, Alicia establece una reflexión fílmica sobre las pérdidas y en torno al ciclo de la vida: enfermedad, muerte y renacimiento.

A lo largo de la selección, se observa otro conjunto de películas que tienen en común el uso del cine como dispositivo relacional con las figuras maternas y paternas. En primer lugar, destacamos un grupo de cortometrajes que abordan el salto generacional entre madres e hijas, como *Meditaciones para señoritas* (Anamusma, 2014), un retrato materno que representa una generación de mujeres marcada por una educación represora. Esa misma distancia generacional, entre madres e hijas, la percibimos también en la pieza de Patricia Leguina, *Memory Recalls* (2013), donde a través de una puesta en escena teatralizada, la directora observará a su madre a lo largo del tiempo, realizando una actividad tan cotidiana como extinta para las generaciones de hoy en día, la llamada telefónica. Sobre las relaciones maternofiliales también versa la película *Perales con melocotones* (Claudia Dijkkam, 2015), un retrato materno que documenta la inmersión en el pasado familiar de la madre de la directora, a través de la correspondencia familiar. De igual modo, Irene Aguirre utiliza la cámara como una forma de acercamiento hacia su madre en *Ama* (2018), donde se invierte la relación de poder establecida entre quien filma y es filmado, siendo la directora el objeto tanto de la mirada como de las preguntas de su madre. El único retrato materno realizado por un hijo que encontramos en la filmografía del festival

es *At my 74 Years I Acknowledge that I Never Brushed my Eyebrows* (Alejandro Ramírez, 2016), donde el director construye su cortometraje a través de la filmación de pequeños detalles de la vida de su madre y la narración de microrelatos sobre su cotidiano, en voz *over*.

Respecto a las relaciones entre hijas y padres señalamos *El árbol* (Roya Eshraghi, 2015), un cortometraje realizado a través de un dispositivo que permite a la directora comunicarse con su padre en la distancia para reflexionar sobre la emigración y la pérdida de raíces, a través del símbolo de un árbol que crece en la azotea de un edificio en la ciudad de la Habana. *Última vez* (Valle Lázaro, 2016) propone también un ejercicio de comunicación paterno filial que resignifica el material de archivo familiar grabado por su padre durante su infancia, a través de una conversación, entre los dos, que contiene cuentas pendientes. *¿Papá qué es el hogar?* (Luis Alberto González, 2019), por su parte, reflexiona sobre el concepto de la pérdida del hogar, a través de la voz *over* narrada por su padre, en contraposición al discurso visual del hijo que traduce esas palabras a imágenes expuestas en forma de tríptico. De igual modo, *Veni, Vidi, Vici* (Mía de Diego 2019), propone una revisión de las relaciones paternofiliales pero, a diferencia de las anteriores películas, sin entrar en contacto con sus padre. Mía se sirve de la apropiación de material filmico de películas de ficción y documentales, donde la directora utiliza la figura del César para cuestionar, a través de una voz *over* subtitulada, un modelo paterno ausente que ha prevalecido en la sociedad patriarcal. Por último, destacamos *Requiebro* (Rafel Guijarro, 2019), donde el director a través de una voz *over* susurrante y sugerente resignifica el material filmico doméstico de su infancia para expresar la decepción y el desencuentro con su padre.

La revisión de la memoria familiar es el eje sobre el que se estructuran *La distancia perdida* (Ilan Serruya, 2015), *Hoy y ayer* (Jessyka Morales, 2016) y *1964* (Gonzalo Amigo, 2016), a partir de la apropiación de material doméstico. Las tres películas tienen en común que se centran en la desintegración de la familia tras la separación de los padres. Tanto *La distancia perdida* como *Hoy y ayer* reflejan, además, la transformación familiar experimentada durante los procesos migratorios de las dos familias, desde Argentina y Colombia, respectivamente. Ilan se sirve de la resignificación del material doméstico a través del montaje para estructurar el discurso, mientras que Gonzalo emplea como banda sonora entrevistas realizadas en la actualidad a sus padres, que ofrecen un contrapunto a las imágenes del pasado. Jessyka, por su parte, combina la entrevista con el relato escrito en forma de intertítulo, para ilustrar unas imágenes que aparecen en forma de díptico.

Por otro lado, la exploración de los sistemas familiares a partir de la observación del cotidiano es la línea sobre la que se construyen dos películas: *Un pez fuera del agua* (Rossella Mezzina 2015) y *Las casas que nos quedan* (Rocío Morato 2019). Rossella, nacida en una familia de pescadores italianos marcada vitalmente por los ciclos del mar, regresa a su pueblo desde el extranjero para indagar en las relaciones familiares, a través de una voz *over* en primera persona. Por otro lado, Rocío centra la observación de su familia, en un acontecimiento que cambia las rutinas familiares: la llegada de su abuela ante la oposición de su hermano que padece síndrome de Asperger. Si Rossella focaliza su discurso en las relaciones paternofiliales marcadas por la diferencia de género entre los hermanos, Rocío erige como protagonista de la película a su madre, pilar sobre el que se sostiene la familia.

Como se ha podido observar, la mayor parte de los cortometrajes reseñados parten de un conflicto intrapersonal o relacional. En relación a la pérdida, los cortometrajes rememoran las figuras ausentes, acompañan los procesos de duelo, o permiten la emergencia de duelos que no pudieron realizarse. Respecto a las relaciones intrafamiliares los cortometrajes presentan el salto generacional en relación con sus madres o padres, abordan cuestiones conflictivas pendientes de resolución o relatan momentos críticos de reestructuración de la identidad familiar.

II.4.2. La evocación de la memoria infantil: Separaciones familiares, conflictos paternofiliales y duelo

A partir de la investigación realizada en torno a los cortometrajes del Festival Una Casa, centrados en el retrato familiar, abordaré en este epígrafe una indagación sobre aquellos que rememoran de forma autobiográfica la infancia, centrados en las rupturas familiares, las relaciones paternofiliales conflictivas y el duelo. Tanto *La distancia perdida* como *Hoy y ayer*, la separación de la familia está ligada a los procesos migratorios, constituyéndose las imágenes y grabaciones domésticas como trazos del pasado que representan una unión extinta. Como en los casos anteriores, *1964* revisita el material doméstico, pero se centra no tanto en la separación familiar sino en el conflicto de la pareja tras la separación. Por otro lado, encontramos en la segunda agrupación tres cortometrajes que rememoran cuentas pendientes con los padres que perduran desde la infancia. En *Última vez*, y *Requiebro* el conflicto se explicita a partir de la revisión de material doméstico, actualizado por el encuentro con sus respectivos padres, mientras que Mía de Diego aborda la relación conflictiva paternofilial, a partir de la apropiación de material encontrado, ajeno a la familia. Para finalizar, se analizará *Bubota*, la única película que se presentó en el festival centrada en el duelo infantil.

II.4.2.1. *La distancia perdida* (Ilan Serruya, 2015). El fuego y el laberinto

Ciao casa...

Ilán Serruya es un cineasta argentino, residente en Madrid desde 2002, formado en la Facultad de Bellas Artes (UCM), en el Instituto del Cine de Madrid y en Máster LAV. Además del cortometraje que nos ocupa, que supuso el punto de partida de su exploración autobiográfica cinematográfica, Ilán ha realizado otros dos cortometrajes documentales, *Falucho/Entre Ríos* (2017) y *Para qué sirve un Zeide* (2018), y un largometraje *Reunión* (2018). En su filmografía documental observamos un abordaje de cuestiones autobiográficas que ligan las relaciones intrafamiliares a la emigración y su identidad judía. *Falucho/Entre Ríos* presenta su retorno a su país de origen Argentina, tras muchos años de ausencia, mientras que en *Para qué sirve un Zeide*, al director centra su mirada en la figura de su abuelo a partir de la

apropiación experimental del archivo familiar. Por su parte, su primer largometraje *Reunión* recoge una visita de Ilán a su padre, en la isla de Reunión, un encuentro postergado que tiene como principal protagonista al silencio entre ambos mediado por el paisaje volcánico.

La distancia perdida fue realizado en el marco del grado de Bellas Artes para mi asignatura, donde Ilán se apropia de material de archivo doméstico. Cabe destacar que el material fue rodado por todos los miembros de la familia, un dato que indica un cambio en la hegemonía paterna sobre el imaginario audiovisual familiar que predominaba en el pasado. Respecto a su relación con el material de archivo doméstico Ilán explicita:

No fue hasta doce años más tarde que volví a ver esas grabaciones. En ese momento, no tenía claro qué podía hacer con ellas, pero tenía la certeza de que debía construir algo. Lo que nunca imaginé es que realizarlo me ayudaría a expresar un sentimiento que nunca había podido traducir en palabras.⁶⁹⁹

El documental se estructura a lo largo de cinco capítulos, más un prólogo y un epílogo. La película no presenta una trama lineal, sino que se va construyendo mediante idas y venidas temporales que nos permiten inferir las dos líneas argumentales de la película: la emigración de la familia y la separación de sus padres. La enunciación se encuentra articulada en la propia resignificación y apropiación de materiales mediante el montaje poético, donde las características de la degradación del vídeo analógico son utilizadas formalmente por el director. Por su parte, la banda de sonido se reduce al sonido sincrónico de las imágenes, salvo la inserción de un tema musical de piano y la reutilización de la música diegética presente en las grabaciones, que añaden un punto emocional a la película.

El cortometraje comienza con un prólogo donde observamos imágenes de Barcelona, rodadas en vídeo, en el año 2003, donde una alusión a la "Sagrada Familia" da paso a la presentación por capítulos de los miembros de la familiar del director. Los cuatro primeros capítulos del cortometraje están dedicados a sus dos hermanas, Taly y Deby, y los siguientes a sus padres, Mónica y Raphael, a partir de una agrupación de imágenes de cada miembro de la familia. Cabe destacar que en cada capítulo se hace referencia a la emigración a través de comentarios directos sobre el viaje o a referencias sobre las diferencias culturales entre España y Argentina. De los episodios dedicados a la madre y al padre se infiere, además, la separación de la familia, al presentarse con sus nuevas parejas. Asimismo, a través del montaje abrupto de material audiovisual del padre se sugiere una conflictividad que se hará explícita posteriormente en su largometraje *Reunión*.

El último capítulo presenta un montaje de imágenes de la familia acompañadas de uno de los nocturnos de Chopin, cuyo carácter melancólico alude a la tristeza por la pérdida de la unidad familiar, que gracias al vídeo aparece reunida de nuevo en la película. Estas imágenes son representadas sin la inscripción de la fecha y la hora que marcaban las anteriores

699 Ilán Serruya, "La distancia perdida", en Noemí García Díaz (ed.), *Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona* (Madrid, Aars, 2019), p. 37.

imágenes, lo que le otorga una carácter atemporal y simbólico, que culmina con un plano de una torre ardiendo acompañada de una voz en *off* que grita “Viva el Mar del Plata”, una imagen metafórica de la pérdida, tanto de la unidad familiar como del país de origen. El epílogo de la película muestra los planos un laberinto de arbustos donde aparece fugazmente Ilán niño escondido, unas imágenes intrigantes que aluden a la busca identitaria individual del director, tras la ruptura familiar simbolizada por el fuego.

Tal y como indica el director: “Sumergirme en mi propia biografía me permitió encontrar una vía de expresión que me empuja a interpretar las cuestiones sobre quién soy o de dónde vengo y que en definitiva me comprometen como autor.”⁷⁰⁰ *La distancia perdida* permitió el encuentro de una vía de expresión en torno a la identidad a partir de la confrontación de su pasado, un proceso creativo que fue posible gracias a la disociación entre sujeto y objeto fílmico, tal y como él mismo indica:

Su montaje surgió de forma muy visceral, el solo hecho de sentarme a editar se hacía complicado porque una y otra vez debía enfrentarme a mi percepción del pasado. Sin saber cómo, sufrí un firme proceso de desdoblamiento. Nada de lo que representaban esas imágenes me afectaba. Parecía que no pertenecían ni a mí, ni a nadie de mi entorno cuando las manipulaba [...] Una vez acabado, me dispuse como espectador al visionado. Lejos de tomar de nuevo distancia, la película me conmovió en primera persona. Volví a sentir míos esos recuerdos. Empezaba a asimilar el pasado desde una nueva perspectiva. Me temblaban las manos.⁷⁰¹

II.4.2.2. *Hoy y ayer* (Jessika Morales Sativa, 2016). La familia de las fotografías

Desde aquel viaje a España, nada volvió a ser igual.

El cortometraje que nos ocupa fue el proyecto final de Jessyka para la asignatura “Producción audiovisual”, del Grado de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. El cortometraje cuenta la historia de la familia de la directora, de origen colombiano, marcada por su emigración a España y la separación de sus padres a los pocos años. La enunciación de la película se realiza a través de una voz *over*, en primera persona, inscrita en intertítulos en negros, que se complementa con la resignificación de materiales de archivos familiares. Llama la atención como recurso formal de la banda de imagen, la pantalla partida, que contrapone imágenes fijas y en movimiento, mientras que la banda sonora recoge el sonido sincrónico de las imágenes, sonidos ambiente reconstruidos y también algunas músicas que forman parte de la narración de la historia.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 37.

La película se estructura en tres partes cuya sección intermedia está dedicada a la historia familiar, mientras que la primera y la segunda conforman el prólogo y el epílogo del cortometraje. En el prólogo, la directora presenta a sus padres y hermanas a través de la interacción con sus primas pequeñas colombianas, en *off*, e imágenes de archivo de su familia acompañadas de intertítulos donde la directora describe a los miembros de su familia. Esta presentación denota la separación de sus padres tras llegar a España, mientras que la parte central del cortometraje se configura como un *flashback* que ilustra ese periplo familiar que comienza en Colombia, y que es introducido por un intertítulo en el que se lee: “Mi familia ha cambiado”.

La música de vallenato “Los caminos de la vida”, del grupo Los Diablitos, da pie a la rememoración de una síntesis de la historia de sus padres en Colombia, marcada por su encuentro, su boda y un accidente de tráfico del padre justo antes de que la directora naciera. Las fotografías familiares se ajustan a la descripción de la familia como “unida y feliz”. Pero tal y como indica el vallenato esa felicidad será interrumpida por la emigración de sus padres a España, en 2006, para encontrar un futuro laboral mejor: “Los caminos de la vida, no son como yo pensaba, no son como imaginaba, no son como yo creía...”.

Tras este punto de inflexión en la vida de la familia, señalado por el sonido de un avión, el cortometraje pasa a insertar imágenes de la familia en España, para posteriormente presentar el segundo punto de giro de la narración, la separación de los padres tras la llegada de las hijas tres años más tarde. La inserción del vallenato de Rafael Orozco “Dime pajarito por qué estás tan triste, no escucho en tu canto, la misma alegría...” describe la emocionalidad ante ese proceso de separación que queda explicitado a partir del siguiente intertítulo: “Y aquella familia feliz y unida, se quedó congelada en cada una de las fotografías de nuestro álbum familiar”.

La narración pasa entonces a relatar la situación de su familia en la actualidad, con su padre viviendo en La Coruña con una nueva mujer y una hija pequeña, su madre en Irún con su nueva pareja y las tres hermanas en Madrid, estudiando. Las fotografías del álbum familiar se constituyen como formas de recordar el tiempo de la felicidad ligada a la unidad familiar en Colombia y al mismo tiempo como una forma de interrogación identitaria del presente, tal y como indica la directora:

Intento desempolvar mi álbum personal y familiar, viajando en el tiempo a mi pasado, para traer al presente los negativos que están guardados, o que tal vez, se han velado en el baúl de mi memoria. Tomándolos como piezas sueltas con las que juego en mi laboratorio para positivarlos, ampliarlos y reorganizarlos, buscando en el proceso de revelado respuestas a preguntas que me inquietan, tales como: ¿qué me ha traído hasta aquí?, ¿cuál es mi papel en la sociedad como artista?, ¿qué significa la fotografía para mí?, entre otras. Cada carrete, me ha permitido reencontrar y descubrir todo aquello que ha sido parte de mi vida o que ha contribuido en mi crecimiento como persona, como mujer y como artista.⁷⁰²

702 Jessyka Morales, “Hoy y ayer”, en Noemí García Díaz (ed.), *Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona* (Madrid, Aars, 2019), p. 77.

II.4.2.3. *1964* (Gonzalo Amigo Cascallar 2016). Crónica de una separación

Mi padre intenta llevarse bien con mamá, pero él no quiere porque cree que mamá le ha abandonado.

1964 fue realizado en el marco del Máster de Documental Creativo y Cine experimental de la escuela Universitaria TAI, como proyecto final, donde impartía clases de Estética documental. El cortometraje rememora la separación de los padres del director cuando contaba con doce años, a partir de la apropiación del material rodado en vídeo familiar, resignificado a partir del audio de los testimonios de su padre y de su madre. La enunciación de la película se realiza a partir de estas conversaciones y del montaje del material familiar donde se inscriben algunos intertítulos. La banda sonora trabaja con el sonido sincrónico.

El cortometraje se estructura entre dos celebraciones familiares eclesíásticas, la comunión del hermano pequeño del director, donde a través de un intertítulo en negro se indica que fue el momento en el que su madre le comunicó a su padre que se quería separar y la boda de los progenitores, para finalizar con el título de la película *1964*, en referencia a la fecha de nacimiento de sus padres. El arco temporal del cortometraje se sitúa, en consecuencia, desde el detonante de la separación familiar hasta la constitución de la misma, remontrándose a través del título al propio origen de los padres.

Tras el prólogo, la película se estructura a través de tres intertítulos que introducen una cuenta atrás de la separación. El intertítulo “Un año y medio antes de la separación” presenta imágenes domésticas de un viaje a Portugal del matrimonio. Sobre unas imágenes de un acuario con rayas y tiburones, la voz *over* de la madre indica que se separó aún sabiendo que su marido no le iba a perdonar en la vida: “Era un crío que todo se lo habían dado hecho, que había estado super mimado y la primera vez que le di un palo fui yo”. El siguiente intertítulo nos sitúa “Un año antes de la separación”, en unas Navidades, cuyas imágenes son resignificadas esta vez por la voz del padre: “Lo que vino después de eso en relación con vosotros es lo que nunca entendí y lo que nunca le puedo perdonar.” El siguiente intertítulo indica “Tres meses antes de la separación”, con imágenes de un viaje del matrimonio al Caribe. El viaje es presentado por los testimonios de la madre como la constatación de que su matrimonio se había acabado: “Éramos como dos desconocidos ya. Pero yo creo que tu padre se hubiera conformado con una vida así entonces pues le hice mucho daño con la decisión, yo lo sé”. La voz del padre replica en relación con la pérdida de la familia: “Es lo que no acabas de entender, por qué la decisión de una persona te priva de todo eso”. Las imágenes de alegría del viaje ofrecen un contrapunto a los testimonios de los padres, que continúan indagando en el conflicto matrimonial.

La última parte de la película abre sobre un negro y escuchamos en *off* al director hablar con su madre sobre los informes psicológicos, que denotan una actuación judicial en la separación. El director indica: “Es horrible, porque ahí pone que no dibujé a papá”. Los testimonios presentan posiciones irreconciliables entre ambos progenitores: de rencor del

padre hacia la madre por haberle quitado a sus hijos y una postura más reconciliadora por parte de la madre reafirmada en la decisión que la condujo a finalizar su matrimonio.

Las imágenes de un autorretrato del director cuando era pequeño filmando con la cámara dan paso a los planos de la boda de los padres que se muestra como el detonante de su propia existencia. Mientras que los padres ofrecen cada uno su versión de los hechos que llevaron a su separación, el cortometraje de Gonzalo se configura como la versión del director sobre lo sucedido, que integra esas dos perspectivas ofreciendo su punto de vista sobre la separación. A este respecto el director indica:

Este cortometraje es la historia de un matrimonio que se rompe, de cómo ese proceso y esas fricciones quedan contenidas de manera sutil en los videos familiares. Pero también nace de la necesidad de construir mi propio relato, de descubrir qué fue lo que pasó de la mano de los dos protagonistas de esta historia, mis padres. *1964* muestra cómo dos personas que lo comparten todo acaban por convertirse en completos desconocidos, a través de diferentes miradas contenidas en esas grabaciones.⁷⁰³

II.4.2.4. *Última vez* (Valle Lázaro, 2016). Yo quería bailar

Justo lo que decido no vale nada, ni mi esfuerzo, ni mis decisiones...

Valle Lázaro realizó este cortometraje como trabajo final del Máster de Documental Creativo y Cine Experimental de la Escuela Universitaria TAI. *Última vez* rememora la infancia de la directora en torno a la figura paterna, centrándose en un conflicto surgido durante su adolescencia. La película alterna metraje rodado por Valle e imágenes familiares de archivo. La enunciación se realiza a partir de la resignificación del material de archivo familiar a través del montaje y una conversación que mantienen la directora con su padre en el tiempo de la realización de la película. El cortometraje se estructura en tres actos, relacionados con las etapas del desarrollo: niñez, adolescencia y edad adulta.

Durante la etapa de la niñez, la directora presenta una serie de imágenes rodadas por su padre e intervenciones en *off* pidiéndole que hiciera acciones para la cámara, esta primera parte se cierra con unas imágenes de Valle practicando algunas posturas de danza. Algunos planos del pueblo del padre, rodados por la directora, dan paso a una segunda sección de la película dedicada a la práctica de la danza en una academia durante la adolescencia. Estos planos del espectáculo de fin de curso y de las clases filmados por el padre sirven de contrapunto a una conversación entre padre e hija en la que esta última le recrimina el haberla sacado de la academia de danza. La conversación es tensa y confronta las dos visiones sobre el acontecimiento: la de la hija que no quería que la sacaran de la academia de baile y la del

703 *Ibid.*, p. 67.

padre que pensaba que era lo correcto.

La última parte de la película nos sitúa de nuevo en el pueblo, a través de una panorámica del bosque. En esa sección el padre admite que le tocaba tomar decisiones en esa época y que a lo mejor se equivocó, pero a ella le corresponde hacerlo como adulta y que espera que no se equivoque. El cortometraje finaliza con un plano del padre rodado por la directora, y un enigmático plano de la directora metida en el río vestida, mirando hacia el infinito. El cortometraje permite la emergencia de lo que la directora indica como “fantasmas del pasado”⁷⁰⁴ que se habían quedado enquistados en el tiempo, una apertura que emergió mientras iba a rodar un cortometraje sobre el pueblo de su padre.

II.4.2.5. *Veni, Vidi, Vici* (Mía de Diego, 2019). El rostro del César

No saber lo que ha ocurrido antes de nosotros es como seguir siendo niño.

Mía de Diego es arquitecta y graduada en Bellas Artes y cursó el Máster de Documental Creativo y Cine Experimental de la Escuela Universitaria de Artes TAI. En ese contexto realizó el cortometraje que nos ocupa, *Veni, Vidi, Vici*, un documental que enuncia a partir de una voz *over* en primera persona, narrada por la propia directora dirigida a su padre, que pasa a expresarse en subtítulos, a partir del prólogo de la película. De igual modo, la enunciación se realiza a partir de la apropiación de materiales fílmicos ajenos o *found footage* resignificados a partir de la voz *over* y el montaje. El título de la película hace referencia a la locución latina atribuida al gobernante romano Julio César y resume el núcleo argumental de la película al establecer un paralelismo entre este personaje y su padre que se llamaba del mismo modo. Tal y como la directora indica: “A través de las diferentes temáticas que definieron la vida del César nos acercamos al retrato de un padre, mi padre, más preocupado por la perfección y el poder que por sus seres queridos”.⁷⁰⁵

El cortometraje se estructura en tres capítulos que son anteceditos por intertítulos con citas, más un prólogo y un epílogo. Tanto el prólogo como el epílogo se articulan en torno a imágenes cinematográficas de una cascada, sobre las que la voz *over* de la directora se dirige a su padre contándole lo que parece ser la práctica terapéutica de la silla vacía, donde se sitúa de forma imaginada al padre con el objetivo de expresarle todo aquello no expresado. En el epílogo, vuelve a retomar esa experiencia para resaltar que acude a esas sesiones a partir de la muerte de su abuelo. Tras el título y sobre imágenes de demoliciones la directora introduce unos subtítulos que indican la noticia de la reconstrucción del rostro y la cabeza de Julio César a manos de una arqueóloga. La película funciona del mismo modo, como la recons-

704 Valle Lázaro, “Última vez”, en Noemí García Díaz (ed.), *Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona* (Madrid, Aars, 2019), p. 81.

705 Mía de Diego, *Veni, Vidi, Vici*, en Noemí García Díaz (ed.), *Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona* (Madrid, Aars, 2019), p.131.

trucción del rostro paterno al que la directora le atribuye las mismas características del César.

En medio de ese paréntesis el cortometraje se estructura en tres capítulos titulados respectivamente “Los juegos”, “La estrategia” y “El legado”. La directora utiliza la misma estrategia discursiva que parte, de forma tangencial, de una anécdota ligada a la figura del César, para concluir hablando de su padre. Las imágenes, por su parte, trabajan a un nivel simbólico sobre la idea del poder, la competitividad y la relación paternofilial. En el primer capítulo dedicado a los juegos; por ejemplo, las imágenes de archivo de un *Coliseum* romano y de animales salvajes sirven como ilustración del relato sobre los juegos de combate entre fieras, donde los romanos estimulaban a los animales a través de la tortura de sus cachorros. Los subtítulos establecen un paralelismo entre esos juegos y el fútbol, practicado por el padre de forma profesional. Mediante subtítulos la directora expresa: “el día que yo nací estabas jugando al fútbol”, una afirmación que denota un sentimiento de abandono que se expresa de forma tangencial a partir de toda la película. La narración sostiene que el padre dejó el fútbol de forma profesional; sin embargo, aunque no indica de forma directa las razones, la cita atribuida al César “prefiero ser el primero en un pueblo de bárbaros que el segundo en Roma”, podría indicar su retirada ante la imposibilidad de llegar a lo más alto.

El segundo capítulo, “La estrategia”, está dedicado a la figura de Julio César como estratega y sus famosas formaciones “tortuga” y “orbe”, acompañadas por planos de película de romanos y de juegos competitivos de lucha libre y de carreras de coches. Unas estrategias que llevan implícitos valores asociados al padre, director de una gran empresa, como el orden, la disciplina, la perfección y la competitividad. El capítulo 3, “El legado”, parte de la explicación del origen etimológico del término cesárea, ligado al nacimiento de Julio César mediante esta intervención. De ahí se extrapola a la historia del parto del padre, también nacido por cesárea. Las imágenes cinematográficas de una cesárea dan paso a las imágenes de un gusano transformándose en mariposa, que ofrecen un contrapunto de una fábula que habla de la transformación individual.

El cortometraje se configura como una reconstrucción de la figura paterna a través de la metáfora del César, del que adquiere no solo su nombre sino también unos atributos, asociados social y culturalmente a la figura de poder ligada al hombre en el sistema patriarcal y que conlleva de forma implícita sentimientos de abandono de la directora.

II.4.2.6. *Requiebro* (Rafael Guijarro, 2019). El quejido del niño

Van a dar las doce y en el silencio fúnebre de la noche ladran los perros. Miro hacia la luna y un extraño escalofrío recorre mi cuerpo. De pronto el llanto enciende los establos.

Rafael Guijarro comenzó este proyecto durante su estancia en el Máster de Documental Creativo y Cine Experimental del TAI, pero lo finalizó dentro del marco del Máster LAV. El cortometraje se centra en el conflicto paternofilial que no es revelado, sino que se manifiesta de forma simbólica y emocional a través del flamenco, al que su padre es aficionado. Este

abordaje tangencial del conflicto se expresa en la banda de imagen rodada por el director, a través de un predominio de los primeros planos y planos detalle, filmados con una baja luminosidad, muchas veces desenfocados, que impiden apreciar las formas con claridad; y respecto a la voz, en la elección de una locución susurrante, en primera persona, narrada por el director pero que remite al ocultamiento. A este respecto el director indica:

¿Qué mostrar y qué ocultar? Creo que mi pieza discurre fundamentalmente sobre esta disyuntiva. Cuando elegí como proyecto para la asignatura de cine documental hablar sobre mi relación con mi padre, tenía claras una serie de premisas: no quería contar los motivos que me llevaron a dejar de hablarle; no quería convertir la realización de la pieza en una suerte de bálsamo espiritual que me ayudara a convivir mejor conmigo mismo -convivo muy bien conmigo mismo-; tampoco quería darle la oportunidad de intentar justificar por enésima vez los hechos que en su momento dinamitaron nuestra relación; y por último, no quería arreglar nada.⁷⁰⁶

El material rodado se intercala con material de archivo familiar, del director y su padre, resignificado a partir de largos ralentizados y por la música del flamenco. Por su parte, el título de la película hace mención a la inflexión propia de ese cante que se produce cuando el cantaor fuerza la voz dotándolo de sentimiento y que también es denominada quejido. Respecto a la banda de imagen y de sonido cabe indicar que están disociadas: mientras las imágenes rodadas se presentan mudas, las imágenes de archivos son sonorizadas por el sonido directo de las canciones. Las propias letras de las canciones son la forma de comunicación del padre hacia el hijo, todas ellas dedicadas a la relación paterno filial.

La película comienza con un prólogo en negro con la voz *off* del padre del director pidiéndole a su hijo pequeño que se dirija a la cámara. El plano siguiente revela al niño gesticulando, forzado por el padre hasta que le pide parar. Tras el título, observamos varios planos de una guitarra que está siendo afinada, para pasar a escucharse una soleá, cuya letra es una declaración de principios del padre: “De tu pare y de tu mare, por Dios no te olvides nunca, son como el sol y la luna, que no tienes más que un padre y madre na más que una”.

La primera parte de la película presenta una cita de la poeta argentina Alejandra Pizarnik “Ahora, en esta hora inocente, yo y la que fui nos sentamos en el umbral de mi mirada”. Sobre imágenes de su padre cantando en silencio, la narración arranca con la alusión a un hecho astronómico descrito por el cronista inglés Gervasio de Cantenbury, en el siglo XII, como una explosión lunar que podría estar relacionada con la formación del cráter Giordano Bruno o el estallido de un meteorito en la atmósfera. El director aprovecha el aniversario de ese fenómeno para enlazarlo con el reencuentro con su padre, tal y como indica la voz *over*: “Hoy, es 18 de junio de 2018 y se cumplen ochocientos años de aquel extraño fenómeno, hoy además viajo a mi pueblo para afrontar la que promete ser la experiencia más amarga que habré vivido en mucho

706 Rafael Guijarro “Requiebro”, en Noemí García Díaz (ed.), *Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona* (Madrid, Aars, 2019), p. 135.

tiempo”. Las imágenes ralentizadas posteriores del director de pequeño en la playa, saludando sobre la música flamenca genera el efecto de baile del niño al ritmo de la música que expresa lo siguiente: “Estrella de fuego fuiste, que en mi corazón entraste, dejaste prendido el fuego, y luego te retiraste, estrella de fuego fuiste que en mi corazón entraste”. La letra hace referencia tanto al fenómeno astronómico citado anteriormente como a la separación paterno-filial.

La segunda parte de la película viene introducida por otra cita, “De pronto el llanto enciende los establos”, del poeta Antonio Gamoneda. La voz *over* se sitúa de nuevo en el momento previo al viaje, narrada sobre una imagen en negro: “Hoy es 18 de junio de 2018 y desde el balcón de mi piso en Lavapiés no veo la luna. Es casi media noche y el murmullo de un grupo de perros ladrando en la calle me hace acordarme de mi padre. Han pasado ya ocho años desde que decidí echarlo de mi vida y en general no me importa lo bien o mal que le vayan las cosas, pero a veces no puedo evitar preguntarme qué habrá sido de él. Quizá algún día con el tiempo reúna el valor y las ganas suficientes para enfrentarme a su fantasma”.

La voz del director fantasea sobre la idea de encontrarse con su padre utilizando una estrategia que no implique un gesto que denote una reconciliación por su parte, a través de la excusa de la realización de un documental sobre el flamenco. La voz *over* continúa sobre negro y rememora el momento del encuentro: “Como era de esperar me recibe entre lágrimas y olor a alcohol barato... Una rumba de fandangos, unas peteneras, un martinete, una bulería que asegura haber escrito pensando en mí. En cada *quejío* el salón estalla en angustia y su voz se retuerce en el aire como una serpiente herida, es como si de alguna manera quisiera recuperar mi cariño a golpe de requiebro”. Sobre las imágenes ralentizadas del director de pequeño montando en una atracción de feria, sonriente y mirando a cámara, suena una bulería: “Duérmeme mi niño que yo velaré tus sueños, yo estaré siempre contigo y estaré siempre a tu vera, porque sabes que yo te quiero, cuantas veces te he cantado al oído, duérmeme mi niño, duérmeme lucero”.

Las dos partes de la película presentan a su vez la misma estructura: inician con una cita poética inscrita en gráfica roja sobre un intertítulo en negro, a partir del cual la voz *over* ofrece un contrapunto a las imágenes mudas del padre o al negro, para pasar a presentar imágenes de archivo del director de niño, ralentizadas sobre la música cantada por el padre. Desde el punto de vista de la temporalidad, los dos fragmentos de voz *over* remiten a la expresión de las reflexiones del autor antes del encuentro con su padre, mientras que las imágenes y sonidos son el registro de ese encuentro, constituyéndose las imágenes familiares como una alusión al pasado.

El epílogo del cortometraje muestra imágenes del padre cantando en silencio, para posteriormente pasar a un negro sobre otra intervención musical: “Que te tienes que morir y en que el día en que tú te tu mueras, nadie se va a acordar de ti, ni tu familia siquiera...”. La última imagen de la película es un plano medio del padre joven, al que el director superpone con el sonido de un perro, al que aludía en el primer episodio. El conflicto paterno-filial se expresa desde un punto de vista emocional y sensorial que transforma el silencio del niño que aparece en las imágenes en quejido. Un ejercicio realizado a pesar del rechazo hacia el cine autorreferencial que manifestaba el director, tal y como él mismo indica:

Yo mismo me he preguntado varias veces qué fue lo que me llevó a decantarme por un

proyecto autobiográfico, sobre todo cuando no es un género en el que me sienta muy cómodo, ni que me entusiasme especialmente. Quizá me atrajera el ejercicio casi “ouli-piano” de imaginar un dispositivo capaz de sortear todas las limitaciones que me había impuesto. Puede que, como sostienen varias personas, eligiera ese tema para cerrar una herida que llevaba demasiado tiempo abierta. O tal vez para ajustar cuentas con el pasado. En fin, aún no he dado con una respuesta satisfactoria.⁷⁰⁷

II.4.2.7. *Bubota* (Carlota Bujosa, 2019). El doble fantasma del duelo

*...Y el día que murió, cuando íbamos a dormir, desde su camita mi hermana me dijo:
‘Carlota no te quejes, tú todavía tienes un padre’.*

Carlota Bujosa estudió abogacía para posteriormente formarse en montaje cinematográfico y cine documental en el Instituto del Cine de Madrid. *Bubota* constituye su primer cortometraje como directora, inscrito en el marco de la Diplomatura Documental, pero que ha contado con un gran recorrido por festivales, posteriormente, y ha recibido varios premios. El cortometraje se construye a partir de material de archivo doméstico rodado en vídeo e imágenes rodada por la directora en la actualidad. La banda de sonido consta de la voz *over*, narrada en primera persona por la directora, en mallorquín, mientras que la reconstrucción de las conversaciones del pasado o los testimonios atribuidos a sus padres que no escuchamos son insertados por medio de subtítulos.

Bubota presenta como núcleo argumental la pérdida de dos figuras paternas articulada en torno a torno a dos tramas: la primera dedicada a la revelación de que el que creía que era su padre no lo era en realidad, que concluye con el fallecimiento del mismo cuando contaba con trece años. La segunda trama está dedicada a su etapa de adulta que supone el alejamiento de la isla de Mallorca y el reencuentro con su padre biológico, al que también perderá. La enunciación del cortometraje se realiza a través de la apropiación del material resignificado por el propio montaje y por la voz *over* en primera persona de la directora. Cabe destacar que todas las intervenciones por parte de los personajes que aparecen en la película se realizan en forma de subtítulo. Estos testimonios son reconstruidos en base a los recuerdos de los momentos vividos por la directora o bien son recreados a partir de las inferencias de la directora sobre lo que ella imaginó que esos personajes podían haber sentido en los momentos citados.

La apropiación del archivo doméstico es utilizada de modo simbólico rescatando del material familiar aquellos recursos que contribuyen a contar su biografía pero que no se encuentran de manera implícita en el metraje. La pérdida de la doble figura paterna es representada a través del fantasma, ausencias presentes en su biografía que son visibilizadas a partir de la película. A este respecto la directora indica:

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 135.

Bubota es una revisión de la propia historia, de las raíces y de la pertenencia hecha a partir de imágenes familiares que nunca antes había visto. Un viaje personal que se inicia el día en que mi madre, en un tren, cuando yo tenía ocho años, me cuenta que mi padre biológico no es quien yo siempre había creído. Un reencuentro frente a frente con esos padres, los dos, convertidos hoy en fantasmas, a quienes decido pedirles con esta película que dejen de acecharme.⁷⁰⁸

De igual modo, Carlota utiliza la degradación del material audiovisual, lleno de interferencias y sin audio, como una metáfora de la dificultad de la comunicación familiar. Se sirve de este tipo de metraje en tres momentos de la película, cuando su madre le revela quién es su verdadero padre, cuando su padre adoptivo se dirige a ella para expresar su miedo al rechazo o cuando expresa sus emociones durante su enfermedad. Estas dos últimas intervenciones que no se corresponden con los recuerdos, sino que son inferidas por la directora, funcionan como mentalizaciones que permiten a la directora rellenar el vacío dejado por las ausencias. Respecto a la revelación del secreto, la voz *over* expresa que ya lo intuía: “Tenía la sensación de haberlo sabido siempre, no me extrañó”.

El momento de la pérdida del padre adoptivo es expresado de forma poética a partir de la resignificación de materiales como la despedida del padre indicada por la abuela en parte del metraje, el padre huyendo por la verja, Carlota hundiéndose en el agua, la hermana llorando o Carlota pintándose sola y esperando una llamada telefónica que no es respondida. Por su parte, la pérdida del padre biológico es reflejada de forma más directa con imágenes de la directora llorando en el cementerio arropada por los familiares; sin embargo, existe un distanciamiento de la emocionalidad de las imágenes que son re-filmadas desde el visor de la cámara mientras se están reproduciendo.

Desde el punto de vista creativo, el cortometraje autobiográfico no fue una primera opción del proyecto de fin de Diplomatura. Carlota sentía vergüenza a la hora de exponerse, pero poco a poco fue constituyéndose como una necesidad, tal y como ella indica:

Y tratando de entender lo que todo eso podía significar, de tapadillo, en la retaguardia, aprovechando un despiste, con nocturnidad y mucha alevosía; los encuentros, los intereses, las conversaciones, los recuerdos y al fin también las imágenes se fueron conjurando para dejarme sin escapatoria y decirme sin tapujos que seguir pretendiendo hablar sobre otros era, al menos en estos momentos, una forma elegante pero poco sutil de escaquearme, de no querer atender a una necesidad primigenia. Que esa mirada propia que yo estaba buscando en lo ajeno no la iba a encontrar sin pasar antes por el trance de exponerme a mí misma a modo casi de rito iniciático, una especie de pacto de amor y respeto, en el que la primera alma en desnudar fuese la propia.⁷⁰⁹

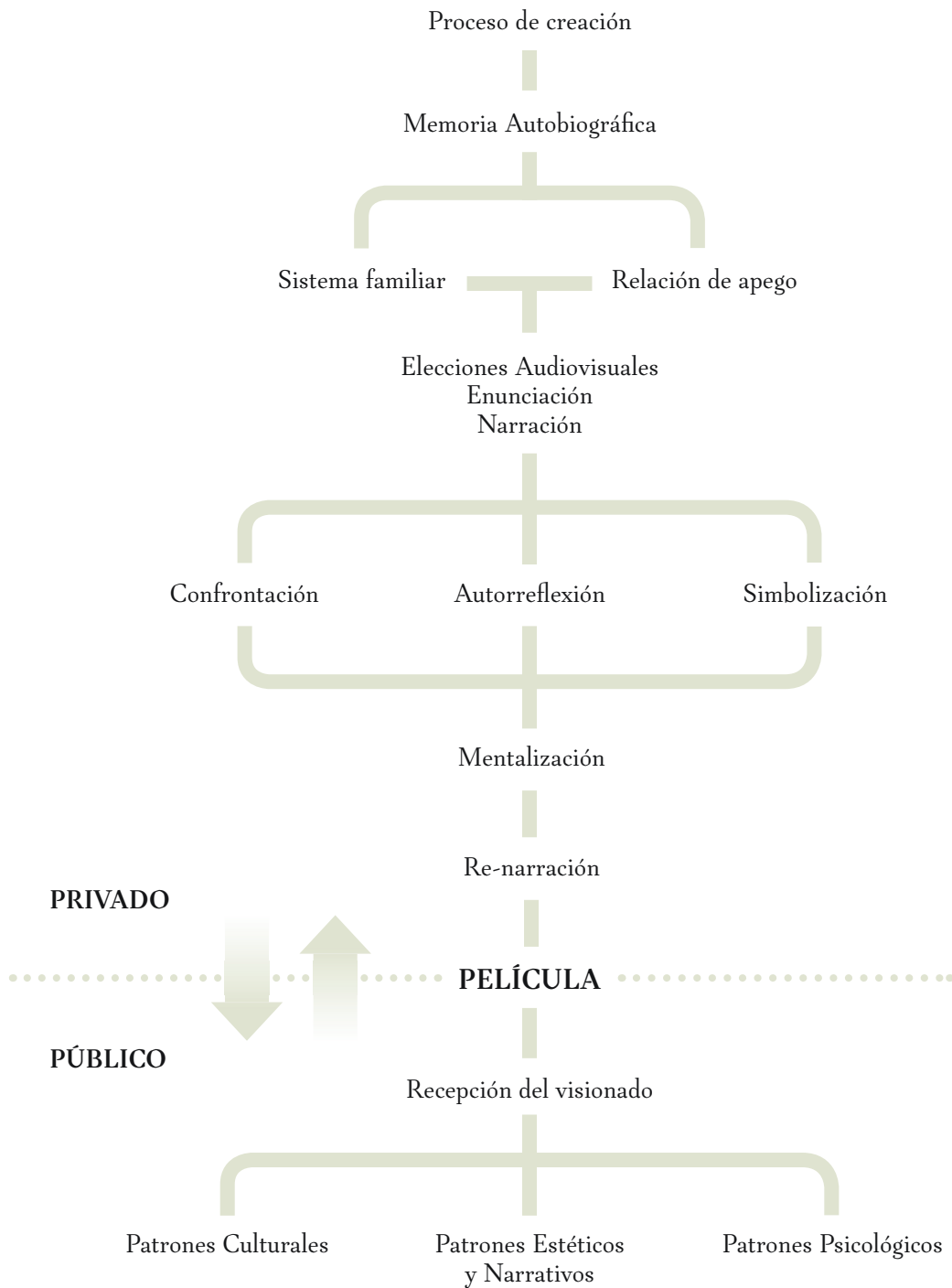
708 Carlota Bujosa, “Bubota”, en Noemí García Díaz (ed.), *Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona* (Madrid, Aars, 2019), p. 147.

709 *Ibid.*, p. 147.



III

PATRONES ESTÉTICOS,
PSICOLÓGICOS Y CULTURALES
DE LA EXPRESIÓN DE LA MEMORIA
INFANTIL AUTOBIOGRÁFICA



III.1. PATRONES ESTÉTICOS Y NARRATIVOS

Tras el análisis de los documentales me adentro en este último capítulo en la visibilización de los patrones estéticos y narrativos que aparecen en el abordaje fílmico de la memoria autobiográfica infantil, así como en el análisis de los patrones psicoculturales inscritos en las películas. Dentro del ámbito de las estéticas y narrativas del retrato familiar se han sintetizado las estrategias formales y de enunciación recurrentes a la hora de rememorar la memoria infantil, así como sus estrategias narrativas. El discurso autobiográfico implica que los cineastas se incluyen en la narración como sujetos, pero las estrategias empleadas, como se ha podido comprobar, son muy variadas y fluctúan desde la presencia de las directoras y directores delante de la cámara a su ocultamiento como enunciadores. La síntesis de las estrategias de enunciación ha depurado cinco tipologías en torno a los distintos grados de performatividad que se han encontrado en el retrato familiar: “cineasta performer”, “cineasta cuerpo-mirada”, “cineasta voz”, “cineasta evocado” y “cineasta alter ego”. Asimismo se ha prestando especial atención a los diferentes usos de la voz *over* que aparecen en los documentales analizados y a los tipos de montaje.

El segundo epígrafe sintetiza los patrones psicoculturales emergentes en las películas en torno a los fallos de comunicación de los miembros de los sistemas familiares, las estrategias de re-narración de las experiencias traumáticas y lo que he denominado las imágenes resilientes. De igual modo, se ha realizado una taxonomía de los diferentes tipos de abordaje de la memoria, a los que se le ha otorgado la siguiente nomenclatura: la “memoria imposible”, la “memoria incompleta”, la “memoria persistente”, la “memoria reprimida” y la “desmemoria”. Para finalizar se analizan los mitos, normas, rituales y roles sociales inscritos en los retratos familiares.

III.1.1. Estéticas del retrato familiar

III.1.1.1. Planificación y puesta en escena

Desde el punto de vista formal y narrativo el cine documental asume, en sus orígenes, estrategias del cine de ficción, adaptando los procesos de producción al trabajo con personas y entornos no profesionales, un lenguaje muy influido por las características técnicas del cine de esa época. En estas películas observamos una articulación por secuencias, la guionización a partir de la realidad siguiendo una estructura narrativa clásica, la puesta en escena y planificación en continuidad, a través del registro de acciones cotidianas de las personas filmadas o acciones representadas especialmente para la cámara. Estas elecciones formales requieren una participación activa de los sujetos que implica acordar la puesta en escena sobre la base de la planificación, así como el respeto a la cuarta pared que prohíbe cualquier mirada a cámara.

Todos estos recursos fueron planteados por el cine de ficción con el objetivo de invisibilizar los mecanismos de enunciación a través de la planificación y el montaje invisible, garantizado por el *raccord* y las reglas desarrolladas en torno al eje, convirtiendo a los espectadores en *voyeurs* que observaban los acontecimientos sin ser vistos. Sin embargo, tras la revolución del cine directo este tipo de formato fílmico se fue desligando del documental, que adoptó la fórmula de la observación de los hechos sin intervención o bien incorporando la entrevista o el testimonio fílmico, fórmulas que se institucionalizaron a través de los reportajes televisivos. En la actualidad, la asociación de estos códigos ficcionales al documental puede generar un distanciamiento con la realidad, visibilizando las elecciones formales de la dirección; todo lo contrario al efecto pretendido por las narrativas ficcionales.

En los retratos familiares que se acogen a la fórmula de la planificación y la puesta en escena observamos la inclusión de las directoras como personajes de las películas, mediadoras entre los familiares y el proceso fílmico. Como ya vimos este desdoblamiento se produce en *To a Safer Place* mediante la codirección, mientras que en *Histoire d'un secret* ese rol principal implica el apoyo de un equipo técnico profesional. Ambas películas utilizan estrategias ficcionales de puesta en escena y planificación para construir unos relatos que otorgan un valor primordial a la reconstrucción de la memoria a través de los espacios y los personajes. En ninguna de las dos películas, por otro lado, se utiliza material de archivo familiar, ni fotográfico, ni cinematográfico, una elección que privilegia las acciones y testimonios de los personajes, articulados en secuencias, unidades del relato que se inscriben en un espacio y tiempos determinados.

En *To a Safer Place* la planificación en el interior de las secuencias se realiza a través de la fragmentación en planos unidos mediante *raccords*, mientras que Mariana Otero privilegia la continuidad espaciotemporal que otorga el plano secuencia. El relato se construye mediante la articulación de secuencias y elipsis temporales que respetan la cronología de los hechos, el viaje de ambas directoras a los lugares de memoria, pero que, sin embargo, incluye algunos saltos temporales codificados en forma de *flashback*, en el caso de *To a Safer Place*. La lineali-

dad temporal de *Histoire d'un secret* es más difusa, lo que permite la inserción en el relato de secuencias fragmentadas sobre la base del argumento generado por los testimonios.

Desde el punto de vista de la planificación ambas películas se insertan en modelos fílmicos diversos. *To a Safer Place* está influido por la estética del docudrama televisivo que utilizó el lenguaje ficcional para realizar sus reconstrucciones fílmicas a partir de la realidad. *Histoire d'un secret*, por su parte, pertenece a un tipo de películas documentales muy marcadas por las elecciones formales de dirección que son adoptadas para imprimir un sello que distancie a la película formalmente del registro familiar. En ambos casos, la cámara se convierte en un testigo invisibilizado con el que ninguno de los familiares de las autoras interactúa, al dirigirse directamente a las directoras, mientras que el equipo profesional de filmación se encuentra fuera del ámbito doméstico-familiar. No obstante, estas elecciones formarles visibilizan de forma paradójica el dispositivo fílmico debido a una constrictión formal que perdió vigencia en los años sesenta en el documental, pero que ha sido recuperada por cineastas contemporáneos para reivindicar, precisamente, la exposición de las huellas de enunciación como una marca autoral, jugando en los límites de los códigos ficcional y documental.

En *To a Safer Place* esta visibilización se corresponde con el envejecimiento de las elecciones formales que remiten a un uso funcional de la planificación, mientras que en *Histoire d'un secret* está determinado por la reivindicación autoral de la forma, que está implícita también en la elección artística de la iluminación y decorados. En ambos ejemplos cobra un papel fundamental para la construcción del relato cinematográfico la inclusión de las directoras que cumplen la función de catalizadoras de la realidad, mediadoras entre los personajes y el público, una elección que se inserta en los códigos documentales y que sirve de contrapeso frente a las elecciones formales asociadas a la ficción.

III.1.1.2. La cámara como dispositivo de relación: De la cámara invisible a la cámara contacto

El documental desde sus orígenes se ha configurado como un cine de relación. La cámara como testigo del contacto entre personas pertenecientes a distintas culturas está presente en la considerada primera obra documental, *Nanook of the North* (1922), a partir de la cual el antropólogo Luc de Heusch acuñaría el término “cámara participante”,⁷¹⁰ una técnica de recolección de datos derivada de la inmersión durante tiempos prolongados en una comunidad, que anticipa la observación participante sistematizada más tarde por antropólogos y sociólogos. Esta inmersión es innecesaria en el retrato familiar puesto que se presupone que el sujeto que realiza la película ya pertenece a la comunidad, a pesar de que no haya habido nunca contacto, en los casos de abandono, o no exista una cercanía emocional, como muestran buena parte de los documentales analizados.

Las dos modalidades que aquí presentamos, la de observación y la de intervención, están influidas por la incorporación de los avances tecnológicos de los equipos de filmación.

710 Adolfo Colombes, *Cine, antropología y colonialismo* (Buenos Aires, Ediciones del Sol, Clacso, 1985), p. 165.

Si en Norteamérica los directores pusieron el acento en el registro de los acontecimientos sin ninguna intervención, en Francia, de la mano de Jean Rouch, se inventó el concepto “cámara de contacto”, donde el dispositivo filmico tenía el poder de catalizar realidades. Mientras que la primera forma buscaba su invisibilidad, la segunda ponía de manifiesto una presencia ausente delante del dispositivo filmico, que se revelaba a través de la mirada a cámara de las personas filmadas y la visión inscrita en las imágenes de quien está filmando.

La quemadura presenta un formato híbrido de esas dos modalidades. Como vimos Ballesteros integra en la misma película el dispositivo observacional sirviéndose de cámaras externos que le convierten en personaje dentro de la película, de igual modo que utiliza la cámara contacto para confrontar a algunos personajes de su familia como su padre. La cámara se convierte, además, en espectador silencioso del pequeño teatro de los acontecimientos familiares cuando se sitúa en un trípode como testigo de la intimidad de los hermanos y la familia. Esta integración de estilos la encontramos también en *Irene's Ghost* cuyo director se sirve fundamentalmente de la cámara contacto como dispositivo relacional que le permite interactuar con las personas entrevistadas, pero también de forma puntual emplea la cámara observacional, cuando se filma a sí mismo sirviéndose del trípode para el registro de algunas secuencias, sobre todo cuando son importantes desde el punto de vista emocional. Por su parte, en *Amazona* prima una cámara observacional, empuñada por el marido de la directora y productor de la película, una particularidad que respeta la intimidad doméstica, al mismo tiempo que permite el protagonismo de la directora delante de la cámara frente a su madre. Este mismo recurso se emplea en la última parte de *Video Blues* rodada por la pareja de la directora que, a diferencia de *Amazona*, sí que se inscribe dentro del relato a través de la voz *over*, en primera instancia, y su propia presencia al final de la película.

Tanto la filmografía autobiográfica de Naomi Kawase como *Amanecer* constituyen ejemplos de cámara contacto. La autoría de la cámara presupone o bien la ausencia total de imágenes de las directoras que están filmando o bien la búsqueda de desdoblamiento como la filmación de la sombra o el reflejo. No obstante, como vimos Kawase se sirve de estrategias para incursionar mientras filma a través de su voz en *off* o la inclusión de sus manos, apariciones que denotan su presencia. Los juegos que le permiten ser filmada por su abuela o la filmación externa en *Kirababa* por un equipo profesional son otros recursos que visibilizan su presencia. Carmen Torres, por su parte, utiliza una cámara que podríamos denominar de “contacto-escudo”, permaneciendo la mayoría del tiempo al otro lado del umbral, distanciada de la realidad filmada, sin interactuar con ella, ofreciendo una visión lejana de los acontecimientos que será resignificada por la voz *over*. Por otro lado, observamos en los cortometrajes *1964* y *Última vez* el uso de la cámara contacto como dispositivo de relación, que, en ambos casos, queda reducido al registro sonoro. Si Gonzalo Amigo se sitúa en el centro del conflicto matrimonial entrevistando a sus padres por separado y estableciendo a través del montaje un pseudo diálogo entre ellos, Valle Lázaro superpone a la conversación con su padre imágenes del pasado. El dispositivo filmico también es el mediador entre Rafael Guijarro y su padre, en *Requiebro*, un encuentro apenas inscrito en las imágenes donde la distancia emocional es expresada a través de un acercamiento macro de las imágenes que distorsiona el referente.

En esta modalidad en la que la cámara es empuñada por los propios cineastas destaca la interacción con las personas filmadas que se manifiesta para los espectadores en una relación directa con los personajes a través de la mirada. La cámara se convierte así en un caballo de Troya que se introduce en las familias permitiendo abordar los conflictos de forma tangencial, erigiéndose la filmación de la película en el *macguffin* de la trama familiar. El dispositivo filmico como objeto situado entre los miembros de la familia puede convertirse en un arma que dota de poder a los realizadores en la relación; en otras es la excusa para esclarecer los secretos y tabús familiares; puede ser refugio, escudo o catalizador emocional, pero siempre se configura como un intermediario que favorece la comunicación y la confrontación incluso cuando las personas se niegan a hablar de las cuestiones planteadas.

III.1.1.3. Apropiación y resignificación: *Home movies* y *found footage*

El cine doméstico nace con los orígenes del cinematógrafo gracias a las imágenes familiares filmadas por los hermanos Lumière, para insertarse en los hogares a partir de la comercialización de cámaras cinematográficas para uso *amateur*. No obstante, las primeras formas fílmicas de apropiación del cine familiar no fueron realizadas dentro del marco de las películas autorreferenciales sino en el cine político, como en *Padenie dinastii Romanovykh* (*La caída de la dinastía Romanov*, 1927), donde Esfir Shub subvierte el significado de las imágenes domésticas de los zares para constatar sus privilegios frente al pueblo. Esta película puso de manifiesto, por primera vez, que las imágenes domésticas podían insertarse en la Historia, tal y como rescató Péter Forgács en sus ensayos, y que albergaban trazas ideológicas que podían ser resignificadas, como manifestaron las cineastas feministas a partir de los años setenta para reflexionar sobre la institución familiar. La autorreferencialidad y la reflexión sobre las imágenes domésticas abrió una dimensión nueva en el documental que permitió indagar en cara oculta que escondía el cine familiar filmado según patrones recurrentes, visibilizados por este tipo de películas.

Los documentales que se han analizado a lo largo de la investigación utilizan formas de apropiación muy diversas, en la mayoría de los casos hibridadas con otras formas fílmicas. La autorreferencialidad del retrato familiar lleva implícito que la apropiación del material doméstico se emplea para hacer referencia al propio relato sobre la memoria familiar, en la mayoría de los casos para subvertir su significado primigenio, tanto para poner en evidencia las relaciones de poder implícitas en el sistema familiar como para ilustrar su biografía. Cuando el material inserto en las películas no pertenece al contexto familiar se emplea para situar el relato en un determinado contexto histórico, hacer referencia al imaginario audiovisual y fílmico que conforma el bagaje cinematográfico de los propios cineastas o remitir de forma poética a metáforas o símbolos ligados al relato. En buena parte de los documentales analizados las imágenes de felicidad familiar sirven de contrapunto a nuevas narrativas que desvelan las experiencias traumáticas y dolorosas vividas en el contexto familiar. La resignificación de las imágenes de archivo domésticas deja entrever el abuso de poder en el caso de *Daughter Rite* o *Song of Air*, sirve para reformular la historia familiar desvelando sus secretos

como *The Silences* o *Un'ora sola ti vorrei*, para revisar un pasado doloroso en *Vuela angelito*, *Tarnation*, *Video Blues* o *Bubota*, para representar la ruptura familiar en *La distancia perdida*, *Hoy y ayer* y *1964* o recordar un conflicto paternofamiliar en *Última vez*.

A la luz del análisis filmico se ha constatado que la resignificación de estos archivos familiares se realiza fundamentalmente a partir de la voz *over* y el montaje. Además de estos recursos destacamos también la manipulación de las imágenes como ocurre en *Daughter Rite* y *Sink or Swim*, ligada a las formas de apropiación del cine experimental que incluyen el reencuadre, la repetición, el ralentizado o el congelado de las imágenes. Asimismo, la manipulación de las imágenes de *Tarnation* está determinada por la mayor versatilidad de la tecnología del vídeo que conlleva la distorsión del color y la forma, la superposición y la división de la pantalla. También pudimos observar, en el caso de *Video Blues*, cómo la manipulación de los materiales remitía al propio proceso de montaje. Asimismo, tanto en *Video Blues* como en *Bubota* se utilizan de forma estética y semántica las propias distorsiones del vídeo analógico generadas por el paso del tiempo, asimiladas de forma simbólica a los fallos de la memoria o de comunicación. Por otro lado, la incorporación de *found footage* incluye películas de ficción y programas televisivos, como ocurre con *Tarnation*, *Sink or Swim* y *Veni, Vidi, Vici* o el propio material cinematográfico ficcional, en *The Silences*.

La resignificación del metraje familiar constituye, en todos los casos estudiados, una revisión de la propia identidad personal en relación con las imágenes del pasado, ya sean fotografías o metraje filmico. Estas imágenes rodadas por los adultos exponen una identidad familiar en su conjunto, pero, en general, no reflejan las experiencias vividas por los cineastas durante la infancia, fundamentalmente porque no remiten al sufrimiento experimentado durante ese período que se pone de manifiesto en los documentales. En ambos casos, la revisión de las imágenes familiares sirve de catalizador de la memoria, al mismo tiempo que articula nuevas narrativas sobre las propias imágenes y sobre la historia familiar que pasan a actualizarse mediante la película.

III.1.1.4. Reconstrucción y recreación: Ficción autobiográfica y cine de animación

Este epígrafe señala dos estrategias de recreación vinculadas a la tradición del *reenactment* (reconstrucciones, recreaciones o representaciones de acontecimientos), investigada por Bill Nichols,⁷¹¹ que se remonta a las falsas actualidades de los orígenes del cine, en una época donde, tal y como indica María Luisa Ortega: “los pactos comunicativos con los públicos hacían irrelevante la naturaleza real o simulada de los documentos visuales”.⁷¹² En los años 60, la televisión tomaría el relevo de aquellas actualidades reconstruidas en documentales de divulgación científica o histórica.⁷¹³ En el documental contemporáneo, encontramos algu-

711 Bill Nichols, “Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject” (*Critical Inquiry*, vol. 35, nº 1, 2008).

712 María Luisa Ortega, “Ficciones documentales en el audiovisual” (*Revista de Occidente* nº 410-411 (julio-agosto, 2015), pp.15-33, p. 16).

713 *Ibid.*, p. 18.

nos ejemplos de recreaciones en *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988) donde el director ponía en escena los recuerdos de los testigos, o *Nadar* (Carla Subirana, 2008), donde la directora construye escenas imaginadas y recreadas basadas en documentos, en el proceso de investigación sobre el fusilamiento de su abuelo.⁷¹⁴

En esta tradición se pueden situar el dispositivo ficcional que Michelle Citron incorpora en *Daughter Rite* donde la directora recrea a través de dos actrices una síntesis de los testimonios recogidos de las mujeres que había entrevistado, sobre las relaciones maternofiliales que incluían también recuerdos propios. Michel Citron imita los códigos del cine directo con un objetivo crítico y paródico de las fronteras entre los géneros, al mismo tiempo que como vimos le permitía expresarse en clave autobiográfica oculta en la colectividad. De igual modo, las recreaciones realizadas mediante imágenes de animación que aparecen en *Irene's Ghost* permiten la traslación de la memoria colectiva sobre su madre, a su imaginario infantil. El cine de animación ha sido un recurso que se han introducido de forma tardía en el documental, pero que hoy en día cuenta con formas muy variadas de uso en relación con la memoria. En el caso de *Irene's Ghost*, el director reconstruye los recuerdos de su madre, en un juego de interrelaciones entre el presente y la memoria que integran lo imaginado, lo recordado y lo revelado.

III.1.2. Enunciación y autorreferencialidad: La inscripción del yo en la evocación de la memoria autobiográfica

III.1.2.1. Grados de performatividad en el retrato familiar

Tal y como se vio en epígrafes anteriores, la inscripción de los cuerpos de los cineastas en la propia película es muy tardía, remontándose al documental fundacional del *cinéma-vérité*, *Chronique d'un été* (1961), donde sus directores Jean Rouch y Edgar Morin exponían delante de la cámara sus reflexiones sobre el proceso de creación. Esta película marca un punto de inflexión en la invisibilización de los mecanismos de enunciación que había predominado hasta entonces. La introducción de la autorreferencialidad en el cine documental, influido por el cine experimental y el videoarte, supuso la incursión definitiva de la presencia de los cineastas según diferentes estrategias. La enunciación en el retrato familiar que evoca la memoria autobiográfica supone el establecimiento de una relación con las figuras de apego que puede fluctuar entre la implicación corporal de los cineastas o su ausencia física de la película. Sobre la base de ese gradiente de mayor a menor presencia corporal se han elaborado cinco categorías relacionadas con las formas filmicas analizadas en los epígrafes anteriores: el “cineasta performer”, el “cineasta mirada-cuerpo”, el “cineasta voz”, el “cineasta evocado” y el “cineasta alter ego”.

714 *Ibid.*, pp. 19-20.

En el primer caso, se presupone la transformación de los cineastas en personajes que interactúan en el espacio profílmico. La performatividad implica una puesta en escena del cineasta en relación con las demás personas filmadas que supone una disposición y movimiento de su cuerpo en el espacio. De este modo, la denominada “puesta en escena teatral del cotidiano”,⁷¹⁵ según el sociólogo Ervin Goffman, queda cristalizada fílmicamente, así como los roles que cada miembro de la familia despliega en el sistema. Esta presencialidad de los cineastas permite el abordaje de la memoria fundamentalmente a partir de la interacción con los personajes, la búsqueda de testimonios y la visita a los lugares de memoria. Respeto a estos últimos, Violeta Almenar se preguntaba si el acceso a esos lugares servía solo para recordar o también invitaban a actuar,⁷¹⁶ una diferencia que estaría conectando la memoria con la performatividad.

En ese sentido, los espacios de memoria se erigen como catalizadores de una memoria emocional que implica a los cuerpos, invita a recordar a través de los movimientos y gestos corporales frente a la evocación del recuerdo desde otros espacios no implicados en la construcción de los recuerdos. Esta diferencia se aprecia claramente en *To a Safer Place*, *Vuela angelito* e *Irené's Ghost* que utilizan tanto la visita a los lugares de memoria como la evocación de los mismos a través del testimonio, mientras que la evocación de la memoria performática constituye la apuesta primordial de *Histoire d'un secret*. Observamos en algunas películas cómo esa puesta en escena de los miembros de la familia puede llegar a ser incluso ritualizada, cuando los miembros participan en una acción colectiva de carácter simbólico.

En la categoría de los cineastas que se erigen en agentes catalizadores tras la cámara, que hemos constituido como “mirada-cuerpo”, la presencia como vimos se desvela a través de los desdoblamientos del espejo y la sombra, el desbordamiento corporal del cuadro y la mirada de los personajes filmados a cámara. Además, esa presencia queda inscrita en las imágenes a través del movimiento del cuerpo, la mirada y la voz en *off*. Como espectadores nos situamos en el punto de vista de los cineastas, incorporando esa fisicidad de la cámara como propia. En esta categoría incluiríamos las películas inscritas en el apartado dedicado a la cámara como dispositivo de relación.

En las dos primeras categorías, tanto los cineastas como los personajes están situados en una espacio-temporalidad concreta que remite a las relaciones intrafamiliares y apela a la memoria encarnada; no obstante, los cineastas pueden establecer un contacto que no implique una confrontación directa entre los cuerpos. En la categoría de los “cineastas voz” incluimos aquellos documentales donde los cuerpos de los cineastas se sitúan en una espacio-temporalidad fílmica al relacionarse ya no con la realidad, sino con las imágenes de la realidad. La particularidad de las voces en primera persona radica en que remite a cualidades físicas de los cineastas encarnadas en la voz, que no se rigen por los parámetros de la prosodia profesional. De igual modo, gracias a este tipo de recurso podemos adentrarnos en el mundo introspectivo y reflexivo de los cineastas, una opción que no ofrecen otro tipo de recursos.

715 Ervin Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (Buenos Aires, Amorrortu, 2001).

716 Violeta Almenar Pertejo, “Documental performativo y memoria” (*Demarcaciones*, nº 5, mayo 2017), pp. 1-16, p. 4. [<http://revistademarcaciones.cl/wp-content/uploads/2017/05/VIOLETA-ALMENAR.pdf>] (3/11/2020).

El “cineasta evocado” supone un paso más hacia la descorporalización de los cineastas que implica su aparición desdoblada, mediante las imágenes de archivo domésticas donde los cuerpos embalsamados son revividos a partir de la invocación de la memoria. Junto a la palabra, el archivo se erige como uno de los elementos fundamentales para relatar un pasado que normalmente ha quedado escindido de la memoria pero que se encuentra fijado en fotografías o imágenes en movimiento. En el caso de los documentales analizados esa evocación sirve para ser resignificada como si las imágenes no alcanzaran, por sí mismas, la subversión de las narrativas que se pretende con esta evocación.

Por último, nos situamos en el nivel máximo de descorporalización de la presencia de los cineastas que he denominado “cineastas alter ego” quienes eluden la enunciación directa de la narración a través de la creación de figuras escindidas de sí mismas, que permiten el abordaje de la autobiografía de forma tangencial. La propia despersionalización de la voz *over* de *Tarnation*, la autoficción de *Daughter Rite*, la construcción de un *alter ego* infantil en *Sink or Swim* o la adopción del punto de vista materno en *Un'ora sola ti vorrei*, son ejemplos de ello, en conexión con las dificultades narrativas de las experiencias traumáticas.

III.1.2.2. Enunciación y voz *over*

Dentro del marco de la historiografía del documental, la voz *over* se ha transformado a lo largo de los años, muy condicionada tanto por el desarrollo tecnológico como por la evolución estilística del género. Si durante el período del cine mudo la voz omnisciente, en tercera persona, se enunciaba a partir de intertítulos, la irrupción del sonido supondría la traslación al medio cinematográfico del tratamiento sonoro desarrollado por la radio, con sus voces grandilocuentes masculinas y la musicalización de carácter sinfónico que ofrecían una visión unívoca sobre el mundo. La revolución del directo en los años sesenta supuso una rebelión contra esas voces expositivas desarrolladas para que las imágenes de tipo observacional y el sonido sincrónico hablaran por sí mismos, mientras que el documental de intervención ofrecía la palabra a los protagonistas del relato a través de la entrevista. El antecedente de las voces del documental autobiográfico lo encontramos en el cine ensayo, cuya voz reflexiona sobre el mundo desde un punto de vista personal, distanciado de la visión determinista y universal del documental expositivo. Las voces “que saben”,⁷¹⁷ que ostentaron el poder de nombrar y fijar los conocimientos sobre el mundo, abrieron paso a las voces ensayísticas que cuestionaron e interrogan las imágenes de ese mundo, y posteriormente, a las voces autobiográficas cuyos enunciados reflejaban el mundo interior de los cineastas y su mundo familiar, en conexión con el mundo histórico.

En este apartado se analizará las diversas elecciones formales realizadas en torno a la voz *over*, en primera persona, a partir del enunciador, el enunciatario, la locución y la prosodia. El documental autobiográfico presupone la atribución de la voz a los cineastas que firman los documentales siguiendo los preceptos del pacto con el espectador señalado por Philippe Lejeune, donde tanto la autoría, la enunciación y la locución suelen converger en una mis-

717 Michel Chion, *La voz en el cine* (Madrid, Cátedra, 2004), p. 157.

ma persona. Este recurso que normalmente se introduce durante el proceso de montaje o postproducción, presupone que la narración no comparte el espacio y el tiempo de lo que vemos, si no que adopta diferentes formas de relación tanto con las imágenes como con los sonidos. Una relación que por otro lado es hegemónica, tal y como indicaba Michel Chion, pues al igual que organiza y resignifica la banda de imagen, de igual modo lo hace con el espacio sonoro, que es relegado o supeditado a esa voz⁷¹⁸.

La convergencia entre el autor y el enunciador se encuentra en la mayoría de los documentales analizados como *To a Safer Place*, *A Song of Air*, *Vuela Angelito*, *Amazona*, *Amanecer*, *The Silences*, *Irene's Ghost* y la filmografía de Naomi Kawase, así como en los cortometrajes *Veni, Vidi, Vici*, *Requiebro* y *Bubota*. Sin embargo, *Daughter Rite*, *Swink or Swim* y *Un'ora sola ti vorrei* se sirven de instancias narrativas que fragmentan esa unidad, ligada a la creación figuras enunciativas externalizadas, erigiéndose la voz *over* como el recurso más utilizado para construir esa alteridad. Como ya se indicó, la enunciación de la voz de *Daughter Rite* se hace eco de la mujer-colectiva, en *Swink or Swim* la enunciativa se personifica en la figura de una niña, una voz omnisciente que representa de forma genérica la infancia. En *Un'ora sola ti vorrei*, por su parte, la enunciativa es la madre interna de la directora.

Mención aparte merecen las voces construidas a través de diálogo, como ocurre en *Video Blues*, una estrategia que sitúa a los cuerpos frente a esas imágenes, en conexión con el propio acto de visionado y que remite a una supuesta espontaneidad de la conversación. El diálogo también es el eje sobre el que se articulan las voces *over* de los cortometrajes *1964* y *Última vez*, construidas a partir de la conversación entre los cineastas con sus padres, de los que solo se incluye el audio. En estos cortometrajes, la construcción de la voz *over* se articula a partir del montaje de los fragmentos sonoros descorporalizados mediante la escisión de la imagen, frente al diálogo guionizado de *Video Blues*.

Respecto al análisis de los enunciatarios se observa la prevalencia de la técnica del monólogo interior, compartido con el público, que sitúa a los espectadores como destinatarios directos de un discurso en primera persona, que parece formularse para un consumo privado, mientras que la narración en tercera persona los ubica en una recepción del discurso indirecto. Por otro lado, observamos en algunas películas que los enunciatarios son los propios familiares, como en *A Song of Air*, *Sink or Swim* y *The Silences*, donde las directoras interpelan a sus padres y su madre, en el último caso, intercalando esta forma con la tercera persona. Por su parte, *Un'ora sola ti vorrei* supone un caso excepcional donde la enunciativa es la propia directora interpelada por su madre y por extensión al público.

La forma de inscripción de la voz se realiza en la mayoría de las películas a partir de una banda de sonido. Tan solo en *Tarnation* y en los cortometrajes *Hoy y ayer* y *Bubota* observamos este medio inscrito en forma de texto sobre las imágenes, a través de intertítulos o subtítulos, que apelan a la voz interior de los espectadores mediante su lectura silente. Tan solo dos documentales de los analizados carecen por completo de voz *over*, *La quemadura* e *Histoire d'un secret*, que como vimos privilegiaban la construcción espacio-temporal del rela-

718 *Ibid.*

to a partir de secuencias, mientras que en el cortometraje *La distancia perdida*, que tampoco posee voz *over*, el director prefiere resignificar los materiales de archivo a partir del montaje. Otros documentales que también se articulaban en torno a las acciones y testimonios como *To a Safer Place*, *Amazona* o *Vuela angelito* reducen este recurso para introducirlo de forma puntual como reflexiones de carácter introspectivo, a las que no podríamos acceder de otro modo. Asimismo, en los documentales de Naomi Kawase también observamos una progresiva desaparición de la voz *over* a medida que las películas se construyen en torno a la relación entre personajes. Kawase introduce la voz *over* cuando la directora conecta con sus emociones internas, acompañada normalmente de montajes poéticos donde se suspende la espacio-temporalidad de las acciones. Por otro lado, en *Amanecer* la voz *over* se configura como un sustituto de las acciones y diálogos que, o bien no se grabaron o no se mostraron, y que son narradas en estilo indirecto por la directora.

Asimismo, destacamos a nivel prosódico, el amateurismo de las voces empleadas, que son locutadas, en su mayoría, por las propias directoras y directores, y que no siguen los dictámenes de la profesionalidad en cuanto entonación, ritmo, acento, sino que son voces encarnadas y personificadas, atribuidas a los autores con las particularidades que se incorporan como un elemento más de la autorreferencialidad. Serge Daney indica que “la voz implica al conjunto del cuerpo: el corazón, los pulmones que no se ven”,⁷¹⁹ es decir, está determinada por los cuerpos, aunque no se muestren.

Esta relación intrínseca entre voz y discurso permite que la prosodia se vea afectada por la emoción que trasmite la narración en algunos documentales. La voz de Naomi Kawase fragmentada, introspectiva, locutada en diálogo consigo misma, casi susurrante, deja dilucidar los estados anímicos de la directora, muy marcados por la tristeza y la rabia, con algunos vislumbres de alegría y exaltación. El susurro prevalece también en *Requiebro*, una elección que no remite a la intimidad emocional o al encuentro consigo mismo, sino más bien a un intento de ocultamiento de la propia exposición, ayudado por una grabación de sonido defectuosa que impide una escucha directa, sino mediada por la interferencia, cualidades que encubren la emocionalidad implícita. La tristeza marca también la voz de *Bubota* que se quiebra en algunos momentos por la emocionalidad de lo narrado. Entre el dolor y la rabia fluctúan las voces de *A Song of Air* y *The Silences*, cuya emoción se enfatiza cuando se dirigen de forma explícita a sus progenitores. Frente a estas voces tocadas por la emoción encontramos aquellas cuya prosodia no deja entrever la emocionalidad de la narración, manteniendo un tono más neutro aunque no por ello distanciado como *To a Safer Place*, *Vuela Angelito*, *Amanecer* o *Veni, Vidi, Vici*. Por su parte, la elección de figuras *alter ego* en *Sink or Swim*, *Daughter Rite* y *Un'ora sola ti vorrei* permite un distanciamiento emocional alejado de la inscripción en primera persona, un efecto que también encontramos en el juego establecido entre los dos narradores de *Video Blues*, que se convierten de algún modo en personajes de sí mismos.

719 Serge Daney, “Volver a la voz: sobre las voces en off, in, out, through” (*Cine Comparative*, vol.1, nº3), 2013, pp. 19-21.

Para concluir, solo señalar que la voz *over* se erige como el recurso hegemónico en los retratos familiares analizados para evocar la memoria autobiográfica y el recurso que nos permite el acceso al mundo interior de las cineastas. No obstante, más allá de quién realiza el discurso, a quien se dirige, de quién es la voz, su prosodia y su contenido, la especificidad de las voces autorreferenciales frente a otras manifestaciones artísticas radica en su relación con la banda de imagen como veremos a continuación.

III.1.2.3. El montaje: Niveles de poesía

En los documentales analizados encontramos tres formas principales de montaje: la edición de acciones ya sea en continuidad o contigüidad espacio-temporal, el montaje horizontal que privilegia la relación entre la voz *over* y las imágenes y el montaje poético. En el primer tipo de montaje, resultado de una planificación por secuencias, predomina la literalidad de las acciones como podemos encontrar en *To a Safer Place*, *Histoire d'un secret*, *La quemadura*, *Vuela Angelito*, *Irene's Ghost*, en algunas partes de las películas de Naomi Kawase y en la última parte de *Video Blues*.

Por su parte, el montaje horizontal, acuñado por André Bazin en relación con *Lettre de Sibirie* (1957) de Chris Marker, pone el acento las relaciones que se establecen “de oído al ojo”,⁷²⁰ entre la banda de sonido y la de imagen. Observamos en los documentales diferentes estrategias de relación entre la voz *over* y banda de imagen, dado que tanto el discurso hablado como el articulado mediante imágenes poseen una gran riqueza de significados. A la vista de los análisis realizados, concluimos que el montaje de la voz *over* se mueve entre la polaridad de la ilustración y el contrapunto. La relación entre imágenes y sonidos puede ser complementaria, o bien porque las imágenes ilustran y contextualizan lo que la voz indica o porque las imágenes poseen un nivel semántico tan bajo que sirven de contenedores más o menos neutros de la narración. Asimismo, puede desligarse completamente de lo narrado permitiendo la emergencia de nuevos significados, normalmente de carácter metafórico o simbólico.

En ese sentido, en las películas que privilegian la construcción de acciones a través de personajes, la inserción de la voz suele ocurrir en los tiempos muertos o en las secuencias de transición como en *Amazona*, *Vuela angelito* o *To a Safer Place*. El bajo nivel semántico de las imágenes de *Amanecer* permite el uso de una voz *over* rica en descripciones que a su vez genera sus propias imágenes. Lo mismo ocurre en el caso de *Irene's Ghost* donde la voz *over* se inserta sobre imágenes de paisajes e imágenes animadas de bajo nivel icónico que ilustran la fantasía del niño. En el caso de los documentales que utilizan material de archivo, observamos la misma relación que con las imágenes animadas, pues éstas no remiten ya a un referente inscrito en una espacio-temporalidad determinada conectada con la realidad, sino que se configuran como “imágenes” del pasado. En estos casos, la voz *over* puede ilustrar o completar lo que vemos, como en *The Silence*, en buena parte de *Un'ora sola ti vorrei*, y el los

720 André Bazin, “Chris Marker. Lettre de Sibirie”, en Nuria Enguita Mayo, Marcelo Expósito y Esther Regueira Mauriz (ed.), *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta* (Barcelona y Sevilla, Ediciones de la mirada, 1999), pp. 35-37, p. 36.

cortometrajes *1964*, *Última vez* y *Hoy y ayer*; contraponerse a las imágenes para resignificarlas como ocurre en *Daughter Rite* y *Video Blues*; o fluctuar entre ambas posiciones como en el caso de *Sink or Swim* que como vimos emplea la metonimia como un recurso intermedio entre la ilustración y la metáfora. La relación simbólica entre voz e imagen también aparece en los cortometrajes *Veni, Vidi, Vici* y *Requiebro*, generada por la distancia entre lo vemos y escuchamos. Por su parte, la inscripción de la voz en forma de texto sobre las imágenes, o bien se realiza mediante la forma asimilada del subtítulo o inscrita sobre las imágenes que han perdido su relación con el referente como ocurre en *Tarnation*

Por último, señalo una tercera forma de montaje, el poético, instaurado por los cineastas de vanguardia, donde a través de la evocación se trasciende la narratividad para privilegiar las emociones y sensaciones personales de forma más obtusa, en conexión con la expresión simbólica y metafórica. Además de la asociación entre imágenes y sonidos, la poesía también puede emerger cuando la banda de imagen y sonido trabajan a una distancia que permite la emergencia de nuevas configuraciones que van más allá de la literalidad de los elementos. En consecuencia, la construcción de significado articulada mediante el montaje asociativo ofrece significados abiertos que apelan a la propia subjetividad de los espectadores. Tan solo el cortometraje *La distancia perdida* está construida de forma poética en su integridad, a través de la resignificación mediante el montaje, aunque sí observamos la inclusión en algunos documentales de segmentos poéticos que se corresponden con momentos de intensidad emocional y en ocasiones con la rememoración de eventos traumáticos que no pueden ser expresados de forma literal.

El caso más paradigmático es *Daughter Rite*, donde la directora trabaja de forma inconsciente el trauma del incesto a partir del montaje del archivo y la expresión onírica. El montaje poético también es utilizado en *Amanecer*, cuando la directora rememora la muerte de la madre, mediante la asociación de imágenes de descarte, movidas y desarticuladas. Asimismo, Su Friedrich se sirve de una imagen en negro para narrar la muerte de su tía, al igual que Emma Tussell recurre a una imagen en azul para contar el suceso traumático del accidente donde fallece su padre. En *Un'ora sola ti vorrei* las referencias al suicidio de la madre aparecen articuladas mediante asociaciones poéticas, a lo largo de la película, asociadas al eclipse y al salto de una duna, sirviéndose de los recursos fílmicos del ralentizado de las imágenes para expresar su emocionalidad. Lo mismo sucede con el cortometraje *Bubota*, donde la directora utiliza el montaje asociativo y emocional para hacer referencia a la muerte del padre adoptivo.

Respecto a *Swink or Swim*, la directora utiliza el montaje poético en algunas secuencias que albergan trazas de memoria traumática como, por ejemplo, aquella donde relata el castigo paterno en la bañera sobre imágenes de niñas haciendo la comunión o en la secuencia del interludio musical donde utiliza el *lied*, símbolo de la locura de amor de su madre, frente a unas imágenes que recogen su historia de su amor presente. En el caso de *Song of Air*, por ejemplo, la relación entre imágenes y sonidos que en un inicio era ilustrativa se poetiza de forma progresiva con la incursión de imágenes cada vez más simbólicas, como el plano de ella misma bajo una cascada, las imágenes fotográficas hundidas bajo el agua o planos de la cineasta gritando, además de alternar sus imágenes con las del padre desaparecido, con el que se inicia una conversación pendiente. En *Tarnation*, el montaje poético aglutina el acto cen-

tral del documental, donde la propia distorsión de los planos traduce el mundo emocional del personaje, frente a la narración clásica del texto inscrito en las mismas.

El montaje poético predomina en la filmografía de Kawase para expresar su sensación de soledad y abandono. En su filmografía encontramos simbología recurrente constituida a partir del montaje asociativo como: las flores y los guisantes, símbolos de ella misma como hija-fruto, pero también de la infancia en general; la oscuridad y los objetos aislados como símbolos del abandono; el cristal roto y el agua, como símbolos del dolor y la tristeza; y la pantalla vacía como símbolo de los huecos biográficos. El montaje poético también aparece para contraponer la maternidad adoptiva, florida, frente a la biológica inerte representada por una enredadera. Por otro lado, Kawase utiliza el montaje poético en numerosas ocasiones como un reflejo de sus estados emocionales como la distorsión de sus autorretratos, el acelerado de las imágenes, o la inclusión de elementos naturales como el agua o el fuego.

A la vista de esta síntesis de los elementos analizados se podría indicar que la expresión de la memoria de las experiencias traumáticas recurre con frecuencia al montaje poético, que o bien se manifiesta por la asociación de elementos de la banda de imagen y la de sonido o bien a partir de la asociación de imágenes. El montaje poético transforma las imágenes en símbolos que remiten a la subjetividad de las cineastas y los cineastas, constituye un método de comunicación emocional y sensorial que permite hablar cuando las palabras fallan, parafraseando a Michelle Citron.

III.1.3. Estrategias narrativas en el retrato familiar

Como se ha puesto de manifiesto los largometrajes analizados utilizan estrategias de construcción dramática similares a las del cine de ficción, en contraposición a los cortometrajes cuya corta duración permite otras formas menos marcadas desde el punto de vista estructural. La estructura en tres actos se puede observar en la mayoría de los documentales, salvo en *Tarachime* donde prima una estructura cíclica, y *Daughter Rite* y *Amanecer* donde el relato se vertebra en torno a dos líneas argumentales entrelazadas, a la que he denominado estructura helicoidal. Además, en todas ellas se aprecia al final de la película momentos de clímax o epifanías. En comparación con el cine de ficción, los cineastas no tienen que inventar el universo diegético sino organizarlo o recrearlo para estructurar el relato. El corte autobiográfico de las películas centrado en el retrato familiar presupone que la trama principal concierne al propio cineasta, en relación con alguna de sus figuras de apego, mientras que las subtramas implicarían a otros miembros de la familia como hermanos, parejas o hijos, siempre en el marco de la familia nuclear.

Respecto a las tramas encontramos algunas confluencias en las líneas argumentales como el retorno a los lugares de la memoria en *To a Safer Place*, *Vuela angelito*, *Histoire d'un secret*, *Tarnation*, *Irene's Ghost* y el cortometraje *Requiebro*, que implica además un encuentro con los familiares. Asimismo, se puede observar la trama de la búsqueda de un familiar desconocido en *Ni tsutsumarete*, *La quemadura* y *Amanecer*. En los documentales *A Song of Air*, *Un'ora sola ti vorrei*, *The Silences*, *Video Blues* y *Bubota*, emergen lo que podríamos denominar

las tramas de confrontación con los fantasmas, que conlleva un diálogo interno con una figura de apego desaparecida. El mismo dispositivo de comunicación interna con figuras de apego ausentes, aunque no desaparecidas, lo encontramos en *Daughter Rite*, *Swink or Swim* y en el cortometraje *Veni, Vidi y Vici*, frente a la confrontación directa de los conflictos en los documentales de Naomi Kawase y los cortometrajes *1964* y *Última vez*. Por su parte, en *Video Blues* ese intra-diálogo con las figuras de ausencia se desplaza hacia la conversación de la directora con la pareja.

A la vista de los análisis, se podría afirmar que en los documentales hay un predominio del interés por el personaje con consistencia psicológica frente a las tramas, a diferencia de otros relatos documentales donde los personajes están subordinados a la acción, dado que la creación en primera persona supone un proceso de introspección que es evidenciado en las películas. Por otro lado, desde el punto de vista de la trama maestra, que nos remite al carácter universal de los relatos, priman las tramas de historias interiores, de “transformación”, “madurez”, “la caída” y “desvalido”, pero también tramas de acción como la “búsqueda”, el “enigma”, núcleos argumentales que si bien aluden a búsquedas externas, remiten como las anteriores al proceso de búsqueda interior de los cineastas.

En esa línea arquetípica encontramos personajes universales como la niña o el niño herido, ultrajado, humillado, amnésico o triste, que podrían converger en una figura tipo del “niño abandonado”, sobre la que se estructuran buena parte de los cuentos infantiles. Ese personaje primordial se confronta a las figuras de apego que, de igual modo, se convierten en personajes abusadores o negligentes estereotipados como el monstruo, el verdugo, la loca y la madrastra, o ausentes como el fantasma. Esta conexión con las narración infantil la encontramos de forma explícita en algunas películas que emplean las fórmulas del “Érase una vez..”, como *Tarnation*, *Amanecer*, *Sink or Swim* o *Un'ora sola ti vorrei*.

En las películas priman los conflictos internos derivados de los conflictos relacionales con las figuras de apego, bien por abuso, negligencia, abandono o pérdida. Como ya vimos, las estrategias relacionales de abordaje de la memoria implican un afrontamiento directo de esos conflictos o indirecto cuando se produce una gestión individualizada del conflicto relacional, porque existe una dificultad para la confrontación, como ocurre en *Sink or Swim* o *Daughter Rite* o bien porque las figuras están ausentes. Respecto a los conflictos internos, observamos, en algunos casos, un sentimiento ambivalente respecto a las figuras de apego que implica, por un lado, rabia, odio o incomprensión respecto a las mismas, al igual que una búsqueda de amor. Así sucede en *Daughter Rite*, *Swink or Swim*, *Ni tsutsumaterete*, *La quemadura*, *The Silences* o *Amazona*. En otros casos, la necesidad dramática de los personajes parte de un intento por cubrir un vacío biográfico como en *Histoire d'un secret*, *Un'ora sola ti vorrei*, en *Irene's Ghost*, que también implica una integración de la pérdida, como además sucede en el caso de *Vuela angelito*, *Kya k ara ba a*, *Video Blues* y *Bubota*.

En el contexto del conflicto interno relacional-sistémico es donde se produce el arco de transformación de los personajes principales que además se corresponde con el clímax o epifanía del relato, en consonancia con las tramas de transformación y maduración. Respecto a los arcos de transformación se pueden observar sinergias en el ámbito emocional como ocu-

rre en las películas donde prima el duelo desautorizado: *Vuela angelito*, *Irene's Goths* o *Un'ora sola ti vorrei*. En estos documentales, el arco de transformación de los personajes se produce a partir de la visibilización e integración de las figuras maternas en los sistemas familiares, lo que permite dar sentido a una emocionalidad reprimida.

También se han considerado arcos de transformación la emergencia de una autorevelación o *insight* del propio personaje estereotipado, como ocurre en *Video Blues* y *The Silences*, donde se deconstruye el rol de niña triste en el primer caso, y abandonada, en el segundo. El arco de transformación de las directoras de *A Song of Air* o *Swim or Sink* parte de la integración del sentimiento de fluctuación rabia-anhelos de amor, que permite la emergencia de la tristeza por el duelo, en el primer documental, mientras que en el segundo caso, el proceso de idealización-fusión y desmitificación-separación, finaliza con una revelación de la individuación de la directora.

Así mismo, el arco de transformación emocional se puede observar en *Tarnation* y *Amazona* con la resolución de los desacuerdos maternofiliales. Lo mismo ocurre en la filmografía de Kawase en relación con su madre adoptiva, mientras que el arco de transformación en las dos películas sobre su padre se produce a través de la dicotomía descubrimiento-pérdida. La transformación del personaje de *Amanecer* proviene de la revelación del verdadero origen de su dolor, que no se corresponde con la incógnita de su origen biológico sino con la pérdida de su madre adoptiva. Respecto a *La quemadura*, se observa una transformación del personaje que no proviene de la resolución del conflicto que se plantea al inicio, el descubrimiento de las razones por las que la madre se fue, sino por la reafirmación de lo que estuvo presente en su vida cuando era pequeño. Respecto a los cortometrajes es más difícil observar un arco de transformación dada la duración de las películas.

En cuanto a los conflictos extrapersonales o de carácter social que aparecen en algunas de las películas, son los que permiten la conexión entre los ámbitos privados y públicos. Sucede cuando la problemática presentada en la película trasciende la individualidad y conecta con acontecimientos ligados a la cultura o al momento histórico. Así observamos una crítica al sistema patriarcal y a los procesos de socialización de las niñas, a través de las instituciones familiares y educacionales, en *Daughter Rite*, *Sink or Swim*, *A Song of Air* y *Veni, Vidi, Vici*; la denuncia de la impunidad social y legal del incesto en *To a Safer Place*; la reflexión sobre la medicalización de las enfermedades mentales, así como su estigma social, en *Un'ora sola ti vorrei*, *Tarnation*, *Irene's Gosth* y *The Silence*; que entronca con el control de la reproducción de las mujeres por parte de las instituciones en *Histoire d'un secret*. Asimismo, encontramos esa relación de lo privado a lo público en *La Quemadura*, al ligar la memoria intrafamiliar a la social, con el período de la dictadura chilena.

III.2. PATRONES PSICOCULTURALES

III.2.1. Fallos de sistema: Silencios, secretos y mentiras en el contexto familiar

Como ya se indicó, desde la perspectiva sistémica la familia es considerada como un sistema donde se elaboran las interacciones entre los miembros y donde se trabajan los conflictos presentes, sin centrarse en el pasado y cuya causalidad es circular.⁷²¹ Esta perspectiva podría parecer opuesta a la utilizada en la investigación, dada la naturaleza de los documentales que se centran en el pasado. Sin embargo, la realización de las películas supone una actualización de esos problemas que se sitúan en el presente. Como vimos las cineastas pueden abordar esos conflictos relacionales de forma grupal, cuando la película adopta la estrategia relacional-performativa o la cámara-cuerpo que implica una presencia y un contacto con otros miembros de la familia; o desde una perspectiva individual, trabajando las relaciones familiares de forma interna en relación con la memoria, a través del trabajo con el material de archivo o la creación de nuevos materiales. Estos dos tipos de abordaje de las relaciones intrafamiliares están conectados con las dos modalidades de la Terapia sistémica, grupal e individual que, si bien trabaja siempre con el grupo familiar, puede implicar a todos los miembros del mismo de forma presencial o trabajar solo con alguno de ellos.

En el entramado de los sistemas familiares los cineastas se equiparan a los “pacientes identificados”, portadores de los síntomas que ponen de manifiesto los problemas comunicacionales de los miembros del sistema. En ese sentido, los documentales podrían considerarse como un intento para paliar esos fallos y a los cineastas como motores de cambio, que se enfrentan a otros miembros que se oponen al mismo. Ambas posturas podrían contextualizarse dentro de las características de los sistemas estudiados por la Cibernética como la entropía y

721 Luis Ángel Saúl y Guillem Freixas, “Tratamientos sistémicos I. Fundamentos teóricos”, en Begoña Roji Menchaca y Luis Ángel Saúl Gutiérrez (eds), *op. cit.*, p. 489.

la homeostasis, movimientos opuestos que conducen, por un lado, al caos y a la desaparición del sistema y, por otro, al mantenimiento del mismo.

A este respecto, cabe destacar que los sistemas familiares evolucionan a lo largo de los ciclos generando crisis que propician cambios que pueden ser evolutivos, inscritos en el propio marco temporal del desarrollo de las familias, o que pueden ser inesperados, en ocasiones determinados por sucesos traumáticos. Dentro del marco evolutivo, los conflictos pueden surgir cuando existe un desacuerdo generacional en el modelo educacional (*Daughter Rite, Sink or Swim, Veni, Vidi, Vici* y *Última vez*); cuando el orden rígido del sistema entra en conflicto con las nuevas generaciones (*The Song of Air, Katatsumori, Tarachime, The Silences*); o cuando el sistema no se corresponde con el orden social establecido (*Amazona*). Respecto a las crisis inesperadas, encontramos las ausencias prematuras de las figuras de apego por muerte, abandono, divorcio, enfermedad u otras razones (*Ni tsutsumarete, Kya ka ra ba a, Vuela angelito, Un'ora sola ti vorrei, Histoire d'un secret, Tarnation, La quemadura, Amanecer, Video Blues, La distancia perdida, 196, Hoy y ayer y Bubota*); o cuando alguno de los miembros transgrede los límites asignados familiarmente y socialmente como miembro de ese sistema (*To a Safer Place*). Estas crisis romperían la homeostasis del sistema determinado por los mitos, normas, rituales y roles de cada familia, que se encuentran inscritos en un orden simbólico determinado social y culturalmente.

Los secretos derivados de las dificultades para gestionar experiencias adversas por miedo a la entropía convierten a los sistemas en estructuras rígidas que impiden su transformación, favoreciendo la emergencia de criptas y fantasmas, puesto que, como ya vimos desde el punto de vista de la Teoría de la Comunicación, es imposible “no comunicar”. No obstante, no son las crisis las que favorecerían de forma directa la emergencia de secretos, sino que esa forma de afrontamiento de la adversidad pone en evidencia patrones comunicacionales ya existentes en el ámbito familiar relacionados con la cohesión. Los secretos familiares están determinados por la naturaleza de aquello que se oculta, en conexión con las normas y valores que predominan en el contexto cultural donde se inscribe la familia, que guía los comportamientos de ocultamiento ante determinados fenómenos estigmatizados por la sociedad fundamentalmente relacionados con la vida, la muerte, la sexualidad, la enfermedad mental y física, la violencia y los delitos.

En relación con la infancia, el ocultamiento tiene una función homeostática de mantenimiento del sistema mientras que las niñas y los niños son pequeños; no obstante, se presenta como el detonante que despierta las crisis en los propios sistemas, cuando se convierten en adultos y reivindican una revisión de esas narrativas impuestas. Esos patrones de ocultamiento no estarían orientados a las necesidades de los miembros del sistema, sino a proteger el *estatu quo* de la familia que implica movimientos de separación y de unión en el sistema, al establecer alianzas con algunos miembros de la familia mientras que se excluyen a otros.

Los secretos favorecen la perpetuación de algunas disfunciones de los sistemas y no permiten su resolución. Así ocurre, por ejemplo, en la historia que subyace a *Daughter Rite* donde el secreto en torno al incesto materno perpetúa los abusos a la siguiente generación. El secreto familiar es el eje sobre el que se vertebra el documental *The Silences*, donde se produce un triple

ocultamiento hacia la cineasta: la enfermedad mental del padre, el abandono de su hermana mayor Felicity y la depresión de la madre, estableciendo una alianza entre madre e hija mayor que desliga a la directora del sistema. El secreto familiar se erige también en torno a la muerte de la madre de Alina Marazzi, de Mariana Otero y de Iain Cunningham. Estos documentales ponen de manifiesto sucesos estigmatizados por la sociedad de la época como el incesto, el suicidio, el aborto ilegal o la locura. Asimismo, *La quemadura* presenta un sistema familiar que mantiene en secreto las razones de la partida de la madre, que, aunque no llega a desvelarse en el documental, quizás podría estar asociado a los estigmas de la dictadura chilena.

Los dispositivos fílmicos presentados favorecen la ruptura de esa homeostasis rígida, la comunicación entre sus miembros y, en consecuencia, la transformación de los sistemas familiares. El documental de Michelle Chion permitió a su madre romper su silencio con respecto a la experiencia traumática, un evento que, a su vez, facilitó la expresión en forma de cuento de la experiencia traumática a su hija. La película es el vehículo de revelación de los secretos familiares de Margot Nash que supone la reintegración de Felicity en el sistema familiar. Tanto *Un'ora sola ti vorrei* como *Historire d'un secret* y *Irene's Ghost* permiten la visibilización de las madres de las cineastas, borradas de los sistemas familiares, y así reivindicar a Clotilde Vautier como madre y pintora y a Irene como madre, esposa, amiga y abuela.

Por otro lado, en otros documentales analizados, encontramos fallos de comunicación intrafamiliar que no se corresponden con el ocultamiento de determinados hechos sino con su silenciamiento. En ese sentido observamos que en *Vuela angelito*, la dramática muerte de los padres se silenció como modo de afrontamiento del dolor. El silencio también prima en las películas de Naomi Kawase en torno al padre biológico, por ser una figura estigmatizada socialmente, mientras que en *Amanecer* forma parte del propio proceso que conlleva la adopción. Las películas presentadas son un vehículo de ruptura del silencio familiar en torno a estas figuras, que tiene un impacto en otros sistemas familiares como en el caso de *Amanecer*, que fuerza a la madre biológica de Carmen Torres a desvelar su secreto ante sus otros hijos, aunque ella no lo había elegido.

Por último, señalar los fallos comunicacionales que se producen debido a los conflictos interpersonales con alguna figura de apego. En *Swink or Swim* se presenta un anhelo comunicacional por parte de la directora, pero al mismo tiempo una dificultad para poderlo abordar de forma directa. Por su parte, en *A Song of Air* el anhelo comunicacional se ve truncado por la muerte del padre, lo que deja una serie de cuentas pendientes. Los problemas comunicacionales que aparecen en las películas de Kawase en relación con su madre adoptiva parten, por un lado, del distanciamiento que conlleva el proceso de separación inscrito en los ciclos familiares, con la revisión de las experiencias del pasado y las cuentas pendiente. Asimismo, los problemas comunicacionales presentados en *Tarnation* parten de las dificultades de comunicación derivadas de la propia enfermedad mental de la madre. Los problemas comunicacionales también se explicitan en los cortometrajes presentados donde hay un silenciamiento de los conflictos y una necesidad de expresión y confrontación.

Para finalizar solo indicar que el proceso de creación de estas películas no se puede contemplar desde una perspectiva lineal de causa y efecto, sino como una constante interacción que tiene en cuenta cómo las consecuencias influyen también en las causas, de esta forma la

consecuencia también deviene causa. Los documentales son propuestos como dispositivos que tienen un impacto en un conjunto de interdependencias en el sistema familiar y al mismo tiempo por su carácter público en el sistema social. De igual modo, permiten una revisión que interrumpe la transmisión inter y transgeneracional de eventos dolorosos y vergonzosos para la familia a las generaciones venideras, iluminando las oscuras criptas enquistadas en los sistemas.

III.2.2. Memoria y re-narración en torno al trauma

En todos los documentales analizados encontramos una rememoración de experiencias adversas vividas durante en la infancia que en la mayoría de los casos podríamos considerar de corte traumático. En torno a la memoria he desarrollado cinco tipologías que considero que aglutinan las diferentes formas del abordaje de la memoria infantil que aparecen en los documentales, y que se encuentran en conexión con los procesos de re-narración en torno al trauma: la “memoria imposible”, la “memoria incompleta”, la “memoria persistente”, “la memoria reprimida” y la “desmemoria”.

La primera tipología indicaría la imposibilidad de acceso a la memoria debido a procesos defensivos de disociación que permiten que las experiencias traumáticas permanezcan en la memoria implícita. La “memoria incompleta” haría referencia a aquellos episodios de la autobiografía que se desconocen, porque se carece de información (secretos), porque esa información está distorsionada (mentiras), silenciada o no se puede recordar, debido a la amnesia infantil. Con el término, “memoria persistente” me hago eco de ese tipo de recuerdos que vuelven de forma recurrente como si fueran una obsesión. A su vez, la “memoria reprimida” implicaría la revisión de la misma con el objetivo de manifestar aquello que no pudo ser expresado en el pasado. En ese sentido, la “desmemoria”, estaría incidiendo en la alteración de los recuerdos para centrarse en uno o varios aspectos de la biografía sobre los que se asienta la propia identidad personal.

Las re-narraciones de esas experiencias se realizan en diferentes estadios del proceso de integración de los recuerdos. En el marco de la “memoria imposible” se encuentran las experiencias fílmicas en torno al incesto donde las directoras presentaron procesos de disociación y TEP. Cabe destacar que la articulación de esos acontecimientos se encuentra en estadios de integración diferentes, puesto que como vimos, *Daughter Rite* se mantiene en el inconsciente, permitiendo, no obstante, la emergencia de retazos de memoria, mientras que en *To a Safer Place* la directora es capaz de elaborar un relato. Para ambas cineastas, los procesos de creación suponen una externalización de los sucesos, a través de la película en el caso de Turcotte y posteriormente durante la exhibición del documental, en el caso de Citron.

En el marco de la “memoria incompleta” se encontrarían aquellas películas articuladas sobre la ausencia de las de las figuras de apego, ya sea por abandono o por fallecimiento. En este último caso, todos los documentales presentan duelos desautorizados que suspenden el proceso natural de la elaboración de la pérdida. En el caso del duelo infantil, el duelo suspen-

dido presupone una ausencia de apoyo mentalizador sobre la pérdida por parte de los adultos responsables de los menores. En algunas sociedades esta falta de apoyo estaría conectada con carencias respecto a la cultura y pedagogía de la muerte, así como la invisibilidad de los niños como sujetos dolientes y las dificultades de los adultos para afrontar su propio duelo. A estos elementos hay que añadir las circunstancias de la muerte, estigmatizadas por la sociedad que puede propiciar duelos desautorizados.

La re-narración dentro de la perspectiva de la “memoria incompleta” conlleva siempre una indagación en los huecos biográficos. Esta indagación puede realizarse a partir de la confrontación de los miembros de la familia, como ocurre con *Histoire d'un secret*, *Vuela angelito*, *La quemadura*, *Irene's Ghost* o el uso del dispositivo fílmico como medio de elaboración introspectiva como ocurre en *Un'ora sola ti vorrei* y *The Silences*, sirviéndose de ambas estrategias la directora de *Amanecer*. En cualquiera de los casos se completan los huecos biográficos, se permite que emerja la emocionalidad retenida y se produce la integración social de esa pérdida.

Un caso paradigmático de “memoria persistente” lo encontramos en la filmografía de Naomi Kawase, donde el abandono por adopción es revivido de forma obsesiva por la directora. En este caso la re-narración conlleva una revisión constante de ese sentimiento a lo largo de sus cuatro documentales autobiográficos y sus películas ficcionales, como si fueran variaciones sobre un mismo tema. La re-narración en el corpus fílmico de la directora supone un periplo vital que recorre el sentimiento de abandono y orfandad, la rabia y la aceptación de la figura materna adoptiva, un proceso que concluye con el empoderamiento que le otorga la maternidad, cerrando un ciclo vital. En ese apartado, incluimos además *Tarnation* dada la compulsividad del director en la filmación como un mecanismo autoestructurador que permite la expresión de forma repetitiva del sufrimiento interior y *Video Blues*, donde la directora indica el visionado obsesivo de las imágenes familiares.

En el apartado de “memoria reprimida” incluyo aquellas películas cuya re-narración implica una formulación de los sentimientos no expresados durante la infancia, en relación con alguna de las figuras de apego o el sistema familiar. En ese sentido se podría decir que existen cuentas pendientes que necesitan ser abordadas. La re-narración implica una confrontación con las figuras de apego, como ocurre en *Amazona, 1964*, *Requiebro* y *Última vez* o de forma interna. Ese último caso lo encontramos tanto el cortometraje *Veni, Vidi, Vici* y *A Song of Air* y *Sink or Swim*. El proceso externalizador de estas últimas películas remite a una crítica al sistema patriarcal y las dificultades en el tránsito hacia la individuación, al intentar despojarse de la sombra alargada de sus progenitores internalizada, en su búsqueda como mujeres de un lugar diferente en la sociedad.

En la última categoría, “la desmemoria”, he incluido dos documentales *The Silences* y *Video Blues*, que, si bien responden también a aspectos de otras categorías de memoria, presentan una particularidad inscrita en la propia narración: el reconocimiento del sesgo de sus propios recuerdos. En ese sentido es la voz reflexiva de *The Silences* la que cuestiona la narrativa de hija herida que elimina cualquier traza de otro discurso posible, mientras que esa revisión del rol de niña triste que prima en *Video Blues* se descubre, posteriormente, como una construcción sesgada, gracias a la inclusión de imágenes que muestran otra cara de su

infancia. La re-narración, en consecuencia, implica la visibilización de esos personajes desde una perspectiva autocrítica que no deslegitima el sufrimiento.

III.2.3. Las imágenes resilientes

Al igual que la expresión del trauma y el dolor se servía del montaje de imágenes simbólicas que comunicaban aquello que no se podía expresar con palabras, la re-narración de la memoria podría condensarse en lo que he llamado “imágenes resilientes”: un conjunto de símbolos que condensan la expresión de esa nueva narrativa. Parafraseando a Jaume Vallverdú, los símbolos permitirían a los cineastas recorrer el trayecto desde un mundo sentido a un mundo con sentido.⁷²² Estas imágenes, que se corresponden con los momentos climáticos, de epifanía o de autorevelación, se pueden agrupar alrededor de las siguientes nociones:

1. La maternidad: una imagen que implica la consumación del ciclo de la vida en la que las cineastas ocupan el lugar de madres, con el consiguiente cambio de perspectiva con respecto a sus respectivas madres. Así sucede en *Tarachime*, *Amazona* y *Video Blues*.
2. La comunión: acciones que convocan a la familia para integrar y celebrar la nueva narrativa, como ocurre en el caso de *Histoire d'un secret*, *Vuela angelito*, *Irene's Ghost* y *The Silences*.
3. La superación: acciones individuales que simbolizan la superación de un acontecimiento difícil, como el descenso al sótano en *To a Safer Place*, regresar a la orilla en *Sink or Swim* o el tatuaje en *Tarachime*.
4. La unión: acciones que representan el encuentro, ya sea físico o poético, con la persona ausente. Así sucede entre Naomi y su padre en *Ni tsutsumarte*, encuentro simbolizado en la fotografía del final de la película; el anhelo de perdón y de amor en *Daughter Rite*, simbolizado en la imagen en la que la madre abraza a la hija; la unión con la madre en *Tarnation*, a través del *septum* materno; la unión con la madre en *Un'ora solta ti vorrei*, a través del congelado de la imagen materna final, fuera del espacio y el tiempo; el encuentro con la madre, pero sobre todo la unión fraternal, en *La quemadura*; la unión con el padre en *A Song of Air*, a través de la dos imágenes simbólicas de padre e hija en el agua, que representaría la integración de su lado más salvaje; la unión de Naomi Kawase con su abuela en *Katatsumori*, mientras ella duerme o en *Tarachime* reuniendo a tres generaciones tras el parto; y la unión con su madre fallecida en *Amanecer*, mediante el descubrimiento del pino.

722 Jaume Vallverdú, *Antropología simbólica. Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*, op. cit., p. 38.

III.2.4. Parentesco, mitologías y ritualidad familiar

La perspectiva cultural del análisis de los documentales pone el acento sobre todo en los aspectos simbólicos de la familia y los roles de género, dado que la acotación del retrato familiar focaliza completamente el estudio a la familia nuclear, reduciendo la perspectiva del parentesco. No obstante, cabe destacar que en las películas seleccionadas prima la unión por matrimonio y la filiación biológica, excepto en los casos de adopción, donde la figura de genitores y padres o madres no coincide. Por su parte, las familias monoparentales son producto o bien de la adopción, la muerte de alguno de los miembros o la separación.

Desde el punto de vista simbólico, la familia se inscribe en un entramado de normas y pautas culturales que de igual modo va a condicionar las vivencias traumáticas, un aspecto que hay que tener en cuenta sin descartar los componentes fisiológicos del ser humano que también lo determinan. Estas normas se inscriben a su vez en las denominadas mitologías familiares consideradas, como ya indicamos, como narrativas colectivas que estructuran e interpretan el mundo empírico. Desde esta perspectiva, los documentales analizados vendrían a cuestionar el mito de la familia feliz, asentado, según Coral Herrera, en el sistema patriarcal y capitalista, que contendría otros mitos fundamentales como el amor romántico y la maternidad romántica.⁷²³ En la construcción de esa mitología juegan un papel fundamental el registro de imágenes domésticas de familias felices, filmadas durante los períodos extraordinarios de la vida familiar, sobre todo en momentos de celebración; imágenes icónicas de reafirmación al grupo social que cumplirían con la autorrepresentación de ese ideal. En ese sentido, Peter Forgacs explicita que dentro del contexto de filmación familiar existirían tabús que prohibirían de forma implícita filmar aquello que no se quiere recordar, un comportamiento que el director atribuye a la lucha del ser humano contra la muerte, quien siendo consciente de su vulnerabilidad, evita los momentos críticos para registrar solo la felicidad.⁷²⁴ Siguiendo la lógica de la clasificación de los ritos de paso, se podría considerar a estas prácticas de filmación domésticas como rituales positivos que conllevan una ritualidad negativa con sus prohibiciones.

En los siguientes retratos familiares, *Daughter Rite*, *To a Safer Place*, *A Song of Air*, *Sink or Swim*, *Un'ora sola ti vorrei* y *The Silences*, prima el prototipo de familia inscrita en el sistema patriarcal, donde la división de roles que se aprecia en esas películas sitúa a la madre en el espacio privado, personal y de reproducción, mientras que el padre se sitúa en el espacio público, de producción. En la mayoría de estos documentales el rol del filmador es asumido por la figura paterna, un atributo de poder que permite la construcción del imaginario fílmico familiar. Esta posición se subvierte, por ejemplo, en *Vuela angelito*, donde es la madre la que genera las imágenes o en *Tarnation*, donde es el propio director desde pequeño el que asume ese rol, así como en los cortometrajes que trabajan con archivo doméstico como *La*

723 Coral Herrera, *La construcción sociocultural del amor romántico* (Madrid, Editorial Fundamentos, 2000).

724 Peter Forgacs, Clase magistral (MMCA, 25 de febrero de 2017), (00:23:30-00:24:38). [<https://www.youtube.com/watch?v=RrCbfmhRf8Y&t=3559s>] (7/04/2021).

distancia perdida y *1964*, donde observamos una alternancia de roles en la filmación que presupone transformaciones en la jerarquía familiar.

Respecto a la maternidad observamos en los documentales aquella derivada de la progeneración y de la adopción. La madre, considerada por Marcela Lagarde como una institución clave en la cultura,⁷²⁵ puede cumplir el rol de la trasmisora del orden imperante en la sociedad.⁷²⁶ Así se manifiesta en *Daughter Rite* y *The Silences*, en oposición a sus hijas que se rebelan contra ese rol, con las dificultades emocionales derivadas. Asimismo, la madre-esposa en el sistema patriarcal posee atributos simbólicos que la emparentan con la plenitud y el ideal, una presión social que se visibiliza en *Un'ora sola ti vorrei*, que muestra las dificultades internas de Liseli para ajustarse a ese estereotipo de madre ideal. En una cultura que homologa maternidad con el goce y la bondad, se estigmatizan enfermedades como la depresión postparto o la psicosis postparto, que desvelan respectivamente *Un'ora sola ti vorrei* y *Irene's Ghost*, y que podrían ser concebidas como fracasos del ideal del modelo materno, al igual que ocurre con otros trastornos mentales como la depresión o la esquizofrenia. Sobrevuela, de igual modo, sobre *Amazona* el estereotipo de “la mala madre”, definida por Lagarde como “las mujeres cuya maternidad atenta y critica, en acto, los estereotipos dominantes de la maternidad, de la institución maternal y de la madre”.⁷²⁷ Asimismo, se podría hablar del estereotipo de la madrastra en relación a la película *The Silences*, un personaje simbólico al cual se atribuye todo el mal que se niega en la madre.⁷²⁸ Respecto a la figura paterna, menos representada en el corpus filmico, encontramos en algunas películas el rol masculino inscrito en el sistema patriarcal, de proveedor familiar en *A Song of Air*, *Sink or Swim* y *Veni, Vidi, Vici*, que otorga una importancia fundamental al desarrollo profesional. Asimismo, prima la figura del padre ausente, en la filmografía de Naomi Kawase y *Video Blues*, cerrado emocionalmente en *La quemadura* o *Irene's Ghost*, mientras que los documentalistas, Jonathan Caouette, René Ballesteros e Iain Cunningham representarían nuevos modelos de masculinidad.

Por otro lado, y siempre desde el punto de vista de la perspectiva simbólica de la cultura, es interesante destacar las acciones que aparecen en los documentales y que se podrían emparentar con los ritos de paso analizados por Aarnold Van Gennep. Se pueden encontrar acciones simbólicas en las películas que versan sobre el duelo infantil. Así, se observa en *Vuela angelito*, donde las hermanas crean un pequeño ritual de reminiscencias mexicanas, que finaliza con un brindis donde los padres están presentes mediante las imágenes de archivo. De igual modo, en *The Silences* se da sepultura a las cenizas de la madre y de forma simbólica a la hermana de la directora. Asimismo, la exposición de pintura de la madre en *Histoire d'un secret* se puede considerar como una acción ritualizada, al igual que la reunión familiar, en *The Irene's Ghost*. De igual modo, Naomi Kawase realiza una acción simbólica de corte

725 Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres, madresposas, monjas, puntas, presas y locas*, op. cit., p. 376.

726 *Ibid.*, p. 376.

727 *Ibid.*, p. 733.

728 *Ibid.*, p. 394.

ritualizado, tras realizarse un dibujo la espalda, a modo de tatuaje, y correr desnuda por el campo. Todas estas acciones se podrían emparentar con los ritos de paso descritos por Van Gennep, de separación, que ponen fin al estado de liminalidad generado por la muerte de un allegado que no se pudo elaborar cuando se produjo en la infancia.

Desde el punto de vista de la producción de las películas, llama la atención que varios de los retratos familiares son primeras películas profesionales como: *To a Safer Place*, *A Song of The Air*, *Un'ora sola ti vorrei*, *La quemadura*, *Tarnation*, *Amazona*, *Amanecer* e *Irene's Ghost*. Este hecho pone en evidencia que las experiencias personales son la materia prima utilizada para dar el salto al mundo profesional fílmico, en lo que se podría considerar un ritual de paso, de cambio de estatus, según la terminología empleada por Victor Turner,⁷²⁹ que incluye ceremonias como el estreno en salas o festivales, tras una gran cantidad de pruebas que finalizan con la materialidad de un cambio en el sistema profesional y social. Por último, señalar que el propio proceso creativo se podría emparentarse con un rito de paso que sigue la secuencia separación-margen-integración, indicada por Van Gennep.⁷³⁰ El dispositivo fílmico permitiría temporalmente la separación de la familia, otorgando un estatus diferente que posibilitaría tomar distancia, tanto de las dinámicas instauradas como de las narrativas establecidas, en un estado de liminalidad o de tránsito que concluye con la finalización de la película y la reintegración de nuevo en la familia, reestructurada y re-narrada.

Desde ese punto de vista, la práctica fílmica como modo de reparación de una experiencia dolorosa o traumática estaría en consonancia con la idea de Victor Turner de que todos los rituales están asociados a las crisis, y el precepto de Ernesto de Martino de que la principal función de la cultura es la reparación de la crisis de la presencia. Desde esta perspectiva, las películas podrían ser vistas como ritos de paso hacia la maduración, en consonancia con buena parte de las tramas maestras señaladas, una acción simbólica que reintegra una parte de las experiencias infantiles que se habían quedado al margen, en estado liminal.

729 Victor Turner, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, op. cit.

730 Van Gennep, *Los ritos de paso*, op. cit.

IV

CONCLUSIONES

Esta tesis ha planteado el estudio de los retratos familiares en el cine documental como fenómenos complejos, desde una perspectiva multidimensional. Los documentales remiten a la propia complejidad del ser humano considerado como un ser social que posee una psique que le permite simbolizar a través de la expresión artística. Como se ha expuesto, la investigación partió de la acotación de los retratos familiares donde los cineastas rememoraban su infancia, con el objetivo de revelar la idiosincrasia formal de estos documentales, así como los patrones psicológicos y culturales inscritos en los mismos. El objetivo final pretendía vislumbrar el posible efecto reparador de estas películas desde el punto de vista psicológico, preceptos que se dan por supuestos en la literatura académica en torno al documental autobiográfico.

Dentro de las aportaciones de la tesis me gustaría destacar, en primer lugar, la cartografía sobre el retrato familiar que ha deparado una taxonomía en torno a tres ejes: la identidad cultural, los ciclos familiares y las relaciones intrafamiliares. Esta cartografía de la que se extrajo el corpus fílmico pudiera facilitar otras líneas de investigación en torno al retrato familiar, como la exploración de la identidad cultural, por ejemplo, ampliada a la familia extensa, o la indagación de los ciclos familiares más allá del horizonte infantil. Asimismo, el listado de documentales autobiográficos podría constituirse como punto de partida de próximas investigaciones tanto propias como ajenas.

La conexión que se ha establecido entre el retrato familiar focalizado en la memoria infantil y las tipologías de trauma señaladas por la literatura psicológica (abuso, abandono y pérdida) se podría señalar como el primer hallazgo interdisciplinar que ha permitido la indagación de los documentales desde esa doble perspectiva, fílmica y psicológica. Si bien la filmografía empleada no es lo suficientemente extensa para establecer conclusiones definitivas, sí se puede apuntar que es recurrente en este tipo de retrato familiar, la rememoración de experiencias que la literatura psicológica centrada en la infancia ha valorado desde la perspectiva del trauma. Desde este punto de vista mi objetivo no ha sido dictaminar posibles diagnósticos, sino establecer un marco donde se pudiera valorar y comprender el sufrimiento infantil expresado en los documentales.

El análisis de los retratos desde un punto de vista narrativo ha puesto en evidencia que la mayoría de estos documentales utilizan patrones similares a los de cualquier relato clásico y otorga un carácter universal a las historias individuales a través de la conexión con las tramas maestras. Esta constatación permitiría comprender el tránsito entre la experiencia privada a la experiencia pública, que facilita la identificación de los espectadores con las historias de vida mostradas. Estos relatos sobre el sufrimiento infantil que giran en torno al sentimiento general de abandono se podrían conectar con los cuentos infantiles populares que han recogido los peores temores de la infancia,⁷³¹ describiendo de forma simbólica las luchas existenciales para hacer frente a las dificultades vitales derivadas de esas situaciones. En los documentales el proceso estaría invertido, al mostrar de forma individualizada, desde la edad adulta, aquello que los cuentos relatan de forma arquetípica.

Tal y como se ha señalado, la particularidad de la narrativa cinematográfica radica en que no solo los relatos se construyen en torno al lenguaje, sino que el trabajo con las imágenes y con los sonidos permite la expresión simbólica que va más allá de las palabras. Gracias a la capacidad simbolizadora, el ser humano dispone de un potencial de configuración, transformación y recreación e interpretación de su propia vida. En ese sentido, tal y como se ha presentado, el uso de la metáfora y el símbolo son cruciales a la hora de poder articular la memoria del trauma, a través del montaje poético de imágenes y sonidos. Este trabajo simbólico facilita la expresión de las narraciones vitales incoherentes o limitadoras, mediante formas asociativas más libres que escapan a la literalidad del lenguaje y permiten la expresión de la emocionalidad de forma indirecta. Frente a otras películas documentales, que tratan las mismas temáticas, la autorreferencialidad permite la expresión de la experiencia interna mediante elecciones creativas audiovisuales. Si bien no podemos hablar de Arteterapia, pues ese ámbito se refiere a un proceso de creación acompañado, definido por unos objetivos, procedimientos y deontología propios, el proceso de creación cinematográfica se puede erigir como un dispositivo de alteridad que permite la revisión identitaria. Asimismo, desde la perspectiva de la Psicología Humanista, estas películas se podrían considerar como experiencias artísticas de autorrealización, donde la obra se erige como un contenedor seguro de la emocionalidad.

Los resultados de la tesis ponen de manifiesto la gran variedad de estrategias de re-narración de la memoria autobiográfica, dentro del marco de la tradición documental, frente a las planteadas en las películas de ficción donde se trabaja en torno a experiencias traumáticas centradas, fundamentalmente, en la construcción del guion, la planificación y la puesta en escena con los actores. En primer lugar, señalar la inscripción de la propia corporalidad de los cineastas que fue recogida en cinco tipologías (cineasta performer, “cuerpo-mirada”, “voz”, “evocado” y “alter ego”) que proponen una gran riqueza de formas de enunciación, al ofrecer la posibilidad de trabajar con diversos niveles de exposición. Asimismo, respecto al tratamiento de los conflictos, cabe destacar que existe una confluencia entre el abordaje narrativo de los mismos y el personal-relacional. La inclusión de miembros de la familia, como ocurre con el dispositivo de la cámara contacto, o con la puesta en escena, proporcionan una confrontación directa,

731 Bruno Bettlheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (Barcelona, Planeta 1975-76, 2020), p.15.

mediada por el dispositivo fílmico, que funciona como un agente externo que puede favorecer la comunicación entre los miembros del sistema familiar, o al menos visibilizar su ausencia. De cara a los conflictos intrapersonales, el dispositivo fílmico en clave documental proporciona la posibilidad de confrontar el pasado, a través del material de archivo, contribuyendo su resignificación a la creación de nuevas narrativas en torno a la familia. De igual modo, la visita a los lugares de memoria conlleva una evocación de los recuerdos situada en los espacios del pasado que propicia un acceso a la memoria de tipo emocional, mientras que las entrevistas y las recreaciones facilitan la reconstrucción de los vacíos biográficos.

Desde una perspectiva intrapsíquica, los procesos de construcción de estos relatos fílmicos se podrían considerar como intentos mentalizadores que dotan de sentido a esas experiencias liminares, conflictivas, que quedaron sin resolución en la infancia, cuya re-narración implica una resolución que está inscrita en el propio relato, en forma de clímax o epifanía, que se corresponde con lo que he denominado “imágenes de resiliencia” (“maternidad”, “comunidad”, “superación” y “unión”). Esta experiencia autorreparadora es corroborada, además, por algunos cineastas que así lo explicitan, en las reflexiones sobre sus procesos de creación. En la re-integración del sujeto escindido mediante el proceso de creación se gesta una nueva identidad, entendida como una construcción narrativa que sufre cambios durante el proceso de revisión de la memoria. En ese sentido, los tipos de memoria señalados (“imposible”, “incompleta”, “persistente”, “reprimida” y “desmemoria”) se pueden poner en relación con las re-narraciones reparadoras emergentes en las películas.

Asimismo, desde una perspectiva sistémica, los retratos familiares conllevan una acción comunicativa que rompe la homeostasis de la familia, generando una desorganización temporal de los sistemas. En ese sentido, podemos hablar del proceso de creación de las películas como estados liminares que generan otro orden relacional, que es visible en algunas películas, mientras que en otras solo lo percibimos como proceso interno, que de igual modo lleva implícito un impacto en el sistema. Desde una perspectiva social, la inserción de estos relatos autorreferenciales en contextos históricos y políticos permiten la visibilización de los relatos culturales dominantes en relación con la infancia y la familia, mientras que estas películas se podrían considerar como relatos contraculturales que, mediante la externalización de los problemas, propician el tránsito entre lo privado y lo público, como vimos uno de los pilares sobre el que se sustenta la Terapia Narrativa.

Desde el punto de vista antropológico se podría concluir que la realización de estos retratos filmados podría emparentarse con los rituales de paso, al constituirse como actos simbólicos que permiten la separación de la familia, para trascender el orden preestablecido y favorecer el tránsito hacia otro orden relacional, que en muchos casos está relacionado con proceso de madurez de ciertos aspectos suspendidos, como los procesos de duelo, la reintegración de partes escindidas de la propia persona o la expresión de cuentas pendientes con las figuras de apego. Esa posición de poder coloca a las cineastas frente a dilemas morales de gran complejidad asociados a las particularidades del proceso de producción documental, que están conectados con las problemáticas derivadas de la construcción de discursos en

torno a la vida de los demás. Cabría señalar, no obstante, que las elecciones creativas de inscripción de los autores denotan ya un posicionamiento moral.

Este tipo de trabajos que fluctúan entre el proceso individual, el interpersonal y el social se pueden inscribir en la perspectiva psicológica constructivista donde se inserta la Terapia Narrativa, que aboga por una visión más socializada de la identidad, según la cual los procedimientos psicoterapéuticos que alientan el cambio deben ubicarse necesariamente entre el yo y el sistema social, ayudando a las personas a elaborar y negociar los significados personales e interpersonales, a través de los cuales organiza su experiencia, en ocasiones en conflicto con los discursos sociales dominantes. La circularidad de los procesos de creación individuales se revierte en el contacto de la obra con el público pudiendo propiciar en parte de los espectadores reflexiones y emociones que además son también estéticas. En consecuencia, se podría afirmar que los espectadores cumplirían el rol de testigos en lo que Michael White denominó ceremonias de definición.

Estas películas ponen en evidencia la crítica a la extinción de la ritualidad del *homo psychologicus*, propuesta por Byung-Chul Han, sugiriendo que las maneras de simbolización del dolor adquieren formas nuevas de comunión con la comunidad, donde el arte estaría asumiendo ese rol de mediación entre lo personal y lo público que antaño tenían ciertos rituales. La ritualidad no desaparece de las sociedades, sino que se transforma sobre la base de su idiosincrasia y complejidad. En ese sentido, el acto metafórico de mirarse en el espejo, con el objetivo de elaborar aspectos desconocidos de la propia vida, se presenta en consonancia con el aforismo inscrito en el pronaos del templo de Apolo, en Delfos: “Conócete a ti mismo”, más allá de un acto de vanidad narcisista. En términos generales, la creación documental, en clave autobiográfica, no partiría de la complacencia ante el ideal, sino de la sensación de falta o de desequilibrio. El ideal, al ser inaprehensible, no podría ser más que la meta, el motor o el estímulo que guía los procesos creativos que presuponen cualquier tipo de búsqueda por desvelar e integrar la memoria autobiográfica. En ese tránsito entre lo personal y lo público se ponen en juego los procesos alquímicos de la creación artística que transforman la vida doméstica en relatos que permiten nuestra identificación con otros seres humanos.

V

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Samuel**, “Yo filmé conmigo. Notas libres sobre el cine autorreferencial español contemporáneo, en Noemí García Díaz (ed.), *Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona* (Madrid, Aars, 2019), pp. 172-181.
- ALMENAR PERTEJO, Violeta**, “Documental performativo y memoria” (*Demarcaciones*, nº 5, mayo 2017), pp. 1-16. [<http://revistademarcaciones.cl/wp-content/uploads/2017/05/VIOLETA-ALMENAR.pdf>]
- ARDEVOL, Elisenda y TOLÓN, Luis Pérez**, *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, (Granada, Biblioteca de Etnología, Diputación Provincial de Granada, 1995).
- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel**, *Análisis del film* (Barcelona, Paidós Comunicación, 1990).
- AUSTIN, Thomas y DE JONG, Wilma** (eds.), *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices* (Berkshire, Mc Graw Hill-Open University Press, 2008).
- BADDELY, Alan, EYSENCK, Michael y ANDERSON, Michael C.**, *Memoria* (Madrid, Alianza, Editorial, 2014).
- BADURY, Jorge**, *El dolor invisible de la infancia. Una lectura ecosistémica del maltrato infantil* (Barcelona, Paidós, 2017).
- BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier**, *La semilla inmortal* (Barcelona, Anagrama, 1995).
- BARFIELD, Thomas**, *Diccionario de Antropología* (Barcelona, Ediciones Bella Tierra, 2000).
- BAZIN, André**, “Chris Marker. Lettre de Sibérie”, en Nuria Enguita Mayo, Marcelo Expósito y Esther Regueira Mauriz (ed.), *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta* (Barcelona y Sevilla, Ediciones de la mirada, 1999), p. 35-37.
- BEAUVAIS, Yann, y BOUHOURS, Jean Michael**, *Le je filmé* (París, Centre Pompidou, 1995).
- BENINI, Stefania**, “A Face, a Name, a Story: Women’s Identities as Life Stories in Alina Marazzi’s Cinema” (*Studies in European Cinema*, vol. 8, nº 2, 2011), pp. 129-139.
- BELLOUR, Raymond**, *L’entre-images: photo, cinéma, video* (París, Snela-La différence, 2002).
- BENEDEK, Therese**, “Estructura emocional de la familia”, en Erick Fromm, Max Horkheimer y Max Parsons, *La familia* (Barcelona, Península, 1970). Pp.
- BERGALA, Alain**, *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella* (Barcelona, Laertes Comunicación, 2007).
- BERGALA, Alain**, “Si “yo” me fuera contado”, en Gregorio Martín (ed.), *Cineastas frente al espejo* (Madrid, T&B Editores, 2008), pp. 27-33.
- BERMÚDEZ, Carmen y BRIK, Eduardo**, *Terapia familiar sistémica. Aspectos teóricos y aplicación práctica* (Madrid. Editorial Síntesis, 2010).

BLANCO, Mercedes, “Autobiografía o autoetnografía” (*Desacatos*, nº 38, enero-abril, 2012), pp. 169-178.

BLANCO HORAS, Miguel, GANZO, Fernando y GARCÍA CANGA, Pablo, “Barómetro de empatía: Entrevista con Johathan Caouette” (2011). [http://www.elumiere.net/exclusivo_web/gijon11/gijon11_10.php].

BOWLBY, John, *El apego 1* (Barcelona, Paidós, 2017).

BOWLBY, John, *Una base segura. Aplicaciones clínicas de una teoría del apego* (Barcelona, Paidós, 2017).

BRIGARD, Emile de, “Historia del cine etnográfico”, en Elisenda Ardevol y Luis Pérez Tolón, *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico* (Granada, Biblioteca de Etnología, Diputación Provincial de Granada, 1995), pp. 31-74.

BRIGARD, Emile de, “The History of Ethnographic Film”, en Paul Hockings, *Principles of Visual Anthropology* (Mouton, Front Cover, 1975), pp. 13-43.

BUDOR, Huberet y GAUTIER, Christine, “Entrevista a Mariana Otero” (Festival de Rennes, 23 de octubre de 2003). [<http://www.marianaotero.com/medias/File/Entretien-comptoir-du-doc-8cno.pdf>].

BUJOSA, Carlota, “Bubota”, en Noemí García Díaz (ed.), *Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona* (Madrid, Aars, 2019), p. 147.

BULLOT, Érik, “Elogio de Naomi Kawase” (*Lectora*, 18, 2012), pp. 153-162.

BRUZZI, Stella, *New Documentary. A Critical Introduction* (Nueva York, Routledge, 2006).

BURKE, Peter, *Formas de hacer historia* (Madrid, Alianza, 1994).

BURKHARD, Christiane, “Engelchen, flieg/Vuela angelito”, en Efrén Cuevas, *La casa abierta* (Madrid, Ocho y medio, 2010), pp. 381-386.

CABECINHAS, Rosa y ABADÍA, Lilia *Narratives and Social Memory: Theoretical and Methodological Approaches* (Braga, Universidad do Minho, 2013).

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. El psicoanálisis del mito* (México, Fondo de Cultura Económico, 2014).

CARR, Alan, “La terapia narrativa de Michael White” (*Contemporary Family Therapy*, nº 20), pp. 485-503.

CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film* (Barcelona, Paidós Comunicación, 2007).

CASTRO, Helena, Entrevista a Clare Weiskopf (*Programa Crea*, Instituto Distrital de las Artes, Idartes, 29 de abril de 2020). [<https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/video/entrevista-clare-weiskopf-directora-del-documental-amazona>].

- CRASNOPOL, Margaret**, *Micro-trauma, Una comprensión psicoanalítica del daño psíquico acumulativo* (Madrid, Ágora Relacional, 2015).
- CATALÀ, Josep María**, *Estética del Ensayo. La forma ensayo de Montaigne a Godard* (Valencia, PUV, 2014).
- CHION, Michel**, *La audiovisión* (Barcelona, Paidós Comunicación, 1990).
- CHION, Michel**, *La voz en el cine* (Madrid, Cátedra, 2004).
- CIBANAL, Luis**, *Introducción a la sistémica y terapia familiar* (Alicante, Editorial Club Universitario, 2006).
- CITRON, Michelle**, “Daughter Rite. A film by Michelle Citron”, en Michelle Citron, *No Home Movies and Other Necessary Fictions* (Minnesota, University of Minnesota Press, 1999), pp. 143-163.
- CITRON, Michelle**, “Concerning Daughter Rite” (*Journal of Film and Video*, vol. 38, nº. 3/4, verano, 1986), pp. 93-94.
- CITRON, Michelle**, Entrevista (Festival Internacional de Cine Punto de Vista, 22 de febrero de 2011). [<https://www.youtube.com/watch?v=1h-ziBtywOc>].
- CITRON, Michelle**, “Fleeing from Documentary: Autobiographical Film/Video and the “Ethics of Responsibility, en Diane Waldman and Janet Walker (eds), *Feminism and Documentary* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999), pp. 271-286.
- CITRON, Michelle**, *Home Movies and Other Necessary Fictions* (Minnesota, University of Minnesota Press, 1999).
- CITRON, Michelle**, “Narrar lo inenarrable. Cómo hablamos cuando fallan las palabras” (*Archivos de la Filmoteca*, nº 57-58, 2, 2007), pp. 260-g289.
- CYRULNIK, Boris**, *La maravilla del dolor* (Barcelona, Granica, 2001).
- COLIE, Kate, MAICHIODI, Cathy y SPIEGEL, David**, “Art Therapy for Combat-Related PTSD: Recommendations for Research and Practice” (*Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association*, enero, 2006), pp. 157-164.
- COLOMBRES, Adolfo**, *Cine, antropología y colonialismo* (Buenos Aires, Ediciones del Sol, Clacso, 1985).
- CUEVAS, Efrén**, “Crónica histórica a través de la mirada autobiográfica. Las huellas de la II Guerra Mundial en los japoneses-americanos”, en Carlos Muguero (ed.), *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés (1945-2005)* (Pamplona, Colección Punto de Vista, 2006), pp. 193-200.
- CUEVAS, Efrén**, “Del cine domestico al autobiográfico”, en Gregorio Martín Gutiérrez (ed.) *Cineastas frente al espejo* (Madrid, T&B Editores, 2008), pp. 101-120.

DALOS, Rudi y **VETERE, Arlene**, *Apego y terapia narrativa: un modelo integrador* (Madrid, Ediciones Morata, 2012).

DANEY, Serge, “Volver a la voz: sobre las voces en off, in, out, through” (*Cine Comparativo*, vol.1, nº3), 2013, pp. 19-21.

DE DIEGO, Estrella, *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores* (Madrid, El ojo del tiempo, Siruela, 2011).

DE DIEGO, Mía, “Veni, Vidi, Vici”, en Noemí García Díaz (ed.), *Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona* (Madrid, Aars, 2019), p.131.

DE MARTINO, Ernesto, *La tierra del remordimiento* (Barcelona, Ediciones Bella Tierra, 2000).

DE SANTOS, José Luis Alonso, *La escritura dramática* (Madrid, Editorial Castalia, 1998).

DEVAUX, Frédérique, “Swink or Swim. Alpha et omega d’une identité” (Tausend Augen, verano, 2001). [<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01782280>].

DOANE, Mary Ann, “The Voice in the Cinema. The Articulation of Body and Space” (*Yale French Studies, Cinema and Sound*, nº 60, 1980), pp. 33-50.

DOKA, Kenneth, *Disenfranchised Grief. New Directions, Challenges and Strategies for practice* (Champaign, Research Press, 2002).

DOVEY, Jon, *First Person Media* (Londres, Pluto Press, 2000).

EAKIN, Paul John, *How Our Lives Become Stories. Making Selves* (Ithaca, Cornell University Press, 1999).

ELFRESH, Sam, “An Interview with Filmmaker Su Friedrich” (*American Federation of the Arts Newsletter*, otoño, 1991), pp. 4-5.

FENG, Peter X., “Getting Lost on The Way to my Father Village” (Página web del autor). [<http://www.richardfung.ca/index.php?/writings/peter-feng/>].

FENG, Peter X., *Identities in Motion. Asian Americana Film and Video* (Durham y Londres, Duke University Press, 2002).

FERNÁNDEZ, Cristóbal, “Johan Van der Keuken. La imagen-cuerpo”, en María Luisa Ortega Gálvez y Noemí García Díaz, *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto* (Madrid, T&B, 2008), pp. 93-102.

FERNÁNDEZ LIRIA, Alberto y **RODRÍGUEZ VEGA, Beatriz**, *La práctica de la psicoterapia. La construcción de narrativas terapéuticas* (Bilbao, Desclée de Brouwer, 2001).

FERNÁNDEZ MOYA, Jorge, **ESCALANTE GÓMEZ, Eduardo** y **RICHARD PALMERO, Federico**, “Revisitando algunas herramientas de evaluación sistémica” (*Perspectiva. Individuo y Sociedad*, vol. 10, nº 1), pp. 190-208.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Ana María, “La importancia del cine y el audiovisual como herramientas terapéuticas y de crecimiento personal”, en Marián López Fernández Cao, *Arte, memoria y trauma: Aletheia, dar forma al dolor. Volumen II. Intervenciones desde la terapia, imágenes de la herida* (Madrid, Fundamentos, 2020), pp. 151-159.

FERRO, Marc, *Cinéma et Histoire* (París, Gallimard, 1993).

FEUER, Jane, “Daughter Rite. Living with our pain and love” (*Jump Cut*, nº23, octubre, 1980), pp. 12-13. [<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC23folder/DaughterRite.html>.]

FIELD, Syd, *El manual del guionista* (Madrid, Plot, 1995).

FONAGY, Peter y **BATEMAN, Anthony**, *Tratamiento basado en la mentalización para trastornos de la personalidad. Una guía práctica* (Bilbao, Desclée de Brouwer, 2018).

FORGACS, Peter, Clase magistral (MMCA, 25 de febrero de 2017). [<https://www.youtube.com/watch?v=RrCbfmhRf8Y&t=3559s>].

FREUD, Sigmund, *Psicoanálisis del arte* (Madrid, Alianza, 1982).

FROMM, Erick, **HORKHEIMEMR, Max** y **PARSONS, Max**, *La familia* (Barcelona: Península, 1970).

GAINES, Jane M. y **RENOV, Michael**, *Collecting Visible Evidence* (Minnesota, University of Minnesota Press, 1999).

GALVÁN, Luis Fernando, “Entrevista a Clare Weiskopf. Directora de Amazona” (*En Filme*, 17 de enero de 2018). [<https://enfilme.com/notas-del-dia/entrevista-clare-weiskopf-directora-de-amazona>].

GARCÍA DÍAZ, Noemí, “Autorrepresentación e identidad en el documental indígena mexicano” (Actas del Congreso de Historiadores Españoles, 2004), pp. 77-82.

GARCÍA DÍAZ, Noemí, “¿De quién es la historia? Reflexiones sobre las prácticas audiovisuales colaborativas y la antropología audiovisual”, en *Encuentros Laav* (Laboratorio de Antropología Audiovisual Experimental, MUSAC, febrero, 2020). [<https://laav.es/de-quien-es-la-historia-reflexiones-sobre-las-practicas-audiovisuales-colaborativas-y-la-antropologia-audiovisual-noemi-garcia-diaz/>].

GARCÍA DÍAZ, Noemí, “Génesis del documental autobiográfico”, en Noemí García Díaz (ed.) *Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona* (Madrid, AARS, 2019), pp. 182-207.

GARCÍA DÍAZ, Noemí (ed.), *Home. Reflexiones en torno al cine en primera persona* (Madrid, AARS, 2019).

GARCÍA DÍAZ, Noemí, “Jean Rouch, crónica sobre un cine verdad”, en María Luisa Ortega y Noemí García (eds.), *Cine Directo. Reflexiones en torno a un concepto* (Madrid, T & B y Festival Internacional de Cine de Las Palmas, 2008), pp. 75-84.

GARCÍA DÍAZ, Noemí, “Práctica fílmica, ritual y duelo. La emoción como frontera entre el yo y el nosotros”, en *Acerca de la imposibilidad de un cine antropológico* (Laboratorio de Antropología Audiovisual Experimental, MUSAC, enero, 2019). [<https://laav.es/practica-filmica-ritual-y-duelo-la-emocion-como-frontera-entre-el-yo-y-el-nosotros-noemi-garcia-diaz/>].

GARCÍA DÍAZ, Noemí (ed.), *Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona* (Madrid, AARS, 2019).

GARCÍA DÍAZ, Noemí, “Primeras películas. Perfil de cuatro años de festival”, en Noemí García Díaz (ed.) *Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona* (Madrid, Aars, 2019), pp. 21-27.

GARCÍA MARTÍNEZ, Jesús, *Técnicas narrativas en psicoterapia* (Madrid, Síntesis, 2012).

GEROW, Aaron, “Repetición y ruptura en las películas de Naomi Kawase”, en José Manuel López, *El cine en el umbral. Naomi Kawase* (Madrid, T&B Editores, 2008), pp. 91-100.

GEERTZ, Clifford, *El antropólogo como autor* (Barcelona, Paidós Ibérica, 1989).

GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas* (Barcelona, Gedisa, 2001).

GIRONÉS LÓPEZ, Marisa, *El ciclo vital familiar*, en Alicia Moreno (ed.), *Manual de terapia sistémica. Principios y herramientas de intervención* (Bilbao, Desclée de Brouwer, 2014), pp. 63-98.

GOFFMAN, Ervin, *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (Buenos Aires, Amorrortu, 2001).

GOLOMBOK, Susan, *Modelos de familia. ¿Qué es lo que de verdad cuenta?* (Barcelona, Editorial Grao, 2006).

GOMBRICH, Ernest, *La estética de Freud* (Barcelona, Barral Editores, 1966).

GONZÁLEZ HORTIGÜELA, Tecla, “Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico” (*Zer*, vol.14, nº 27, 2009), pp. 149-163.

GRANT, Barry Keith y SLONIOWSKI, Jeannette (eds.), *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video* (Detroit, Wayne University Press, 1998).

GUARINI, Carmen, “La presencia del yo en la representación fílmica de la alteridad. Un camino hacia la construcción del nosotros”, en Antonio Bautista García-Vera, *Antropología audiovisual, medios e investigación en Educación* (Madrid, Editorial Trota, 2012), pp. 101-111.

GUASCH, Anna María, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice* (Madrid, Ediciones Siruela, 2009).

GUIJARRO, Rafael, “Requiebro”, en Noemí García Díaz (ed.), *Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona* (Madrid, Aars, 2019), p. 135.

HALLBACHS, Maurice, *La memoria colectiva* (Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004).

- HAN, Byun-Chul, *La desaparición de los rituales* (Barcelona, Herder Editorial, 2020).
- HEIDER, Karl G., “Hacia una definición de cine etnográfico”, en Elisenda Ardevol y Luis Pérez Tolón, *Imagen y cultura, perspectivas del cine etnográfico* (Granada, Biblioteca de Etnología, Diputación Provincial de Granada, 1995), pp. 75-94.
- HERMAN, Judith, *Trauma y recuperación. Cómo superar las consecuencias de la violencia* (Madrid, Espasa Calpe, 2004).
- HERRERA, Coral, *La construcción sociocultural del amor romántico* (Madrid, Editorial Fundamentos, 2000).
- HIRSCH, Marianne “The Generation of Postmemory” (*Poetics Today*, nº 29, 2008), pp.103-128.
- HOFSTEDE, Geert, HOFSTEDE, Gert Jan y MINKOV, Michael, *Cultures and Organizations. Software of the Mind. Intercultural Cooperation and It's Importance for Survival* (Nueva York, Mac Graw Hill, 2010).
- HOLMES, Jeremy, *Teoría del apego y psicoterapia. En busca de la base segura* (Bilbao, Desclée de Brouwer, 2009).
- HUET, Anne, *El guion* (Barcelona, Paidós, 2006).
- JUNG, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Barcelona, Paidós, 2012).
- JUNG, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos* (Barcelona, Paidós, 1995).
- JURADO, David, *Alteropoéticas del ‘yo’ en el cine documental colombiano. Producción, festivales, historia y creación* (Bogotá, Editorial Aula de Humanidades, 2020).
- KAPLAN, E. Ann, *Women & Film. Both Sides of the Camara* (Nueva York, Methuen, 1983).
- KAWASE, Naomi, Masterclass Festival de cine 4 + 1 (Ciudad de México, 29 de octubre de 2011). [<https://www.youtube.com/watch?v=sQm2a6WsjdU>].
- KLAWANS, Stuart, “Sink or Swim in Left in the Dark” (*Thunder's Mouth Press*, 2002), pp.29-32.
- KLEIN, Melanie, *Amor, odio y reparación* (Buenos Aires, Paidós, 1982).
- KRAUSS, Rosalind, “Video: La estética del narcisismo” (*October*, vol. 1, primavera, 1976), pp. 50-64.
- LAGARDE y de los Ríos, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres, madresposas, monjas, puntas, presas y locas* (México, Facultad de Filosofía y Letras, Colección posgrado, 2001).
- LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary* (Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2002).
- LAPASTORA, Montse y Noelia Mata, *Adopción, trauma y juego. Manual para tratar a los niños adoptados a través del juego* (Bilbao, Desclée de Brouwer, 2018).

LÁZARO, Valle, “Última vez”, en Noemí García Díaz (ed.), *Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona* (Madrid, Aars, 2019), p. 81.

LEBOW, Alisa, *First Person Jewish* (Minneapolis, University of Minnesota Press), 2008.

LEBOW, Alisa, *The Cinema of Me, The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, (Nueva York, Columbia University Press, 2012).

LE BRETON, David, “Antropología de las emociones” (*Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, vol. 4, núm. 10, diciembre-marzo, 2012), pp. 67-77.

LEJEUNE, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Madrid, Megazul-Endymion, 1994).

LEVINE, Peter, *Trauma y memoria, cerebro y cuerpo en busca del pasado vivo. Una guía práctica para comprender y trabajar la memoria traumática* (Barcelona, Elephtheria, 2015).

LEVINE, Peter, y KLINE, Maggie, *El trauma visto por los niños* (Barcelona, Editorial Eleftheria, 2016).

LEYS, Ruth, *Trauma. A Genealogy* (Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 2000).

LOMBARD, Jacques, *Introducción a la etnología* (Madrid, Alianza Universidad, 1997).

LÓPEZ, José Manuel “Solo consigo expresarme a través del cine. Entrevista con Naomi Kawase 2001-2008”, en José Manuel López, *El cine en el umbral. Naomi Kawase* (Madrid, T&B Editores, 2008), p. 135-143.

LÓPEZ, José Manuel, *Naomi Kawase. El cine en el umbral* (Madrid, T&B Editores, 2008).

LÓPEZ Fernández-Cao, Marián (ed.) *Arte, memoria y trauma. Aletheia, dar forma al dolor. Vol. 1, sobre procesos, arte y memoria* (Madrid, Fundamentos, 2018).

LÓPEZ Fernández-Cao, Marián y Noemí Martínez Díez, *Arteterapia. Conocimiento interior a través de la expresión artística* (Madrid, Tutor psicología, 2012).

LOSILLA, Carlos, “Ausencia de sí”, en José Manuel López, *El cine en el umbral. Naomi Kawase* (Madrid, T&B Editores, 2008), pp. 55-64.

MAFFESOTTI, Michel, *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos* (Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2004).

MAINE, Judith, *Framed: Lesbians, Feminist and Media Culture* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000), pp. 202-203.

MALACREA, Marinella, *Trauma y reparación. El tratamiento del abuso sexual en la infancia* (Barcelona, Editorial Planeta, 2018).

MANZANERO, Antonio L. y ÁLVAREZ, Miguel Ángel, *La memoria humana. Aportaciones desde la neurociencia cognitiva* (Madrid, Pirámide, 2015).

- MARANESI, Nicolas, “Dalla maternità al femminicidio? L’Archivio resta il punto di partenza. Intervista ad Alina Marazzi” (Fondazione Archivio Diaristico Nazionale, 13 de septiembre de 2012). [<http://www.archiviodiari.org/index.php/verticale/655-dalla-maternita-al-femminicidio-larchivio-resta-il-punto-di-partenza.html>].
- MARAZZI, Alina, Clase maestra “Private Memories, Public Images: Re-cycling Cinema” (NYU, 7 de diciembre de 2017). [https://www.youtube.com/watch?v=ESH_aYv_iLg].
- MARAZZI, Alina, “Incontro con Alina Marazzi” (*Revista Arabeschi*, 23 diciembre de 2013). [<https://www.youtube.com/watch?v=oZmHYKEbbaw&t=1544s>].
- MARAZZI, Alina, *Un’ora sola ti vorrei* (Milán, Rizzoli, 2006).
- MARÍN CASARES, Aurelia, *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales* (Madrid, Cátedra, 2006).
- MARTIN, Adrián, “Cierta rincón oscuro del cine moderno”, en José Manuel López, *El cine en el umbral. Naomi Kawase* (Madrid, T&B Editores, 2008), pp. 45-54.
- MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio (ed.), *Cineastas frente al espejo* (Madrid, T&B Editores, 2008).
- MARUGÁN, Jorge, “Ante el trauma”, en Marián López Fernández Cao (ed.) *Arte, memoria y trauma. Aletheia, dar forma al dolor. Vol. 1, sobre procesos, arte y memoria* (Madrid, Fundamentos, 2018), pp. 39-51.
- MAYER, Sophie, “Cambiar el mundo film a film”, en *Lo personal es político. Feminismo y documental* (Navarra, Colección Punto de Vista, 2011), pp. 12-41.
- MCDONALD, Scott, “Daddy Dearest. Su Friedrich Talks about Filmmaking, Family and Feminism” (*The Independent*, diciembre, 1990), pp. 28-34.
- MCDONALD, Scott, “From Zygote to Global Cinema Cia Su Friedrich’s Films” (*Journal of Film and Video*, vol. 44, nº 1/2, primavera-verano, 1992), pp. 30-41. [https://www.jstor.org/stable/20687962?read-now=1&refreqid=excelsior%3Aaa41c76369e1eca4a3feaa0ea08be662&seq=5#page_scan_tab_contents].
- MCKEE, Robert, *El guion Story. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (Barcelona, Alba, 2019, primera edición 1997).
- MCLEAN, Gareth, “My life, the horror movie” (*The Guardian*, 16-04-2005). [<https://www.theguardian.com/film/2005/apr/16/features.weekend>].
- MEIER, Annemarie, “Cine de mujer. Individualismo y colectividad”, en *Lo personal es político. Feminismo y documental* (Navarra, Colección Punto de Vista, nº 6, 2011), pp. 100-132.
- MIRANDA, Luis, “La cámara piel: tocar la imagen y (el rostro) de la anciana en caracol”, en José Manuel López, *El cine en el umbral. Naomi Kawase* (Madrid, T&B Editores, 2008), pp. 71-79.
- MOORE, Henrietta L., *Antropología y feminismo* (Madrid, Cátedra, 2004).

MORALES, Jessyka, “Hoy y ayer”, en Noemí García Díaz (ed.), *Primeras películas. Reflexiones en torno al cine en primera persona* (Madrid, Aars, 2019), p. 77.

MORALES, Marcelo, “Entrevista a René Ballesteros” (*Cine Chile, Enciclopedia de Cine Chileno*, 31 de mayo de 2010). [<http://cinechile.cl/entrevistas/entrevista-a-rene-ballesteros/>].

MORENO, Alicia (ed.), *Manual de terapia sistémica. Principios y herramientas de intervención* (Bilbao, Desclée de Brouwer, 2014).

MORENO FERNÁNDEZ, Alicia, “Terapia narrativa”, en Alicia Moreno (ed.), *Manual de terapia sistémica. Principios y herramientas de intervención* (Bilbao, Desclée de Brouwer, 2014), pp.481-521.

MORIN, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo* (Barcelona, Gedisa, 2009).

MUGUIRO, Carlos (ed.), *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés (1945-2005)* (Pamplona, Colección Punto de Vista, 2006).

MULLER, Robert T., *El trauma y la lucha por abrirse. De la evitación a la recuperación y el crecimiento* (Bilbao, Desclée de Brouwer, 2020).

NASH, Margot, “Entrevista” (*Film Quote Compile*, 6 de agosto de 2015). [https://www.youtube.com/watch?v=R_leEt1cXQA].

NEIMEYER, Robert A., *Psicoterapia constructivista. Rasgos distintivos* (Desclée de Brouwer, Bilbao, 2013).

NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad* (Barcelona, Paidós Comunicación, 1997).

NICHOLS, Bill, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (Bloomington, Indiana University Press, 1994).

NICHOLS, Bill, “Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject” (*Critical Inquiry*, vol. 35, nº1, 2008), pp. 72-89.

ODIN, Roger, “Cine doméstico en la institución familiar”, en Efrén Cuevas, *La casa abierta* (Madrid, Textos Documenta, 2010), pp. 39-60.

OROZ, Elena, *Daughter Rite*, (*Blogs & Docs*, 21 de diciembre de 2009), p.1. [<http://www.blogsandocs.com/?p=487&pp=1>].

ORTEGA, Francisco A. Martínez (ed.), *Trauma, cultura e historia. Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011).

ORTEGA GÁLVEZ, María Luisa, “Historias naturales e historias morales. El nuevo documental americano”, en Antonio Weinrichter y Roberto Cueto (eds.), *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano* (Festival de Gijón/Filmoteca Valenciana/CGAI, 2004), pp. 169-221.

- ORTEGA GÁLVEZ, **María Luisa**, *Espejos Rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo* (Madrid, Textos Documenta y Ocho y medio, 2007).
- ORTEGA GÁLVEZ, **María Luisa**, “Ficciones documentales en el audiovisual” (*Revista de Occidente* n° 410-411, julio-agosto, 2015), pp.15-33.
- ORTEGA GÁLVEZ, **María Luisa**, “Las modulaciones del yo en el documental contemporáneo”, en Gregorio Martínez, *Cineastas frente al espejo* (Madrid, T&B Editores, 2008), pp. 65-82.
- ORTEGA GÁLVEZ, **María Luisa**, “Retratos, Autorretratos”, Texto no publicado (disponible en ACADEMIA.edu).
- ORTEGA, **María Luisa** y GARCÍA, **Noemí**, *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto* (Madrid, T&B, 2008).
- OTERO, **Mariana**, “Cineteve et Psychologies Magazine, France 5”, en *Histoire d'un secret DVD* (París, Blaq Out, 2005).
- PAYÁS Puigarnau, **Alba**, *Las tareas del duelo. Psicoterapia del duelo desde un modelo integrativo-relacional* (Barcelona, Paidós, 2010).
- PAYNE, **Martin**, *Terapia narrativa. Una introducción para profesionales* (Barcelona, Paidós, 2018).
- PARDO, **José Luis**, *La intimidad* (Valencia, Pre-textos, 2013).
- PIEDRAS, **Pablo**, *El cine documental en primera persona*, (Buenos Aires, Paidós Comunicación, 2014).
- POL Colmenares, **Ana**, “Trauma y afectos: las h/Historias en el cuerpo. Comment-taire? Trauma memoria, feminismo, cuerpo, afectos”, en Marián López Fernández Cao (ed.) *Arte, memoria y trauma. Aletheia, dar forma al dolor. Vol. 1, sobre procesos, arte y memoria*, (Madrid, Fundamentos, 2018), pp. 79-91.
- QUIROGA MÉNDEZ, **María Pilar**, *Carl Gustav Jung. Vida, obra y psicoterapia* (Bilbao, Editorial Desclee Brouwer, 2003).
- RAMÍREZ, **Elizabeth**, “Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura” (*Aisthesis*, n° 47, 2010). [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000100004#1].
- RAPPAPORT, **Roy A.** *Ritual y religión, en la formación de la humanidad* (Madrid, Cambridge University Press, 2001).
- RASCAROLLI, **Laura**, *The Personal Camera. Subjective Cinema and The Essay Film* (Londres y Nueva York, A Wallflower Press Book, 2014).
- RENOV, **Michael**, “First-Person Films. Some These of Self-Inscription”, en Thomas Austin y Wilma de Jong, *Rethinking Documentary. New Perspectives. New Practices* (Nueva York, Open University Press, 2008), pp. 39-50.

- RENOV, Michael, *The Subject Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004.
- RODRIGUEZ, Alfonsa y BARBAGELATA, Alfonsa, “Fundamentos teóricos del paradigma sistémico”, en Alicia Moreno (ed.), *Manual de terapia sistémica. Principios y herramientas de intervención* (Bilbao, Desclée de Brouwer, 2014), pp. 27-62.
- RODRÍGO, María José y PALACIOS, Jesús, *Familia y desarrollo humano* (Madrid, Alianza editorial, 2014).
- ROIZBLATT, Arturo, *Divorcio y familia: antes, durante y después* (Santiago de Chile, Ril Editores, 2014).
- ROMAN, Stephen, “Entrevista a Iain Cunningham” (The Glasgow Film Festival, 12 de marzo de 2019). [<https://www.youtube.com/watch?v=g-owijvRCgg>].
- ROMO, Manuela, *Psicología de la creatividad. Perspectivas contemporáneas* (Barcelona, Paidós, 2019).
- ROSENTHAL, A. (ed.), *New Challenges in Documentary*, University of California Press, Berkeley, 2008.
- ROUCH, Jean, “El hombre y la cámara” en Elisenda Ardévol y Luis Pérez Tolón, *Imagen y cultura, perspectivas del cine etnográfico* (Granada, Biblioteca de Etnología, Diputación Provincial de Granada, 1995), pp. 95-122.
- RUEDA, Olga, *Videogestalt. Psicoterapia audiovisual* (Madrid, Espacio Interno Ediciones, 2018).
- RUIZ-VARGAS, José María, *Psicología de la memoria* (Madrid, Síntesis, 2010).
- RUSSEL, Catherine, *Experimental Ethnography* (Londres, Duke University Press, 1999).
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guion cinematográfico. El proceso de creación de una historia* (Barcelona, Ariel, 2019, primera edición 2001).
- SÁNCHEZ RENGIFO, Luz Mary y ESCOBAR SERRANO, Luy María Cénide, *Mitos y secretos familiares* (Cali, Programa editorial de la Universidad del Valle, 2009).
- SANZ, Fina, *La fotobiografía. Imágenes e historias del pasado para vivir con plenitud el presente* (Madrid, Kairós, 2007).
- SAÚL, Luis Ángel y FREIXAS, Guillem, “Tratamientos sistémicos I. Fundamentos teóricos”, en Begoña Rojí Menchaca y Luis Ángel Saúl Gutiérrez, *Introducción a los tratamientos psicodinámicos, experienciales, constructivistas, sistémicos e integradores* (Madrid, UNED, 2013), pp. 477-510.
- SEGALEN, Martine, *Antropología histórica de la familia* (Madrid, Taurus Universitaria, 2006).
- SCHEFER, Raquel, *El autorretrato en el documental* (Buenos Aires, Editorial Catálogos, 2008).
- SCHNEIDER ADAMS, Laurie, *Arte y psicoanálisis* (Madrid, Cátedra, 1993).

- SIBILA, Paula**, *La intimidad como espectáculo* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico de Argentina, 2008).
- SIERLIN, Helm**, *El individuo en el sistema* (Barcelona, Herder, 1997).
- SILBERG, Joyanna L.**, *El niño superviviente. Curar el trauma del desarrollo y la disociación* (Bilbao, Desclée de Brouwer, 2019).
- TISSERON, Serge**, *Les secrets de famille*, (París, Que sais-je?, 2011).
- TORRES, Eduardo**, “Recorrido de la terapia familiar sistémica”, en Mercedes Bermejo Boixareu (cord.), *Manual de psicoterapia emocional sistémica. Áreas de intervención. Técnicas y abordaje* (Madrid, Sentir, 2019), pp. 19-40.
- TORRES, Carmen**, “Conversación con Carmen Torres” (Cine Club Cinemateca de Bogotá, 20 de junio de 2020) [<https://www.youtube.com/watch?v=tjFdyz62PHg>].
- TURNER, Victor**, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura* (Barcelona, Taurus, 1998).
- TUSSELL, Emma**, “Entrevista a Emma Tussell” (Festival IBAFF, 6 de marzo de 2020). [https://www.youtube.com/watch?v=hbCNo_h9aTM].
- VALLVERDÚ, Jaume**, *Antropología simbólica. Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual* (Barcelona, Editorial UOC, 2008).
- VAN DER KOLK, Bessel**, *El cuerpo lleva la cuenta. Cerebro, mente y cuerpo en la superación del trauma* (Barcelona, Editorial Eleftheria, 2015).
- VAN GENNEP, Arnold**, *Los ritos de paso* (Madrid, Alianza, 2008-2013).
- WALLIN, David**, *El apego en psicoterapia* (Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer, 2012).
- WALKER, Janet**, *Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust* (Berkeley, University of California Press, 2005).
- WEINRICHTER, Antonio**, *La forma que piensa, tentativas en torno al Cine-ensayo* (Pamplona, Punto de Vista, 2007).
- WEINRICHTER, Antonio**, *El cine de no ficción. Desvíos de lo real* (Madrid, T&B editores, 2004).
- WHITE, Michael**, *Reescribir la vida. Entrevistas y ensayos* (Barcelona, Gedisa, 2002).
- WHITE, Michael y EPSTON David**, *Medios narrativos para fines terapéuticos* (Barcelona, Paidós, 1993).
- WILLIAMS, Linda y RICH B. Ruby**, “The Right of Re-Vision: Michelle Citron’s ‘Daughter Rite’ ” (*Film Quarterly*, vol. 35, nº 1, otoño, 1981), pp. 17-22. [www.jstor.org/stable/1212076].
- WINDSOR, Harry**, “Margot Nash on cracking the structure of memoir documentary The Silences” (*If*, 21 de abril de 2016). [<https://www.if.com.au/margot-nash-on-cracking-the-structure-of-memoir-documentary-the-silences/>].

WOLFBERG, Elsa, “Cuerpo, memoria emocional y sentimiento de seguridad. ¿Cuál historia recuerda el cuerpo?” (*Aperturas psicoanalíticas*, nº 26, 2007). [<http://www.aperturas.org/articulo.php?articulo=0000451>].

WORDEN, J. William, *El tratamiento del duelo. Asesoramiento psicológico y terapia* (Barcelona, Paidós, 2013).

YÁÑEZ MURILO, Manuel, “La hibridación del documental y la ficción en el cine de Naomi Kawase”, en José Manuel López, *El cine en el umbral. Naomi Kawase* (Madrid, T&B Editores, 2008), pp. 101-111.

ZAPATER, Juan, “En torno al cine privado. Hirokazu Kore-eda y Naomi Kawasae: la ficción de una ausencia”, en Carlos Mugiro (ed.), *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés (1945-2005)* (Pamplona, Colección punto de vista, 2006), pp. 201-210.

ZLACHEVSKY, Ana María, *Psicoterapia sistémica centrada en narrativas: una aproximación* (*Revista Límite*, nº 10, 2003), pp. 47-64.

VI

FILMOGRAFÍA

Se presenta, a continuación, tanto la filmografía citada a lo largo de la tesis como la filmografía generada a lo largo de la investigación. Esta última incluye una filmografía general en torno al documental autobiográfico organizada por décadas, una filmografía sobre el retrato familiar y una bibliografía que recoge aquellos cortometrajes del Festival Una casa, que tienen por temática el retrato familiar. El período de investigación se cerró en 2019.

VI.1. FILMOGRAFÍA CITADA

1. *A Portrait of Ga*
(Margaret Tait, Reino Unido, 1952).
2. *L'opera Mouffe*
(Agnés Varda, Francia, 1958).
3. *Window Water Baby Moving*
(Stan Brakhage, EE.UU., 1959).
4. *An Avant-Garde Home Movie*
(Stan Brakhage, EE.UU., 1962).
5. *Glimpse of the Garden*
(Marie Menken, EE.UU., 1962).
6. *Notebook*
(Marie Menken, EE.UU., 1963).
7. *Welcome to Live, Dear Little One*
(Ed van der Elsken, Países Bajos, 1963).
8. *Dog Star Man*
(Stan Brakhage, EE.UU., 1964).
9. *Guanabacoa: Crónica de mi familia*
(Sara Gómez, Cuba, 1966).
10. *Ms Warhol*
(Andy Warhol, EE.UU., 1966).
11. *Fuses*
(Carolee Schnemann, EE.UU., 1967).
12. *Scenes from Under Childhood*
(Stan Brakhage, EE.UU., 1967).
13. *The Andy Warhol Story*
(Andy Warhol, EE.UU., 1967).
14. *Walden. Diaries, Notes and Sketches*
(Jonas Mekas, EE.UU., 1969).
15. *Zorn's Lemma*
(Hollis Frampton, 1970).
16. *Going Home*
(Adolf Mekas, EE.UU., 1971).
17. *Nostalgia*
(Hollis Frampton, EE.UU., 1971).
18. *Plum Line*
(Carolee Schnemann, EE.UU., 1971).
19. *Film Portrait*
(Jerome Hill, EE.UU., 1972).
20. *Going Home*
(Adolfas Mekas, EE.UU., 1972).
21. *Reminiscences of a Journey to Lithuania*
(Jonas Mekas, EE.UU., 1972).
22. *Self-portrait*
(Andris Grinberg, EE.UU., 1972).
23. *Self-portraits*
(Chuck Hudina, EE.UU., 1972).
24. *Vertical Roll*
(Joan Jonas, EE.UU., 1972).
25. *Another Shot*
(Daniel Singelenberg, Países Bajos, 1973).
26. *Joyce at 34*
(Joyce Chopra y Claudia Weill, EE. UU., 1973).
27. *Night Movie # 1: Self-portrait*
(Gail Gamhi, EE.UU., 1973).
28. *Self-portrait*
(Maria Lassnig's, Austria, 1973).
29. *Sincerity I*
(Stan Brakhage, EE.UU., 1973).
30. *Vakantie van de Filmer*
(Johan Van der Keuken, Países Bajos, 1974).
31. *Italianamerica*
(Martin Scorsese, EE.UU., 1974).

32. *My Father*
(Shigeko Kubota, EE.UU., 1974).
33. *Nana, Mom and Me*
(Amalie Rothschild, EE.UU., 1974).
34. *Testament*
(James Broughton, EE.UU., 1974).
35. *Family Portrait Sitting*
(Alfred Guzzetti, EE.UU., 1975).
36. *Sincerity II*
(Stan Brakhage, EE.UU., 1975).
37. *Diaries (1971-1976)*
(Ed Pincus, EE.UU., 1976).
38. *Lost, lost, lost*
(Jonas Mekas, EE.UU., 1976).
39. *News from Home*
(Chantal Akerman, Bélgica, 1977).
40. *Duplicity*
(Stan Brakhage, EE.UU., 1978).
41. *Joe and Maxi*
(Joel Gold, EE.UU., 1978).
42. *Kitch's Last Meal*
(Carolee Schnemann, EE.UU., 1978).
43. *The Mom Tapes*
(Ilene Seglove, EE. UU., 1974-1978).
44. *Ce répondeur ne prends pas des messages*
(Alain Cavalier, Francia, 1979).
45. *China: Land of my Father*
(Felicia Lowe, EE.UU., 1979).
46. *Coffee Break*
(Gail Gamhi, EE.UU., 1979).
47. *Forget Me Not*
(Unglee, Francia, 1979).
48. *Breaking and Entering*
(Anne Schaaetzel, EE.UU., 1980).
49. *Daughter Rite*
(Michelle Citron, EE.UU., 1980).
50. *Dialogue with a Woman Departed*
(Leo Hurwitz, EE.UU., 1980).
51. *Finding Christa*
(Camille Billops, EE.UU., 1980).
52. *I Remember Beverly Hills*
(Ilene Seglove, EE.UU., 1980).
53. *Sincerity V*
(Stan Brakhage, EE.UU., 1980).
54. *Journal inachevé*
(Marilyn Mallet, Canadá, 1982).
55. *Diary*
(1973-1983) (David Perlov, Israel, 1983).
56. *Mother Rite*
(Michelle Citron, EE.UU., 1983).
57. *Videoleters*
(Shuji Tejarama y Taniwaka Shur, Japón, 1983).
58. *The Ties That Bind*
(Su Friedrich, EE.UU., 1984).
59. *Half Sister*
(Abraham Ravet, EE.UU., 1985).
60. *Confession*
(Stan Brakhage, EE.UU., 1986).
61. *Made in China*
(Lisa Hsia, EE.UU., 1986).
62. *A Song of Air*
(Merilee Bennett, Australia, 1987).
63. *My Puberty*
(Ilene Seglove, EE. UU., 1987).
64. *To a Safer Place*
(Beverly Shaffer y Shirley Turcotte, EE.UU., 1987).
65. *Family Gathering*
(Lise Yasui, EE.UU., 1988).
66. *First Person Plural*
(Lynn Hershmann, EE.UU., 1988).
67. *The Thin Blue Line*
(Errol Morris, EE.UU., 1988).

68. *The Way to My Father's Village*
(Richard Fung, EE.UU., 1988).
69. *Everything's for you*
(Abraham Ravett, EE.UU., 1989).
70. *Memories from the Department of Amnesia*
(Janice Tanaka, EE.UU., 1989).
71. *Bye*
(Ed van der Elsken, Países Bajos, 1990).
72. *My Mother Place*
(Richard Fung, Canadá., 1990).
73. *Rabbit on the Moon*
(Emiko y Chizu Omori, Japón, 1990).
74. *Sink or Swim*
(Su Friedrich, EE.UU. 1990).
75. *Finding Christa*
(Camille Billops y James Hatch, EE.UU., 1991).
76. *History and Memory. For Akiko and Takashige*
(Rea Tajiri, EE.UU., 1991).
77. *Intimate Stranger*
(Alain Berliner, EE.UU., 1991).
78. *In Search of Our Fathers*
(Marco Williams, EE.UU. 1992).
79. *Ni tsutsumarete*
(Naomi Kawsae, Japón, 1992).
80. *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway*
(Janice Tanaka, EE.UU., 1992).
81. *In Memory*
(Abraham Ravett, EE.UU., 1993).
82. *Ni tsutsumarete*
(Naomi Kawase, Japón, 1993).
83. *Time Indefinite*
(Ross, Mc Elwee, EE.UU, 1993).
84. *Complaints of a Dutiful Daughter*
(Deborah Hoffman, EE.UU., 1994).
85. *Katatsumori*
(Naomi Kawase, Japón, 1994).
86. *Nobody's Business*
(Alain Berliner, EE.UU., 1996).
87. *Six O'Clock News*
(Ross McElwee, EE.UU., 1996).
88. *Last Words. My Sister Yoka*
(Johan Van der Keuken, Países Bajos, 1998).
89. *The Way to My Father's Village*
(Richard Fung, Canadá, 1998).
90. *The March*
(Abraham Ravett, EE.UU., 1999).
91. *Updated Diary (1990-1999)*
(David Perlov, Israel, 1999).
92. *Yiddle in the Middel. Growing Up Jewish in Iowa*
(Marlene Booth, EE.UU., 1999).
93. *De Grote Vakantie*
(Johan van der Keuken, Países Bajos, 2000).
94. *My Mother India*
(Safina Oberoi, Australia, 2000).
95. *Papá Iván*
(María Inés Roqué, Argentina, 2000).
96. *De grote vakantie*
(Johan van der Keuken, Países Bajos, 2000).
97. *Kya ka ra ba a*
(Naomi Kawase, Japón, 2001).
98. *My Mother India*
(2001, Sabina Uberoi, Australia).
99. *The Sweetest Song*
(Alain Berliner, EE.UU. 2001).
100. *Vuela angelito*
(Christiane Burkhard, México, 2001).
101. *La televisión y yo*
(Andrés di Tella, Argentina, 2002).

102. *Safar*
(Sandhya Suri, Reino Unido, 2002).
103. *Sita's Family*
(Saba Dewan, India, 2002).
104. *Un'ora sola ti vorrei*
(Alina Marazzi, Italia, 2002).
105. *Histoire d'un secret*
(Mariana Otero, Francia, 2003).
106. *Los rubios*
(Albertina Carri, Argentina, 2003).
107. *Papá Iván*
(María Inés Roqué, Argentina, 2003).
108. *Tarmation*
(Jonathan Caoutte, EE.UU., 2003).
109. *Retrato*
(Carlos Ruiz, España-Inglaterra, 2004).
110. *Stories We Tell*
(Sarah Polley, Canadá, 2004).
111. *La habitación de Elías*
(Emma Tussell, España, 2005).
112. *Phantom Limb*
(Jay Rosenblatt, EE.UU., 2005).
113. *M*
(Nicolás Prividera, Argentina, 2007).
114. *Tarachime*
(Naomi Kawase, Japón, 2006).
115. *Wide Awake*
(Alan Berliner, EE.UU., 2006).
116. *Fotografías*
(Andrés di Tella, Argentina, 2007).
117. *I for India*
(Sandhya Suri, Reino Unido, 2007).
118. *Family Strip*
(Luis Miñarro, España, 2008).
119. *Nadar*
(Carla Subirana, España, 2008).
120. *The Illusion*
(Susana Barriga, España, 2008).
121. *Familia tipo*
(Cecilia Priego, Argentina, 2009).
122. *Irène*
(Alain Cavliar, Francia, 2009).
123. *La quemadura*
(René Ballesteros, Francia-Chile, 2009).
124. *Los nueve tipos de mi padre*
(Pablo Romano, Argentina, 2009).
125. *Photographic Memory*
(Ross McElwee, EE.UU., 2011).
126. *Walk Away Renee*
(Jonathan Caouette, EE.UU. 2011).
127. *Elena*
(Petra Costa, Brasil, 2012).
128. *Ensayo final para utopía*
(Andrés Duque, España, 2012).
129. *Stories We Tell*
(Sarah Polley, Canadá, 2012).
130. *Father and Son*
(Pawel Lozinski, Polonia, 2013).
131. *Father and Son on a Journey*
(Pawel Lozinski, Polonia, 2013).
132. *África 815*
(Pilar Monsell, España, 2014).
133. *El árbol*
(Roya Eshraghi, Cuba, 2014).
134. *Meditaciones para señoritas*
(Anamusma, España, 2014).
135. *Como pez fuera del agua*
(Rossella Mezzina, España, 2015).
136. *Heart of a Dog*
(Laurie Anderson, EE.UU., 2015).
137. *La distancia perdida*
(Ilan Serruya, España, 2015).

138. *La sombra*
(Javier Olivera, Argentina, 2015).
139. *No Home Movie*
(Chantal Akerman, Bélgica, 2015).
140. *O fútbol*
(Sergio Oksman y Carlos Muguiro, España, 2015).
141. *Perales con melocotones*
(Claudia Dijkkamp, España, 2015).
142. *The Silences*
(Margot Nash, Australia, 2015).
143. *1964*
(Gonzalo Amigo Cascallar, España, 2016).
144. *At my 74 Years I Acknowledge that I Never Brushed my Eyebrows*
(Alejandro Ramírez Ariza, España, 2016).
145. *Amazona*
(Clare Weiskopf, Colombia, 2016).
146. *Cuaterros*
(Albertina Carri, Argentina, 2016).
147. *Gogorazten*
(Irati Cano Alkain, España, 2016).
148. *Hoy y ayer*
(Jessica Morales Sativa, España, 2016).
149. *La deuxième nuit*
(Eric Pauwels, Bélgica, 2016).
150. *Última vez*
(Valle Lázaro, España, 2016).
151. *Converso*
(David Arratibel, España, 2017).
152. *Desde aquí*
(Karen Andersen, Cuba, 2017).
153. *El señor Liberto y los pequeños placeres*
(Ana Serret, España, 2017).
154. *El silencio es un cuerpo que cae*
(Agustina Comedi, Argentina, 2017).
155. *Falucho, Entre Ríos*
(Ilán Serruya, España, 2017).
156. *Muchos hijos, un mono y un castillo*
(Gustavo Salmerón, España, 2017).
157. *Un padre*
(Víctor Forniés, España, 2017).
158. *Ama*
(Irene Aguirre Lamas, España, 2018).
159. *Amanecer*
(Carmen Torres, Colombia, 2018).
160. *Amar a la dama*
(Ana Naima, Kleinman, 2018).
161. *Irene's Ghosts*
(Iain Cunningham, Reino Unido, 2018).
162. *En lugar de nada*
(Brenda Boyer, España, 2018).
163. *Lengua muerta*
(Alexis Roitman, Argentina, 2018).
164. *¿Para qué sirve un Zeide?*
(Ilán Serruya, España, 2018).
165. *Reunión*
(Ilán Serruya, España, 2018).
166. *Yukiko*
(Young Sun Noh, Francia, 2018).
167. *Bubota*
(Carlota Bujosa, España, 2019).
168. *Las casas que nos quedan*
(Rocío Morato Huerta, España, 2019).
169. *Requiebro*
(Rafael Guijarro, España, 2019).
170. *Veni, vidi, vici*
(Mía de Diego, España, 2019).
171. *Video Blues*
(Emma Tussell, España, 2019).

VI.2. FILMOGRAFÍA DE ANÁLISIS

VI.2.1. Filmografía del documental autobiográfico

Década de los 50

1. *A Portrait of Ga*
(Margaret Tait, Reino Unido, 1952).
2. *L'opera Mouffe*
(Agnés Varda, Francia, 1954).

Década de los 60

3. *Welcome to Live, Dear Little One*
(Ed van der Elksen, Países Bajos, 1963).
4. *My Home movies*
(Taylor Mead, EE.UU., 1964).
5. *Guanabacoa: Crónica de mi familia*
(Sara Gómez, Cuba, 1966).
6. *David Holzman's Diary*
(Jim McBride, EE.UU., 1967).
7. *European Diaries*
(Taylor Mead, EE.UU., 1967).
8. *Kodack Ghost Poem*
(Andrew Noren, EE.UU., 1968).
9. *Walden*
(Jonas Mekas, EE.UU., 1969).

1970-1980

10. *Conversation in Vermont*
(Robert Frank, EE.UU., 1971).
11. *Going Home*
(Adolfas Mekas, EE.UU., 1971).
12. *Film Portrait*
(Jerome Hill, EE.UU., 1972).

13. *Journal*
(Johan van der Keuken, Países Bajos, 1972).
14. *My Father the Doctor*
(Miriam Weinstein, EE.UU., 1972).
15. *Reminiscences of a Journey to Lithuania*
(Jonas Mekas, EE.UU., 1972).
16. *Speaking Directly: Some American Notes*
(Jon Jost, EE.UU., 1972).
17. *Joyce at 34*
(Joyce Chopra y Claudia Weill, EE. UU., 1973).
18. *Living with Peter*
(Miriam Weinstein, EE.UU., 1973).
19. *Album*
(Boris Lehman, Suiza, 1974).
20. *Birthday Suit with Scars and Defects*
(Lisa Steel, Canadá, 1974).
21. *Behindert*
(Stephen Dwoskin, Francia, 1974).
22. *Gokushiteki eroosu: Rezna (Extreme Private Eros: Love Song)*
(Kazuo Hara, Japón, 1974).
23. *Images of Asian Music (A Diary from Live 1973-1974)*
(Petter Hutton, EE.UU., 1974).
24. *Italianamerica*
(Martin Scorsese, EE.UU., 1974).
25. *Nana, Mom and Me*
(Amalie Rothschild, EE.UU., 1974).

26. *Testament*
(James Broughton, EE.UU., 1974).
27. *The Plaint of Steve Kreines as Recorded by His Younger Brother Jeff*
(Jeff Kreines, EE.UU., 1974).
28. *Vakantie van de Filmer*
(Johan Van der Keuken, Países Bajos, 1974).
29. *Anaatomie d'un rapport*
(Luc Moullet, Francia, 1975).
30. *Call me Mama*
(Miriam Weinstein, EE.UU., 1975).
31. *Family Portrait Sitting*
(Alfred Guzzetti, EE.UU., 1975).
32. *Joe and Maxi*
(Joel Gold, Maxi Cohen, EE.UU., 1975).
33. *Italianamerica*
(Martin Scorsese, EE.UU., 1975).
34. *Diaries (1971-1976)*
(Ed Pincus, EE.UU., 1976).
35. *Lost, lost, lost*
(Jonas Mekas, EE.UU., 1976).
36. *News from Home*
(Chantal Akerman, Bélgica, 1977).
37. *In Between*
(Jonas Mekas, EE.UU., 1978).
38. *Joe and Maxi*
(Joel Gold, EE.UU., 1978).
39. *L'été madrilène*
(Joseph Morder, Francia, 1978).
40. *Les lieux d'une figure*
(George Perec, Francia, 1978).
41. *Ce répondeur ne prends pas des messages*
(Alain Cavalier, Francia, 1979).
42. *China: Land of my Father*
(Felicia Lowe, EE.UU., 1979).
43. *Le chien amoureux*
(Joseph Morder, Francia, 1979).
44. *Mother Tongue*
(Dereck May, Canadá, 1979).

1980-1990

45. *Breaking and entering*
(Anne Schaaetzel, EE.UU., 1980).
46. *Daughter Rite*
(Michelle Citron, EE.UU., 1980).
47. *Dialogue with a Woman Departed*
(Leo Hurwitz, EE.UU., 1980).
48. *Finding Christa*
(Camille Billops, EE.UU., 1980).
49. *Joel Demott*
(Demon Lover Diary, EE.UU., 1980).
50. *Scenes from Childhood*
(Alfred Guzzetti, EE.UU., 1980).
51. *Diaries (1971-1976)*
(Ed Pincus, EE.UU., 1981).
52. *L'heure exquise*
(René Alio, Francia, 1981).
53. *Outside in*
(Stephen Dowskin, Reino Unido, 1981).
54. *Journal inachevé*
(Marilú Mallet, Canadá, 1982).
55. *Les nuages américaines*
(Joseph Morder, Francia, 1982).
56. *Lettres d'amour en Somalie*
(Frédéric Mitterrand, Francia, 1982).
57. *Mourir à trente ans*
(Romain Goupil, Francia, 1982).
58. *Visite au mémoires et confessions*
(Manoel de Oliveira, Portugal, 1982).
59. *Elephants: Fragmento fan Argument*
(Richard P. Rogers, Reino Unido, 1983).
60. *La maison de Pologne*
(Joseph Morder, Francia, 1983).

61. *Les années déclin*
(Raymond Depardon, Francia, 1983).
 62. *Mother Rite*
(Michelle Citron, EE.UU., 1983).
 63. *Ulysse*
(Agnés Varda, Francia, 1983).
 64. *Un film. Autoportrait*
(Marcel Hanoum, Francia, 1983).
 65. *Backyard*
(Ross McElwee, EE.UU., 1984).
 66. *Death and the Singing Telegran*
(Mark Rance, EE.UU., 1984).
 67. *Diary (1973-1983)*
(David Perlov, Israel, 1984).
 68. *In this Life Body*
(Corinne Cantrill, Australia, 1984)
 69. *Red Shift*
(Gunvor Nelson, EE.UU., 1984).
 70. *The Ties That Bind*
(Su Friedrich, EE.UU., 1984).
 71. *Half Sister*
(Abraham Ravet, EE.UU., 1985).
 72. *In Memory*
(Abraham Ravett, EE.UU., 1985).
 73. *Beginning Pieces*
(Alfred Guzzetti, EE. UU., 1986).
 74. *Made in China*
(Lisa Hsia, EE.UU., 1986)
 75. *The Family Album*
(Alain Berliner, EE.UU., 1986)
 76. *The Sherman's March: A Meditation on the Possibility of Romantic Love in the South during an Era of Nuclear Weapons Proliferation*
(Ross McElwee, EE.UU., 1986).
 77. *A Song of Air*
(Merilee Bennett, Australia, 1987).
 78. *To a Safer Place*
(Beverly Shaffer y Shirley Turcotte, EE.UU., 1987).
 79. *Family Gathering*
(Lise Yasui, EE.UU., 1988).
 80. *Memoires d'un juif tropical*
(Joseph Morder, Francia, 1988).
 81. *The Way to May Father's Village*
(Richard Fung, EE.UU., 1988).
 82. *Weather Diary, 1,2,3 y 4*
(George Kuchar, EE.UU., 1988).
 83. *Everything's for you*
(Abraham Ravett, EE.UU., 1989).
 84. *If Every Girl Had a Diary*
(Sadie Benning, EE.UU., 1989).
 85. *Le documentariste ou le roman d'enfance*
(Dominique Dubosc, Francia, 1989).
 86. *Me and Rubyfruit*
(Sadie Benning, EE.UU., 1989).
 87. *Rape Stories*
(Margaret Strosser, EE.UU., 1989).
 88. *Roger and me*
(Michael Moore, EE.UU, 1989).
 89. *Route One. USA*
(Robert Kramer, EE.UU., 1989).
 90. *Tongues Untied*
(Marlon Riggs's, EE.UU., 1989).
-
- 1990-2000**
91. *À la recherche du lieu de ma naissance*
(Boris Lehman, Suiza, 1990).
 92. *Bye*
(Ed van der Elsken, Países Bajos, 1990).
 93. *Dear Doc*
(Robert Kramer, EE.UU., 1990).
 94. *Jollies*
(Sadie Benning, EE.UU., 1990).

95. *My Mother Place*
(Richard Fung, EE.UU., 1990).
96. *Rabbit on the Moon*
(Emiko y Chizu Omori, Japón, 1990).
97. *Rootless Cosmopolitans*
(Ruth Novaczek, 1990).
98. *Sink or Swim*
(Su Friedrich, EE.UU., 1990).
99. *Babel, Lettre à mes amis restés en Belgique (Journal Filmé 1983-1989)*
(Boris Lehman, Suiza, 1991).
100. *Finding Christa*
(Camille Billops y James Hatch, EE.UU., 1991).
101. *Following Sean*
(Ralph Arlyck, EE.UU., 1991).
102. *History and Memory*
(Rea Tajiri, EE.UU., 1991).
103. *Intimate Stranger*
(Alan Berliner, EE.UU., 1991).
104. *Spin Cycle*
(Aarin Burch, EE.UU., 1991).
105. *Thank You and Good Night*
(Jan Oxenberg, EE.UU., 1991).
106. *The Tourist*
(Rob Moss, EE. UU., 1991).
107. *In Search of Our Fathers*
(Marco Williams, EE.UU., 1992).
108. *It wasn't Love*
(Sadie Benning, EE.UU., 1992).
109. *La pudeur ou l'impudeur*
(Hervé Guibert, Francia, 1992).
110. *Ni tsutsumarete*
(Naomi Kawsae, Japón, 1992).
111. *No Sex Last Night*
(Sophie Calle y Greg Shephard, EE.UU., Francia, 1992).
112. *Transatlántico*
(Arturo Marinho, Argentina, 1992).
113. *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway*
(Janice Tanaka, EE.UU., 1992).
114. *El misterio de los ojos escarlata*
(Alfredo J. Anzola, Venezuela, 1993).
115. *Fast Trip, Long Drop*
(Gregg Bordowitz, 1993).
116. *Les demoiselles on eu 25 ans*
(Agnès Varda, Francia, 1993).
117. *Ni tsutsumarete*
(Naomi Kawase, Japón, 1993).
118. *Point the Depart*
(Robert Kramer, EE.UU., 1993).
119. *Silverlake. The View from Here*
(Peter Friedman y Tom Joslin, EE.UU., 1993).
120. *Time Indefinite*
(Ross, Mc Elwee, EE.UU., 1993).
121. *The Tourist*
(Robb Moss, EE.UU., 1993).
122. *Autoportrait*
(Jean-Luc Godard, Francia 1994).
123. *Baby I will make you sweat*
(Birgit Hein. Alemania, 1994).
124. *Complaints of a Dutiful Daughter*
(Deborah Hoffman, EE.UU., 1994).
125. *El diablo nunca duerme*
(Lourdes Portillo, EE.UU., 1994).
126. *Fast Trip, Long Drop*
(Gregg Bordowitz, EE.UU., 1994).
127. *Katatsumori*
(Naomi Kawase, Japón, 1994).
128. *La flaca Alejandra*
(Carmen Castillo, Chile, Francia, 1994).
129. *The Raimbow Diary*
(Kidlat Tahimik, Filipinas, 1994).

130. *Tomboychik*
(Sandi Dubowski, EE.UU., 1994).
131. *Trying to Kiss the Moon*
(Stephen Dowskin, Reino Unido, 1994).
132. *Why is Yellow the Middle of the Rainbow (1981-1993)*
(Kidlat Tahimik, Filipinas, 1994).
133. *Demain et encore demain*
(Dominique Cabrera, Francia, 1995).
134. *El abuelo Cheno y otras historias*
(Juan Carlos Rulfo, México, 1995).
135. *La línea paterna*
(Iosé Buil, México, 1995).
136. *Obsessive Becoming*
(Daniel Reeves, EE.UU., (1995).
137. *Playing the Part*
(Mich. McCabe, EE.UU., 1995).
138. *Tender Fictions*
(Barbara Hammer, EE.UU., 1995).
139. *Vintage: Family of Value*
(EE.UU., 1995).
140. *Chantal Akerman by Chantal Akerman*
(Chantal Akerman, Francia, 1996).
141. *D'est*
(Chantal Akerman, Francia, Bélgica y Portugal, 1996).
142. *Doulaye un saisons de pluies*
(Henri-François Himbert, Francia, 1996).
143. *How it Feels*
(Tracey Emin, Reino Unido, 1996).
144. *La rencontre*
(Alain Cavalier, Francia, 1996).
145. *Le Pays rêvé*
(Michel Moreau, Francia, 1996).
146. *Nobody's Business*
(Alain Berliner, EE.UU., 1996).
147. *No Sex Last Night*
(Sophie Calle, Francia, 1996).
148. *Omelette*
(Rémi Lange, Francia, 1996).
149. *Personal Belongings*
(Steven Bognar, EE.UU. 1996).
150. *Roman Desolé*
(Vincent Dieutre, Francia, 1996).
151. *Six O'Clock News*
(Ross McElwee, EE.UU., 1996).
152. *Sur la plage de Belfast*
(Henri François Imbert, Francia, 1996).
153. *Tender Fictions*
(Barbara Hammer, EE.UU., 1996).
154. *The March*
(Abraham Ravett, EE.UU., 1996).
155. *A Healthy Baby Girl*
(Judith Helfand, EE.UU., 1997).
156. *Five Year Diary 1981-1997*
(Anne Charlotte Robertson, EE.UU., 1997).
157. *Immemory One*
(Chris Marker, Francia, 1997).
158. *L'arrière pays*
(Jacques Nolot, Francia, 1997).
159. *Room Without a View*
(Rada Šešić, Países bajos, 1997).
160. *Six O'Clock News*
(Ross McElwee, EE.UU., 1997).
161. *Solo Scenes*
(Dieter Roth, Suiza, 1997-1998).
162. *Wednesday*
(Victor Kossakovsky, Rusia, 1997).
163. *Derniers Mots. Ma soeur Joke*
(Johan van der Keuken, Países Bajos, Francia, 1998).

164. *Desperately Seeking Helen*
(Eisha Marjara, Canadá, 1998).
165. *Last Words. My Sister Yoka*
(Johan Van der Keuken, Países Bajos, 1998).
166. *Lightning over Braddock: A Rustbowl Fantasy*
(Tony Buba, EE.UU., 1998).
167. *Morte en Vignole*
(Olivier Smolders, Bélgica, 1998).
168. *Roles*
(Graciela Taquini, Argentina, 1998).
169. *The Way to May Father's Village*
(Richard Fung, Canadá, 1998).
170. *Treyf*
(Alisa Lebow y Cyntia Madansky, EE.UU., 1998).
171. *Bye Bye Africa*
(Mahamat-Saleh Haroun, 1999).
172. *Del olvido al no me acuerdo*
(Juan Carlos Rulfo, México, 1999).
173. *Happy Birthday Mr Mograbi*
(Avi Mograbi, Israel, 1999).
174. *Once Removed*
(Jullie Mallozzi, EE.UU., 1999).
175. *Out of Love. Be Back Shortly*
(Dan Katzir, Israel, 1999).
176. *Rabbit in the Moon*
(Emiko y Chizu Omori, EE.UU., 1999).
177. *Summer in My Veins*
(Nishit Saran, EE.UU., India, 1999).
178. *The March*
(Abraham Ravett, EE.UU., 1999).
179. *Updated Diary (1990-1999)*
(David Perlov, Israel, 1999).
180. *Yiddle in the Middel. Growing Up Jewish in Iowa*
(Marlene Booth, EE.UU., 1999).

2000-2010

181. *Always a Bridesmaid*
(Nina Davenport, Estados Unidos, Inglaterra, 2000).
182. *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*
(Jonas Mekas, EE.UU., 2000).
183. *De Grote Vakantie*
(Johan van der Keuken, Países Bajos, 2000).
184. *Doble retrato*
(Marilou Mallot, Canadá, 2000).
185. *Les enfants du Borinage (Lettre à Herny Storck)*
(Patric Jean, Bélgica, 2000).
186. *Les glaneurs et la glaneuse*
(Agnés Varda, Francia, 2000).
187. *Lettre d'un cinéaste à sa fille*
(Eric Pauwels, Bélgica, 2000).
188. *My Mother India*
(Safina Oberoi, Australia, 2000).
189. *Papá Iván*
(María Inés Roqué, Argentina, 2000).
190. *Perdido y encontrado*
(Arturo Marinho, Argentina, 2000).
191. *All Water has a Perfect Memory*
(Natalia Almada, México-Estados Unidos, 2001).
192. *Fuente Álamo*
(Pablo García, España, 2001).
193. *Intoxicated by my Illness*
(Stephen Dowskin, Reino Unido, 2001).
194. *Kya ka ra ba a*
(Naomi Kawase, Japón, 2001).
195. *Les Temps et la Distance*
(François Gurguri, Francia, 2001).

196. *Mik's Gift*
(Celeste Geer, Australia, 2001).
197. *Porto de minha infancia*
(Manoel de Oliveira, Portugal, 2001).
198. *The Sweetest Song*
(Alain Berliner, EE.UU. 2001).
199. *Vuela angelito*
(Christiane Burkhard, México, 2001).
200. *Daughter from Danag*
(Gail Dolgin y Vicente Franco, Estados Unidos, 2000).
201. *De(s)amparo, polifonía familiar*
(Gustavo Fernández, Colombia, 2002).
202. *For my Children*
(Michal Aviad, Israel, 2002).
203. *Gina Kim's Video Diary*
(Gina Kim, Corea, Estados Unidos, 2002).
204. *La memoria interior*
(María Ruido, España, 2002).
205. *La televisión y yo*
(Andrés di Tella, Argentina, 2002).
206. *Producto de una ausencia*
(Lorena Salomé, Argentina 2002).
207. *Safar*
(Sandhya Suri, Gran Bretaña, 2002).
208. *Sita's Family*
(Saba Dewan, India, 2002).
209. *Stone Reader*
(Mark Moskowitz, EE.UU., 2002).
210. *Tales of the Night Fairies*
(Shohini Ghosh, India, 2002).
211. *Tarmation*
(Jonathan Caoutte, EE.UU., 2003).
212. *Tsuioku no dansu*
(Naomi Kawase, Japón, 2002).
213. *Un'ora sola ti vorrei*
(Alina Marazzi, Italia, 2002).
214. *Yo soy de mi barrio*
(Juan Vicente Córdoba, España, 2002).
215. *Bright Leaves*
(Ross McElwee, EE.UU. 2003).
216. *En algún lugar del cielo*
(Alejandra Carmona, Chile, 2003).
217. *Histoire d'un secret*
(Mariana Otero, Francia, 2003).
218. *My Stills*
(David Perlov, Israel, 2003).
219. *Los rubios*
(Albertina Carri, Argentina, 2003).
220. *Papá Iván*
(María Inés Roqué, Argentina, 2003).
221. *Supersize Me*
(Morgan Spurlock, EE.UU., 2003).
222. *El cielo gira*
(Mercedes Álvarez, España, 2004).
223. *Following Sean*
(Ralph Arlyck, EE.UU., 2004).
224. *Lo sublime /banal*
(Graciela Taquini, Argentina, 2004).
225. *My Architect. A Son's Journey*
(Nathaniel Kahn, Estados Unidos, 2004).
226. *November*
(Hito Steyerl, Alemania, 2004).
227. *O tempo não recuperado*
(Lucas Bambozzi, Brasil, 2004).
228. *Paralell Lines*
(Nina Davempport, EE.UU., 2004).
229. *Retrato*
(Carlos Ruiz, España-Inglaterra, 2004).
230. *The Watershed*
(Mary Trunk, EE.UU., 2004).

231. *El horizonte artificial*
(José Irigoyen, España, 2005).
232. *El telón de azúcar*
(Camila Guzmán, Francia, 2005).
233. *Haciendo memoria*
(Sandra Ruesga, España, 2005).
234. *La casa de mi abuela*
(Adán Aliaga, España, 2005).
235. *La habitación de Elías*
(Emma Tussell, España, 2005).
236. *Le filmeur*
(Alain Cavalier, Francia, 2005).
237. *Oxhide*
(Jiayin Liu, China, 2005).
238. *Phantom Limb*
(Jay Rosenblatt, EE.UU., 2005).
239. *Unanuluk, Dear Little One*
(Marie-Hélène Cousineau, Canadá, 2005).
240. *Alguien en la terraza*
(Christoph Behl, Argentina, 2006).
241. *Jour après jour*
(Jean Marie Pollet, Francia, 2006).
242. *Làs-bas*
(Chantal Akerman, Francia, 2006).
243. *La morte rouge*
(Víctor Erice, España, 2006).
244. *M*
(Niccolás Prividera, Argentina, 2006).
245. *Más allá del espejo*
(Joaquim Jorda, España, 2006).
246. *Nostalgia*
(Haolun Shu, China, 2006).
247. *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*
(Lorena Giachino, Chile, 2006).
248. *Sweetheart: Storie(s) about Accidents of Love*
(Gustavo Galupo, Argentina, 2006).
249. *Tarachime*
(Naomi Kawase, Japón, 2006).
250. *The Roof*
(Kamal Aljafari, Palestina, 2006).
251. *Tres vídeos tristes*
(Alberto García Alix, España, 2003-2006).
252. *Wide Awake*
(Alain Berliner, EE.UU., 2006).
253. *Windmill Movie*
(Alexander Olch, EE.UU., 2006).
254. *Zoom*
(León Siminiani, España, 2006).
255. *1937*
(Nora Martirosyan, Francia-Armenia, 2007).
256. *365 Films*
(Jonas Mekas, EE.UU., 2007).
257. *Balaou*
(Gonçalo Trocha, Portugal, 2007).
258. *Calle Santa Fe*
(Carmen Castillo, Chile, 2007).
259. *Decile a Mario que no vuelva*
(Mario Handler, Uruguay, 2007).
260. *Esplín o errar o sin embargo*
(Hernán Khourian, Argentina, 2007).
261. *Fotografías*
(Andrés di Tella, Argentina, 2007).
262. *Goodbye until Tomorrow*
(Antonio Escudero, Portugal, 2007).
263. *I for India*
(Sandhya Suri, Gran Bretaña, 2007).
264. *Los pasos de Antonio*
(Pablo Braur, España-Argentina, 2007).
265. *Love and words*
(Silvie Baillot, Francia, 2007).

266. *Lovely Andrea*
(Hito Steyerl, Alemania, 2007).
267. *Metamorfosis y fortalezas del olivar*
(Ignacio Guarderas, España, 2007).
268. *Reinalda de Carmen, mi mamá y yo*
(Lorena Giachino Torrens, Chile, 2007).
269. *A Complete History of my Sexual Failures*
(Christ Waitt, Reino Unido, 2008).
270. *Family Strip*
(Luis Miñarro, España, 2008).
271. *Les plages d'Agnès*
(Agnès Varda, Francia, 2008).
272. *Nadar*
(Carla Subirana, España, 2008).
273. *The Illusion*
(Susana Barriga, Cuba, 2008).
274. *Dundo Colonial Memory*
(Doama Amdringa, Portugal, 2009).
275. *Familia tipo*
(Cecilia Priego, Argentina, 2009).
276. *Fix me*
(Raed Andoni, Palestina, Francia, Suiza, 2009).
277. *Frente al espejo*
(Ana María Salas, España, 2009).
278. *Histoire de mes chevaux*
(Boris Lehman, Suiza, 2009).
279. *Irène*
(Alain Cavalier, Francia, 2009).
280. *La quemadura*
(René Ballesteros, Francia-Chile, 2009).
281. *Little Girl Cheeks*
(Ai Wei Wei, China, 2009).
282. *Los nueve tipos de mi padre*
(Pablo Romano, Argentina, 2009).
283. *Mi vida con Carlos*
(Germán Berger-Hertz, Chile, 2009).

2010-2020

284. *Aita*
(José María de Orbe, España, 2010).
285. *Color perro que huye*
(Andrés Duque, España, 2010).
286. *El edificio de los chilenos*
(Macarena Aguiló, Chile, 2010).
287. *Guest*
(José Luis Guerín, España, 2010).
288. *Les films rêvés*
(Eric Pawels, Bélgica, 2010).
289. *Mes deux seins, journal d'une guérison*
(Marie Mandy, Francia, 2010).
290. *Si yo fuera tú, me gustaría los Cicatriz*
(Jorge Tur Moltó, España, 2010).
291. *Treating*
(Wu Wenguang, China 2010).
292. *Photographic Memory*
(Ross McElwee, EE.UU., 2011).
293. *Walk Away Renee*
(Jonathan Caouette, EE.UU. 2011).
294. *Elena*
(Petra Costa, Brasil, 2012).
295. *Ensayo final para utopía*
(Andrés Duque, España, 2012).
296. *Huellas*
(Miguel Colombo, Argentina, 2012).
297. *Invisible*
(Víctor Iriarte, España, 2012).
298. *Jaures*
(Vincent Dieutre, Francia, 2012).
299. *Le film s'appelle voilà*
(Jean-Louis Le tacon, Francia, 2012).

300. *Límite primera persona*
(León Siminiani, España, 2012).
301. *LMXJVSD*
(Lucía Moreno, España, 2012).
302. *Looking for...*
(Andrea Said, Colombia, 2012).
303. *Mapa*
(León Siminiani, España, 2012).
304. *Miniaturas*
(Jonás Trueba, España, 2012).
305. *Pêche mon petit poney*
(Thomas Riera, Francia, 2012).
306. *Self-Portrait: at 47 Km*
(Zhang Meng Qui, China, 2012).
307. *The Lost Year*
(Jason Steeves, EE.UU., 2012).
308. *Tiens moi droite*
(Zoe Chantre, Francia, 2012).
309. *Time Exposure*
(Alfred Guzzetti, EE.UU., 2012).
310. *Stories we tell*
(Sarah Polley, EE.UU., 2012).
311. *Un Jeuneuse amoureuse*
(François Caillat, Francia, 2012).
312. *E agora? Lembra-me*
(Joaquim Pinto, Portugal, 2013).
313. *Grandir*
(Dominique Cabrera, Francia, 2013).
314. *Father and Son*
(Pawel Lozinski, Polonia, 2013).
315. *Father and Son on a Journey*
(Pawel Lozinski, Polonia, 2013).
316. *First Comes Loves*
(Nina Davenport, EE.UU., 2013).
317. *Firs Cousin Once Removed*
(Alain Berliner, EE.UU., 2013).
318. *Manic Pixie Dream Girl*
(Pablo Maqueda, España, 2013).
319. *Quand Je serai dictateur*
(Yaë André, Bélgica, 2013).
320. *The Missing Picture*
(Rithy Panh, Camboya-Francia, 2013).
321. *África 815*
(Pilar Monsell, España, 2014).
322. *La casa de mi padre*
(Fancina Verdés Oliva, España, 2014).
323. *Mes sept lieux*
(Boris Lehman, Suiza, 2014).
324. *Quand Je serai dictateur*
(Yaël André, Bélgica, 2014).
325. *A Strange Love Affair with Ego*
(Ester Gould, Países Bajos, 2015).
326. *Carta a una sombra*
(Daniela Abad, Miguel Salazar, Colombia, 2015).
327. *Heart of a Dog*
(Laurie Anderson, EE.UU., 2015).
328. *La sombra*
(Javier Olivera, Argentina, 2015).
329. *No Cow in the Ice*
(Eloy Domínguez, España, 2015).
330. *No Home Movie*
(Chantal Akerman, Bélgica, 2015).
331. *O futebol*
(Sergio Oksman y Carlos Muguiro, España, 2015).
332. *The Silences*
(Margot Nash, Australia, 2015).
333. *Todo comenzó por el fin*
(Luis Ospina, Colombia, 2015).
334. *Amazona*
(Clare Weiskopf, Colombia, 2016).
335. *Au pays de la muraille enneigée*
(Marilu Mallet, Canadá, 2016).

336. *Cuaterros*
(Albertina Carri, Argentina, 2016).
337. *Exil*
(Rithy Panh, Camboya, 2016).
338. *Home, el país de la ilusión*
(Josephine Landertinger Forero, Colombia, 2016).
339. *La deuxième nuit*
(Eric Pauwels, Bélgica, 2016).
340. *La película de nuestra vida*
(Enrique Baró, España, 2016).
341. *Niña sombra*
(María Teresa Larraín, Chile, Canadá, Costa Rica, 2016).
342. *Chaos*
(Sara Fattahi, Austria, Siria, Líbano y Catar, 2018).
343. *Ciro y yo*
(Miguel Salazar, Colombia, 2017).
344. *Converso*
(David Arratibel, España, 2017).
345. *Ghost Hunting*
(Raed Andoni, Palestina, 2017).
346. *Derrières les volets*
(Messaline Raverdy, Bélgica, 2017).
347. *El señor Liberto y los pequeños placeres*
(Ana Serret, España, 2017).
348. *Muchos hijos, un mono y un castillo*
(Gustavo Salmerón, España, 2017).
349. *Room for a man*
(Anthony Chidiac, Líbano, Estados Unidos, 2017).
350. *Un padre*
(Víctor Forniés, España, 2017).
351. *Amanecer*
(Carmen Torres, Colombia, 2018).
352. *En lugar de nada*
(Brenda Boyer, España, 2018).
353. *El silencio es un cuerpo que cae*
(Agustina Comedi, Argentina, 2018).
354. *Homo Botanicus*
(Guillermo Quintero, Colombia, 2018).
355. *Irene's Ghosts*
(Iain Cunningham, Irlanda, 2018).
356. *La asfixia*
(Ana Bustamante, Guatemala, 2018).
357. *Los fantasmas del Caribe*
(Felipe Monroy, Colombia, 2018).
358. *Muga deitzen da Pausoa*
(Maider Oleaga, España, 2018).
359. *Reunión*
(Ilán Serruya, España, 2018).
360. *The Smiling Lombana*
(Daniela Abad, Colombia, 2018).
361. *Yo Lucas,*
(Lucas Maldonado, Colombia, 2018).
362. *Yukiko*
(Young Sun Noh, Francia, 2018).
363. *A media voz*
(Heidi Hassan y Patricia Pérez Fernández, Cuba, España, Suiza, 2019).
364. *Chris the Swiss*
(Anja Kofmel, Suiza, 2019).
365. *Ficción privada*
(Andrés di Tella, Argentina, 2019).
366. *For Sama*
(Waad Al Kateab, Edward Watts, Inglaterra, Siria, 2019).
367. *Journal de septembre*
(Eric Pauwels, Bélgica, 2019).
368. *Heimat is a space in time*
(Thomas Heise, Alemania, 2019).
369. *Lázaro*
(José Alejandro González, Colombia, 2019).

370. *Midnight Traveler*
(Hassan Fazili, Estados Unidos, Reino Unido, Qatar, Canadá, 2019).
371. *Ne croyez sourtout pas que je hurle*
(Frank Beauvais, Francia, 2019).
372. *One Child Nation*
(Nanfu Wang y Lynn Zhang, Estados Unidos, 2019).
373. *Pirotecnia*
(Federico Artehortúa, Colombia, 2019).
374. *Regreso a casa Ros*
(Ian Ros, España, 2019).
375. *Video Blues*
(Emma Tussell, España, 2019).
376. *Visión nocturna*
(Carolina Moscoso, Chile, 2019).
377. *Zumiriki*
(Oskar Alegría, España, 2019).

VI.2.2. Filmografía de retrato familiar

1. *A Portrait of Ga*
(Margaret Tait, Reino Unido, 1952).
2. *Welcome to Live, Dear Little One*
(Ed van der Elksen, Países Bajos, 1963).
3. *Guanabacoa: Crónica de mi familia*
(Sara Gómez, Cuba, 1966).
4. *Going Home*
(Adolf Mekas, EE.UU., 1971).
5. *Reminiscences of a Journey to Lithuania*
(Jonas Mekas, EE.UU., 1972).
6. *Joyce at 34*
(Joyce Chopra y Claudia Weill, EE. UU., 1973).
7. *Vakantie van de Filmer*
(Johan Van der Keuken, Países Bajos, 1974).
8. *Italianamerica* (Martin Scorsese, EE.UU. 1974).
9. *Nana, Mom and Me*
(Amalie Rothschild, EE.UU., 1974).
10. *Gokushiteki eroosu: Rezna (Extreme Private Eros: Love Song)*
(Kazuo Hara, Japón, 1974).
11. *Family Portrait Sitting*
(Alfred Guzzetti, EE.UU., 1975).
12. *News from Home*
(Chantal Akerman, Bélgica, 1977).
13. *China: Land of my Father*
(Felicia Lowe, EE.UU., 1979).
14. *A Song of Air*
(Merilee Bennett, Australia, 1978).
15. *Daughter Rite*
(Michelle Citron, 1978).
16. *Joe and Maxi*
(Joel Gold, EE.UU., 1978).
17. *Diaries (1971-1976)*
(Ed Pincus, EE.UU., 1981).
18. *Breaking and Entering*
(Anne Schaaetzl, EE.UU., 1980).
19. *Finding Christa*
(Camille Billops, EE.UU., 1980).
20. *Daughter Rite*
(Michelle Citron, EE.UU., 1980).
21. *Dialogue with a Woman Departed*
(Leo Hurwitz, EE.UU., 1980).
22. *Mother Rite*
(Michelle Citron, EE.UU., 1983).

23. *Red Shift*
(Gunvor Nelson, EE.UU., 1984).
24. *The Ties That Bind*
(Su Friedrich, EE.UU., 1984).
25. *Diary (1973-1983)*
(David Perlov, Israel, 1983).
26. *Half Sister*
(Abraham Ravet, EE.UU., 1985).
27. *Journal Inachévé*
(Marilyn Mallet EE.UU., 1986).
28. *The Serman's March: A Meditation on the Possibility of Romantic Love in the South during an Era of Nuclear Weapons Proliferation*
(Ross McElwee, EE.UU., 1986).
29. *Made in China* (
Lisa Hsia, EE.UU., 1986).
30. *A Song of Air*
(Merilee Bennett, Australia, 1987).
31. *To a Safer Place*
(Beverly Shaffer y Shirley Turcotte, EE.UU., 1987).
32. *Family Gathering*
(Lise Yasui, EE.UU., 1988).
33. *The Way to May Father's Village*
(Richard Fung, EE.UU., 1988).
34. *Everything's for you*
(Abraham Ravett, EE.UU., 1989).
35. *Bye*
(Ed van der Elsken, Países Bajos, 1990).
36. *My Mother Place*
(Richard Fung, Canadá., 1990).
37. *Rabbit on the Moon*
(Emiko y Chizu Omori, Japón, 1990).
38. *Sink or Swim*
(Su Friedrich, EE.UU. 1990).
39. *Finding Christa*
(Camille Billops y James Hatch, EE.UU., 1991).
40. *History and Memory. For Akiko and Takashige*
(Rea Tajiri, EE.UU., 1991).
41. *Intimate Stranger*
(Alain Berliner, EE.UU., 1991).
42. *Thank You and Good Night*
(Jan Oxenberg, EE.UU., 1991).
43. *Spin Cycle*
(Aarin Burch, EE.UU., 1991).
44. *History and Memory*
(Rea Tajiri, EE.UU., 1991).
45. *Intimate Stranger*
(Alain Berliner, EE.UU., 1991).
46. *History and Memory. For Akiko and Takashige*
(Rea Tajiri, EE.UU., 1991).
47. *In Search of Our Fathers*
(Marco Williams, EE.UU., 1992).
48. *Who's Going to Pay for these Donuts Anyway*
(Janice Tanaka, EE.UU., 1992).
49. *In Search of Our Fathers*
(Marco Williams, EE.UU. 1992).
50. *Ni tsutsumarete*
(Naomi Kawsae, Japón, 1992).
51. *El misterio de los ojos escarlata*
(Alfredo J. Anzola, Venezuela, 1993).
52. *Time Indefinite*
(Ross, Mc Elwee, EE.UU, 1993).
53. *El diablo nunca duerme*
(Lourdes Portillo, EE.UU., 1994).
54. *Katatsumori*
(Naomi Kawase, Japón, 1994).

55. *Complaints of a Dutiful Daughter*
(Deborah Hoffman, EE.UU., 1994).
56. *La línea paterna*
(José Buil, México, 1995).
57. *Demain et encore demain*
(Dominique Cabrera, Francia, 1995).
58. *Vintage: Family of Value*
(Thomas Allen Harris, EE.UU., 1995).
59. *El abuelo Cheno y otras historias*
(Juan Carlos Rulfo, México, 1995).
60. *La rencontre*
(Alain Cavalier, Francia, 1996).
61. *Nobody's Business*
(Alain Berliner, EE.UU., 1996).
62. *Six O'clock News*
(Ross McElwee, EE.UU., 1996).
63. *A Healthy Baby Girl*
(Judith Helfand, EE.UU., 1997).
64. *The Way to My Father's Village*
(Richard Fung, Canadá, 1998).
65. *Last Words. My Sister Yoka*
(Johan Van der Keuken, Países Bajos, 1998).
66. *Morte en Vignole*
(Olivier Smolders, Bélgica, 1998).
67. *Rabbit in the Moon*
(Emiko y Chizu Omori, EE.UU., 1999).
68. *Del olvido al no me acuerdo*
(Juan Carlos Rulfo, México, 1999).
69. *Once Removed* (
Julie Mallozzi, EE.UU., 1999).
70. *The March*
(Abraham Ravett, EE.UU., 1999).
71. *Updated Diary (1990-1999)*
(David Perlov, Israel, 1999).
72. *The March*
(Abraham Ravett, EE.UU., 1999).
73. *Yiddle in the Middel. Growing Up Jewish in Iowa*
(Marlene Booth, EE.UU., 1999).
74. *De Grote Vakantie*
(Johan van der Keuken, Países Bajos, 2000).
75. *My Mother India*
(Safina Oberoi, Australia, 2000).
76. *Papá Iván*
(María Inés Roqué, Argentina, 2000).
77. *Kya ka ra ba a*
(Naomi Kawase, Japón, 2001).
78. *Lettre d'un cinéaste à sa fille*
(Eric Pauwels, Bélgica, 2000).
79. *Daughter from Danang*
(Gail Dolgin y Vicente Franco, Estados Unidos, 2000).
80. *Kya ka ra ba a*
(Naomi Kawase, Japón, 2001).
81. *All Water has a Perfect Memory*
(Natalia Almada, México-Estados Unidos, 2001).
82. *The Sweetest Song*
(Alain Berliner, EE.UU. 2001).
83. *Vuela angelito*
(Christiane Burkhard, México, 2001).
84. *La televisión y yo*
(Andrés di Tella, Argentina, 2002).
85. *Safar*
(Sandhya Suri, Reino Unido, 2002).
86. *Sita's Family*
(Saba Dewan, India, 2002).
87. *Un'ora sola ti vorrei*
(Alina Marazzi, Italia, 2002).

88. *Histoire d'un secret*
(Mariana Otero, Francia, 2003).
89. *Los rubios*
(Albertina Carri, Argentina, 2003).
90. *Papá Iván*
(María Inés Roqué, Argentina, 2003).
91. *My Stills*
(David Perlov, Israel, 2003).
92. *Tarnation*
(Jonathan Caouette, Estados Unidos, 2003).
93. *Retrato*
(Carlos Ruiz, España-Inglaterra, 2004).
94. *Stories We Tell*
(Sarah Polley, Canadá, 2004).
95. *The Watershed*
(Mary Trunk, EE.UU., 2004).
96. *My Architect. A Son's Journey*
(Nathaniel Kahn, Estados Unidos, 2004).
97. *La habitación de Elías*
(Emma Tussell, España, 2005).
98. *Phantom Limb*
(Jay Rosenblatt, EE.UU., 2005).
99. *El horizonte artificial*
(José Irigoyen, España, 2005).
100. *La casa de mi abuela*
(Adán Aliaga, España, 2005).
101. *Haciendo memoria*
(Sandra Ruesga, España, 2005).
102. *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*
(Lorena Giachino, Chile, 2006).
103. *M*
(Nicolás Prividera, Argentina, 2006).
104. *Tarachime*
(Naomi Kawase, Japón, 2006).
105. *Wide Awake*
(Alan Berliner, EE.UU., 2006).
106. *Fotografías*
(Andrés di Tella, Argentina, 2007).
107. *1937*
(Nora Martirosyan, Francia-Armenia, 2007).
108. *I for India*
(Sandhya Suri, Reino Unido, 2007).
109. *Family Strip*
(Luis Miñarro, España, 2008).
110. *Nadar*
(Carla Subirana, España, 2008).
111. *The Illusion*
(Cuba, Susana Barriga, 2008).
112. *Familia tipo*
(Cecilia Priego, Argentina, 2009).
113. *Irène*
(Alain Cavalier, Francia, 2009).
114. *La quemadura*
(René Ballesteros, Francia-Chile, 2009).
115. *Los nueve tipos de mi padre*
(Pablo Romano, Argentina, 2009).
116. *Aita*
(José María de Orbe, España, 2010).
117. *Treating*
(Wu Wenguang, China 2010).
118. *Photographic Memory*
(Ross Mc Elwee, EE.UU., 2011).
119. *Walk Away Renee*
(Jonathan Caouette, EE.UU. 2011).
120. *Elena*
(Petra Costa, Brasil, 2012).
121. *Ensayo final para utopía*
(Andrés Duque, España, 2012).

122. *Huellas*
(Miguel Colombo, Argentina 2012).
123. *Stories we tell*
(Sarah Polley, EE.UU., 2012).
124. *Father and Son*
(Pawel Lozinski, Polonia, 2013).
125. *Father and Son on a Journey*
(Pawel Lozinski, Polonia, 2013).
126. *Firs Cusin Once Removed*
(Alain Berliner, EE.UU., 2013).
127. *The Missing Picture*
(Rithy Panh, Camboya Francia, 2013).
128. *Africa 815*
(Pilar Monsell, España, 2014).
129. *La distancia perdida*
(Ilán Serruya, España, 2015).
130. *La sombra*
(Javier Olivera, Argentina, 2015).
131. *No Home Movie*
(Chantal Akerman, Bélgica, 2015).
132. *O futbol*
(Sergio Oksman y Carlos Muguero, España, 2015).
133. *The Silences*
(Margot Nash, Australia, 2015).
134. *Amazona*
(Clare Weiskopf, Colombia, 2016).
135. *Cuaterros*
(Albertina Carri, Argentina, 2016).
136. *La deuxième nuit*
(Eric Pauwels, Bélgica, 2016).
137. *La película de nuestra vida*
(Enrique Baró, España, 2016).
138. *Converso*
(David Arratibel, España, 2017).
139. *Derrieres les volets*
(Messaline Raverdy, Bélgica, 2017).
140. *El señor Liberto y los pequeños placeres*
(Ana Serret, España, 2017).
141. *El Silencio es un cuerpo que cae*
(Agustina Comedi, Argentina, 2017).
142. *Muchos hijos, un mono y un castillo*
(Gustavo Salmerón, España, 2017).
143. *Un padre*
(Víctor Forníes, España, 2017).
144. *Amanecer*
(Carmen Torres, Colombia, 2018).
145. *Irene's Ghosts*
(Iain Cunningham, Reino Unido, 2018).
146. *En lugar de nada*
(Brenda Boyer, España, 2018)
147. *Reunión*
(Ilán Serruya, España, 2018)
148. *La asfixia*
(Ana Bustamante, Guatemala, 2018).
149. *Yukiko*
(Young Sun Noh, Francia, 2018).
150. *Bubota*
(Carlota Bujosa, España, 2019).
151. *Ficción privada*
(Andrés di Tella, Argentina, 2019).
152. *Regreso a casa Ros*
(Ian Ros, España, 2019).
153. *Lázaro*
(José Alejandro González, Colombia, 2019).
154. *Video Blues*
(Emma Tussell, España, 2019).

VI.2.3. Filmografía Una Casa. Retrato familiar

1. *Angelines*
(Valvanera, Aranzubía, 2012).
2. *Calle Oña*
(Amaya Hernández, 2014).
3. *Meditaciones para señoritas*
(Anamusma, 2014).
4. *El árbol*
(Roya Eshraghi, 2014).
5. *Maéi*
(Jorge Cantos, 2014).
6. *Most of Us Don't Live There*
(Laura Marie Wayne, 2014).
7. *La distancia perdida*
(Ilan Serruya, 2015).
8. *Como pez fuera del agua*
(Rossella Mezzina, 2015).
9. *Bienvenida Venus*
(María González, 2015).
10. *Perales con melocotones*
(Claudia Dijkkamp, 2015).
11. *At my 74 Years I Acknowledge that I Never Brushed my Eyebrows*
(Alejandro Ramírez Ariza, 2016).
12. *1964*
(Gonzalo Amigo Cascallar, 2016).
13. *Última vez*
(Valle Lázaro, 2016).
14. *Gogorazten*
(Irati Cano Alkain, 2016).
15. *Hoy y ayer*
(Jesika Morales Sativa, 2016).
16. *Falucho, Entre Ríos*
(Ilán Serruya, 2017).
17. *Apuntes desde la distancia*
(Francisco Marise, 2017).
18. *Giovanni Atilio*
(Magdalena Orellana, 2017).
19. *1975-1988*
(María Argüelles 2017).
20. *Desde aquí*
(Karen Andersen, 2017).
21. *Una verdadera película*
(Catalina Segú, España, 2018).
22. *Yo amo a Pablo escobar*
(Andrés Rincón, 2018).
23. *Me encontré (esto) por el camino*
(Carolina González Araujo, 2017).
24. *Ama*
(Irene Aguirre Lamas, 2018).
25. *Lengua muerta*
(Alexis Roitman, 2018).
26. *Amar a la dama*
(Ana Naima, Kleinman, 2018).
27. *¿Para qué sirve un Zeide?*
(Ilán Serruya, 2018).
28. *Requiebro*
(Rafael Guijarro, 2019).
29. *Nascer, morrer*
(Alicia Ferrer Goded, 2018).
30. *Tan pronto como te vayas*
(Carolina Martín Quiroga, 2019).
31. *Así era*
(Sarah Velilla Pellicer, 2019).
32. *Papá, ¿qué es el hogar?*
(Luis Alberto Gonzales Pagador, 2019).
33. *Veni, vidi, vici*
(Mía de Diego, 2019).
34. *Las casas que nos quedan*
(Rocío Morato Huerta, 2019).
35. *Cuando el paisaje se ha ido*
(Cristobal Espinosa, 2019).
36. *Ahora nos veremos más*
(Daniel Domínguez Martínez, 2019).
37. *Bubota*
(Carlotla Bujosa Cortés, 2019).

VII

ANEXOS

VII.1. FICHAS DE LAS PELÍCULAS

DAUGHTER RITE



Dirección: Michelle Citron

Guion: Michelle Citron

Año: 1978

Producción: Michelle Citron

Montaje: Michelle Citron

Fotografía: Michelle Citron

Sonido: Michelle Citron

Intérpretes: Penelope Victor (Maggie), Anne Wilford (Stephanie), Jerri Hancock (Narradora)

Duración: 53'

País: Estados Unidos

Formato: 16mm, color

A SONG OF AIR



Dirección: Merilee Bennett

Guion: Merilee Bennett

Año: 1987

Producción: Jane Karlake

Montaje: Merilee Bennett

Fotografía: Maria Rita Barbagallo

Cámara imágenes de archivo: Arnold Bennett (1957-1976), John Jackson (1937)

Sonido: Duncan Smith

Música: Douglas Kehans

Narración: Ruth Schoenheimer

Duración: 26'

País: Australia

Formato: 16mm, color

TO A SAFER PLACE



Dirección: Beverly Shaffer y Shirley Turcotte

Guion: Beverly Shaffer y Shirley Turcotte

Año: 1987

Producción: National Film Board of Canada

Montaje: Sidonie Kerr

Fotografía: Joan Hutton

Sonido: Lorna Rasmussen

Música original: Loreena McKennitt

Narración: Shirley Turcotte, Gloria Demers

Duración: 58'

País: Canadá

Formato: 16mm, color

SWINK OR SWIM



Dirección: Su Friedrich

Guion: Su Friedrich

Año: 1990

Producción: Su Friedrich

Financiación: Becas de la Fundación Guggenheim, la Fundación Rockefeller, del New York State Council on the Arts, la Fundación Jerome y la Art Matters Inc

Montaje: Su Friedrich

Fotografía: Su Friedrich

Sonido: Su Friedrich

Intérpretes: Jessica Lynn (voz *over*)

Música: "Gretchen am Spinrade" de Franz Schubert, interpretado por Kathleen Ferrier (Decca Records)

Duración: 48'

País: Estados Unidos

Formato: 16mm, blanco y negro

NI TSUSUMARETE



Dirección: Naomi Kawase.

Guion: Naomi Kawase.

Año: 1992.

Producción: Naomi Kawase, Kumie

Montaje: Naomi Kawase.

Fotografía: Naomi Kawase.

Sonido: Naomi Kawase.

Duración: 40'.

País: Japón

Formato: 8 mm, hinchado a 16 mm, color.

KATATSUMORI



Dirección: Naomi Kawase.

Guion: Naomi Kawase

Año: 1994

Producción: Naomi Kawase, Kumie

Montaje: Naomi Kawase

Fotografía: Naomi Kawase

Sonido: Naomi Kawase

Duración: 40

País: Japón

Formato: 8 mm, hinchado a 16 mm, color

VUELA ANGELITO (ENGELDREN FLIEG)



Dirección: Christiane Burkhard

Guion: Christiane Burkhard

Año: 2001

Producción: Centro de Capacitación Cinematográfica

Montaje: David Arthur

Fotografía: Miguel Barreda

Sonido:

Música: Santiago Ojeda

Duración: 50'

País: México, Alemania

Formato: Betacam SP

KIA KA RA BA A (CIELO, VIENTO, FUEGO, AGUA Y TIERRA)



Dirección: Naomi Kawase
Guion: Naomi Kawase
Año: 2001
Producción: Naomi Kawase, Kumie y ARTE Francia
Montaje: Naomi Kawase
Fotografía: Naomi Kawase y Masami Inomoto
Sonido: Naomi Kawase
Duración: 50'
País: Japón-Francia
Formato: 8 mm y 16 mm volcadas a Betacam Digital, color

TARACHIME (NACIMIENTO/MADRE)



Dirección: Naomi Kawase
Guion: Naomi Kawase
Año: 2006
Producción: Naomi Kawase, Kumie y ARTE Francia
Montaje: Naomi Kawase y Takefuji Kayo
Fotografía: Naomi Kawase
Sonido: Naomi Kawase
Duración: 43'
País: Japón-Francia
Formato: Betacam Digital

UN'ORA SOLA TI VORREI



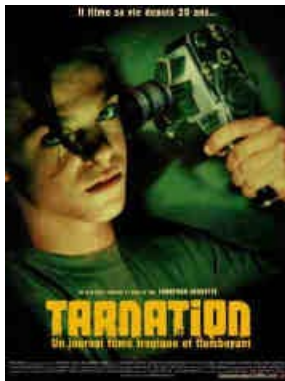
Dirección: Alina Marazzi
Guion: Luisa Marazzi Hoepli
Año: 2002
Producción: Alina Marazzi, Gianfilippo Pedote, Giuseppe Piccioni, Francesco Virga
Montaje: Ilaria Fraioli
Fotografía: Hoepli
Música: Michele Fedrigotti
Duración: 55'
País: Italia
Formato: HD, Color

HISTOIRE D'UN SECRET



Dirección: Mariana Otero
Guion: Mariana Otero
Año: 2003
Producción: Denis Freyd
Montaje: Nelly Quettier
Fotografía: Hélène Louvart
Sonido: Patrick Genet
Música: Michael Galasso
Duración: 95'
País: Francia
Formato: HD, color.

TARNATION



Dirección: Jonathan Caouette
Guion: Jonathan Caouette
Año: 2004
Producción: John Cameron Mitchell
Montaje: Jonathan Caouette, Brian A. Kates
Fotografía: Jonathan Caouette
Sonido: Jonathan Caouette
Música: John Califra, Max Avery Lichtenstein
Duración: 88'
País: EE.UU
Formato: Betacam Digital, Color

LA QUEMADURA



Dirección: René Ballesteros

Guión: René Ballesteros

Año: 2009

Producción: Le Fresnoy

Montaje: Catherine Rascon, Marina Meliande, René Ballesteros

Fotografía: Jacques Loeuille, René Ballesteros, Severine Pinaud y Enrique Ramírez

Sonido: Marco Burdiles, René Ballesteros, Yann-Elie Gorans

Música: René Ballesteros

Duración: 65'

País: Chile

Formato: HD, color

AMAZONA



Dirección: Clare Weiskopf,

Guión: Clare Weiskopf, Gustavo Vasco, Nicolás Van Hemelryck.

Año: 2016.

Producción: Nicolás Van Hemelryck y Clare Weiskopf.

Montaje: Gustavo Vasco.

Fotografía: Nicolás Van Hemelryck.

Sonido: Nicolás Van Hemelryck.

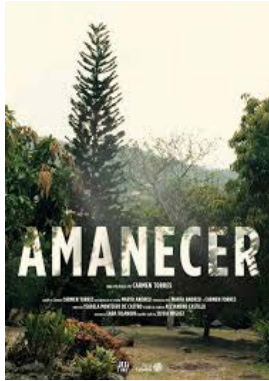
Música: Camilo Sanabria

Duración: 82'.

País: Colombia.

Formato: HD, color.

AMANECER



Dirección: Carmen Torres

Guión: Carmen Torres

Año: 2018

Producción: Marta Andreu y Carmen Torres

Montaje: Isabela Monteiro de Castro

Fotografía: Carmen Torres

Sonido: Marta Andreu

Duración: 79'

País: Colombia, España

Formato: HD, color

IRENE'S GHOST



Dirección: Iain Cunningham

Guión: Iain Cunningham y David Arthur

Año: 2018

Producción: Rebecca Marc-Lawson, Forward Features, Tyke Films

Montaje: David Arthur

Fotografía: Iain Cunningham, Lucy Cohen, Rosie Saunders, Joshea Fry

Animaciones: Ellie Land

Sonido: Raoul Brand

Música: Chris Tye

Duración: 81'

País: Reino Unido

Formato: HD, color

VIDEO BLUES



Dirección: Emma Tussell

Guión: Emma Tussell y Laura Sipán

Año: 2019

Producción: Félix Tusell Sánchez

Montaje: Juan Barrero y Emma Tussell

Fotografía: Javier Cerdá

Diseño de sonido: José Tomé

Duración: 74'

País: España

Formato: HD, color

VII.2. TRANSCRIPCIÓN DE LOS DOCUMENTALES

ESTUDIOS DE CASO

A continuación se adjuntan las transcripciones de la voz *over* y los diálogos de los documentales que han conformado los estudios de caso. El único guion publicado³⁷⁴ es el de la película *Daughter Rite*, que se ha traducido del inglés. La transcripción y traducción del resto de los documentales es inédita y se ha utilizado con el objetivo de facilitar el análisis de las películas.

VII.2.1. *Daughter Rite*

Para Sue E. Vicki

1. *Home Movie*. Picnic en la escuela. Ext./día

*Colores, rojo, negro, amarillo, se mueve
ralentizados en la pantalla. Gradualmente se
vuelven legibles. Una madre y su joven hija, de
diez años de edad, van y vienen a través de un
campo lleno de gente. Participan en un concurso
anticuado. Cada una sostiene una cuchara en
su boca. Al final de la cuchara hay un huevo,
que se pasa con cuidado mientras ellas caminan.*

NARRACIÓN

Empecé esta película cuando tenía veintiocho años. Mi veintiocho cumpleaños fue particularmente difícil para mí. Llevaba meses deprimida. Me levantaba inquieta todas las mañanas a las cinco. Me costaba conciliar el sueño y no paraba de perder peso. Me costaba trabajar concentrarme, fijar mi atención en algo. Veintiocho eran demasiados, era el final

³⁷⁴ Michelle Citron, "Daughter Rite. A Film by Michelle Citron", en Michelle Citron *Home Movies and Other Necessary Fictions* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999), pp. 143-164.

de algo. Pero antes de mi cumpleaños recordé que mi madre se había casado a los veintiocho y había tenido a su primera hija a mí, y ahí estaba yo a punto de cumplir veintiocho y no estaba casada ni a punto de tener ningún hijo. Al ir a cumplir veintiocho y no estar haciendo lo mismo que mi madre, me di cuenta de que estaba muy asustada y ese miedo en mi veintiocho cumpleaños, desencadenó el proceso del que surgió esta película. Ahora tengo treinta años. Dedico esta película con todo el cariño, a mi madre. Una mujer a la que me parezco mucho y con la que no tengo nada que ver.

Título *Daughter Rite*

2. *Home Movie*. Jardines públicos de Boston. Ext./día

Un barco a pedales lleno de turistas. En el bote están sentadas la madre y sus dos hijas. Ellas saludan a la cámara mientras el bote se desliza.

NARRACIÓN

Era mamá quien llamaba, sonaba muy deprimida, papá se acababa de marchar. Se había llevado los muebles de la habitación, estaba enfadada, se los pensaba quedar, pero no los necesita, ella ya tiene. Aquello la puso de mal humor y por eso me llamó para quejarse. Me dijo que había vuelto a cambiar de opinión. Iba a poner la casa a la venta y a mudarse a Hawái. Le dije que eso no tenía ningún sentido, sobre todo porque ella ya había ido a ver aquello, y le había parecido una tontería sin sentido mudarse allí. Le dije que era una reacción a que papá se fuera, a quedarse sola, y tener que enfrentarse de golpe con la realidad. Aquello me molestó mucho, no porque

se divorciaran sino que ella se fuese a Hawái. Se engaña tanto a sí misma. Siempre está cambiando de sitio pensando que así todo mejorará. Vive en una fantasía. Todo el mundo es feliz en el paraíso. Un cambio superficial y desesperado. Allí seguirá siendo la misma descontenta consigo misma, con su vida, siempre huyendo. ¿Por qué tiene tanto miedo? Su reacción ante papá, su falta de flexibilidad me dice que hacía tiempo que quería irse y que ahora tiene la excusa para marcharse. Así no tiene que asumir la responsabilidad de marcharse, la culpa es de él. ¿Por qué ha tenido que esperar a tener una excusa? ¿Por qué no se ha ido antes? Odio su falta de sinceridad.

3. *Cocina*. Casa materna. Int./día

Stephanie y Maggie, dos hermanas de alrededor de treinta años, están sentadas una cocina soleada, bebiendo café y hablando directamente a la cámara. La hermana morena Maggie, es la hermana mayor, la rubia Stephanie es la pequeña.

STEPHANIE

Estuve 23 horas de parto hasta que me hicieron una cesárea y sacaron a Ana. Mi madre vino en avión para acompañarme después del parto y todo eso. En el hospital, estaban ella y Steven Yo estaba en la sala de partos y solo dejaban que entrase una persona y cuando llevaba ya diez horas, estaba muy cansada y tenía muchos dolores. No paraba de chillar era como en las películas, (risas), de verdad, y me di cuenta de que cuando ella entraba, yo tenía más dolores y me cansaba más. Y sabes lo que hacía, ella me cogía la mano y me decía: “No pasa nada, cielo”. “Cielo”, como si me doliese un poco la tripa y así se

fuera a ir. Me entraba tanta rabia. Cuando Steven entró llevaríamos diez horas y media o así. Le dije que no quería que entrase más. Steven me daba una fuerza que era más fácil de aceptar. Él sabía que yo iba a estar bien, que tenía la fuerza necesaria. Así que se lo dijo y se quedó dentro conmigo hasta que me llevaron al quirófano y ella nunca me lo ha perdonado. Nunca. Es como si le hubiera negado el derecho de ser una madre, a estar allí y cuidar de mí. Era justo lo contrario de lo que yo necesitaba en ese momento.

4. *Home Movie*. Paseo. Ext. /día

La madre y sus dos hijas de tres y seis años, caminan acercándose y alejándose de la cámara, desfilando para el padre que está detrás de la cámara. Sus movimientos son espasmódicos, antinaturales, repetitivos.

NARRACIÓN

Mamá se muda a nueve mil quinientos kilómetros y ni siquiera pasa por Madison a visitarme el día antes de irse. Tiene que llegar pronto a Hawái para comprar una casa. 82.000 dólares. No tiene ningún problema en endeudarse. Un día. ¿Qué más le da? Puedo ir a verla unas horas si quiero durante el traspaso en Chicago. Conducir seis horas para verla dos y ni siquiera quiere pasar un día conmigo. Lo entiendo: divorciarse, acabar con todo, romper todos los lazos. Todo el mundo le está dando tantos disgustos, respaldándola tan poco que se sentirá indefensa. Si cede en algo no tendrá la fuerza necesaria para liberarse. ¿Y ese algo es visitarme? Que se vaya a la mierda. Ayer pasé dos horas con mi madre en el aeropuerto entre un vuelo y otro, antes de que desapareciese hacia el

oeste camino de Hawái y de una nueva vida. Fue triste y doloroso. Lo pasamos bien. Hablamos de cosas serias, no de las tonterías de siempre. Me sentí muy cerca de ella. Me pasó todo el camino de vuelta a casa llorando. Ya no tenía casa, ni infancia ni madre. Se acabó.

5. *Home Movie*. Lavando los platos de la cena. Int./noche

Las dos hermanas pequeñas lavan y secan los platos ante la aprobación materna.

NARRACIÓN

Mamá llamó ayer. Tras hablar sobre el tiempo y su nuevo trabajo. Dijo que había algo de lo que quería hablar conmigo, lo que quería que pasara tras su muerte. Quiere que sus órganos se donen a un hospital y que la incineren. Dijo que quería contármelo aunque a mí no me guste hablar de temas personales. Tenía razón en lo que dijo. Pero el tono sarcástico implicaba que yo era una persona cerrada, reservada fría e insensible y que por eso no quería oír lo que ella tenía que decirme y que por eso le resultaba difícil hablar conmigo. Nancy me dijo que claro, que mamá piensa que yo soy incapaz de amar o sea de amarla a ella, porque para ella el amor tiene que ver con un sacrificio total. Mi madre lo hizo por su madre y es lo que se espera de nosotras. Me resisto a pensar que el amor sea eso, así que no ofrezco esa clase de amor. Ella se resiste a entender el amor de cualquier otra manera, de manera que no acepta lo que yo le ofrezco. Pero la conversación me perturba. Qué triste, pensé, qué poco me conoce. Y sentí de verdad no haber estado más cerca de ella y supe que ya nunca lo estaríamos. Aquello me confundió, siempre he pensado que era una persona

cariñosa, y ahora mi madre me hacía ver lo contrario. Y yo la creí porque es mi madre. Y debería conocerme mejor que nadie.

6. Salón. Casa materna. Int./día

Maggie y Stephanie están sentadas en un sofá. Miran directamente a la cámara, que panea entre ellas mientras hablan.

STEPHANIE

Yo estaba muy celosa. De cómo era con mis amigas. De la relación que ella tenía con ellas. Yo no tenía tan buena relación con ella, ni con ellas. ¿Y tú? (Dirigiéndose a Maggie).

MAGGIE

Stephanie se llevaba mejor que yo con nuestra madre.

STEPHANIE

Hasta que cumplí los quince nos llevábamos bien. Después la cosa se rompió. Pero, bueno...

MAGGIE

Mi madre quería saber muchas cosas acerca de mi vida. Quería saber todo lo que hacía. Se implicaba mucho en comprarme ropa, en vestirme, en que fuera a fiestas. En vivir a través mío. No tenía mucho más que hacer en aquel entonces. Y cuanto más me presionaba y más quería de mí, más me apartaba y me alejaba yo de ella. Para ella fue duro. Más tarde descubrí que leía mis diarios, así que empecé a esconderlos, y también me leía las cartas. Incluso después de esconderlos los seguía leyendo. Me enfadé mucho porque no es que ella se los encontrase y los leyera porque estaban por ahí, sino que los buscaba. Era una invasión aún mayor porque era consciente, y...

STEPHANIE

Sí, me acuerdo... Recuerdo que te distancias-te muchísimo de ella. Te ibas a tu cuarto y cerrabas la puerta y eso le enfadaba muchísimo.

MAGGIE

Decía: “abre esa puerta, en esta casa las puertas están abiertas”.

STEPHANIE

Sí, en esta casa “somos una familia” y “tenemos que saber cómo están los demás”. Conmigo la cosa no era tan mala porque sacaba todo aquello con Maggie, así que conmigo..., yo le contaba muchas cosas. No tenía que preguntarme o leerme los diarios ni nada así. Pero cuando crecimos, nos hicimos... Tú eras muy independiente y yo me fue haciendo... Así que..., bueno...

MAGGIE

Lo increíble de lo de las cartas y el diario es que ella pensaba que tenía pleno derecho a hacer eso. Ni se le pasaba por la cabeza que estaba haciendo algo malo. Era mi madre. Tenía derecho. Era una de sus funciones como madre: hacerme el desayuno por las mañanas y leer mi correo.

STEPHANIE

Lo que la ponía tan furiosa, esto me lo contaba cuando te ibas al colegio, es que las cosas que leía en tu diario y en las cartas la enfurecían tanto porque daban muestra de que no eras la hija que ella quería que fueras. Así que se retroalimentaba. Ella leía el diario y se enfadaba por cómo eras, y tú lo hacías aún más, porque aquello te ponía furiosa. Madre mía como un círculo vicioso.

MAGGIE

Esto hacía que pudiese dar buenos consejos a nuestras amigas. Nuestras amigas le hacían caso o eso pensaba ella, pero con nosotras pensaba que todo había ido mal. No éramos las hijas que ella esperaba.

7. Home Movie. Jugando en el patio. Ext./día

Imágenes de la hermana balanceándose en el columpio. La madre sonríe a la cámara. Las imágenes están rayadas como si miráramos a través de una cortina de cálido rojizo y tonos marrones.

NARRACIÓN

Mamá acaba de llamar. Ha vendido la casa. Es más que nada una fantasía ridícula. Pero ¿por qué? Desearía, que fuera más práctica, así no se llevaría tantas decepciones. Su vida es una sucesión de errores de cálculo con la gente y el dinero. Siempre tomando decisiones equivocadas, siempre acabando jodida. Se esfuerza tanto intentando encontrar algo que hacer. Va a vender el coche porque no puede pagar las letras. De todas maneras no sale de noche. Se queda sola, sin nadie más en casa. Le pregunto si está deprimida, ella contesta que no, que claro que no. Es mentira. Las dos necesitamos hablar. Pero tenemos unas normas tan marcadas que somos incapaces de saltárnoslas. A las dos nos da un miedo espantoso. Al hablar con ella me doy cuenta de lo indefensas que estamos. Si al menos dijese una vez: Me siento sola. Pero luego, claro, me daría pánico que dijera algo así. Está tan sola. Y yo tengo la espantosa sensación de ser igual que ella y que también acabaré aislada y deprimida. Su voz transmite tanto dolor. No puedo so-

portar pensar que un día yo también sentiré ese dolor. Y por supuesto pienso que será así. No porque todo el mundo lo sienta, ni porque sea el resultado de decisiones erróneas, en una cultura opresiva donde no tenía otra opción. Siento que voy a acabar igual que ella porque tomaré las decisiones erróneas. O será aún peor, ya que no tengo ninguna excusa cultural. Doy la impresión de ser alguien cercano y fuerte, pero cuando hablo con ella me doy cuenta de su legado. En lo más profundo de mí no creo en absoluto en mi fuerza.

8. Home Movie. Saliendo del coche. Ext./noche

Plano picado de la madre vestida con un abrigo rojo. Sale del coche y entra en la casa, sin ser consciente de que está siendo filmada por la cámara.

NARRACIÓN

Anoche tuve un sueño. Mi madre queda con muchas mujeres en un bar en lo alto de una colina. Yo también estoy. Ella está como estaba a los cuarenta y tantos. Guapa, sonriente, animada. Nos cuenta lo maravillosa que es su vida, lo feliz que está y que nunca se siente sola. Luego se disculpa y se va al baño. Una mujer viene y me dice que se ha encerrado y que está llorando. Voy a buscarla. Cuando llego, se seca rápidamente las lágrimas y dice que no pasa nada.

9. Cocina. Casa materna. Int./día

Las dos hermanas, en la cocina, preparan una ensalada de frutas.

STEPHANIE

El primer año en la facultad, teníamos una cosa donde hacíamos... (Maggie le ofrece una tabla de cortar).

MAGGIE

La más cutre para ti.

STEPHANIE

¿Qué es esto?

MAGGIE

¿Es tu tabla para cortar?

STEPHANIE

Me tocó la del cerdo.

Stephanie coge la tabla en forma de cerdo

STEPHANIE

Veo el cerdo.

MAGGIE

Voy a cortar las manzanas. Qué quieres Macintosh o Delicius.

Maggie empieza a trocear un trozo de manzana cae al suelo y Stephanie lo coge.

STEPHANIE

Ten cuidado.

MAGGIE

Creo que nos olvidamos de las nueces.

Stephani coloca las bananas en la mesa.

STEPHANIE

Plátanos, cientos de toneladas de plátanos.

Maggie prueba los plátanos con el dedo testando su firmeza.

MAGGIE

Ohh.

STEPHANIE

Es por fuera.

MAGGIE

Pero puedes sentir lo maduros que están.

STEPHANIE

Si, si los aplastas así.

MAGGIE

No los estaba aplastando.

STEPHANIE

Mira, mira como los aplastas.

MAGGIE

Hay que sentir la textura.

STEPHANIE

Seguro que haces igual con los aguacates.

Maggie muestra su técnica en la mano de Stephanie.

MAGGIE

Así estaba apretando. ¿Crees que eso puede estropear los plátanos? De ningún modo se pueden dañar.

STEPHANIE

Mira este plátano está bien.

MAGGIE

Sí, desde arriba hasta la mitad, la otra mitad está perdida.

Stephanie trae un apio en mal estado.

STEPHANIE

Mamá tiene esto desde hace tiempo.

MAGGIE

Pues sí, ¿por qué no lo tiras?

STEPHANIE

No sé mira hay algo que se puede salvar.

MAGGIE

Pero si rezuma baba, ¿no lo dirás en serio?

STEPHANIE

Parece que está vivo. Maggie mira, esto lo enviamos al cielo, al cielo de los apios, pero el resto está bien.

Maggie recoge una parte rota del apio

MAGGIE

Bromeas, está baboso, está cubierto de baba.

STEPHANIE

Basta con lavarlo.

MAGGIE

Pero tiene un color raro.

STEPHANIE

La mitad del apio es siempre un poco más amarillo.

Stephanie comienza a cortar el apio para la ensalada.

MAGGIE

¿Lo dices en serio, vas a utilizarlo?

STEPHANIE

Sí, lo digo muy en serio. Voy a cortar lo que está mal, lavarlo y quedará como nuevo. Está un poco marrón...

MAGGIE

Espero que no lo hagas.

STEPHANIE

Me pregunto por qué se pone marrón por dentro.

MAGGIE

No quiero apio en mi ensalada, de todos modos.

STEPHANIE

El apio es muy bueno en la ensalada de frutas. Te encuentras estas trozos crujientes, es muy bueno.

MAGGIE

La fruta ya está crujiente.

STEPHANIE

El apio está bien. Mira, fijate, sabes que el apio es muy bueno.

MAGGIE

Sí, pero mira qué otras cosas había en la bolsa.

STEPHANIE

Maggie.

MAGGIE

Este apio lleva ahí por lo menos un mes.

STEPHANIE

Maggie. El apio está bien. Mira el apio. Míralo de cerca. Ves.

Stephanie, prueba un poco y cruje.

STEPHANIE

Está crujiente. Es muy bueno el apio. Solo hay que deshacerse de esta parte mal.

MAGGIE

¿Para qué has sacado el yogurt?

STEPHANIE

Para ponerlo en la ensalada. Qué más se puede hacer con él.

MAGGIE

¿No hay nata montada?

STEPHANIE

No paras de hablar sobre las calorías y quieres ponerle nata montada a tu ensalada. De ningún modo.

MAGGIE

Un poco de nata montada en la ensalada no me va a hacer daño.

STEPHANIE

No hay nata montada, usa el yogurt, el yogurt es bueno para ti. Te hace más fuerte.

MAGGIE

Sí, solo que prefería la nata.

STEPHANIE

Es buena para tu sistema digestivo. Pues no hay nata.

MAGGIE

Muy bien, te escucho. Tengo una idea. Por qué no pones el apio aparte al final y cojo mi porción y así puedes poner el apio en la tuya. Creo que es una buena idea.

STEPHANIE

¿Quieres que ponga esta cantidad de apio aquí y que no la ponga en la ensalada? ¿es lo que quieres?

MAGGIE

Sí, así es.

STEPHANIE

Pues como quieras.

MAGGIE

¿Cuánto yogurt ponemos?

Maggie añade cucharadas de yogurt a la ensalada.

STEPHANIE

Uhhmmm, así, ya hay más que de sobra.

MAGGIE

Tiene que cubrir la fruta.

STEPHANIE

Cubrirla pero no dejarla flotando.

MAGGIE

Ya casi está.

STEPHANIE

Voy a por mi tazón para separarla, también traigo el tuyo.

MAGGIE

Sí por favor, no quiero comer de este.

Maggie prueba una cucharada de la ensalada.

STEPHANIE

Me pregunto si debo poner el apio antes o después.

MAGGIE

Después. ¿Quieres un tenedor?

STEPHANIE

Sí.

MAGGIE

Podría ser una buena idea.

STEPHANIE

Sí sería una idea estupenda. Tenemos un tenedor más grande.

MAGGIE

No quieres el tenedor pequeño.

STEPHANIE

No, no me gustan los tenedores pequeños. ¿Cuánto apio le va bien? Es como un extra.

Maggie prueba una cucharada.

STEPHANIE

Son como los fideos de chocolate. Se salen del cuenco.

MAGGIE

Estaría mejor con nata montada. No me gusta realmente. No voy a comerla.

Maggie coge una naranja.

MAGGIE

Me cojo una naranja.

Maggie coge su cuenco y el de Maggie y lo vuelca en la ensaladera.

STEPHANIE

No quiero tirar nada.

MAGGIE

¡Oh!, está seca.

Stephanie toma una cucharada de ensalada.

10. Home Movies. Hijas pequeñas en el hogar. Int./día

Las dos hermanas con sus pijamas, haciendo tonterías para la cámara.

NARRACIÓN

Ayer, poniendo las fotos familiares en el álbum. Mamá con veintiún años, está muy guapa. Me parezco a ella. Ahora tiene sobrepeso y el pelo decolorado. No quiero ser como ella. No quiero estar sola, ni deprimida, ni ir por ahí escudriñando. Ni coger comida de la nevera cuando pienso que nadie me ve. Ni decir una cosa cuando quiero decir otra. Más amargada, más rabiosa, cada año un poco más. No dejar que esa rabia salga y lo manipule todo. No confundir la fuerza con el control. No darle prioridad a los demás y luego odiarlos por eso. No sentirme incapaz. No odiar la vida pero tener demasiado miedo para cambiarla.

11. Home Movies. Montaje. Int./día

Las dos hijas, bien vestidas, caminando hacia la cámara. Imágenes de una fiesta de cumpleaños. La hermana mayor, abrocha los zapatos a la más pequeña. Las dos hermanas se besan. Salen de la casa vestidas para una fiesta.

NARRACIÓN

Me echaron el tarot. Me salió la reina de bastos. Elegí que esa carta simbolizase a

mi madre. Es mi madre. La autoridad, el poder, los témpanos de hielo ardiendo, amansando el leopardo que soy yo, que está bajo su mano. El leopardo es también una parte de su poder. Listo para saltar sobre mí, cuando ella se lo ordene. Ella necesitaba controlarlo todo. Escarbaba en mis cajones y los reorganizaba. Me pedía que le dejara leer mis cartas mirando por encima del hombro. Escuchaba mis conversaciones por teléfono. Yo le decía que no. Ella me fulminaba con la mirada y me llamaba egoísta por querer privacidad, por ser reservada. Guardarse las cosas es una traición terrible. Significa falta de cariño, egoísmo y querer privarla de vivir a través de nosotras. Cherrie dijo que no quiero admitir que yo soy esa carta y que si lo hiciese sería más feliz. Para mí esa carta es el control y no quiero aceptar eso en mí. Esto que considero malo en mi madre. Odio mis debilidades. Mi debilidades son mi madre. Odio mi lado oscuro. Mi parte de malvada, de zorra, de egoísta. Esa parte también es mi madre. Odio a mi madre. Y al odiar a mi madre, me odio a mí misma.

12. Salón. Casa materna. Int./día

Stephanie and Maggie sentadas en el suelo explorando una pila de discos. Stephanie acaricia el gato que se sienta en su regazo.

STEPHANIE

No puedo creer que mamá tenga esta cantidad de discos. ¿Has visto todos los que tiene en su cuarto? ¿Y estos de aquí? ¿Y estos? Tendrá como unos cien discos navideños.

MAGGIE

Me acuerdo de empezar a escucharlos en octubre... Se gasta el dinero en cosas rarísimas.

STEPHANIE

Y eso que está en la ruina. No sabía que estaba tan pelada. Le da miedo, es horrible que tenga que pensar en eso ahora.

MAGGIE

Me saca de quicio. Tenía dinero cuando papá murió. Tenía el seguro de vida, no era mucho.

STEPHANIE

De eso hace siglos Maggie.

MAGGIE

Sí, pero estuvo trabajando una buena temporada. Y entre medio estuvo casada. No tenía que mantenerse.

STEPHANIE

No recibió nada, no firmaron nada.

MAGGIE

Hoy me ha hecho una jugada tan divertida. Fui a verla al hospital y no lo ha llegado a decir, no me ha pedido dinero, sino que ha empezado a decir que no sabía qué iba a hacer con las facturas. Ha mirado por la ventana, ha suspirado. Se ha puesto a jugar con las flores que le había llevado.

STEPHANIE

Me lo ha pedido a mí. Me ha dicho que estaba arruinada, me ha explicado la situación y me ha preguntado si podía hacerle un préstamo.

MAGGIE

Es muy interesante que te lo pida a ti y que dé rodeos conmigo, que no pueda pedirlo directamente.

STEPHANIE

Bueno, hablemos claro. A ti no es fácil pedirte dinero.

MAGGIE

¿Qué quieres decir? Si necesitaras dinero yo te lo prestaría.

STEPHANIE

Sí creo que sí. Bueno, estoy segura me lo prestarías, sí. Pero me resultaría muy difícil pedírtelo. He preferido pedir préstamos, antes de pedírtelo a ti. Porque sentía que no tenía una razón lo suficientemente importante. No quería dar explicaciones. Y estoy segura de que a mamá le pasa aún más. Porque tú te enfadas mucho con ella con ese tema.

MAGGIE

¿Qué vas a hacer con mamá?

STEPHANIE

Bueno. Voy a darle el dinero.

MAGGIE

¿Cuánto?

STEPHANIE

Dos mil dólares.

MAGGIE

¿Estás loca? Cómo vas a pagarlo. Has vuelto a estudiar. Te acabas de separar. Steeven no te pasa mucho dinero, lo justo para Anna.

STEPHANIE

Tengo dinero para estudiar. Está todo arreglado. Lo puedo hacer. Le daré todos los documentos y ella irá pagando el crédito.

MAGGIE

Estoy segura de que no. Acabarás dejándole los dos mil dólares y te tocará pagarlos más los intereses. Dios mío.

STEPHANIE

No creo que tenga que pagarlos, yo confío en ella. No me va hacer esa putada.

MAGGIE

¿Por qué no? A mí me la ha hecho. ¿No eres capaz de aprender de la experiencia ajena? Es justo lo que me hizo a mí, no eran dos mil dólares, pero...

STEPHANIE

No es lo mismo. Conmigo se comporta de otra manera. Hace mucho tiempo de aquello. Tú tienes otro tipo de relación con ella.

MAGGIE

Creo que estás loca. Voy a hacerlo y en paz.

STEPHANIE

Confío en ella.

MAGGIE

Me gustaría tener una madre así.

STEPHANIE

A mí también me gustaría que la tuvieras.

13. *Home Movies*. Montaje fiesta de cumpleaños. Int./día

Una serie de imágenes de fiestas de cumpleaños. Los niños son todos muy jóvenes, entre los dos y los seis años. Abren regalos, comen pastel y helado, sopla las velas. Los padres están en todas partes..., Cogiendo a las niños, ayudándoles a comer, gestionando los regalos, arreglándoles el pelo.

NARRACIÓN

Anoche tuve un sueño. Nana, Mamá y Nancy están sentadas en torno a una mesa y tratan de ponerme una inyección. Mamá lleva la jeringuilla. Yo soy su conejillo de Indias. El día anterior me han puesto otra para ver mi reacción y me he puesto muy enferma. Intentan convencerme pero eso es imposible. No quiero la inyección. Me lo suplican, “Es por tu propio bien”. Nos harías un inmenso favor. Es por el bien de la humanidad. No te vas a morir. Nunca te haríamos daño. Nosotras te queremos. Siento que abusan de mí, que me torturan, no confío en ellas. Nancy se mantiene a un lado. Siento que ella me apoya, me tiene lástima. Pero se queda ahí sentada, ni me tortura ni me salva. Me siento muy débil, no paro de llorar, estoy histérica, pero utilizo mis últimas fuerzas para resistirme. No puedo permitir que me pongan esa inyección. Es un gran cilindro de cristal con números azules y una aguja larguísima, lleno de un líquido de color caramelo. No paran de blandirla, de ponerla en alto y de expulsar unas pocas gotas por la punta, para que vea que no me inyectarán ninguna burbuja. Terminan por agotar el líquido y tienen que rellenarla. No dejan de hablar intentando engatusarme, yo sigo negándome. Y pese a intentar persuadirme por todas las formas posibles, no pueden obligarme a que

me ponga la inyección. Debe de ir en contra de alguna norma. Tengo que dar mi consentimiento para que puedan ponérmela. Los toma y daca son de carácter verbal. Sé que no debo prestar atención a sus razonamientos. Pese a que mi cuerpo está agotado y débil, tengo claras las ideas, así que no voy a dejar que me intimiden o me confundan. Puede que esté un poco histérica, pero una parte de mi cerebro se mantiene alerta y me protege. Torpemente esquivo cada una de sus arremetidas, siento que cada vez atacan con menos fuerza. Empiezo a tener la sensación de que no van a ganar. Nana me ofrece unas nueces pero las rechazo. No me voy a dejar comprar.

14. Sala de estar. Casa materna. Int./día

Zoom lento hacia Stephanie sentada en la mesa del salón contando su historia directamente a cámara.

STEPHANIE

Cuando tenía quince años, mi madre había salido, se había ido a una especie de reunión. Yo estaba sentada en mi cuarto, creo que estaba leyendo o algo así y Henry entró, como arrastrando los pies o algo así y empezó a toquetear las cosas de mi escritorio, a moverse de un lado a otro, a preguntarme cómo iban las cosas, si iba a ir al baile. Cosas ridículas que le daban completamente igual y que nunca había preguntado antes. Yo supe que algo pasaba y entonces avanzó desde el escritorio hasta la cama y empezó a coger la colcha. La cogía y empezó a decir cosas tipo. “Mira, la verdad es que eres la tía más buena que hay en esta casa. (No me acuerdo muy bien). Creo que tienes algo. Es una pena que tu madre no se te parezca más. He visto cómo te comportas con los chicos”. Y des-

pués él, se abalanzó sobre mí y me arrancó la ropa y me violó. Y luego salió de mi habitación. Y mientras se iba dijo: “Tú sabes lo que te conviene. No le digas nada a tu madre. Y después se fue. Se fue a la calle. Y yo me quedé sentada mucho rato. No sé cuánto, solo recuerdo, un reloj que había junto a mi cama, que hacía “tic, tic, tic”... Recuerdo ese sonido y por fin me puse en pie, estaba como aturdida. Me di un baño. Me puse mi camison y me senté en la cama, me puse la colcha por encima. La abracé con fuerza, no sé por qué. Luego apareció mi madre. Subió hacia arriba, tal y como hacía siempre. Entró a mi habitación y me miró y lo supo. Lo supo, no tengo dudas de que lo supo. Yo la miré y le dije: “Mamá, Henry ha venido esta noche a mi habitación” y ella me cortó justo ahí. Me cortó, se giró, se miró en el espejo y empezó a arreglarse el pelo y a contarme lo que había cenado. Describió el menú, plato por plato. Costilla asada y patatas y judías verdes. Y el postre estaba buenísimo. Yo estaba allí con la colcha alrededor del cuello, casi no podía respirar. Quería que viniese y me abrazase y me dijese que yo no había hecho nada malo. Que no había hecho nada malo. ¡Y me contó todo lo que había comido! Bueno Después salió del cuarto y cerró la puerta. Nunca había hecho esto, nunca había cerrado la puerta. Era como si de alguna manera, en ese instante, la puerta estaba cerrada, fue algo tremendamente simbólico. Así que me quedé allí, aquí, esa noche y me desperté a la mañana siguiente, me monté en el autobús y me fui con Maggie a la universidad y me quedé tres días en la residencia, ahí quieta y cuando volvía a casa, puse un pestillo en la puerta, nunca me preguntó el por qué.

15. Home Movies. Desfile infantil. Int./día

Desfile de niños. Cada uno empujando un carrito de muñeco o una bicicleta decorada Las dos niñas han decorado su carrito de muñecas con papeles de flores. Al final de las imágenes reciben piruletas gigantes, como premio por ser ganadoras.

NARRACIÓN

Chácharas. Historias larguísimas que no son más que palabras, nunca un resumen rápido, nunca la palabra que sirve para todo. Historias confusas. De las que brotan cinco historias distintas. Si tienen alguna relación entre sí, soy incapaz de reconocerla. Mi madre está en el sofá, hablando. No la he visto desde que se fue. Llevo dos años enfadadísima con ella. Por controlarme tanto de niña, por no quererme tal y cómo yo quería. Por no ser la mujer que yo quería que fuese. Por enseñarme a ser débil. Pensé que mi visita haría despertar esa rabia, para mi sorpresa no es así, todo es muy triste. Es una mujer amargada cuya vida no ha sido tal y como esperaba. Da su vida por terminada. Espera a que llegue la muerte y solo quiere disfrutar un poco mientras. Ese punto de resignación me cuesta muchísimo de afrontar. Nancy es la que está enfadada, lo rompe todo en casa de mamá, las fuentes de porcelana se deshacen en sus manos. Los vasos se agrietan contra el grifo mientras los lava. Yo no soy la que me enfado. Me embargan la tristeza y el amor por esta mujer sentada en el sofá. Querría ser capaz de alargar la mano y pasarle el secreto que lo cambiará todo, que la hará feliz.

16. Dormitorio. Casa materna. Int./día

Las hermanas miran los cajones de su madre mientras hablan.

STEPHANIE

No sé, era esa animadora, te acuerdas de ella, ¿no? Iba entre nosotras, detrás de ti y antes de mí. El caso es que me he cruzado con ella y la he saludado y no me ha reconocido. Me ha dedicado una de esas sonrisas amables, de cuando no sabes muy bien quién es.

MAGGIE

Tres dosis diarias en caso de depresión.

STEPHANIE

¿Qué es eso?

MAGGIE

Pastillas. Para dormir, tome una cápsula antes de meterse en la cama. Podía comprar siempre que quisiera. Lleva tomándolas desde 1970. Éstas son del 71. Y le dejaban comprar sin receta. ¿Será posible?

STEPHANIE

Sabía que tenía algunas cosas, pero...

MAGGIE

¡Valium!

STEPHANIE

Maggie todo el mundo tiene.

MAGGIE

Ya lo sé, pero es malísimo. ¿No viste el "60 minutos"?

STEPHANIE

Anfetaminas. Dicen que son para la dieta, pero son anfetás.

MAGGIE

Fantástico, Valium y anfetaminas. No sabía que estaba. Todo esto es para la depresión.

STEPHANIE

¿Qué más tiene? ¿*El valle de las muñecas*? ¿*Regreso a Peyton Place*? Leería *Regreso a Peyton Place* primero.

MAGGIE

Es la misma que leía el *Reader's Digest*,

STEPHANIE

¿La que leía los carteles de los albergues benéficos? Dios mío. Los has leído, son horribles.

MAGGIE

Vi la película. Era horrible.

STEPHANIE

No sabía que le gustaran estas cosas. ¿Para qué tendrá esta cinta?

MAGGIE

A lo mejor es una carta. Hay gente que las manda así. ¿De qué te ríes?

STEPHANIE

Esto es muy raro (haciendo como que rebusca en los cajones).

MAGGIE

Procuradores. Esto no es de su abogado.

STEPHANIE

¿Qué es esto?

MAGGIE

Es del abogado de Henry.

STEPHANIE

Vamos a ver qué firmaron.

MAGGIE

Sí. Parece que hay dinero. Parecen billetes (*abriendo un sobre*). ¡Es dinero! No me lo

puedo creer. Un sobre con dinero. Será el dinero de Navidad o algo así.

STEPHANIE

¿Cuánto habrá?

MAGGIE

No sé.

17. *Home Movies*. Montaje. Ext./día

La madre caminando con sus dos hijas afuera de la casa, en vacaciones, en la playa.

NARRACIÓN

Alquilamos un coche para recorrer la isla. Vimos un cartel de un mercadillo, paramos el coche y entramos. Mamá esperó en el coche. Salí con una vieja camisa hawaiana de rayón de los años 40. Todo un hallazgo. Además me está bien, cosa rara porque soy muy pequeña. Mamá me miró y dijo. ¿Cómo puedes llevar ropa que han llevado otros? Cuando volvimos a su casa me hizo acompañarla a su cuarto y sacó de un cajón un paquete envuelto en papel tisú. Puede que te gusten, hace treinta años que los guardo. Formaban parte de mi ajuar. Es lo único que queda. Desenvuelvo el paquete con cuidado. Hay dos pijamas de seda de color rosa pálido, satinado y con lazos. Eran tan bonitos que se me cortó la respiración. Me los probé, me venían perfectos. Ceñidos pero sin apretar. Se me ajustaban al cuerpo con buena caída. Me quedé impresionada. Yo soy muy pequeña y mamá muy grande. Hubo un tiempo en que gastaba mí misma talla. Empecé a llorar. Tantos años guardándolos en cajones, en papel tisú, sabiendo que nunca más le cabrían. Es como si me ofreciese, me legase, un pequeño pedazo de sus sueños. Y ese regalo me hizo quererla mucho.

18. *Home Movies*. Montaje

Imágenes de la madre con amigos, en la playa, en vacaciones, visitando monumentos, en la casa. En la escena final, rodea con su brazo a su hija y camina con ella a través del campo vacío.

NARRACIÓN

Anoche tuve un sueño. Estoy con Nancy, se está muriendo, tiene cáncer de mandíbula. Voy a casa con mamá. Nancy está allí y nos pide que la matemos. Dice que le peguemos fuego. Lo hago y se derrite muy lentamente. Es terrible verlo, sobre todo cuando su cara se deshace. Mamá es maravillosa. Me ayuda mucho. Va hablando con Nancy mientras arde, aviva el fuego. Todo el proceso dura un buen rato. Al final no puedo soportarlo más. Le digo que tengo que irme a clase, me marchó. Nancy está muerta, aunque no se ha quemado del todo. Sé que debería quedarme hasta el final pero no puedo. Me voy paseando junto al lago por la zona pantanosa. No voy a clase, necesito estar sola. Estoy asustada y molesta. Voy a casa, con la esperanza de que el cuerpo de Nancy no esté. No está. Mamá esperó hasta que acabó de arder, luego lo despedazó y lo enterró en la ciénaga. Ha hecho esto tan horrible, para evitar que tenga que hacerlo yo. Estoy tan agradecida. Camino hacia ella, me abraza y me echo a llorar.

19. Pantalla en negro.

NARRACIÓN

Me imagino a mi madre viendo esto, sintiéndose mal, sin poder disfrutar lo más mínimo, “¿por qué tenemos que decir todo esto?”, pregunta.

VII.2.2. *Sink or Swim*

Escena 1. Zigoto

Imágenes científicas que muestran el proceso de fecundación humano.

NARRACIÓN

El Dios griego Zeus tenía una esposa llamada Hera, pero también tuvo varias relaciones amorosas y muchos hijos ilegítimos. Además, tuvo una hija que nació sin madre. Esta fue su hija Atenea, la diosa de la guerra y la justicia, quien surgió de su cabeza ya crecida y vestida para batalla. Ella llegó a ser jefa de las tres diosas vírgenes y fue conocida como una feroz y despiadada guerrera. Porque era su hija favorita, Zeus la encargó de llevar su escudo, el cual generaba temor al mirarlo, y su arma, el rayo mortal.

Escena 2. Cromosoma Y

Una mano deshace el polen de una flor.

Escena 3. Cromosoma X

Imágenes de la trompa de un elefante.

Escena 4. Testigo

Un hombre lanza por el aire, jugando, a una niña. Imágenes familiares antiguas.

NARRACIÓN

Había una niña que tenía un ricito justo en medio de su frente. Cuando era buena Era muy, muy buena Y cuando era mala Era terrible.

Escena 5. Virgen

Imágenes de niñas y niños disfrazados en un desfile.

NARRACIÓN

Cuando la niña salía a jugar, el agua que corría en el canal era el río Nilo. Su casita en el árbol era un harén lleno de mujeres bellas envueltas en seda y cubiertas de joyas. Cuando se subía en su bicicleta, la niña montaba un gran semental negro sin silla de montar. Cuando nadaba cerca del malecón, veía sirenas con cabellos dorados deslizándose a través de cavernas submarinas. Y su padre era el hombre más inteligente y más hermoso que había conocido.

Escena 6. Utopía

Imágenes de circo.

NARRACIÓN

A la niña y a su hermana no se les permitía comer azúcar, y su padre se negaba a comprar un televisor, pero una vez a la semana eran transportadas a un mundo de placer. Los viernes a las 7:30 de la noche, cruzaban el pasillo a la casa de un hombre mayor. Él las llevaba primero a la cocina, donde les permitía preparar helado con frutas y 2 nueces de crema. Él siempre les daba a escoger varios sabores de helado y coberturas, frutas, nueces y rocías. Cuando todo estaba preparado, llevaban sus helados a la sala. Apagaban las luces, encendían el televisor, y se sentaban en la oscuridad por una hora para mirar “El espectáculo del circo volador de Don Ameche”.

Escena 7. Tentación

Imágenes de un concurso de mujeres culturistas.

NARRACIÓN

En su séptimo cumpleaños, el padre de la niña le regaló un libro sobre la mitología griega. Ella se sentaba dentro del armario y leía las historias mucho más tarde de la hora a la que debía acostarse. Una noche, su padre llegó del trabajo tarde y la encontró en medio de un capítulo. Él se acostó en su cama, se puso las manos detrás de su cabeza, y le pidió que le contara su mito favorito. Era el cuento de Atalanta, quien fue abandonada al nacer porque su padre deseaba un hijo. La dejaron en el bosque a que muriera, pero fue descubierta por una osa y criada como una gran atleta y cazadora. Cuando su padre oyó la noticia, se dio cuenta que ella era tan buena como un hombre, y la acogió en su casa. Atalanta había prometido nunca casarse, y competía en carrera con cualquier hombre que deseaba pedirle la mano. Aunque eran castigados con su muerte si perdían la carrera, muchos hombres trataron y fallaron. Pero Afrodita, la diosa del amor, pensaba que era tiempo para que Atalanta perdiera la carrera y su corazón, y por eso ella ofreció ayudarlo a un joven llamado Hipomenes. El día designado, él vino armado con tres manzanas hechas de oro macizo. La carrera empezó, y tan pronto como Atalanta alcanzó a Hipomenes, dejó caer la primera manzana a sus pies. Ella se detuvo para recoger la fruta preciosa y pronto lo alcanzó de nuevo, pero él lanzó la segunda manzana en su camino. Ella decidió detenerse una vez más, pero esta vez se le hizo más difícil alcanzarlo. Cuando lo logró, él lanzó la última manzana lejos del camino. Atalanta no lo pudo resistir y se desvió de su camino. Por ello perdió la carrera y se vio forzada a aceptar la mano del joven en matrimonio.

Escena 8. Seducción

Imágenes de circo, de un domador con sus fieras.

NARRACIÓN

El padre de la niña se había dormido mientras ella contaba la historia de Atalanta, por eso no llegó a escuchar el final del cuento. Atalanta se casó al poco tiempo de perder la carrera y, sorprendentemente, su nueva vida con Hipomenes le trajo felicidad. Debido a que el poder de Afrodita los había unido, estaban obligados a rendirle homenaje. Pero, como ocurre con la mayoría de recién casados, ellos solo pensaban el uno en el otro y descuidaron sus deberes sagrados. La diosa del amor se ofendió por este comportamiento y, como venganza, los convirtió en leones.

Escena 9. Realismo

Imágenes de una niña montando en bicicleta y de unos niños aprendiendo a nadar.

NARRACIÓN

Un día, la niña le dijo a su padre que deseaba aprender a nadar. Esa noche, ellos fueron a la piscina de la universidad. Él la llevó al lado profundo, le explicó los principios de pataleo y respiración, le dijo que ella tendría que volver por su propia cuenta, y la lanzó al agua. Ella se asustó y pataleó un rato, pero por fin logró mantener la cabeza fuera del agua. Desde ese día, fue una nadadora devota. Cuando fueron a New Hampshire el verano siguiente, ella pasó gran parte del tiempo en un lago cercano. El agua era de un extraño color anaranjado, pero era dulce y fresca, y las orillas estaban llenas de abedules y pinos. Su padre podía atravesar el lago

completo, pero a veces se quedaba cerca de la costa con ella, o tomaba el sol sobre una balsa mientras ella practicaba sus clavados. Una tarde, mientras ella miraba el agua, él empezó a contarle sobre los mocasines de agua. Viven en nidos en el fondo de lagos, dijo él, y si alguien nada cerca, ellos se apresuran a la superficie y cubren a la persona con mordeduras venenosas. La niña miró fijamente al agua y se preguntó si ellos podrían morderla aún a través de su traje de baño. Esa noche, ella leyó la enciclopedia y descubrió que los mocasines de agua viven principalmente en el sur y en algunos estados del medio oeste. Su madre le explicó que eso significaba que estarían a miles de millas de ella, pero una lección de geografía no fue suficiente para tranquilizar a la niña.

Escena 10. Arenas movediza

Imágenes agitadas de un trayecto en montaña rusa.

NARRACIÓN

Una noche, el padre de la niña la llevó a ver una película sobre un hombre quien inventó una maquina en la cual podía viajar a través del tiempo. Cuando llegó al año 20.000 descubre un mundo lleno de personas bellas, alegres, y pasivas. También encuentra una biblioteca llena de libros viejos y olvidados y cae en cuenta que las personas bellas ya ni comprenden ni les importan los principios de la civilización occidental. Como resultado, dedican su vida al placer y después se dejan comer por monstruos verdes que viven en cavernas subterráneas. La relación entre los dos grupos es sencilla: Cada vez que los monstruos tienen hambre, tocan una sirena y llamas personas bellas se levantan como zom-

bis y marchan a las cavernas y a su muerte. La niña se sentía aterrorizada por el gemido de la sirena y no quería ver a la gente exterminada como animales. Cerrando sus ojos, le suplicó a su padre que dejaran el teatro. Su padre le retiró las manos de la cara, e insistió en que mirara el resto de la película.

Escena 11. Pedagogía

Imágenes de un hombre y una joven jugando al ajedrez.

NARRACIÓN

A la niña le encantaban los juegos y también le encantaba ganar. Sentía una emoción especial cuando le ganaba a un joven corriendo o en la lucha libre. Ellos siempre esperaban que ella se rendiría primero, pero ella se hubiera dejado romper un brazo antes de gritar “¡Tío!”. A su padre no le gustaban los juegos pero sí le atraía el ajedrez y se ofreció enseñarle a jugar. A diferencia de los jóvenes, él esperaba que ella fuera una oponente agresiva. La niña estaba contenta de tener un juego para jugar con él y tomó en serio sus lecciones. Después de muchos intentos, ella le ganó por primera vez. La victoria fue dulce hasta que se dio cuenta de que el precio de la victoria había sido su oponente favorito. Desde ese día, él jamás volvió a jugar con ella.

Escena 12. Olvido

Imágenes de una pista de patinaje

NARRACIÓN

Debido a que era antropólogo y lingüista, el padre de la niña le contó muchas historias

sobre cómo otras personas celebraban los ritos del nacimiento, la pubertad, el matrimonio y la muerte. A ella le gustaba imaginar ser una india o una niña africana bailando y cantando en una de esas ceremonias. En comparación, los ritos americanos parecían aburridos y superficiales. Ella pensó que quizás por eso él se interesaba tan poco en adornar el árbol de Navidad o en ir a misa con ella en el día de los padres. Pero un día él sugirió una fiesta de patinaje sobre hielo para su cumpleaños. Cuando llegaron a la pista, todas las amistades de la niña se pararon en fila para tener la oportunidad de patinar con él. La niña se ofreció ir de últimas y bebió chocolate mientras ellos pasaban dándole vueltas a la pista. Sus amistades parecían estar disfrutando, pero cuando le llegó su turno se sorprendió de lo rápido que él patinaba. Ella no podía mantenerse a su lado y no podía convencerlo de que fuera más despacio. Después de un rato, simplemente se dejó deslizar sobre el hielo irregular.

Escena 13. Naturaleza

Imágenes de una laguna.

NARRACIÓN

Un verano, su padre se fue a enseñar a una universidad diferente en el medio oeste. A unas millas de la universidad había una cantera abandonada que se había llenado con las lluvias primaverales. Salió solo una noche, deseando nadar bajo la luna llena. En la cantera, había un letrero prohibiendo entrar al agua. Su padre tenía calor y estaba cansado después de la caminata larga, pero decidió esperar y preguntarle a alguien sobre el letrero. Cuando lo hizo, le dijeron que era un

hombre muy afortunado. El verano anterior, un profesor visitante había ido allí a nadar y fue mortalmente atacado por un nido de mocasines de agua.

Escena 14. Memoria: primera parte

Imágenes domésticas antiguas de jóvenes jugando.

NARRACIÓN

El padre de la niña tenía una hermana a quien él quería mucho. Cuando jóvenes, vivían en una finca en Nueva Inglaterra y nadaban durante el verano en la piscina de un vecino, la cual estaba llena de agua fresca helada. Su hermana generalmente esperaba a que él terminara sus deberes, pero un día fue sola, sabiendo que él llegaría pronto. Ella corrió rápidamente sobre el camino sin pavimento y llegó cubierta de polvo y sudor. Era una tarde caliente, pero la piscina estaba desierta. Ella se quitó la ropa, se zambulló en el agua, y murió inmediatamente de un ataque de corazón. Cuando su hermano regresó del trabajo ese día, nadie estaba en casa. Él esperaba encontrarlos a todos en la piscina, y empezó a caminar hacia la casa de su vecino. Escuchó un grito. Empezó a correr. Los gritos se intensificaron. Corrió al patio delantero y encontró a su madre arrodillada en el suelo al lado del cuerpo sin vida de su hermana. El velorio tenía espacio en su casa, y durante las próximas noches él se sentó y la veló. Nadie lo culpó por su muerte, pero él cargó con el peso de la culpa y la pérdida por muchos años.

Escena 14. Memoria: segunda parte

Imágenes de un padre con su hija a hombros.

NARRACIÓN

Veinte años después, el padre de la niña escribió un poema sobre la primera semana en la vida de su primogénita. Describe como camina las calles con ella, sentada calladita mientras toma de un biberón, y como le mira con sus ojos oscuros. Se da cuenta de que nadie puede predecir el camino de la vida de un niño, pero trata de imaginarla como una jovencita corriendo de camino a la escuela o como una mujer con una vida propia. Termina su meditación diciendo, “Todo esto debe llegar cuando las preguntas se respondan, pero ahora solo hay una cara calmada que por fin reemplaza a una hermana ahogada”.

Escena 15. Pérdida

Imágenes de niñas en la iglesia durante el día de su comunión.

NARRACIÓN

A la niña le gustaba acostarse tarde, comer entre comidas, mantener su cuarto desordenado, y pelear con su hermana. Esto le amargaba el rato a su madre, pero ella no podía dejar de hacer lo que quería. A su padre no parecía importarle tanto, porque él pasaba gran parte de su tiempo en la oficina. De vez en cuando, llegaba a casa en medio de una gran pelea y la madre de la niña le suplicaba que hiciera algo con sus hijas locas. Como las amenazas y los castigos menores no tenían casi ningún efecto, decidió una noche intentar algo diferente. Mientras las niñas continuaban peleando, fue al baño y abrió los grifos. Unos minutos después cru-

zó el pasillo, agarró a las niñas por el pelo, las arrastró al baño, e hizo que se arrodillaran al lado de la bañera. Después de advertirles que no debían desobedecerle más a su madre, les sumergió las caras en el agua. La niña empezó a gritar. Al gritar, comenzó a ahogarse. Pateó y le dio puñetazos en las piernas y trató de soltar su cabeza, pero sus manos eran grandes y fuertes. No. Ella iba a tener que mantenerse perfectamente tranquila, porque con cada movimiento perdía más aire. Había un dolor esparciéndose en su pecho, una presión creciendo en su cabeza, “Déjame ir, yo nunca quise ser tan mala, es que a veces me pongo así”, “Déjame ir, hubiera pedido perdón”, “Por favor déjame ir”. Sus ojos estaban bien abiertos, sus pulmones iban a explotar, sus brazos estaban moviéndose desenfrenadamente en el aire, estaba gritando en el agua cuando de repente sintió aflojar el puño de él sobre su cuello. Cayó al piso, tosiendo y tiritando. Su hermana estaba sentada al frente suyo en un charco de agua fría mientras que su madre estaba parada cerca gritando y llorando.

Escena 16. Parentesco

Montaje de varias imágenes de un viaje de dos mujeres. El avión despegando, paisajes desérticos, imágenes tomadas desde el coche, mujeres desnudas en el baño, dos mujeres abrazándose en el baño y paisajes. Música de Gretchen at the Spinning Wheel”/(Gretchen en la Rueda) de Franz Schubert.

Escena 17. Periodismo

Niñas jugando en el patio de un colegio.

NARRACIÓN

Para su décimo cumpleaños, la hermana de la niña le regaló un diario con un forro de tela verde. Venía con un candado y una llave pequeña, la cual ella cuidadosamente guardó debajo de su cama. En la primera página ella garabateó una nota grande que declaraba: “Si alguien lee este diario, es muy malo. ¡Es personal!” En su mayoría, la niña lo llenó con cuentos sobre tareas de castigo, peleas con jovencitos, y juegos con sus amigos. Como ella no escribía todos los días, todavía había páginas en blancas cuando sus padres le dijeron que se iban a divorciar. La niña estaba demasiado avergonzada para contarle a alguien, y ni siquiera le contó a su mejor amiga por más de un año, pero sí se lo confesó a su diario. Sentía como si al escribirlo, haría que ocurriese en realidad, por eso usó un lápiz en lugar de su pluma de cartucho favorita. La próxima vez que miró dentro del diario, la anotación había sido borrada. Su madre era la única posible sospechosa.

Escena 18. Locura

Imágenes en el interior de un hospital.

NARRACIÓN

Las niñas estaban fuera de control, la casa se estaba desbaratando, nada ya tenía sentido. En medio de la cena, la madre se echaba a llorar y decía, “Quizás deba matarme. Entonces se daría cuenta de lo que nos está haciendo”. Una noche temprano, su padre pasó a recoger unas cuantas cosas. La niña deseaba que él se quedara un rato, pero sus padres empezaron a pelear y él se fue poco después. Su madre estaba furiosa y llamó a

la niña y a su hermana a que salieran al pórtico. Ella abrió una de las ventanas e hizo que las niñas se sentaran en el alfeizar. Mientras ella les agarraba las cinturas a sus hijas con sus brazos, ellas miraban temerosas a la acera abajo. Su padre ya estaba a mitad de la cuadra ahora y su madre tuvo que gritar para llamar su atención. Él se detuvo, se dio vuelta lentamente, y las miró. La niña tuvo el deseo de saludarlo con su mano, pero sintió el brazo de su madre apretarse alrededor de su cintura. Entonces su madre se inclinó hacia adelante y empezó a gritarle, “¿Tú crees que simplemente nos puedes dejar así, simplemente irte de tu casa y tus hijas, pero y si todas nos lanzáramos de la ventana y cayéramos en un montón a tus pies? ¿Cómo te sentirías entonces?” La niña esperó a que su padre hiciera o dijera algo, pero él simplemente las miró fijamente otro largo momento, agitó su cabeza y se fue.

Escena 19. Tareas

Imágenes televisivas de anuncios de Lucky Strike y fragmentos de dos series familiares de los años 50-60: “The Donna Reed Show” y “Father Knows Best”.

NARRACIÓN

Una de las primeras cosas que entraron a la casa después que su padre las dejó fue una televisión en blanco y negro. Y debido a que su madre volvió a trabajar, la niña podía llegar a casa todas las tardes y pasar horas viendo sus programas favoritos. También empezó a recibir una pequeña pensión, la cual gastó completamente en dulces.

Escena 20. Fantasmas

Imagen en negativo de una máquina de describir donde se escribe una carta a tiempo real.

Querido Padre:

Después de que nos dejaste, mamá llegaba del trabajo, nos preparaba la cena, nos mandaba a nuestros cuartos y se sentaba en la sala en ese sillón anaranjado oscuro y tocaba un disco de *Lieder* de Schubert una y otra vez. Había una canción en particular que me encantaba. Nunca sabía qué significaban las palabras pero era la canción que más hacía llorar a mamá. Nosotras entrábamos y le decíamos que la queríamos y prometíamos ser buenas para que tú volvieras. Recientemente recibí una traducción de esa canción, “Gretchen en la Rueda.” ¿La conoces ya? Es la de una mujer que añora a su amante ausente y siente que no puede vivir sin él. Es tan extraño tener una melodía tan extática acompañando estas palabras trágicas. Pero quizás eso es lo que la hace tan potente: Representa perfectamente el conflicto entre la memoria y el presente.

Con Amor

P.D. Desearía poder enviarte esta carta.

Escena 21. Carne

Imágenes de un cruce de caminos, seguido un paisaje de costero de vacaciones.

NARRACIÓN

Después de que los trámites del divorcio finalizaran, sus padres no volvieron a hablarse y su padre nunca volvió a visitar su casa. La niña lo comenzó a ver algunos años después, pero solo en ocasiones poco frecuentes. Una

tarde él la llevó a un restaurante japonés, le presentó a su segunda esposa y le preguntó si le gustaría acompañarlos en un viaje a México. Ella se sentía nerviosa con solo la idea de estar cerca de su esposa, pero consintió al plan. Él la llamo unas semanas después para decirle que su esposa había decidido quedarse en casa, por lo tanto fueron solos. La niña estaba orgullosa de estar con su padre y él parecía feliz de darle un tour completo de Ciudad de México. Al final de una semana caliente y fatigante se dirigieron hacia Acapulco. Su primer día en la playa, la niña fue abordada por un joven vestido con una camisa color amarillo pálido y una cadena de oro delgada. Él no hablaba inglés y ella solo sabía decir ‘Por Favor’ y ‘Gracias’. Después de unas horas con él, ella se dio cuenta de que había olvidado encontrarse con su padre para almorzar. Él estaba furioso y le advirtió que no cometiera el mismo error dos veces. La niña le tenía miedo pero el próximo día llegó tarde tanto al almuerzo como a la cena. El la despertó temprano al día siguiente y la mandó a empacar sus maletas y a encontrarse con él en el vestíbulo. Cuando ella llegó, le dijo que iban a Ciudad de México para que pudiera tomar el próximo vuelo hacia Chicago sola. Ella se sentó en la parte trasera del autobús y vio la costa desaparecer. No se hablaron ni una palabra hasta que ella le dejó en la puerta de embarque y se montó en el avión de regreso a casa.

Escena 22. Envidia

Se llena un jarrón de cristal con agua y se van introduciendo rosas con espinas. Algunas imágenes de detalles de palmeras.

NARRACIÓN

Diez años después, se sorprendió cuando descubrió que había escrito un poema sobre lo sucedido, titulado “Cómo lloraste, tan amargamente”. Comienza el poema llamándola, “Tan remota como la luna desde que vacié el interior de mi familia con mi éxodo”. Luego él se pregunta, “¿Necesitabas a ese Adonis de las playas?” Y termina el poema declarando, “Tus ojos a la hora de nuestra despedida condensaron a todos los niños huérfanos por el divorcio/ Una mirada a través de una capa de lágrimas a un padre desapareciendo hasta quedar reducido a una mota”. La niña había esperado tanto tiempo para recibir algún tipo de disculpa de parte de su padre pero esta no era la que ella había imaginado. Él todavía no se había dado cuenta de que se había comportado como un amante desdenado y vengativo, y que sus lágrimas no habían sido las de una huérfana, sino las de una adolescente frustrada que tuvo que pagar por un crimen que no había cometido.

Escena 23. Descubrimiento

Imagen de un genograma de la familia del padre.

NARRACIÓN

La niña había siempre esperado con emoción las tardes, cuando veía a su padre y le contaba lo que había hecho en la escuela. Ella se sentía desilusionada cada vez que él llamaba antes de la cena para decir que quería seguir trabando por unas cuantas horas más. Eso significaba que ella no lo iba a ver por el resto de la noche. Varios años después fue a la biblioteca y lo buscó en el fichero. Quería saber qué había estado escribiendo mientras decidía divorciarse. El único libro disponible era una colección

de artículos titulada “Lenguaje, Contexto e Imaginación”. Ella descubrió que dos de los libros escritos ese año consistían en el estudio de sistemas de parentesco. Uno se llamaba “El Reflejo Lingüístico del Cambio Social: Del Parentesco Zarista Ruso al Soviético”. El otro se llamaba “Parentesco Proto-Indo-Europeo”. Con la esperanza de aprender algo acerca de su modo de tratar la vida de familia, se llevó el libro a un escritorio cercano. Por una hora trató de leer el primero pero no pudo entender ni una palabra de lo que él había escrito.

Escena 24. Competencia

Imágenes de cuadros religiosos de la Virgen y de pinturas eróticas japonesas.

NARRACIÓN

Él sí escribió un libro que la niña leyó de principio a fin. Es un estudio detallado de Afrodita, la diosa del amor sexual y el deseo, a quien el compara con Deméter, la diosa del amor maternal y la devoción. En el capítulo final, él analiza el cisma legendario entre los dos tipos de amor. Él indica que las culturas patriarcales siempre se han sentido amenazados por la coexistencia del deseo sexual y la devoción maternal en la mujer. Especula que posiblemente haya habido anteriormente una diosa que personificaba las cualidades de ambas diosas, y defiende la necesidad de reintegrar esos dos estados de ser. El libro está dedicado a su tercera esposa.

Escena 25. Bigamia

Imágenes de la directora bebiendo cerveza y fumando, viendo la televisión, viendo un partido, dándose un baño, escribiendo.

NARRACIÓN

Desde que la niña se hizo mujer, ella y su padre han tratado de mantener una relación amistosa. Se escriben frecuentemente y se ven raras veces. Hasta se envían tarjetas de cumpleaños y regalos navideños, aunque la mujer no les envía ninguno a su tercera esposa o a sus dos hijas. El verano pasado la mujer trabajó como maestra en una ciudad cerca de donde vive su padre. Ella lo invitó a que la visitara y él ofreció traer a su hija de once años. La mujer no había visto a la niña durante varios años y dijo que deseaba volver a verla. El domingo siguiente los recogió en la estación de autobuses y los llevó a su casa para almorzar. Mientras comían sándwiches de jamón en el patio, la mujer se sentó tranquilamente y escuchó la conversación entre su padre y la niña. Sin importar de qué hablaran, sonaba como un debate o un sermón. La mujer tomó otro sorbo de su limonada. Quería participar pero sentía que estaba en la presencia de algo demasiado conocido. Justo en ese momento el padre interrumpió a la niña en mitad de una frase para decirle que su cuento no le interesaba. La mujer se volvió rígida de temor. Esta era su niñez, protagonizada otra vez por la niña. Y entonces se le ocurrió que la niña tenía la misma edad que ella había tenido cuando su padre dejó su hogar hace tantos años. Se levantó rápidamente, llevó sus platos a la cocina y abrió una bolsa de galletas. Estaba segura de que su padre nunca dejaría a su nueva familia: estaba más viejo y felizmente casado. Miró por la ventana y vio que él se había acostado a la sombra. En ese momento no sabía si sentir lástima o envidia por la niña sentada sola en el sol intentando inventar un cuento más interesante.

Escena 26. Atenea/Atalanta/Afrodita

Imágenes del lago

NARRACIÓN

Cada vez que la mujer volvía a ese lago anaranjado en el campo, intentaba nadar de un extremo al otro. Su padre lo había hecho varias veces, pero cada vez que llegaba a la mitad, empezaba a pensar en esos mocasines de agua. No cabe duda de que habían migrado de Luisiana y estaban escondidos, esperándola mientras llegaba a la orilla opuesta. En su última visita, fue con algunos amigos. Por unas cuantas horas, la mujer leyó y jugó entre las aguas poco profundas, pero luego decidió que era hora de empezar su viaje a través del lago. Mientras nadaba empezó a preocuparse..., luchaba contra sí misma..., la orilla se alejaba..., sentía calambres en sus piernas..., él me ama a pesar de esto..., no me ama..., tengo que hacer esto..., nunca llegaré..., ya estoy a mitad del camino..., quiero descansar. Le daba miedo mirar fijamente las aguas profundas, por lo tanto se volteó y empezó a nadar sobre su espalda. Luego pensó, Tal vez los mocasines de agua me liberarán de mi sufrimiento. O tal vez me ahogue intentando hacer esto. ¿Si eso pasa, se dará cuenta él que fue lo que yo quería llevar a cabo? ¿Sabrá que lo estaba haciendo por él? Pero se acordó de su madre, quien se había aferrado a él por tanto tiempo después de que él se había ido. ¿Era eso tan diferente de lo que estaba pasando ahora, estancada en medio del lago sin saber si debía seguir para adelante o devolverse? Ella dejó de nadar y empezó a flotar bajo el cielo brillante. El sol le calentó su cara y el agua la rodeó como los brazos de un amante. Ella pensó en sus amigos acostados en la playa arenosa y se dio cuenta de lo cansada que estaba.

Era tiempo de empezar el largo camino de regreso a la orilla. En el camino, ella se detuvo solo una vez para observar a su padre mientras se abría camino lenta y constantemente alejándose de ella a través del agua anaranjada.

“ABC” Canción

A,B,C,D,E,F,G
H,I,J,K,L,M,N,O,P
Q,R,S,T,U and V

VII.2.3. *Ni tsutsumarete*

Imágenes del bar: estanterías, letreros. Una mujer canta karaoke, platos de comida.

MUJER (off)

Si tu padre fuera buena gente, te lo presentaría sin dudar. Lo he hablado con mis clientes y me han aconsejado no hacerlo. Solo te haría daño. Te haría daño sin duda. Te has convertido en alguien respetable. Si fueras infeliz lo comprendería. Gracias a la ayuda de todos te has convertido en alguien respetable. Tu padre es irresponsable. No tienes ninguna necesidad de encontrarle. Es lo mejor para ti. No te servirá de nada verle.

NAOMI (off)

Yo quiero encontrarle.

MUJER (off)

No sé de qué te serviría. Tienes muchos amigos y tu madre adoptiva ha hecho mucho por ti. Si tienes necesidad de ayuda, puedes preguntar a tu verdadera madre. Ella no te va mandar a paseo. Estás muy bien rodeada. ¿Por qué te vas a arriesgar con un desconocido? Sí, es un desconocido. Puede que sea tu padre pero es un extraño.

W,X, and Y and Z

Now I've said my ABCs
Tell me what you think of me.

--Fin--

Escena 1. Bar. Int./noche

Escena 2. Jardín. Ext./día

Montaje de planos del exterior de la casa de Naomi Kawase, sobre todo de flores del jardín.

Escena 3. Casa. Int./día

MUJER

Tu abuela Kawase se ocupa de ti, porque tú eres su nieta. No voy a defender a tu madre, porque te abandonó. Fue dura contigo. Pero a pesar de todo, hay que admitir que lleva una vida seria

NAOMI

A lo mejor mi padre también vive de forma seria.

MUJER

Si fuera el caso te habría buscado. Hay emisiones para eso, como “Aviso de Búsqueda”. Es por la 10, el jueves, creo. Veo esta emisión todas las semanas. Si tu padre quisiera encontrarte, podría haber participado en esta emisión y haber explicado que estaba buscando a

su hija en Nara. No es nada más que un chiquillo, tu padre. Ya había venido a Nara cerca de tu casa. (foto de la abuela y Naomi). Sabía dónde encontrarte. Como él no ha venido, no es ti a quien te corresponde ir a buscarle. Si le encuentras por casualidad...

NAOMI

Eso es imposible.

MUJER

Acuérdate de que tienes un padre, nada más. ¿No crees? Esta niña no fue abandonada. Fue concebida en el amor. Pero como tu padre no era serio. Tuvo que ser educada por su tía abuela.. (detalle de una fritura).

La mujer canta y toca un instrumento de cuerda parecido a una guitarra

MUJER

He tocado muy mal. Es solo para acompañarme (risas).

Escena 4. Casa. Int./día

Naomi y su madre adoptiva están en el salón.

NAOMI

¿Cómo se llama mi padre?

TÍA ABUELA (MADRE ADOPTIVA)

Voy a mostrarte. Es tu partida de nacimiento. Naomi Komai. Fecha de nacimiento 30 de mayo de 1969

Padre: Kiyonobu Yamashiro

Madre: Emiko Komai

Padres adoptivos: Kaneichi y Uno Kawase

TÍA ABUELA (MADRE ADOPTIVA)

Escucha no hagas como tu madre. Ella hizo cualquier cosa.

TÍA ABUELA (MADRE ADOPTIVA)

No me preguntes eso. Yo no sé, no es de mi incumbencia. Dices que quieres saber, pero con qué objetivo, ¿remover viejas historias? ¿No te genera malestar?

NAOMI

¿Por qué debería?

TÍA ABUELA (MADRE ADOPTIVA)

Porque esa ruptura fue mal.

NAOMI

Es porque se separaron sin más

NAOMI (over)

Miro el álbum de fotos. Hay muchas fotos. Fotos de mi padre y de mi madre adoptiva y sobre todo muchas fotos mías. Para qué rebuscar en el pasado. Sin embargo estoy contenta. Es suficiente.

TÍA ABUELA (MADRE ADOPTIVA)

Era guapo tu padre adoptivo. Mira. Vivía para ti. Le hicimos muchas fotos. Hay que enseñárselas a los niños. Mírame aquí.

Escena 5. Jardín. Ext./día

NAOMI (over)

A lo mejor mi madre no vivía aquí pero hay viento, luz y agua, hierba. Hay un niño y su madre. Exactamente como antaño. Una niña pequeña y viva. Esas cosas simples son importantes. Yo estaba allí y hoy.

Naomi y su abuela se filman mutuamente.

Escena 6. Búsqueda. Ext./día

NAOMI (over)

El tiempo discurre lentamente. Domicilio 4-6 Ninomiyacho, Chou-ku, Kobe. Nombre: Kiyonobu Yamashiro. Domicilio 4-6 Ninomiyacho, Chou-ku, Kobe. Nombre: Emiko Takeda. Estado Civil. Padre: Kiyonobu Yamashiro. Madre Emiko Takeda. Hija mayor: Naomi. Fecha de nacimiento: 30 de mayo de 1969. Domicilio 4-6 Ninomiyacho, Chou-ku, Kobe. Fecha de traslado: 29 de junio de 1968. El verano de 1968, como hoy, con el aire húmedo. Fue ahí. Ellos están allí. Kiyonobu Yamashiro. Fecha de nacimiento: 10 de febrero de 1943. Lugar de nacimiento: 2085 Kawazy-cho, Sakeideshi Kagawa-ken. Esta duplicata, es una copia conforme del registro del estado civil. Nombre: Kiyonobu Yamashiro. Domicilio: 1-4 Aikawa Kita Dori, Higashi Yodogawa-ku Osaka. Fecha del traslado: 10 de junio de 1972. Domicilio: 4-23-18 Kami Shinde, Toyonaka-shi, Osaka. Fecha del traslado: 12 de agosto de 1974. Domicilio: 5-10-14 Shimokosaka, Higashi Osaka-shi, Osaka. Fecha del traslado: 4 febrero de 1977. Domicilio: 14-4 Nakamaedacho, Nishinomiya-shi. Fecha del traslado: 16 de junio de 1979. ¿Por qué los árboles se mueven con el viento? ¿Para poder tocarse? Si yo pudiera ser tan natural, me sentiría mucho mejor. En ese lugar, mi padre tuvo que sentir lo mismo, creo. Domicilio: 1-23-8 Minamigaoka, Sanda-shi. Hyogo-ken. Fecha de traslado: 7 de noviembre de 1983. Domicilio: 2659-1 Shioda Dojochi. Kita-ku Kobe-Shi Hyogo-ken. Fecha

de traslado: 13 de marzo de 1985. Domicilio 7-1-9- Shirakawadi. Suma-ku Kobbe-shi, Hyogo Ken. Fecha de traslado: 10 de agosto de 1989.

Escena 7. Apartamento. Int./noche

NAOMI (over)

Voy a llamarle ¿Le llamaré papá? ¿Qué debo hacer? Tengo ganas de verle. ¿De verdad tengo ganas?

Sonido de marcación de teléfono y señal.

MUJER (off)

¿Hola?

NAOMI (over)

El tiempo se esfuma y nada pasa, pero mi corazón late tan fuerte que va a explotar. ¿Y si fuera a Tokio? ¿No es lo que hacen todos?

Música de sintetizador

Escena 8. Viaje-amigos. Ext./día

Ligada a la anterior a través de la música. Imágenes de Naomi con sus amigos.

Escena 9. Habitación con proyector. Int./noche

Secuencia en la que se muestran imágenes de un proyector con su sonido.

Escena 10. Paseo. Ext./día

Imágenes aceleradas tomadas desde el punto de vista de una persona que camina a la deriva y mira el cielo. Música de cajita musical infantil. La abuela sentada en cuclillas limpia unos puerros.

NAOMI (*over*)

Hoy mis colores son el amarillo y el azul, creo. ¿Qué es ese ruido? Ese día yo jugaba como hoy. ¿Es parecido? Me ha venido a buscar para la comida. Si pudiera empezar a actuar.

Escena 11. Llamada. Int./atardecer

Suena el marcador del teléfono y la señal de llamada.

SEÑOR

¿Sí? ¿Hola?

NAOMI

Buenos días señor. ¿Se encuentra el señor Yamshiro? ¿Querría hablar con Kiyonobu?

SEÑOR

¿Quién le busca?

NAOMI

Soy la señorita Kawase.

SEÑOR

¿Kawase?

NAOMI

Sí.

SEÑOR

Un momento, por favor.

PADRE

¿Sí?

NAOMI

Buenos días, ¿Es usted Kiyonobu?

PADRE

¿Quién habla?

NAOMI

Me llamo Naomi Kawase.

PADRE

¿Eres tú Naomi? ¿Dónde está tu madre?

NAOMI

No vivo con ella.

PADRE

¿Dónde vives?

NAOMI

En Nara.

PADRE

¿En casa de tu abuela y tu abuela?

NAOMI

Me han adoptado cuando era pequeña.

PADRE

¿Cómo encontraste el teléfono?

NAOMI

Lo busqué en el registro civil.

PADRE

No vives con tu madre desde hace mucho tiempo.

NAOMI

Nunca he vivido con ella.

PADRE

¿Qué edad tienes? Sobre veinte. ¿Veinticuatro, no?

NAOMI

Veintitrés años. Te llamo porque me gustaría verte papá (llorando).

PADRE

No me siento verdaderamente tu padre, pero.. ¿Quieres que nos encontremos?

NAOMI

Sí.

(A negro.)

Escena 12. Casa. Int./día

Suena el marcador del teléfono y la señal de llamada.

NIÑO

Sociedad Ikegami, buenos días.

NAOMI

Buenos días, ¿está tu madre?

MADRE

¿Hola?

NAOMI

Hola, es Naomi. ¿Puedo hablar contigo? Mira, he encontrado a papá.

MADRE

¿Le encontraste? Espera un momento...

Suena una señal de espera telefónica, sobre imágenes de la infancia de Naomi. Imagen de su madre. fotografía de su madre, fotografía de su padre juntos e imagen de su padre en la actualidad. Música final.

VII.2.4. *Katatsumori*

Escena 1. Salón. Int./día

Aparece una carta en pantalla.

“Querida Naomi Kawase. ¡Felicidades! Tienes 24. Espero que tu felicidad continúe. Sé una buena hija para tu padre. Por favor, haz todo lo posible por hacerle feliz. Con cariño. Mamá”.

Título**ABUELA (off)**

Estoy resfriada. Ya no necesito mi jardín.

Escena 3. Jardín. Ext./día

La abuela está en el jardín.

ABUELA

Voy a empezar diciéndote mi edad. ¿Como puedo cuidarlas? (a las plantas) Tú deberías. Eres la única que puedes. Me estoy haciendo vieja. Como dicen, “no puedes vivir con tus padres para siempre”. Algún día moriré. Todavía estoy bien para mi edad. Son azaleas, fresias y violetas en la misma caja. Tantas en una sola caja. Han crecido de esquejes. También es bonito así.

NAOMI (off)

¿Qué es?

ABUELA

Es una vaina con semillas. Son semillas de violeta. Se caen y crecen en el suelo. ¿Tú también has crecido, ¿verdad? (se ríe). ¿Cómo he conseguido vivir hasta esta edad, 85? He vivido más que mis padres y que todos mis hermanos. Bien, bien. Me he cuidado mucho, pero nunca sabes. ¿Vas a jugar al baloncesto? Luego, mejor hago un té. No me puedo levantar.

Escena 4. Jardín. Ext./día

NAOMI (off)

Mira a la cámara.

ABUELA

No he terminado...

NAOMI (off)

Mira a la cámara.

ABUELA

No puedo trabajar, me estás molestando. Aquí hay una lombriz de tierra.

NAOMI (off)

¡Qué húmeda! Hola lombriz de tierra.

ABUELA

Tienes calor ¿verdad? Los tomates están floreciendo. Espero que den pronto fruto. No me he maquillado todavía. Imagino que no es necesario.

NAOMI (off)

¿Por qué?

ABUELA

Porque no voy a ir a ningún lado. Lo hago cuando salgo. Aunque ayer no me lo puse. Quiero salir. Al restaurante de mi amiga. Pero tres personas..., costaría demasiado.

Escena 5. Salón. Int./día

La abuela está jugando a un juego de bolitas.

ABUELA

Casi las tengo, excepto por una. Ves al final lo hice.

Naomi introduce su mano delante de la cámara y golpea el juego de la abuela.

Escena 6. Cocina. Int./tarde

ABUELA

Son 480 yenes. Dos tortillas cuestan 1.000 yenes. Así que es un negocio. Estos encurtidos están realmente buenos. A las dos nos gustan las mismas cosas. Como madre e hija. Me estás filmando de nuevo. Dame un respiro. Para de filmarme todo el tiempo. No voy a morir tan rápido, viviré hasta los cien. Quiero ver nacer a tus hijos. Verles en los festivales deportivos. Voy a recuperar los años de mi hermano que murió joven. Estás demasiado cerca. ¡Párala, por favor! Para de filmarme todo el tiempo... Por favor, para. Naomi, filmate a ti misma. De verdad, ya vale. Para, me estoy cayendo. Párala. Con unos minutos es suficiente. Pero ella nunca para.

NAOMI (off)

Primerísimo primer plano.

ABUELA

No me gustan los primerísimos planos generales.

Escena 7. Terraza. Int./día

Planos detalle de la terraza. Naomi abre la ventana para ver a su abuela en el jardín y luego la cierra.

Escena 8 jardín. Ext./día.

La abuela está plantando unos guisantes en el jardín.

ABUELA

¿Qué hacemos para cenar esta noche?.

NAOMI (off)

Llegaré tarde hoy.

ABUELA

¿Así que cenas fuera?. No me gusta que me queden restos.

NAOMI (off)

¿Qué son?

ABUELA

Guisantes.

NAOMI (off)

¿Cómo los conseguiste?

ABUELA

Del año pasado.

NAOMI (off)

¿Los cosechaste el año pasado?

ABUELA

Los he secado.

NAOMI (off)

¿Qué mérito tiene secarlos?

ABUELA

Para evitar los insectos.

NAOMI (off)

¿Los insectos se meten dentro?

ABUELA

Para evitar los insectos.

NAOMI (off)

¿Cuándo es la próxima cosecha?

ABUELA

En mayo o junio.

NAOMI (off)

Tendré 25 años el próximo mayo. Mi regalo de cumpleaños.

ABUELA

Buena idea.

NAOMI (off)

Mi próximo regalo de cumpleaños serán guisantes.

ABUELA

¿Realmente los quieres?

NAOMI (off)

Crecerán para ser mi regalo de cumpleaños.

ABUELA

Oh, un gato ha estado aquí hoy. Viene aquí y entierra sus excrementos.

NAOMI (off)

Escucha gato no cagues en mi regalo de cumpleaños.

Escena 9. Transición

Secuencia que integra varios planos y concluye con un autorretrato-sombra de la directora sobre las plantas de guisantes crecidas. Escuchamos la voz over de la megafonía de un chamarilero recogiendo objetos.

Escena 10. Jardín. Ext./día

La abuela está en el jardín mirando a cámara.

NAOMI (off)

Está nevando.

ABUELA

Sí un poco. Pero no para que cuaje. ¿Has terminado de filmarme? ¿Podemos ir dentro? Hace frío.

NAOMI (off)

¿Tienes frío? Tus gafas. ¿Te las puedes quitar?

ABUELA

¿Has rodado suficiente? ¿Quieres que te filme yo? Esta cara llena de arrugas sin maquillaje... Hace frío, vamos adentro. Vamos. No desperdicies película. Para ya. Si me la prestas te grabo.

La abuela coge la cámara y graba a Naomi.

ABUELA

¿Tengo que caminar? Me voy a mover.

NAOMI

Vale.

ABUELA

Te veo... Naomi. (risas)

Escena 11. Cocina. Int./día**ABUELA**

Se vende azúcar hoy.

NAOMI

¿Dónde?

ABUELA

En el Supermercado El Millón. Pero necesitas cupones. Yo tengo dos. La última vez los huevos costaban 99 yen. Pero no tenía cupón. Una mujer me dio dos. Le di uno de ellos a otra mujer. Hoy tengo otro pack. Eran como 125 yenes. El precio normal eran más de 170 yenes.

Escena 12. Jardín. Ext./día

La abuela quema en el jardín unos periódicos.

ABUELA

Estás haciendo mi vida complicada. Estoy sola durante todo el día. Por la noche, espero a que vengas, a veces en vano. No tengo tiempo de hablar contigo. Estás demasiado cansada para que te divierta hablar conmigo. Tomas un baño y te vas a la cama directamente. Por la mañana, también. Incluso después de que te levante. Duermes durante 15 minutos más. No tienes tiempo de desayunar el desayuno que te preparo. Debes desayunar. Es la fuente de energía del día. Deberías comer un poco. Me gustaría que lo hicieras.

Escena 13. Montaje de fotografías

ABUELA

¿Qué estás haciendo Naomi? Naomi...

Acompañamiento de piano.

Escena 14. Jardín. Ext./día

La abuela y otra señora están trabajando en el jardín.

SEÑORA

Para de filmar a esta señora tan guapa.

ABUELA

Ella siempre está haciendo esto. Siempre.

SEÑORA

Parece que estás mejor. Pasas tus días quejándote sobre tus dolores. Está duro. Ponte unos guantes.

ABUELA

No los encuentro.

SEÑORA

Tengo un montón.

ABUELA

Por qué no los traes.

SEÑORA

No podemos trabajar sin discutir.

ABUELA

Estoy más sana que ella. Estoy en buena forma.

NAOMI

¿No tenías dolor de cabeza?

ABUELA

Se ha ido. La vecina dijo que tenía que ir al hospital. Fui y me pusieron goteo.

Escena 15. Jardín. Ext./día

La abuela escribe sobre una puerta de madera.

ABUELA

Estoy escribiendo mi edad. Ochenta años.

NAOMI

Mira hacia aquí, por favor.

SEÑOR

Está olvidando poner su nombre.

ABUELA

Ahora lo hago. Y si escribiera la de mi esposo. Mejor que no, es demasiado pronto para morir. 29 de marzo, 1994, Uno Kawase, ochenta años.

Escena 16. Jardín. Exterior. día

La abuela huele la flor de unos cerezos.

ABUELA

Debería haber traído unas tijeras para cortar unas ramitas.

SEÑOR

No está permitido.

ABUELA

Lo sé. ¿Estás grabando mi voz también?

SEÑOR

He encontrado una rota.

ABUELA

Esa es muy pequeña.

SEÑOR

La señal indica que hay que proteger los árboles.

ABUELA

Luego recogerán la fruta.

NAOMI

El domingo, podemos comprar las flores por 200 yenes. Compramos algunas el año pasado.

ABUELA

¿Lo hicimos?

Escena 17. Jardín. Ext./día

ABUELA (over)

Te llevaba al colegio todos los días. Compré un abono e iba contigo. Todos los días, por tres años. Llorabas cuando te dejaba. Así que esperaba afuera hasta que el colegio cerraba. Por tres años. Cada día. Te quería tanto. Puse mucho cuidado en educarte de forma adecuada. Te saqué fotos cuando empezaste el colegio. Estaba tan contenta. Eras tan desvergonzada. Corrías entre los patinadores. ¿Te acuerdas de los zancos con los que te gustaba jugar? En la escuela te convertiste en una pequeña descarada. Siempre en el tobogán, en las paralelas. Colgando boca abajo. Me acuerdo cuando escalabas al tejado de la tienda. Era un gran esfuerzo para mí atraparte. Cuando te llevaba a pasear te llevaba con una correa. Aunque no lo creas es verdad. Estoy contenta de que hayas crecido tan bien. No estudiaste mucho en el segundo año de instituto. Pero

en el tercero sí. Pasaste la selectividad y estudiaste literatura inglesa allí. Tras graduarte estudiaste fotografía. Trabajaste en una compañía durante diez meses.

Escena 18. Cocina. Int./día

ABUELA (over)

Luego volviste a la escuela de fotografía y te convertiste en profesora allí. Desde esa mañana a la noche, estudiaste intensamente cada día. Eras una gran trabajadora. Tienes un carácter fuerte. Naomi no sé cómo preguntarte esto. ¿Me quieres? ¿Me quieres como yo te quiero a ti? Tú no lo dices, pero...

Escena 19. Jardín. Ext./día

Naomi baja desde la casa al jardín donde está su abuela.

NAOMI

Abuela...

ABUELA

¿Qué estoy haciendo? Estoy recogiendo guisantes.

Naomi tiende su mano hacia la cara de su abuela y le toca la cara. La abuela le ofrece algunas vainas de guisantes y ella las coge.

Escena 20. Cocina. Int./día

Una cacerola con guisantes. Un bol con guisantes cocinados.

Escena 21. Cocina. Int./día

Imágenes de Naomi desde la cocina. Extiende su mano para tocar el cristal de la ventana. Conversación telefónica.

NAOMI

Soy yo abuela.

ABUELA

Cómo estás cariño. ¿Va todo bien? Yo estoy bien. Cuida de la casa mientras yo no esté.

Escena 22. Montaje de imágenes

NAOMI

Cielo, insecto, el sol, abuela.

ABUELA

¿Qué? (Gritando). La gente va a pensar que estamos locas. Lo harán.

NAOMI

Naomi.

ABUELA

¿Qué haces? No estoy haciendo nada.

NAOMI

Espina de rosal.

ABUELA

Me siento tonta... Una espina en mi nariz. Sí tengo una espina en mi nariz.

NAOMI

Manzanitas. La colada. Azada. Una araña.

La abuela persigue a Naomi con la azada.

NAOMI

No quiero... Un vecino. Lee. Un perro. El arbusto de Nandin. Nubes.

Escena 22. Habitación. Int./día

La abuela está doblando unas mantas en una habitación. Escuchamos el sonido de la abuela roncando.

NAOMI

Abuela... ¿Estás dormida? Buenas noches... Buenas noches... Abuela...

VII.2.5. *Kya ka ra ba a*

Escena 1. Calle. Ext./noche

Imágenes de la Torre Eiffel iluminada balanceando la cámara.

NAOMI (Over)

Miro... Miro... (cantando) Atravesamos la colina, silbando. Bajo un cielo azul. Atravesamos el prado, cantando. Qué felicidad. La mano en la mano. Y la cabra canta. Y la cabra canta. Vamos a cantar todos. Caminamos a buen paso. Qué maravilloso día. Qué maravilloso día...

Escena 2. Sala. Int./noche

Un grupo de personas reunidas, entre las que se encuentra Naomi, viendo Embracing, en el momento en el que Naomi llama a su padre al final de la película.

Título

Escena 3. Puente. Ext./atardecer

Imágenes de un puente rodadas desde un coche.

VOZ (CONTESTADOR)

Hola, ¿es la casa de Naomi? Soy la señora Yamashiro. Vuestro padre falleció el 5 de septiembre. Siento informaros tan tarde. Si quiere puede llamarme.

Escena 4. Fragmentos de películas

Imagen de su padre que aparece en el final de la película Ni Tsusumarete.

NAOMI (Over)

Hace nueve años. Hice una película sobre la búsqueda de un padre desconocido. Nunca supe lo que habría sido vivir con él.

Imágenes de la película Katatsumori.

NAOMI

Entonces, ¿dónde se encontraba mi familia? Me preguntaba.

ABUELA

Naomi, tengo una pregunta y no sé cómo hacerla. ¿Me echas de menos? No, no es eso. ¿Me quieres? ¿Tú me quieres? Tú no lo dices nunca.

NAOMI

Mamá. ¿Qué haces? Mírame, por favor.

ABUELA

Estoy seleccionando las vainas.

NAOMI

Mírame.

ABUELA

Tengo horror de los primeros planos. Hace falta que las seleccione.

Imágenes de la partida de Nacimiento Kiyonobu Yamashiro y Emiko Komai.

Escena 5. Montaje de imágenes

Imágenes del cementerio, plantas, jardines.

ABUELA (over)

No te engendré pero eres realmente mi hija. Tú eres mi Naomi y continuamente doy gracias por eso. Nunca tuve un hijo propio. Tuve que adoptar un niño. Siempre supe que un día me dejarías para casarte. Tu padre adoptivo realmente te quería. Te cogía y te daba grandes abrazos. Nunca tenía suficiente... Nos hiciste a los dos muy felices. Nunca peleamos por no haber tenido nuestros propios hijos. Fuiste siempre nuestro Tesoro, y mira lo bien que has salido. Solo deseo vivir muchos años para disfrutar de tu éxito. Te quería, eras muy apreciada por él. Estaría emocionado de ver en lo que te has convertido. Le hubiera encantado acompañarte a Francia o Italia, es verdad, pero desafortunadamente murió. No fue fácil para mí. Pero no estaba sola te tenía a ti. Hubiera sido muy duro si hubiera estado sola. Nunca te consideré como una niña adoptada. La adopción no se hizo oficial hasta que tenías diez años. Tú aceptaste. Obtuvimos los papeles oficiales. Estabas completamente de acuerdo. Nunca te consideramos como una niña adoptada porque llegaste cuando eras un bebé. Y estás siempre en mis pensamientos. Eres mi vida. Me imagino que para ti también. Que piensas en mí. Pero no puedo ayudarte tanto como quisiera. Soy muy feliz. Sabía que no podría tenerte todo el tiempo a mi lado. Lo sabía, sabía que era imposible. Por eso tengo fuerzas para vivir el día a día. Porque tú estás ahí. Y en el altar familiar le digo a tu padre que continúo la vida gracias a ti. Me das fuerzas. No puedo ayudarte mucho, pero tú me llamas. Si algo ocurriera, me echarías de menos y te sentirías sola. Porque tú eres mi único tesoro. Es verdad.

Escena 6. Casa. Ext./día

Imágenes de una enredadera.

MADRE DE NAOMI (over)

¿Qué quieres saber?

NAOMI (over)

¿Cuáles fueron las circunstancias cuando me tuviste?

MADRE DE NAOMI (over)

Si hago esto hablaré mal de los muertos. ¿No te importa?

NAOMI (over)

No. Tengo derecho a saber cómo fui concebida, ¿no crees?

MADRE DE NAOMI (over)

Por supuesto, es tu derecho. Sabes, las madres, arriesgan sus vidas para tener hijos, Te tuve porque quise. A lo mejor algunas se lo toman a la ligera tener hijos, pero en mi caso, te tuve porque quería tenerte porque quería verdaderamente. Fue mi decisión No importa lo que digan otros esa es la verdad. No tiene nada que ver con tu madre adoptiva. Nadie contaba, fue mi decisión. No fuiste un error, tu nacimiento era deseado. Esa es mi respuesta. Si no hubiera sido el caso, no te hubiera tenido.

NAOMI (over)

A veces me pregunto por qué nací.

MADRE DE NAOMI (over)

Me preguntas el por qué, por qué razón. Creo que es un poco raro.

NAOMI (over)

A veces me siento tan sola...

Escena 7. Bosque. Ext./atardecer

Naomi filma su sombra reflejada en un árbol. Luego continúa filmando árboles.

MADRE DE NAOMI (over)

Sinceramente cuando llamaste para decirme que tu padre había muerto, que había muerto el año pasado. Eran las primeras noticias, pero no lloré. No he rezado por él. A lo mejor te parece cruel. Pero no tengo buenos recuerdos de tu padre. Ninguna memoria agradable. En general la gente dice en el matrimonio tomas lo bueno y lo malo. Mirando al pasado, se podría decir que hubo dificultades, pero fueron para bien, pero yo no puedo decir eso.

Escena 8. Fuego. Ext./noche

ABUELA (over)

¿Por qué insistes tanto?.

NAOMI (Over)

Ellos me abandonaron.

ABUELA (over)

No, no te abandonaron. Te dejaron con nosotros.

NAOMI(over)

Me abandonaron.

ABUELA (over)

Tu madre te dejó con nosotros.

NAOMI(over)

Me abandonaron.

ABUELA (over)

No es verdad. ¿Por qué piensas así? ¿Por qué te sientes tan sola?

NAOMI(over)

Si lo supiera me iría mejor. Creo que tengo recuerdos del vientre de mi madre. Tengo el sentimiento que se deshicieron de mí.

ABUELA (over)

Ojalá pudieras dejar de hablar así. Si ella no te hubieran querido, habría abortado. Pero tomó la decisión y te tuvo. Piensas demasiado. Vas a enfermar si sigues así. A pesar de que lo piensas, nadie te abandonó, eso no sucedió.

MADRE

Así es cómo fue. Si quieres saber por qué viniste al mundo. Fue porque yo fui fuerte. Yo te quería y esa fue la verdad. Él me dijo que abortara.

NAOMI

¿Cuándo?

MADRE

Cuando lo descubrimos. Él me golpeó incluso mientras estaba embarazada, pero como dije al principio, no hablaré mal de un muerto, pero está muerto, así que no hay forma de preguntarle. No tengo ningún deseo de hablar mal de un muerto. Era tu padre y me enamoré de él. Nunca me he casado con un hombre del que no estuviera enamorada. No soy de las que se enamoran de alguien que no quieren. Le quería, por eso me casé con él. Fui yo quien fui al registro y formalicé el casamiento. Fui fuerte, por eso estás aquí. Si no hubiera sido fuerte no estarías aquí. Eso puedo decírselo a la cara

Escena 9. Cementerio. Ext./día

Plano de la tumba de su padre: En memoria de Kiyonobu Yamashiro, 5 septiembre 1999, a la edad de 56 años.

Escena 10. Cementerio. Ext./día

La abuela diciendo Kyakaraba.

ABUELA

Kyakaraba.

NAOMI

Así no, te equivocas (riendo..)

ABUELA

¿Me equivoco...?

NAOMI

Sí. Prueba otra vez.

La abuela desaparece

NAOMI

Hasta Pronto.

Escena 11. Carretera. Ext./día

Planos rodados desde el tren, reflejo de Naomi grabando desde el cristal.

CONTESTADOR

No hay nadie en casa. Por favor, deja tu mensaje después de la señal, o bien envíe un fax.

NAOMI

Hola. Soy Naomi. Gracias por todo. Volveré a llamar más tarde.

Escena 12 . Montaje de imágenes Cannes

Imágenes de Naomi en super 8.

NAOMI

Hace cuatro años gané la cámara de oro en el festival de Cannes. La primera película japonesa y la directora más joven en obtener el premio. Sentí como si perdiera el sentido de realidad. ¿Qué es real? ¿Quién soy en realidad? Me prometieron que me iban a proteger pero nadie puede hacerlo. Tengo que hacerlo yo.

Escena 13. Habitación. Int./día

Un vaso con pastillas. Se escucha el parte meteorológico de la radio.

RADIO

Es 11 de junio, 17 horas, aquí está el parte meteorológico. Esta tarde pueden preverse tormentas en Tokio. Durante la noche, el viento vendrá del nordeste, llevando nubes y lluvias.

Naomi mete la mano delante de la cámara debajo de una gota.

Escena 14. Calle Tokio. Ext./día

Un coche circula por la carretera. Está lloviendo.

NAOMI

He vuelto a fallar. Yo, fallo siempre. Entonces, esta vez. Voy hacer un esfuerzo mayor.

CONTESTADOR

El teléfono que marca está fuera de cobertura,

Escena 15. Empresa de tatuaje. Int./día

Naomi sube por las escaleras.

NAOMI

Voy a enseñarle las fotos. Ese hombre es mi verdadero padre, pero yo y él nunca vivimos juntos. La historia es que hace nueve años, cuando yo comencé a hacer películas. Hice una película sobre la búsqueda de mi padre. Al final me las arreglaba para encontrarle. Le conocí, pero ya tenía otra familia.

La puesta en escena es evidenciada por la claqueta.

TATUADOR

Creo que estás mendigando ayuda. Pero no llega así que tratas de evitar cosas con un tatuaje medio hecho. Si realmente quieres un tatuaje por qué no hacer un dibujo como tu padre. ¿Has pensado en hacer eso?

NAOMI

No soy como mi padre.

TATUADOR

¿Eres diferente?

NAOMI

A mi padre realmente no le conocí.

TATUADOR

Si realmente quieres un tatuaje, hazte uno en la espalda entera. Seguro que te satisface si tienes esa determinación. En Japón solo los Yakuza se tatúan. Si puedes vivir con el prejuicio adelante y hazte uno. Pero un tatuaje te compromete a tomar esa dirección. Pero si lo estás haciendo por resentimiento hacia él, es mejor no hacerlo. Mucha gente se arrepiente de sus tatuajes. Pero al final es tu decisión. Si

tú quieres uno, nosotros te lo hacemos. Es tu decisión completamente. Si quieres hacerte uno igual que en la foto, significa que tienes sentimientos por tu padre. Pero por qué molestarse, vas a arruinar tu vida. Esa es mi opinión. Cuando te decidas, estamos aquí. Puedes arreglar muchas cosas si cambias tu vida. Pero una vez que te haces un tatuaje, por alguna razón, no puede ser borrado. No digo solo de tu cuerpo, sino también de tu alma. ¿Entiendes? Agujas en la carne, Puede ser una agonía. No solo física sino en tu psique.

NAOMI

Ya tengo dolor en mi corazón.

TATUADOR

Como todo el mundo. No eres la única. Todo el mundo piensa que es lo peor. Pero cada uno lleva consigo odio y dolor. Somos todos iguales. No puedes centrarte en el dolor de ser abandonada. Creo que es un gran error.

NAOMI

Tienes razón.

TATUADOR

Si te introduces con esos sentimientos será muy difícil para mí, trabajar contigo. El dolor que sientes me haría dudar. La duda no es buena a la hora de tatuar. Por eso nunca amo, no entrego mi confianza.

NAOMI

Líneas paralelas que nunca se encuentran.

TATUADOR

Algunas veces se tocan pero nunca se encuentran. A veces están a punto de tocarse.

NAOMI

¿Puedo tener esas dos líneas?

TATUADOR

¿Quieres decir, en tu corazón?

NAOMI

¿Abandonaste el amor para convertirte en tatuador? Cuando hago una película, quizás tenga que hacer eso también.

TATUADOR

Espero que lo hagas.

NAOMI

Así que en el mundo de la creatividad, ¿no necesitamos a otros o cualquier sentimiento de amor o de amabilidad?, ¿no son necesarios?, ¿es lo que me estás diciendo?.

TATUADOR

Depende de cómo seas.

NAOMI

En el campo de la expresión artística quizás tenga que hacer aquello, en la vida que quiero vivirla...

TATUADOR

¿Como una pantomima?. Un Pierrot. Todavía eres joven, piensa en ello con cuidado. Si decides que quieres un tatuaje, eres siempre bienvenida.

NAOMI

De camino a casa, vi un atardecer exactamente el mismo que vi cuando buscaba a mi padre cuando vivía, en el este de Osaka. Era uno de esos atardeceres emborronados.

TATUADOR

A lo mejor esa nubosidad venga de tu alma.

NAOMI

Lo pensaré bien. Por favor. Perdón por hacerme perder tu tiempo.

TATUADOR

Eres bienvenida.

Escena 16. Calle. Ext./noche

Naomi sale del centro de tatuaje.

Escena 17. Calle. Ext./noche.

Atardecer.

Escena 18. Sala. Int./día

Naomi se tatúa.

NAOMI

Ahora comprendo.

TATUADOR

A estas alturas no debería dolerte. Has comprendido. No es un juego. En la espalda hace 4 veces más daño. Mira esta cicatriz cuando sientas dolor. Si duele es que no perteneces al inframundo. Es porque te falta cariño en tu espíritu. Lo has negado constantemente, pero ahora lo buscas. Pero a causa de tu obsesión, estás dando vueltas en círculo. Los tatuadores hacen arte. No somos recompensados. No obtenemos premios. Los premios no te alimentan. Tenemos que seguir trabajando. Grabando en las almas de los otros. Es así. En una situación tal, el amor no tiene cabida. El amor sería mi ruina. Qué trabajo tan curioso.

NAOMI

Muchas gracias.

TATUADOR

Vuelve cuando quieras.

Escena 19. Fotografía del padre

Observamos una fotografía del padre de Naomi.

Escena 20. Prado. Ext./día

Naomi aparece desnuda con la espalda tatuada corriendo a cámara lenta por un prado.

VIII.2.6. Un'ora solo ti vorrei

Escena 1. Cómete la sopa

Un disco pequeño girando sobre el tocadiscos. Imágenes super ocho de Liseli mirando a cámara.

LISELI

¿Cómo es posible que no comas más? Alina cómete la sopa. No comas más pan, ¡come, come, come! No te quejes. ¿Cuántas veces tenemos que decírtelo? Miles de veces. Así que para de protestar, ahora te habla papá.

ANTONIO

Martino, quédate sentado, no te muevas. Alina, ¿es posible que no te guste comer? Seguiremos repitiéndolo, siempre la misma música, deberíamos grabarla en un disco.

(Risas)

ANTONIO

Ahora cantamos una cancioncita.

LISELI

¿Cuál cantamos? Acabo de llegar de Suiza.

Escena 21. Imágenes del padre

Imágenes de vídeo ralentizadas del padre.

ANTONIO

Mamá acaba de llegar de Suiza y te canta una cancioncita Suiza.

LISELI

No conozco ninguna cancioncita suiza. Cantaré una cancioncita italiana. “Un'ora sola ti vorrei....”

Escena 2. Título

Entra otra versión de Un'ora sola ti vorrei. Título de la película sobre los diarios de Liseli.

Escena 3. Mi querida Alina

Primeros planos de Liseli levantando la cabeza mirando a cámara, medio dormida.

LISELI (over)

Mi querida Alina, con la voz que acabas de escuchar. Con la voz que bromea y ríe, que pretende gritar a ti y a Martino, es mi

voz. Mi voz de hace 30 años. Grabamos este disco con papá, para hacer una broma, ¿te acuerdas? En todo este tiempo, nadie te habló de mí, de quién era, de cómo viví y de cómo me fui. Quiero contarte mi historia. Ahora que ha pasado tanto tiempo de mi muerte.

Escena 4. Mi lugar en el mundo

Planos de la celebración de la boda del hermano de Liseli rodados en 1965 a la salida de la iglesia y en la terraza de los padres. Los planos se congelan sobre los miembros de la familia.

LISELI (over)

Aquí estamos en 1965. El día del matrimonio de mi hermano, tu tío. Aquí está el abuelo, mi padre. Están todos los parientes y amigos de la familia. Estamos en la terraza de los abuelos, en Milán. Este es Martino. Tenía casi dos años y esta es la abuela, mi madre, siempre bellísima. En esa casa, había vivido hasta hacía pocos años, cuando yo misma me había casado con Antonio, tu padre. Aquí estamos. Estos somos nosotros. Siembre había vivido cómodamente. Una especie de ilusión de serenidad donde los problemas no existían, pero ya entonces era como si supiese que no encontraría mi lugar en el mundo.

Escena 5. Liseli

Montaje poético acompañado de música con planos de Liseli.

Escena 6. Érase una vez

Planos de metraje doméstico rodado en super-8, en blanco y negro por el padre de Liseli. Aparecen los abuelos de Liseli en Trieste y sus padres cuando eran jóvenes.

LISELI (over)

Para contar una historia, normalmente se inicia con “Érase una vez”, o al menos con la presentación de todos los personajes, en este caso los personajes forman parte de nuestra familia. Todas las imágenes que ves fueron filmadas por el abuelo. Había comprado la primera cámara en los años 20. Es un salto atrás en el tiempo, a un mundo muy distinto al de hoy donde a lo mejor había más esperanza, más alegría de vivir, pero quién sabe. Mi historia y también tu historia, nace con el encuentro del abuelo con la abuela. Aquí está la abuela, bailando con su hermana en el jardín de su casa en Trieste. El abuelo dice que se enamoró de cómo la abuela tocaba el piano. Y estos son los bisabuelos, los padres de la abuela, que se divierte observando el cortejo de su hija.

Escena 7. Amor, amor, amor

Montaje de imágenes amorosas de los padres de Liseli cuando eran jóvenes ralentizadas sobre la versión italiana de la canción mexicana Amor, amor, amor de Gabriel Ruiz y Ricardo López Méndez.

LISELI (over)

Me parece que todos los otros amores son insignificantes en relación al nuestro. Has inventado el amor para mí y yo, ¿qué puedo darte?. Mi amor no te dejaré desear nada

más, porque todo, todo aquello que te podré ofrecer, no te lo daré, será tuyo de inmediato. Amor mío, tú eres la causa de todo, porque cuando te veo me da un vuelco al corazón y me maravillo. Sí, te he dicho que te amo y no sé nada de ti. Tengo miedo que te hayas asustado pero espero que me creas.

Escena 8. La boda

Imágenes de la boda de los padres de Liseli. La voz over indica que la boda se celebró en Tutwil (Suiza), pueblo natal de Ulrico Hoepli, el padre de Liseli, fundador en 1870 de la casa editorial Hoepli.

LISELI (over)

El abuelo y la abuela se casaron en Suiza. En el pueblo de donde venimos. Fue un acontecimiento, sobre todo porque regresaba al pueblo el jefe de la familia. Había emigrado a Milán donde en 1870, había fundado una editorial, que desde entonces lleva su nombre.

Escena 9. La madre perfecta

Planos de imágenes familiares de la madre de Liseli con sus hijos.

LISELI (over)

Mi hermano nació en 1935. Algunos años más tarde estallaría la guerra. Sucdieron tantas cosas en nuestra familia. Tenía todavía que nacer yo y más tarde otra hermana. No sé verdaderamente cómo se sintió la abuela en su nuevo papel de madre, quizás también ella, como yo, tuvo miedo de defraudar a sus hijos. Yo la recuerdo como la madre perfecta. El primer rostro que miramos al nacer es el ros-

tro de nuestra madre es aquel que recordamos y conocemos mejor. (Canción infantil en alemán). Querida madre, gracias por todo lo que hiciste por mí, yo por mis hijos no hice nada y además les hice sufrir cruelmente, espero poder reparar el daño lo antes posible. Los niños dan mucho trabajo. Pero lo peor es que he descubierto que no sabía hacer nada de lo que debería haber aprendido en estos años. Debo decir que definitivamente soy negada para las labores domésticas, a lo mejor no te lo crees, pero es así y esto se está transformando en una especie de obsesión.

Escena 10. Querida madre

Montaje poético de planos de Liseli contrapuestos a los de su madre.

Escena 11. La fábula

La escena comienza con un plano general de unas ropas tendidas movidas por el viento, para dar paso a una serie de planos de la crianza de Liseli.

LISELI (over)

Nací el 4 de junio de 1938. Era un día de cielo sereno, con viento. Crecí en lo que parecía un mundo de fábula, pero las cosas no sucedieron con en las fábulas. Me miro de niña y busco una traza, un indicio de la mujer en la que me convertiré. Quizás en lo que nos convertimos está allí ya. Siempre he tenido la sensación de no estar a la altura, a los 17 años escribí en mi diario: “Soy la hipócrita más grande de la tierra, egoísta y cruel, por qué no hice caso a mis padres, por qué no he depositado en ellos toda mi confianza, por qué no

les he creído. En este momento no soy nada, fea y triste, no se puede hacer nada. Cuando mi madre me dice que soy antipática con todos, la creo, estoy mal.

Escena 12. La guerra

El plano de columpio introduce por analogía el plano de un avión. Sobre una música de piano observamos imágenes de la vida cotidiana de la familia durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial.

LISELI (over)

Es tiempo de guerra. Me escapo por una pendiente nevada. Antonio lleva una camilla. Hay un hombre con una pierna artificial que debemos dejar. Martino corre delante y lo perdemos y luego lo encontramos todo vendado con una pierna artificial. El 5 de agosto voy al hospital y el doctor dice que no puede verme. Guerra escondida en una especie de habitación en el baño, me estaban buscando para matarme. Una especie de viaje en el tiempo como una caída en el vacío. He tenido un sueño pesado. Hacía mal tiempo y había mucha gente. Subíamos en una especie de teleférico y después en vez de esquiar, nos quedábamos encapsulados como en una cabina. Sentimiento de encarcelamiento, de dos en dos, y era poco agradable. (Canción infantil en alemán).

Escena 13. El eclipse

Montaje de imágenes en clave onírica.

Escena 14. No abrir este diario

En un plano general se muestran los diarios de Liseli. En un plano detalle podemos observar escrito a mano una indicación de que no se debe leer ese diario.

LISELI (over)

15 abril de 1955. Ha comenzado la feria, llueve. Estoy en casa y suenan las campanas de San Marco. En estos dos meses he envejecido mucho y no sé si estar contenta. Cuando miro atrás veo a otra Liseli diferente a la de ahora. Es algo que no entiendo, eres siempre igual y siempre diferente. Por eso no se puede juzgar a una persona. Porque se la juzga en base a lo que era, y ahora es otra. O a lo mejor siempre se es igual, no lo sé. Pero eso es lo hermoso de la vida. Ser curiosa de aquello se sucede en cada momento. Tantas veces no se llega a expresar aquello que se siente. 31 octubre de 1995. He madurado mucho. Me viene la nostalgia de aquellos tiempos en que no pensaba en nada. Ahora continuo a pensar, pensar, pensar. Y si digo algo me viene a la mente que es una payasada. 18 de enero de 1956. Hace nueve meses estaba en una oscuridad completa, después se ha hecho la luz poco a poco, sin darme cuenta. Ahora he comprendido cuál es la montaña y quiero salir, pero necesito ayuda. En estos días, tengo ganas terrible de hablar y de ser escuchada, pero al final me digo que soy molesta y que mis problemas no son importantes. Todos estamos descontentos con nosotros mismos. Es mejor amar la vida y menos así mismos. Gozar juntos del mundo: este ese el sentido de compartir una amistad. Descubrir juntos algo, buscarlo. La alegría me parece algo bueno. Una noche era tan feliz por un pensamiento que me vino y no me podía dormir. Qué pena, no me acuerdo del pensamiento.

Escena 15. Querida Sonia

Sobre imágenes de Liseli en su etapa escolar la voz over lee extractos de la correspondencia con una amiga del colegio, Sonia.

LISELI (*over*)

Querida Sonia, hoy es un día electrizante. Te acuerdas cuando íbamos a la escuela, con el cielo sereno con viento. En la escuela la definíamos con cielo sereno con viento. Te abrazo Liseli.

Escena 16. A bordo de la Stella polaris

Imágenes del viaje familiar al cabo del norte, a bordo de un barco. Liseli escribe a su amiga Sonia: A bordo de la Stella Polaris. 18 de julio de 1956.

LISELI (*over*)

A bordo de la Stella Polaris. 18 de julio de 1956. Querida Sonia, todo es magnífico. El sol, la nieve, los fiordos, las cascadas que descendían hacia el mar, por no hablar de la comida, buenísima. He comido hasta reventar. El cabo del norte era magnífico. Papá filma en color. Estamos esperando el sol que se va y vuelve rápido. He visto renos, he visto lapones con nariz en forma de pera y ojos minúsculos. He visto el sol de media noche, magnífico. Pasamos por una isla habitada solo por pájaros. Abrazos Liseli.

Escena 17. Sonia

Imágenes y fotografías de su amiga Sonia que forman parte de cortometrajes de ficción y de vanguardia.

LISELI (*over*)

Querida Sonia, no veo la hora de volverte a ver. Pienso que eres la persona más amable y simpática que conozco. En estos días, cuanto más pienso en volver, más me alegro. Soy afortunada pero trabajo poco y me siento culpable de tener tan poca voluntad. En este período, te tengo en mente, sueño contigo por la noche. No te rías, pero la distancia me hace comprender que te quiero mucho. Ahora termino la noñería. París, 18 de mayo. Como hubieras disfrutado ayer. A la Universidad, Barrault vino a la Universidad para hablarnos de su trabajo como actor. Estaba sentada en primera fila. Según Barrault le teatro es el arte más completa, porque toca la vista, el oído y los otros sentidos. Recrea el momento presente y la vida.

Escena 18. No pelearse con los padres

Imágenes de la librería Hoepli. La voz over describe un pasaje del diario del 12 de noviembre de 1959, cuando Liseli contaba con 21 años de edad.

LISELI (*over*)

12 de diciembre de 1959. Hoy tenía necesidad de hablar con alguien que intentara comprenderme. Pero papá me ha hecho una escena. Es solo un egoísta. Cuando discute y sabe que no lleva razón, alza la voz y grita, porque así hace en la oficina, donde está acostumbrado a mandar. Estoy contenta de al menos poder responderle al menos, y de dar menos matiz patológico a los casos que me sucedieron. Debo perder el vicio de hacerme la víctima. Apuesto a que mañana me llamará afectuosamente “mi tesoro”, o alguna tontería del estilo, pero cuando se equivoque

de nuevo, gritará, sacando cosas que no vienen a cuento. Dirá frases como “trabajo para vosotros”. Pero ¿qué hacen los demás padres? ¿cuál es el deber de un padre? Con mis hijos debo siempre escuchar sus razones. Porque es estúpido querer llevar la razón, aún cuando la tengas. Por eso, conducta a llevar a cabo: no pelearse con los padres y no preocuparles con las cuestiones de tu conciencia, porque hay otras cosas más importantes.

Escena 19. Poema

La banda de imagen muestra fotografías de Liseli y su amiga Sonia, al igual que introduce por primera vez en este segundo acto a su pareja Antonio Marazzi.

LISELI (*over*)

Queridísima Sonietta, ¿Por qué has dicho a tu amiga Luisella que es una chiquilla la más bella? Así que va por las montañas sin gimotear, pero si recorre los valles, encontrará a Marazzi ¿dónde?, que de nosotras ha escapado para no ser maltratado. Y te ruego que seas sincera, saluda pronto a la tía Vera, pero para que la experiencia no sea amarga, saluda también a la tía Clara. Si quieres reírte como loca, entrevista a Marazzi, sobre el viaje que hemos hecho, con Ulrico el mentecato. Me tengo que despedir deprisa, saluda a Sonietta. Liseli.

Escena 20. Antonio

Planos de Antonio Marazzi y Liseli.

LISELI (*over*)

Pues sí, siento que te amo. Tengo miedo de haberte espantado, espero que no y que me

creas. Quisiera saber si te gustan las ventanas abiertas de noche o si también tienes la manía de cerrar las persianas a las seis de la tarde. No puedo soportarlo. Me parece que todos los demás amores no son nada comparado con el nuestro. Has inventado el amor para mí, y yo? ¿Qué cosa te daré? Amor mío, no te dejaré desear nada, porque todo, todo aquello que te podré dar, será tuyo de inmediato.

Escena 21. Vacilaciones

La banda de imágenes muestra un montaje de planos de un cóctel donde se encuentran Antonio y Liseli.

LISELI (*over*)

Estas son mis vacilaciones. ¿Se puede ser fiel, sin traicionar? Es necesario limitar los afectos a una sola persona? ¿Cómo se hace? ¿Es posible amar a más personas? A mi me ocurre. Si no tengo sentimiento de culpa, mi razón lo niega. ¿Es deshonesto? Creo que es mejor ser deshonesto en este sentido, tratar de dar lo más que se pueda al mayor número de personas. Cuantos cambios en las ideas y en las actitudes. Nada es absoluta salvo el amor que hay en todas partes. Basta con pensar, hagamos algo. Si me caso con Antonio, tengo miedo de no hacerle feliz, porque le he dicho tantas cosas, pero soy perezosa y se desilusionará. Si tuviera hijos, no trabajaría, me gustaría ocuparme de ellos. ¿Y si aprendiera a bailar la danza del vientre?

Escena 22. La boda

Imágenes de la boda entre Liseli y Antonio.

LISELI (over)

¿Qué puedo darle a Antonio? Y luego tengo tantas exigencias. No quiero mujer de la limpieza, no quiero que me ayude a lavar los platos, a cambiar a los niños, si tenemos. Seré una salvaje. Me gustaría que me cocinara solo a mí. Pero un hombre no debe someterse de ese modo, así que le propondré que sea mi amante, así cuando quiera un poco de vida salvaje, vendrá conmigo.

Escena 23. Luna de miel

Montaje poético compuesto por algunos planos de Antonio y Liseli.

LISELI (over)

Amor mío, estoy tan contenta, de descubrir y gozar de todas las cosas, sobre todo de ti. Me exalto, me vuelvo eufórica y tú te asustas. Pero la causa de todo eres tú. Porque cuando te veo me da un vuelco el corazón y yo misma me sorprendo. Además pienso cuántos años nos quedan por pasar juntos y soy tan feliz.

Escena 24. Esperamos un bebé

Imágenes de Antonio y Liseli en la calle nevada. Liseli se dirige a cámara para decir “Esperamos un bebé”.

Escena 25. Ser madre

Montaje de imágenes del nacimiento del primer hijo de Liseli, Martino.

LISELI (over)

20 de octubre de 1964. Querida Sonia, estoy muy feliz de haber tenido estos días de reposo y soledad. Además, en Milano, no veo a nadie, quizás es culpa mía. Tengo tantas cosas que hacer pues en un mes nace otro niño. Si es una niña ¿te gusta el nombre de Orsola? No sé si me gusta. De todos modos escíbeme nombres de niña bonitos, porque no tengo mucha imaginación. Me gustan los nombres sencillos de personas que no conozco. Te mando un abrazo. Queridísima madre, hace tanto que no te escribo. Siempre tengo nostalgia de vosotros. Pensarás que tengo a Martino, Alina, Antonio, es verdad, pero no es lo mismo. Me siento llena de responsabilidad, y así me parece que estoy sola.

Escena 26. La partida

Planos de la vida cotidiana de Liseni.

LISELI (over)

Querida Sonia, quizás sí te vea antes de partir. Seguimos haciendo maletas y nos preparamos para la partida con euforia y un poco de inquietud. No encuentro nada y no soy capaz de hacer nada bien. Paso el día en el intento vano de perseguir las cosas. Menos mal que voy a América donde dicen que todo es más simple. Escíbeme de vez en cuando, allí. Querida Sonia, siento no volver a verte antes de partir.

Escena 27. América

Montaje de planos de un barco que indican el viaje, junto a planos de la vida de la familia en Norteamérica.

LISELI (over)

Chapel Hill, North Carolina. 17 de septiembre de 1965. Queridísima Sonia. Esta noche he soñado contigo y tengo nostalgia de mis cosas. Aquí no se está mal. Pero América es un poco bestial, y los americanos salvo excepciones también, al menos en esta parte. Por la mañana, especialmente tengo nostalgia, querría esta allí. De todos modos un año pasa rápido. Aquí se tiene la impresión de estar aislada. Todo está lejísimo. Pero la gente es amable y los niños están bien.

Escena 28. Querida madre

Planos detalle de cartas enviadas a la madre.

LISELI (over)

Querida madre, gracias por tu carta, a la cual respondo de inmediato, aquí estoy bien, afortunadamente no tengo las pesadillas y sueños aterradorantes que tenía por las noches y que me impedían dormir y que me trastornaban la mente. Martino es muy nervioso y agitado y es difícilísimo tratar con él. Antonio dice que es así porque yo soy nerviosa. Es verdad, pero también porque estoy cansada y Martino es así. Quizás tú me comprendes. Martino no quiere irse nunca a dormir. Me tumbo con él al menos 10 veces por la noche y el grita y agrede. Así que lloro cuando grita, debo utilizar todo aquello que sé, preparar tres platos diferentes para tres, a tres horarios diferentes. Porque Martino se pone celoso y quiere comer cuando come Alina. Alina camina a cuatro patas y se tira por todos lados.

Escena 29. Nostalgia

Montaje poético que asocia un plano de una ropa agitada por el viento, a planos de la madre de Liseli mirando a cámara, de la madre y Liseli de pequeña jugando, contrapuestos a fotografías de Liseli.

LISELI (over)

No ha pasado ni un mes y la nostalgia me rompe el corazón. Diréis la Liseli de siempre que no sabe lo que quiere. Tenéis que saber que os echo de menos, y os abrazo con un tierno afecto, especialmente a ti, mamá adorada. He estado alejada estos años, lo admito, y ahora que estoy lejos, me gustaría estar más cerca y ser consolada como Martino pide que yo le consuele. Me siento ridícula pero me gustaría que me gustaría que me abrazaras, querida mamá, perdona. Solo quiero abrazarte, decirte cuánto placer me dan tus cartas, porque he comprendido que todavía me quieres. Se me metió en la cabeza todos estos años, que desde que me había casado quizás estabas enfadada conmigo. Pero ahora comprendo que son ideas estúpidas. El único momento feliz es cuando me voy a dormir. Paso de momentos de angustia a momentos de calma. Todos me miran con recelo, a mí y a mi enfermedad, no tomándola en cuenta.

Escena 30. La enfermedad

Comienza la escena con el plano de un eclipse, seguido de planos detalle de los expedientes médicos.

LISELI (over)

Casa de cura Le Betulle. Apellido: Marazzi. Nombre: Luisa. Lugar y fecha de nacimiento. Milán, 4 de junio 1938. Entrada en la

clínica. 19 de septiembre de 1966. Hora: 18:30. Diagnóstico: síndrome depresivo. 25 de septiembre. La mente regresa a los errores del pasado. Cuenta su historia en la cual prevalecen elementos depresivos. Emergen muchas ideas de ser indigna, autodevaluación y culpa. Hace reflexiones interesantes sobre la propia situación psicológica. Le parece que los comportamientos patológicos manifestados hasta ahora, han sido el fruto de una pose. Las tentativas de suicidio se realizan con una cierta conciencia familiar. Manifiesta el deseo de dejar la clínica y de ver a sus hijos, sin demostrar la necesidad de una verdadera presencia de los hijos, demostrando no ser capaz de enfocarse en aspectos de la propia existencia familiar y social. Lamenta los daños colaterales de los fármacos antidepresivos. 26 septiembre, muy comunicativa, retorna todo el tiempo con el pensamiento hacia el pasado, los errores cometidos. Teme con su comportamiento haber arruinado la propia vida, su matrimonio y sus hijos. No tiene interés por nada, carece de afectos. El pensamiento regresa únicamente al pasado y su influencia en el futuro.

Escena 31. Vergüenza

El montaje de esta escena contrapone imágenes de Sonia y Liseli en Super-8 rodadas durante su adolescencia y fotografías de Liseli con sus hijos y Antonio.

LISELI (*over*)

Querida Sonia. Los mismos pensamientos me atormentan y me pregunto dónde están la energía y el entusiasmo de antaño, que no

volverán. ¿Sabes lo que me consume? La idea fija de haber decepcionado a Antonio que se casó conmigo. El remordimiento de haberle hecho regresar de América con mi histeria. En relación a mis hijos tengo un sentimiento de culpa enorme. De no haber sabido hacerlo con ellos. Me avergüenzo de ser su madre y me pregunto cómo va a crecer en el estado en el que me encuentro. Dime querida Sonia, por qué hice algo tan estúpido, con dos niños adorables y un marido adorable. ¿Por qué hice algo tan ruin? Tengo un remordimiento y una vergüenza que me bloquean.

Escena 32. Mi amor I

Planos de flores y mariposas, sobre sonidos de gotas de agua

LISELI (*over*)

Mi amor, hoy fuimos a pasear bajo la lluvia. Me gustó tanto. Después vino un poco de viento y me sorprendí diciendo, qué bello viento. Miro las flores y sus colores, me gusta y así hablo con la gente normalmente. No me confunde tanto el desorden y ver a los niños me pone muy contenta. Mi estado es como si alguien estuviera dentro de un trozo de hielo. Ves todo lo que hay fuera, pero no sientes las voces y no puedes unirte a los demás, ¿comprendes? Espero que me perdones por haberte hecho volver de América. Pero sabes, a mí me disgusta, porque hemos caído dentro del ambiente familiar de lleno. Los míos y todos me miran de forma sospechosa a mí y a mi enfermedad, no considerándola como tal sino como un capricho. Pero yo te aseguro que no es verdad. Estaba mal porque no te quería ya, ahora te quiero tanto. Te pido que me creas.

Escena 33. Mi amor II

Planos detalle de cartas de Liseli y planos de Antonio y sus hijos.

LISELI (over)

Lunes. Mi amor he aprendido tantas cosas durante esta enfermedad, que estoy agradecida a la providencia por habérmela mandado. Me siento ahora más abierta, capaz de comprender a los demás. Me siento afortunada de haber pasado por este período. Ahora me parece como haber despertado de un sueño confuso y que distingue poco a poco los contornos de la realidad. Primero las personas que le son más cercanas, tú, tu rostro grave y serio y después el rostro vivaz de los niños, yo me reflejo en vosotros, y de los ojos de los niños sale una imagen simple que me hace reír. De tus ojos verdes perplejos hay una espera y tantos interrogantes que no podré responder todo de una vez. Y después tantos otros principios no te los sé decir. Quiero coger la vida de frente para que a los niños no les ocurra lo que me ha ocurrido a mí. Por eso quiero conquistar una paz interior para ofrecérsela a ellos.

Escena 34. Mi amor III

Plano de general de un niño saliendo a la superficie del agua e imágenes de la infancia de Liseli.

LISELI (over)

Mi amor. Tu visita me ha subido la moral. Hoy el día se me hizo más corto. La semana pasada estar aquí me parecía un castigo y sufría. No puedes imaginar, me sentía como una niña pequeña castigada. Lo he entendido hoy que he visto a mi padre y a mi madre.

Y aunque su visita me ha gustado. Me han indignado algunas palabras de papá que ha dejado caer como, “eres mi único problema”, o “piensa en el dinero que estamos gastando” y después haciéndome sentir culpable de todas mis crisis. En lugar de sostener a una persona, intentar comprender que está haciendo una gran trabajo y que me cuesta estar lejos de vosotros..., el eterno *leiv motiv* del capricho. Mi padre no admitirá jamás ciertas cosas, porque sería tirar piedras a su propio tejado. Después de haberse ido, me he dado cuenta de que el sentimiento de estar prisionera no proviene de aquí, sino de todas sus enseñanzas que han apuntalado mi crecimiento y que todavía me quiere inculcar. Y yo me rebelo, pero hasta ahora, no he conseguido no creerle verdaderamente.

Escena 35. Queridísima Alina

La escena comienza con algunos planos de los hijos de Liseli en un tiiovivo y continúa con un plano detalle de las manos de la directora abriendo una carta dirigida a ella y las cartas que Alina le escribía y sus dibujos

LISELI (over)

Queridísima Alina. Mi tesoro. Tengo tantas ganas de estar contigo y de acurrucarte en mis brazos. Regreso en dos semanas. Te mando una foto con un gato blanco para que no llores. Me ha gustado tanto escucharte al teléfono. Pero no quiero que llores por ningún gato, por eso, todas las fotos bonitas que encuentre, te las mandaré de inmediato. Aquí hay un recinto con ciervos a los que llevo pan duro, que comen con gran apetito. Hay un ciervo con grandes cuernos que echa siempre a los demás porque quiere comerse todo él y los pobres

cervatillos escapan temerosos, pero luego van hacia sus madres para que les consuelen. Me acuerdo mucho de ti, y papá me dice que te portas muy bien y soy muy feliz de tener una niña tan bella y fuerte como tú. Hazme un bonito dibujo y me lo envías. Te mando un abrazo y un beso. Tu madre Luisella.

Escena 36. El hospital psiquiátrico

Planos de una montaña rusa, planos de cartas enviadas a Liseli en el hospital y planos de los árboles del jardín filmados en movimiento como si estuvieran bailando.

LISELI (over)

19 enero de 1970. Hospital psiquiátrico de Prangins. Reparto abierto. Abierto, pero cada cual tiene sus permisos: hay quienes somos libres completamente, como yo, quien solo puede pasear libre por el jardín con árboles magníficos pero que está siempre vacío. Aquí todos son viejos y algunos con enfermedades crónicas, es eso lo que me da miedo, volverme como ellos. En el bar bailaban tangos y canciones de Edith Piaf, me parece una atmósfera alucinante. No tengo ninguna gana de bailar con los pacientes de aquí. El único momento feliz es cuando me voy a la cama. ¿Ha aceptado mi inconsciente tener a Antonio y a los niños?.

Escena 37. Querida Alina

Planos de super-8 en blanco y negro de Alina montando en bicicleta acompañada por su madre. También se muestran postales enviadas por Liseli y otras escritas por Alina.

LISELI (over)

Querida Alina. Para ti una rosa roja con tantos besos. Acuérdate de escribirme una postal, me escribes un pensamiento y me lo mandas. Te he comprado un regalito para tu cumpleaños, espero poder dártelo en Milán. Estoy bien, también espero que vosotros lo estéis. Te llamaré pronto. Un abrazo fuerte y besos. Saludos a Papá. Mamá Luisella. Querida Alina, siento no estar por tu cumpleaños. Me dicen que regreso dos semanas. Estoy harta. A pesar de todo intento estar alegre. Os pienso mucho y os abrazo. A ti Alina, Felicidades.

Escena 38. Diagnóstico

Planos de los informes del hospital. La voz over narra el diagnóstico de Liseli.

LISELI (over)

7 noviembre. Desde hace un mes en estado de excitación, insomnio y logorrea, que se han ido agravando y han desembocado en acciones agresivas, en relación a objetos y personas que encontraba por la calle. En la tarde manifiesta insomnio y ansia leve. Miedos ligados a los cuentos de hadas, rondan sus fantasías infantiles. A menudo lo revive en sueños, con ojos abiertos y en pesadillas nocturnas.

Escena 39. Cuentos de hadas

Montaje poético que asocia un plano de un hombre haciendo magia con un plano de Liseli abriendo las ventanas que da paso a planos su infancia.

LISELI (over)

Montaje poético que asocia un plano de un hombre haciendo magia con un plano de Liseli abriendo las ventanas que da paso a planos su infancia. La letra de la canción indica lo siguiente: “Hay miles de cuentos de hadas para contar en mi corazón, venid conmigo a mi modo creado para soñar. No sirve el paraguas, el abrigo rojo, la carpeta para venir conmigo. Basta un poco de fantasía y de bondad”.

Escena 40. Rencor

Imágenes de vacaciones de Liseli cuando era adolescente con sus padres, con las imágenes de las vacaciones de Liseli con Antonio y sus hijos.

LISELI (over)

Durante la hora con el psicoterapeuta, salen cosas muy feas en relación a mis padres. Es por culpa de su actitud que me encuentro aquí. Así que lo mínimo que tendrían que hacer es pagar la cuenta sin rechistar. Yo sinceramente, en este momento siento mucha rabia hacia ellos. Es por eso que no quiero verles, porque les encuentro demasiado parecidos a ciertas figuras que emergen y que no solo son producto de mi fantasía. El médico me propone darme una cura de insulina y he aceptado, para que no piense que no he intentado todo. Así que estaré aquí al menos 6 semanas. Escribirme sobre vosotros, sobre ti, sobre lo que hacéis. Ahora estoy en la sección restringida, pelo patatas y voy a un grupo más o menos idiota. ¿Esta es la vida plena que se obtiene haciendo psicoanálisis? Os abrazo, vuestra Liseli, mamita.

Escena 41. Cura del sueño

Planos de imágenes en blanco y negro de árboles acompañados de La vie en rose de Edith Piaf distorsionada, junto a planos de mariposas disecadas e imágenes de vacaciones de Liseli con sus hijos.

LISELI (over)

28 mayo, 1971. Estoy emergiendo de las nieblas de la cura del sueño, vivida como experiencia alucinante de pesadilla. Todos esos venenos, me provocan reacciones de pérdida de realidad, por eso me han tenido que atar a la cama. Sabes que estar 24 horas atada es tremendo. Ahora no me atan pero es como estar en prisión, no sé si me entiendes. Ahora intento ser buena, porque cuando te rebelas es trágico, te restringen aún más.

Acabo de llegar de Suiza. Mamá acaba de llegar de Suiza y te canta una cancioncita suiza.

Escena 42. Una vida humana

Plano en blanco y negro de un tren llegando a la estación sobre un ruido agudo intenso. La voz *over* distorsionada indica; “Acabo de llegar de Suiza. Mamá acaba de llegar en tren de Suiza y te canta una cancioncita suiza”. Planos de informes psiquiátricos del hospital, fotografías de Liseli y planos de Antonio y Liseli jugando con sus hijos en la montaña.

LISELI (over)

15 de agosto de 1971. Amor, no aguanto más. No puedo seguir esta vida entre anormales aunque sea altamente terapéutico. Si no quiero enloquecer debo salir de aquí. Te quiero y me culpo de hacerte la vida difícil.

Por eso, también quiero regresar a casa, para no atribuirte roles que no tienes por qué asumir. Quiero decirte que a pesar de que lo que ocurra en el futuro quiero que sepas que te amo y te estimo. Eres la persona de la que más he recibido en toda mi vida... Siento que vuelvo entera y no remendada. El tiempo es interminable pero debe de ser así para crecer. Te ruego que digas a los niños que su madre les adora y que la gustaría abrazarles. ¿Por qué no puedo vivir una vida humana?.

Escena 43. Agujero negro

Planos de fotografías de Liseli y Alina, junto planos detalle de sus cartas, facturas del hospital psiquiátrico. La escena finaliza con un plano de uno de los diarios de Liseli cerrándose. La voz over lee una de las cartas escritas a Antonio.

LISELI (over)

Octubre es un agujero negro en el que me he encontrado gritando. Amor tengo tanto necesidad de ti de tus manos, de tus brazos, porque soy tu mitad viva y tenerte lejos me mata. Aquí amor me han quitado el reloj, los anillos, las cartas. No soy nada. Me gusta estar en mi habitación-celda y recordar nuestra casa para olvidar la realidad de este sórdido lugar no se sabe muy bien por qué, la gente los seres humanos se juzgan, yo estoy sano y tú estás enfermo mentalmente. Amor te lo ruego sácame de aquí por todos los medios o mis terrores se transformará en realidad y mi vida separada de vosotros una noche oscura. Qué debo hacer como sobreponerme para que este vacío que albergo para que no me invada del todo y me provoca una desesperación que me empuja a hacer las cosas más locas. A esto la terapia no ha dado respuesta y me pregunto

qué respuesta dará y si la dará. Así voy adelante, esperando que la respuesta llegue para obtener un poco de tranquilidad pero no despojada de los afectos y de los sentimientos.

Escena 44. Volar

Suena la voz distorsionada del disco de la primera escena

LISELI (over)

“Acabo de llegar de Suiza. Mamá acaba de llegar en tren de Suiza y te canta una cancioncita suiza, cantaré una cancioncita italiana”.

Escena 45. Sucesos

Plano detalle de una noticia de prensa que indica “Luisa Hoepli, 33 años, paciente de una depresión psíquica y problemas nerviosos, que había llevado a los familiares a ingresarla en una clínica fuera de Milán. En los últimos tiempos había dado señas de recuperación”. El encuadre corta algunas frases.

VII.2.7. *Tarachime*

Escena 1. Placenta

Títulos de crédito sobre la imagen de una placenta. Suena una armónica y los sonidos de un bebé.

NAOMI

¿Por qué me adoptaste?

Fotografía en blanco y negro de la abuela de Naomi y Naomi

ABUELA

No hubo una sola razón, no teníamos hijos. Y pedimos cuidarte. Dadas las circunstancias, no era fácil para tu madre, así que pedimos cuidarte y fue lo que pasó.

Escena 2. Bañera. Int./noche

El cuerpo desnudo y arrugado de la abuela en una bañera.

NAOMI

¿Querías un hijo tuyo?

ABUELA

No se me pasó por la mente.

ABUELA

Tuve un embarazo extrauterino. Fue un aborto y luego ya está, no pude.

NAOMI

¿Chupé tus pechos, abuela?

ABUELA

Claro que chupaste. Aunque no te engendrara y no diera a luz. A pesar de esos secos

pechos chupaste incluso con tu barriga llena. Mis pequeños pezones aguantaron. Normalmente no hubieran podido porque no te había dado a luz. No se sabe por qué pasa. ¿Te arrepientes haber tenido estos padres? Debes arrepentirte.

Escena 3. Montaje de imágenes

Imagen del cielo

NAOMI (over)

“En el cielo del este, la luna, levantándose”.

Imagen de una ecografía

Escena 4. Salón. Int./noche

NAOMI

Cuando el abuelo murió cuando tenía 14 años, tú siempre decías: Vete con ella, harías mejor yéndote. ¿Te parece bien decirle eso a una adolescente?

ABUELA

Lo siento.

NAOMI

La gente dejó de venir a la casa. ¿Te dabas cuenta de lo sola que estaba?

ABUELA

Tú tenías tus amigas.

NAOMI

Mis amigas no importaban. ¿Quién era mi familia?

ABUELA

Si no te gustaba podrías haber elegido irte. Yo era así.

NAOMI

Pero tú eras mi madre y quería estar contigo. A pesar de ello, me dijiste que me fuera.

ABUELA

¿Dije eso?

NAOMI

Dijiste si estás sola vete.

ABUELA

Tú ojos parece enfadaos.

NAOMI

¿Qué esperabas?

ABUELA

Seré más cuidadosa con lo que digo.

NAOMI

¿Qué querías decir, si tú estás sola vete? Quién diría eso. No eras una anciana confundida de 90 años. Lo dijiste cuanto tenías 70 y 80.

ABUELA

Lo siento.

NAOMI

Solo piensa lo que puede herir a una niña.

ABUELA

No soy tan lista como tú eres.

NAOMI

Digo esto porque me heriste.

ABUELA

Estoy disculpándome, ¿no? ¿Por qué no paras de visitarme?

NAOMI

Me dolió tanto.

ABUELA

¿Qué quieres que haga?

NAOMI

Solo te pido que me entiendas.

ABUELA

Soy una tonta no lo entiendo.

NAOMI

Tú nunca entiendes mi sentimientos. No entiendes como me duele.

ABUELA

¿Cómo te hice daño?

NAOMI

Te lo digo, te lo estoy diciendo. Me dijiste. Si te sientes sola, vete.

ABUELA

Conté los días hasta que volviste.

NAOMI

Pero no me querías allí. Me dijiste que me fuera.

ABUELA

Puedes irte de nuevo.

NAOMI

Estoy tratando de decirte.

Ataque de nervios de la abuela, hasta que acaba llorando.

Escena 5. Habitación. Int./noche

Naomi llega a la sala donde está su abuela.

ABUELA

He escrito esta nota. Me estoy disculpando. Estaba equivocada. Me siento avergonzada. Hiciste gachas de arroz para mí. Así que escribí esto para ti. Mi letra es tan mala que probablemente no puedas leerla. Tendrás que esforzarte. Me siento avergonzada. Me he roto. Puedes leerla. Tendrás que esforzarte. No escribí algunos caracteres. Qué extraño, ¿verdad? Te quiero tanto. Aunque hayas crecido. Eres mi querida. Eso es lo que he escrito. No pienses mal de mí. He pensado sobre ello. No pienses mal de mí. Es lo que he escrito. No pienses mal de mí. Son como rasguños de pollo. He estado pensando en algunas cosas. Viviendo sola como vivo, la gente debe pensar que estoy loca.

NAOMI

No, no piensan así.

ABUELA

Estoy seguro de que lo piensan. No pienses mal de mí. Me comí todo. Estaba bueno ¿Nos vamos a la cama?

NAOMI

Sí. Nos vemos mañana.

ABUELA

¿A qué hora me tengo que levantar?

Escena 6. Habitación. Int./día

Naomi canta el cumpleaños feliz en inglés, acompañada por imágenes filmadas a través de la ventana abstractas.

NAOMI

Pide un deseo, abuela.

ABUELA (off)

Mi deseo es que quiero vivir mucho. Deseo una vida larga. Ojalá mi deseo se haga realidad.

En el salón la abuela sopla unas velas de una tarta. Aplausos cuando lo consigue.

ABUELA

Lo logré. Gracias. Gracias de verdad.

Escena 7. Habitación. Int./día

La abuela está tumbada en la cama junto a un bebé.

ABUELA

¿Eres feliz Naomi? Espero que seas feliz. Tienes este bebé. Tienes que estar feliz.

NAOMI

¿Eres feliz abuela?.

ABUELA

Voy a estar sola desde hoy. Tengo que ser fuerte. Vendré a Tokio uno de estos días. Cuando sea más templado.

NAOMI

¿Eres feliz abuela?

ABUELA

Mi oído está mal, no te oigo.

NAOMI

¿Estás feliz?

ABUELA

Sí estoy feliz. Eres un encanto. Y este niño maravilloso.

Escena 8. Ambulancia. Int./noche

Imágenes de la ambulancia. La abuela está en una camilla.

Escena 9. Hospital. Int./noche

MÉDICO

¿Cómo está?

Escena 10. Salón. Int./día

El hijo de Naomi Kawase juega con una cámara de super 8. Mientras canta una canción en forma de nana, coge unas bobinas de super 8. De fondo suena las risas de su hijo y de la abuela.

NAOMI (over)

No puedo imaginar... A mi abuela muriendo.

Escena 11. Salón. Int./noche

La abuela está sentada apoyada en una mesa. Naomi le dice que ojalá puedan ir al festival del

fuego otro año y la abuela le responde que ojalá. El niño juega detrás de la puerta.

NAOMI

Vayamos a festival del fuego el próximo año.

ABUELA

Claro, espero que pueda.

NAOMI

Con el bebé Mitsuki.

ABUELA

Lo hemos visto dos años ya, espero que lo veamos un tercero. Tengo que ser fuerte. Estaré sola ahora, tengo que ser fuerte. No puedo rendirme. Me encantaría que pudieras estar pero no estás. No hay nadie alrededor.

Escena 12. Pasillo. Int./día

La abuela está sentada al final del pasillo mientras que el niño camina con un carrito.

ABUELA

Eras tan pequeña. Te cogí tres días después de que dieras tu primer grito. Eras tan pequeña, aquí tienes una foto tuya jugando con tus sombrero y ropas blancas. Tienes tres años. He guardo esta foto a conciencia. Y ahora Mitsuki, es tan rico. Dios fue bueno con nosotras. El destino marca lo que vives.

NAOMI

¿Disfrutaste de la vida?

ABUELA

No diría que he disfrutado de la vida. Pero no me disgustó. He vivido una vida ordinaria.

ria cada día. ¿Ahora me estás filmando así?
¿Quieres filmarme así?

NAOMI

Sí.

ABUELA

Has crecido tanto. Yo cada vez me voy haciendo más pequeña mientras me hago vieja. Mitsuki ven. Cuando le llamo se levanta. (Mientras le ayuda a levantarse), vamos arriba...

Escena 13. Cementerio. Ext./día

El niño camina entre tumbas en el cementerio.

NIÑO

Abuela.

NAOMI

¿Dónde está la abuela? ¿A dónde fue la abuela?

Escena 14. Montaje de imágenes

Suena una melodía infantil de cajita de música y luego la armónica.

NAOMI

¿Cómo se llama esta flor Mitsuki?

Escena 15. Habitación. Int./día

Imágenes del pecho de la abuela.

ABUELA

Me cortaron un poquito de carne del pecho y luego dijeron que era cáncer. Así que cortaron el pecho y me pusieron esta tirita.

Escena 16. Piscina. Int./día

La abuela se encuentra en una piscina.

ABUELA

No se puede prever el futuro. Tu abuelo era un hombre muy bueno. Te quería mucho y yo también. Has chupado esos pechos a menudo.

Escena 17. Bañera. Int./día

Naomi se da un baño.

Escena 18. Hospital. Int./día

A Naomi le realizan una ecografía en el pecho.

ENFERMERA

Es difícil distinguirlo. Pero es la superficie desigual de una de las glándulas mamarias. Esta es la localización. Ahora mide 1, 2 centímetros. Así que ha disminuido.

NAOMI

¿Por qué?

ENFERMERA

Las hormonas afectan al tamaño, en gran medida.

NAOMI

Ha cambiado de forma.

ENFERMERA

No, no ha cambiado. Tiene una forma muy limpia.

NAOMI

Así que es benigno.

ENFERMERA

Sí, tiene la forma típica de un fibroadenoma. Estás todavía dando el pecho, ¿verdad?

NAOMI

Sí.

ENFERMERA

Tus pechos no están tan hinchados como antes.

NAOMI

Eso es verdad. (Mirando la ecografía) es como una pequeña bolsita.

ENFERMERA

Sí eso parece. Ok. Hemos terminado por hoy.

NAOMI

Muchas gracias.

Escena 19. Salón. Int./tarde

El hijo de Naomi está sentado en la mesa comiendo. La luz del atardecer entra por la ventana e ilumina la cara del hijo. Naomi hace sombras chinas con su mano sobre la imagen como si lo acariciara en la distancia.

NAOMI (over)

Ser bendecida con una vida..., tanto para compartir. Supongo...

Coge una fresa y se la da.

Escena 20. Montaje de imágenes

Imágenes de una ecografía.

ENFERMERA

¿Puedes ver su cara? Yo puedo.

NAOMI (over)

¿Cómo es?

ENFERMERA

Un bebé sano, con cara redonda. Lindo.

Imágenes de flores

ABUELA

Cuando naciste tardaste mucho. Estábamos exhaustas. El hospital cerraba a las 10 y nos dijeron que nos fuéramos a casa. Estábamos a punto de irnos. Pero nos fueron a buscar y volvimos. Ahí naciste. ¿Qué estás filmando?

NAOMI

¿Te parece lindo mi bebé?

ABUELA

Comparado con el bebé tú eras más bonita.

Escena 21. Calle. Ext./día

Panorámica vertical que comienza en el cielo y va descendiendo hasta encontrar el reflejo de Naomi filmándose.

ABUELA

He estado pensando que soy tan afortunada. Poder vivir con mi querida Naomi. No quiero morir todavía. A veces lloro. Si el abuelo viviera. A veces me siento sola, pero tenerte aquí, me hace ser más feliz. No digo las co-

sas muy bien. No soy buena con las palabras. Soy muy torpe. Pero quiero que seas feliz. Al abuelo le alegraría verte hoy.

Escena 22. Hospital. Int./día

Naomi está tumbada en la camilla de un hospital. Observamos el parto. Cuando van a cortar el cordón pide la cámara par filmar.

Escena 23. Fotografías

Fotografía de Naomi filmando el corte del cordón umbilical de su hijo. Fotografías de Naomi amamantando a su bebé.

NAOMI

¿Chupé de tus pechos abuela?

ABUELA

Claro que chupaste. Aunque no te engendrara y no diera a luz. A pesar de esos secos pechos chupaste incluso con tu barriga llena. Mis pequeños pezones aguantaron. Normalmente no hubieran podido porque no te había dado a luz.

NAOMI

¿Coge su mano abuela?

Naomi tararea una canción mientras introduce su mano para tocar la fotografía.

Escena 23. Placenta

Imagen de la placenta.

NAOMI

El órgano que me conectaba a ti era un poco de sangre y tenía un sabor cálido.