



Universidad de Valladolid

Facultad Filosofía y Letras

Dpto. Historia Moderna, Contemporánea y de América,
Periodismo y Comunicación Audiovisual y Publicidad

***Realidad y ficción en la
autorrepresentación.***

***La reinterpretación de la infancia a través
de las relaciones entre cine y memoria.***

**Máster Universitario en Cine, Comunicación e Industria
Audiovisual**

Autora: María Valdizán Cuende

Tutor: José Luis Cano de Gardoqui García

Valladolid, septiembre de 2021

Realidad y ficción en la
autorrepresentación.

La reinterpretación de la infancia a través
de las relaciones entre cine y memoria.

María Valdizán Cuende

Agradecimientos

Gracias a José Luis por su paciencia, sus consejos, sus correcciones y sus referencias. Por su guía dejándome libertad creativa y por recomendarme incluir *Los Lobos* en este estudio.

A Jorge y a Edu por su cariño y apoyo incondicional y por ser unos fantásticos lectores de prueba y correctores.

A mis padres que han aguantado el mal humor causado por el estrés.

A los tres profesores que cuando estudié Bellas Artes me transmitieron su amor por el audiovisual y me descubrieron que el cine era mucho más que las películas de ficción. Gracias Javier, Pablo y Laura por sembrar las semillas de este trabajo y darme a conocer a cineastas como Friedrich y Carri.

A Su Friedrich, Albertina Carri y Samuel Kishi por sus películas.

Resumen

El presente texto incide en la dicotomía entre ficción y realidad que se produce tanto en los procesos de memoria como en el medio cinematográfico, ambos caracterizados por la ambigüedad. A través de diversos teóricos y del análisis de *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) y *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019), se explorarán las relaciones entre cine, memoria, subjetividad y autorrepresentación. Los casos propuestos quedan enmarcados en la infancia, donde podemos encontrar el recurso del juego y la animación relacionados con esa posición fronteriza entre lo real y lo ficcional como manera de afrontar traumas y situaciones difíciles para los niños. Realizar una película con base en recuerdos infantiles presenta un ejercicio de exploración personal por parte de los directores, que usan la práctica cinematográfica como herramienta para construir su propia identidad.

Palabras clave

Cine, memoria, autobiografía, realismo, subjetividad.

Abstract

This text focuses on the dichotomy between fiction and reality that occurs in memory processes and in the cinematographic medium, both characterized by ambiguity. Through various theorists and the analysis of *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) and *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019), we'll explore the relationships between film, memory, subjectivity and self-representation. The cases proposed are set in childhood, where we can find resources such as playing and animated media in touch with this edge between the real and the fictional as a way of facing trauma and difficult situations for children. Making a film from recollections of their childhood presents an exercise about the directors' personal exploration, who use filmmaking as a tool to build their own identity.

Key words

Film, memory, autobiography, realism, subjectivity.

Índice

Agradecimientos	2
Resumen	3
Introducción	4
Las relaciones entre cine y memoria	10
Escribir(se): La memoria como cine	11
Recordar(se): El cine como memoria	13
Construir(se): El cine/memoria	20
Las fronteras entre ficción y realidad	23
La cuestión del realismo	23
Punto de vista y subjetividad de la imagen	33
La cuestión de la autorrepresentación	41
La autobiografía como problema terminológico	41
El pacto autobiográfico	45
La identidad y su representación	49
Conclusiones	63
Bibliografía	67
Anexo	74

Introducción

Gran parte del interés que suscita el medio cinematográfico se lo debemos a su capacidad para regresar a momentos captados en el pasado. Desde sus inicios, el cine ha demostrado su aptitud para recordar a través de la imagen registrada, necesitando de su proyección para completar dicho propósito. Si bien el cine está ligado a la memoria por su propia naturaleza de registro, el medio cinematográfico es en sí mismo una forma de hacer memoria, en un principio, esto parecería un efecto secundario supeditado a ese objetivo principal de contar historias.

Debemos recordar que el cine, en sus orígenes, se asemejaba más a esta concepción relacionada con el registro y la memoria que con el hecho de contar historias. A pesar de que también realizaron breves ficciones, las primeras películas de los Lumière captaban pequeños sucesos cotidianos e hicieron de su proyección un espectáculo. Es aquí, ya desde el comienzo de la historia del medio, cuando se puede observar esa relación que existe entre cine y memoria.

El cine permite registrar lo que sucede en el presente para poder volver a ello como pasado en el futuro. De esta forma, la naturaleza del medio cinematográfico está ligado desde un principio a registrar una experiencia para recordar. Esta función ha quedado relegada a un segundo plano a nivel comercial — a pesar de que cualquier película es en sí misma memoria de su rodaje o que su argumento puede estar relacionado con este aspecto — y suele primar la importancia comunicativa y la articulación del relato filmico.

Si analizamos los argumentos, los contextos y el tratamiento estético de las películas de los últimos años, podemos observar cómo, en muchas de ellas, los cineastas parecen mostrar un interés en recurrir al cine como memoria — ya sea personal o ajena, individual o colectiva — a través de diferentes historias y decisiones en su construcción. El cine con un matiz melancólico o nostálgico ha comenzado a proliferar, se ha convertido en nuestra forma favorita de anclarnos al pasado y revisitarlo una y otra vez. Se llevan a la pantalla narraciones con tintes autobiográficos, autoficciones, biopics, adaptaciones de hechos reales o películas que se sitúan en otras épocas y muestran su contexto sociocultural. Hay que reconocer que esta práctica se lleva haciendo desde el comienzo de la historia del cine pero, en la actualidad,

protagoniza un gran número de películas, debido a la grandísima producción y demanda audiovisual de los últimos años¹.

El cine se sitúa en un lugar colectivo, conforma un espacio de donde se obtienen referencias audiovisuales que son importantes en los procesos de identificación; procesos que operan en la construcción de la identidad de un sujeto dentro de una sociedad. Dentro de este marco es importante poner atención a la relación que surge entre memoria e identidad. Cuando hablamos de autobiografías o autoficciones está claro que la identidad que queda en juego es la del cineasta. Las películas funcionan ahí como una herramienta de autoconocimiento y autodescubrimiento y sirven para que el director — mediante un proceso de exploración a través del desarrollo del proyecto cinematográfico — construya su propia identidad. Sin embargo, también encontramos películas que construyen la memoria y la identidad colectiva. El cine es una gran herramienta para construir una identidad nacional o generacional, ya que las películas son una manifestación cultural capaz de generar tanto una identificación por parte del espectador como unas referencias audiovisuales que forman parte de la memoria colectiva.

Como se ha mencionado antes, más allá del interés por contar historias y el factor de ocio, últimamente hay un gran auge de películas que parecen pretender “hacer memoria” de forma activa. En este texto pretendo centrarme en una manera de entender el cine más allá del entretenimiento, que incide en su uso como herramienta de memoria y más concretamente en los procesos de construcción de la identidad individual relacionados con la infancia y su vinculación con la subjetividad.

¹ A pesar de que, como se menciona en el texto, estos temas relacionados con la biografía, la memoria y el recuerdo de un tiempo pasado se llevan tratando desde el principio de la historia del cine como puede ser el caso de *Juana de Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928); sólo en los últimos tres años encontramos una gran cantidad de ejemplos como *The Disaster Artist* (James Franco, 2017), *Muchos hijos, un mono y un castillo* (Gustavo Salmerón, 2017), *Verano 1993* (Carla Simón, 2017), *Yo, Tonia* (Craig Gillespie, 2017), *120 pulsaciones por minuto* (Robin Campillo, 2017), *Lady Bird* (Greta Gerwig, 2017), *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018), *Ray & Liz* (Richard Billingham, 2018), *Cold War* (Pawel Pawlikowski, 2018), *Amazing Grace* (Alan Elliot y Sydney Pollack, 2018), *El escándalo* (Jay Roach, 2019), *Judy* (Rupert Goold, 2019), *Richard Jewell* (Clint Eastwood, 2019), *The farewell* (Lulu Wang, 2019), *Dolor y Gloria* (Pedro Almodóvar, 2019), *Madame Curie* (Marjane Satrapi, 2019), *One child Nation* (Zhang Lynn y Nanfu Wang, 2019), *My Mexican Bretzel* (Nuria Giménez Lorang, 2019), *Vitalina Varela* (Pedro Varela, 2019), *1917* (Sam Mendes, 2019), *Explota, explota* (Nacho Álvarez, 2020), *El juicio de los 7 de Chicago* (Aaron Sorkin, 2020), *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020), *El año del descubrimiento* (Luis López Carrasco, 2020) o *Mank* (David Fincher, 2020).

El objetivo principal de este texto es por tanto:

- Explorar las relaciones entre cine, memoria, subjetividad y autorrepresentación.

Para ello, se utilizarán como casos de análisis las siguientes películas relacionadas con la infancia: *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) y *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).

Cada película supone un género distinto: ensayo, documental y ficción respectivamente, por lo que pretendo dar una lectura en la que se puedan contrastar los puntos en los que coinciden y difieren. Para ello se analizarán los relatos que proponen en torno a la memoria y la identidad — siempre enmarcado en la infancia — y cuál es su forma de representar ese lugar que ocupan entre ficción y realidad.

Respecto a este objetivo se establecen las siguientes hipótesis:

- El cine y la memoria presentan similitudes en cuanto a sus procesos y a su conexión con la subjetividad.
- La autorrepresentación en el cine se sirve de recursos subjetivos cuando está ligada a un tiempo pasado, especialmente en relación con la infancia.
- La realización de una película sobre la identidad y recuerdos propios funciona como un acto terapéutico para los directores.

Para comenzar a entender la importancia de cada ejemplo dentro de esta propuesta de estudio en torno a cine y memoria, introduciremos brevemente cada una de las películas.

En el caso de *Sink or Swim* encontramos la propuesta con un carácter más experimental, compuesta por veintiséis relatos cortos a modo de cuentos y basada en anécdotas de la directora durante su infancia. Las experiencias son narradas en un orden aparentemente cronológico de un personaje que se nos presenta como “la niña” y el divorcio de sus padres. Los veintiséis capítulos que la componen están ordenados alfabéticamente de forma inversa, empezando por la Z y acabando con la A², concluyendo con un epílogo sin título donde escuchamos una canción infantil sobre el alfabeto.

² Zygote, Y Chromosome, X Chromosome, Witness, Virgin, Utopia, Temptation, Seduction, Realism, Quicksand, Pedagogy, Oblivion, Nature, Memory, Loss, Kinship, Journalism, Insanity, Homework, Ghosts, Flesh, Envy, Discovery, Competition, Bigamy, Athena / Atalanta / Aphrodite (en español: Zigoto, Cromosoma Y, Cromosoma X, Testigo, Virgen, Utopía, Tentación, Seducción Realismo, Arenas movedizas, Pedagogía, Olvido, Naturaleza, Memoria, Pérdida, Parentesco, Periodismo, Locura, Tareas, Fatasmás, Carne, Envidia, Descubrimiento, Competición, Bigamia, Atenea / Atalanta / Afroditá).

A través de una narración en voz en off³ sobre “la niña”, Friedrich nos cuenta su propia historia, pasando por todos los capítulos que componen su identidad. Una identidad articulada por experiencias familiares, las responsabilidades, el juego y el ocio y la mitología griega. La realizadora incide especialmente en la figura de su padre y las experiencias que definen su relación con él, representando un padre frío y distante, demasiado enfocado en su trabajo. El título de la película viene del momento en el que la directora aprendió a nadar. Tras explicarle cómo se hacía, su padre la empujó al agua en la parte profunda de la piscina.

Sink or Swim presenta una reflexión sobre la memoria y su realismo y cómo los recuerdos son base de construcción sobre la identidad. La obra de Friedrich también posee de manera implícita el uso terapéutico del arte y del cine, pudiendo usarse como forma de autoconocimiento y enfrentamiento a experiencias traumáticas y aborda la memoria desde esa perspectiva de construcción de la identidad.

Los Rubios se sumerge en diferentes memorias de la cineasta y de las personas entrevistadas, partiendo de una búsqueda de la identidad tanto de sus padres como de la suya propia. Unos recuerdos fragmentados (y en ocasiones imaginados) elaboran un relato documental sobre la memoria y su construcción y sugieren una crítica sobre los formatos testimoniales en el cine documental. Las experiencias de la directora a veces llegan a ser tan duras o deformadas por la memoria que son sustituidas por ficciones. El uso de la animación en *stop-motion* con figuras de Playmobil sirve para recrear los recuerdos de Carri que quedaron distorsionados por su percepción infantil. Un ejemplo es la desaparición y asesinato de sus padres por parte de la dictadura militar iniciada en Argentina en 1976, que queda representada como una abducción extraterrestre.

El título de la película viene dado por una de las entrevistas no planificadas con una de las mujeres que vivían en el barrio de la infancia de la directora. La mujer se refiere a la familia de Carri como “los rubios” diciendo que todos los miembros de la familia eran rubios cuando en realidad ninguno lo era. El filme también trata los propios procesos de la creación del mismo, haciendo visible al equipo, ensayos, la propia claqueta y el desdoblamiento de la identidad de Albertina Carri en la actriz Analía Couceyro.

Por último, en *Los Lobos* se nos presenta la historia de dos hermanos de 8 y 5 años, que llegan a Albuquerque desde México. Con su madre inician una nueva vida en busca de una

³ Con este término me referiré siempre a lo que se denomina como *voice over* en inglés.

oportunidad para prosperar en Estados Unidos. Los niños esperan durante todo el día dentro del departamento sin poder salir a la llegada de su madre, que se desvive trabajando. Aburridos en la habitación del motel, se entretienen dibujando, jugando, con cuentos y escuchando las reglas y las lecciones de inglés que su madre les ha grabado en una grabadora de cassette. Los dos hermanos viven encerrados en el departamento de un barrio peligroso habitado por migrantes asiáticos e hispanos, contando las horas para que su madre vuelva. Ella acepta más trabajos y turnos extra para poder ahorrar, mientras que los pequeños intentan aprender inglés para que su madre les lleve a Disneyland como les prometió.

El título se debe a cómo la madre intenta que sus hijos entiendan la familia como una unidad, como una manada. Les dice que son lobos, animándoles a estar unidos, cuidarse, quererse y perdonarse para mantener una buena relación de hermanos. Con una historia sencilla marcada por la rutina y la cotidianidad de los dos niños, *Los Lobos* presenta un relato sobre la migración, la familia y los mecanismos del juego para afrontar una infancia difícil. La familia de la película representa al director (Samuel Kishi), su hermano (Kenji Kishi, compositor de la banda sonora) y la madre de ambos.

La estructura del trabajo se dividirá en los tres ejes principales de los que consta el conjunto del tema propuesto. Cada uno de los puntos contendrá a su vez varios apartados donde se hará una aproximación teórica a los conceptos y posturas planteadas, de manera que luego se puedan aplicar al análisis de las tres películas propuestas. En primer lugar hablaremos de las relaciones entre cine y memoria para entender cómo este vínculo puede funcionar de diferente manera según su enfoque. A continuación abordaremos el tema de las fronteras entre realidad y ficción debido a la importancia ontológica de la subjetividad a través de las cuestiones del realismo y el punto de vista. Por último nos adentraremos en la cuestión de la autorrepresentación, un tema que, como hemos visto, en los últimos años ha ganado peso, y que, por su condición autobiográfica, enlaza directamente con las tres películas a analizar.

Como se ha mencionado al inicio de cada apartado se hará una breve aproximación teórica a algunos de los algunos de los autores o posturas referidas a cada materia. Debido a que los temas que se proponen son diversos y procedentes de varias ramas de conocimiento, el estudio presenta un enfoque interdisciplinar, abordándose cuestiones relacionadas con la teoría del cine, la filosofía, la psicología o la filología En el punto de las relaciones entre cine

y memoria nos basaremos especialmente en la postura de Susannah Radstone (“Cinema and memory”, 2010), complementando el tema del flashback a través de Deleuze (*La imagen-tiempo*, 1987). Si bien es verdad que la memoria es un asunto cada vez más estudiada a través del cine, la lectura habitual suele ser desde la memoria histórica como estudian teóricos como Sánchez Biosca (*Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, 2006), o como forma de representación de la historia como Pierre Sorlin (“Historia del cine e historia de las sociedades”, 1991), dejando así más de lado la memoria individual y centrándose en la colectiva. En apartado de realidad y ficción la aproximación teórica será desde Nichols (*Introducción al documental*, 2013 y *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, 1997), Bazin (*¿Qué es el cine?*, 1990.) y Kracauer (*De Caligari a Hitler*, 1985; *Teoría del cine*, 1989) en el tema del realismo, siendo este último teórico quien aporte la principal postura en el tema del punto de vista. Por último, a la hora de abordar el tema de la autorrepresentación recurriremos a Lejeune (*El pacto autobiográfico y otros estudios*, 1994) para tratar los conceptos relacionados con la autobiografía y se abordarán algunos momentos que resultan relevantes de la evolución del concepto.

Además de consultar textos referidos a los diferentes temas, también se recurrirá a entrevistas de los directores, debido a que su percepción en relación al proceso y del resultado final de la película — es decir, los procesos cinematográficos que intervienen en la construcción de su identidad a través de la película y la representación final resultante de esa identidad — resultan claves para el análisis que propongo.

Las relaciones entre cine y memoria

Tanto el cine como la memoria presentan ciertas similitudes respecto a los procesos de construcción de los mismos, debido a la conexión que mantienen ambos con la temporalidad. El cine posee de forma implícita una condición de recuerdo por su naturaleza de registro, al mismo tiempo que de proyección o reproducción. Una imagen se registra para ser recordada y observada en un futuro, lo que convierte al medio cinematográfico en una forma de hacer memoria en sí misma. La memoria necesita la referencia en el pasado para tener lugar, al mismo tiempo que la imagen registrada del cine. Del mismo modo, las películas tienen una extensión y requieren de una comprensión de conjunto, lo que implica un ejercicio de entendimiento retrospectivo por parte del espectador. Recursos como el flashback — y el fundido para representarlo — son habituales a la hora de trasladar a lo visual la cuestión de la memoria. Por tanto, no es solo una cuestión de naturaleza del cine, sino que el lenguaje cinematográfico presenta tratamientos concretos para representar los procesos de memoria y recuerdo.

Cabe destacar que la primera teoría del cine que se conoce ya contemplaba estos asuntos. Hugo Münsterberg en su libro *The Photoplay: A Psychological Study* articuló en 1916 una teoría del cine basada en la filosofía neokantiana y la psicología de la percepción.

La *photoplay* nos explica una historia humana mediante el dominio de las formas del mundo exterior, esto es, el espacio, el tiempo y la causalidad, ajustando los acontecimientos con las formas del mundo interior, esto es, la atención, la memoria, la imaginación y la emoción. (Stam, 2001, p.45)

Con estas palabras, Münsterberg establece una relación con los procesos de pensamiento y el cine, al que también llamaba “arte de la subjetividad”. De esta manera, el cine permite una versión del mundo que deja de lado la realidad material configurada de espacio y tiempo para acercarse más a los procesos mentales a través de elementos como el tamaño de plano o el montaje. Asimismo, resalta la importancia del espectador activo, lo que anticipará tanto las teorías del espectador como las de recepción (Stam, 2001, pp. 44 - 45).

Como podemos observar, memoria y cine se han establecido como una analogía por su similitud en cuanto a contenido y procesos —registrar y recordar algo sucedido—, e incluso, se puede entender el cine como un modo de memoria. Referido a esto, Susannah Radstone

establece tres paradigmas para tratar esta relación entre los dos elementos: la memoria como cine, el cine como memoria y el cine-memoria (2010, 325-343).

A partir de estos tres tipos de propuesta de relacionar el cine y la memoria se pueden observar diferentes matices que son capaces de revelar elementos contextuales. El medio cinematográfico supone un reflejo del contexto sociocultural del momento que se representa pero también debemos tener en cuenta que se trata de una manifestación del momento en el que se realiza la obra. “Los guiones que se construyen tienen fecha. Testimonian, más o menos, un *estado de sociedad*” (Sorlin, 1991). De esta forma siempre está presente la dicotomía entre tiempo representado y tiempo en el que se representa, pudiendo revelar aún más del segundo que del primero. Asimismo encontramos el debate entre la representación personal y la pública, una lucha entre los aspectos relacionados con la memoria de los sujetos como individuos y como parte de una sociedad. Si bien las tres manifestaciones de relaciones podrían aplicarse a los tres casos propuestos en ciertos elementos, cada una destaca especialmente en una de las películas como se analizará a continuación.

Escribir(se): La memoria como cine

En el primer caso que menciona Radstone, la memoria como cine, se puede observar cómo —a pesar de que hay otros medios anteriores que enlazan con la memoria como es el caso de la escritura— la memoria puede relacionarse fácilmente con el medio cinematográfico, debido a la importancia que se le atribuye a la visualidad y a la imagen en los procesos relacionados con el recuerdo.

Freud sugería la importancia de los mecanismos de la mente respecto a la percepción, el recuerdo y el olvido; incidiendo en la relevancia de la inscripción y el borrado como elementos que destacan en teorías que reflexionan en torno a la subjetividad y la escritura desde puntos de vistas estructuralistas (Freud, 1961). Estas reflexiones vienen dadas de la analogía que establece entre el juguete de la pizarra mágica (“*mystic writing pad*”) y la memoria, haciendo referencia a la capacidad de renovación de ambos elementos, al mismo tiempo que incide en la incapacidad de la pizarra para recordar lo olvidado como en principio sí que puede nuestra mente.

Si bien es posible establecer la relación visualidad-memoria con otros medios como la fotografía — también se trata de una analogía muy relevante y a menudo estudiada — el medio filmico supone una manifestación aún más importante por su capacidad de registro no solo de la imagen, si no del tiempo, a través de la imagen en movimiento. Del mismo modo, el cine posee una capacidad de establecer asociaciones intuitivas similares a la de la memoria, estableciendo vínculos de contenido y dejando de lado los momentos menos relevantes. Esa capacidad de elipsis funciona de forma similar a los procesos de memoria relacionando unos recuerdos con otros, de la misma manera que es capaz de mezclar imagen y sonido de forma no síncrona como observamos en el cine. El cine también posibilita esa capacidad de renovación que hemos mencionado, ya que por medio del registro se pueden generar nuevas imágenes que modelen nuestros recuerdos. El ejemplo de *Los Lobos* sería el caso que mejor representa esta reescritura y esta forma de entender y representar la memoria. A través de la película, Kishi reescribe su infancia a partir de sus memorias, hilando de un momento a otro de forma similar a los procesos de memoria.

Los recuerdos del director se convierten en el sujeto de la película, creando nuevas imágenes sobre sus memorias difusas de la infancia. El medio cinematográfico destaca por su carácter de construcción y reelaboración, a través del montaje se pueden dar nuevos matices al material, nuevas lecturas; al mismo tiempo los brutos de material recortado corresponderían a las memorias no escogidas pero que podrían haber sido recordadas si así se desease. De esta manera el ejercicio de memoria se trata no solo de un proceso de escritura y de registro, sino también de selección. Este tipo de aproximación se puede observar perfectamente en el caso de las películas caseras o las *home movies*, una manifestación que se relaciona especialmente con el siguiente tipo de paradigma. En el caso de *Los Lobos* destaca varias escenas cuyo tratamiento recuerda a este tipo de cine y con el que haremos con el siguiente apartado. Los dos niños esperan jugando y peleándose en un montaje muy fluido, con cámara en mano e incluso un plano donde los pequeños lanzan una mirada desafiante a cámara (Fig. 1). También encontramos una secuencia al final de la película cuando la madre lleva a los niños a un pequeño parque de atracciones (Fig. 2), presentando una estética (a través del corte y de la cámara en movimiento) que guarda mucha relación con las *home movies*. Las dos secuencias toman por tanto estos elementos de las películas caseras, dotado de esa perspectiva subjetiva que le proporciona un valor autoconsciente.



Fig. 1. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).



Fig. 2. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).

Recordar(se): El cine como memoria

El segundo tipo de relación que propone Radstone es el cine como memoria. Esta aproximación refleja el límite ambiguo entre la memoria personal y social, un elemento muy presente en las películas caseras y los álbumes familiares.

El material de archivo —propio del ámbito amateur y familiar o de manifestaciones audiovisuales que recurren a la apropiación de metraje ajeno y que tienen un carácter más ensayístico— es capaz de evocar recuerdos y momentos olvidados, estando éstos relacionados con ese elemento colectivo. De la misma manera, esa concepción colectiva de la memoria registrada depende de los espectadores; el material no logra la misma reacción de unos sujetos que estuvieron implicados personalmente en las imágenes, que de otros que no lo estuvieron. Se pueden observar dichas películas caseras como quien revisa documentos etnográficos o pueden ser algo más, un recuerdo para la persona o las personas que participaron de ellas. Esta ambigüedad entre lo individual y lo colectivo no queda solamente de manifiesto en este

tipo de casos —las *home movies* u obras relacionadas con el cine de arte y ensayo—, sino que también se puede observar en el cine convencional a través del recurso del flashback.

En *Los Rubios* encontramos ambos elementos. Por una parte se sitúa esa línea difusa entre lo individual y lo colectivo. Carri nos presenta un relato personal de su experiencia respecto a los sucesos al mismo tiempo que se enmarca en la memoria histórica de los abusos de la dictadura militar iniciada en Argentina en 1976. De hecho, es un relato tan personal y subjetivo que, no recibía la aprobación del INCAA por considerar insuficientes los testimonios utilizados y carente de objetividad. Como podemos escuchar en el propio documental:

(...) el comité de preclasificación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales decide no expedirse sobre esta instancia sobre el proyecto titulado por considerar insuficiente la presentación del guión. Las razones son las siguientes. Creemos que este proyecto es valioso y pide, en este sentido, ser revisado con mayor rigor documental. La historia tal y como está formulada plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes. El reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretarían con la participación de los compañeros de sus padres con afinidades y discrepancias (...).

De esta manera la percepción individual queda en conflicto con la memoria colectiva. Los recuerdos de Carri están deformados y hace uso del flashback para representarlo. Pero el uso del flashback es particular en este caso: pudiendo recurrir a la escenificación de los sucesos, decide realizar una animación stopmotion con figuras de Playmobil por la dificultad emocional de aproximarse a esas memorias (Fig. 3). De la misma forma, en la propia película, Carri hace referencia a los procesos de elipsis presentes tanto en el cine como en la memoria “Exponer a la memoria en su propio mecanismo. Al omitir recuerda” (Fig. 4 y Fig. 5)



Fig. 3. *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003)



Fig. 4 *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003)

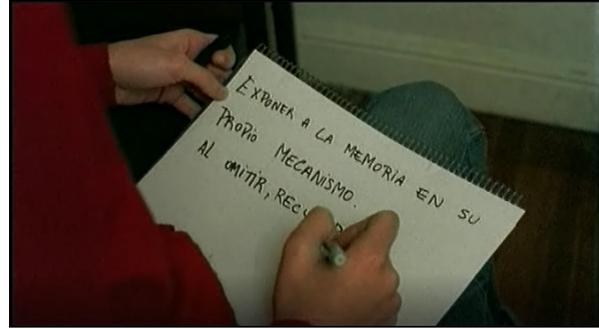


Fig. 5 *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003)

Para comprender mejor los procesos del flashback recurriremos a Gilles Deleuze, que —a través de la revisión de otros autores— trata de elaborar una tesis en torno a la memoria relacionada con cine y con literatura, basándose en dicho recurso junto con el de la voz en off. Deleuze descarta la interpretación de que la memoria se construye como ejercicio del pasado transmitiendo un relato y se centra más en el nacimiento de la memoria como función del futuro, reteniendo sucesos para convertirlo en ese objeto de memoria (1987, p. 77). De esta manera se propone una lectura que rompe con la concepción tradicional de memoria, de carácter evocativo, y se habla de una proyección del presente hacia el futuro. La memoria tendría lugar en el momento en el que se registran los recuerdos con una finalidad futura, no en el momento en el que se evocan los sucesos pasados. La memoria se construye en el presente para hacer uso de ella en el futuro.

Esto se conecta directamente con el cine. Por su propia naturaleza de registro y de espectáculo, el arte cinematográfico necesita de su reproducción, por tanto corresponde a esa función de la memoria en el presente pensada con una proyección — tanto en el sentido físico de proyectar la película como en su significado de manifestación de la imagen presente en la futura recepción de la imagen — hacia el futuro. Esta memoria del presente se relaciona directamente con las herramientas de la memoria novelesca y el presente teatral que aparecen manifestadas como evocación del relato y los diálogos respectivamente.

Deleuze enfoca el pasado como un elemento temporal que se conserva, no que se deja atrás. El pasado constituye el presente y el recuerdo necesita de la evocación del pasado para tener lugar. Este fenómeno es similar a la percepción, donde los objetos percibidos se sitúan en un contexto espacial; de esta forma cuando se hace uso de la memoria o recuerdo lo que se hace es situarlo en un contexto temporal. Cada vez que revisitamos las imágenes-recuerdo,

estas se actualizan, pero se requiere de ese pasado para acceder a ellas, siendo las imágenes-recuerdo y el pasado elementos diferenciados.

El pasado se conserva en el tiempo: es el elemento virtual en el cual penetramos para buscar el “recuerdo puro” que va a actualizarse en una “imagen-recuerdo”. Y esta no tendría ningún signo del pasado si no fuera al pasado donde hemos ido a buscar su germen. Es igual que en la percepción: así como percibimos las cosas ahí donde están presentes, en el espacio, las recordamos ahí donde están pasadas, en el tiempo, y salimos de nosotros mismos tanto en un caso como en el otro (Deleuze, 1985, p. 135).

Al mismo tiempo también hace una reflexión sobre la actualidad y la virtualidad en lo que denomina “imagen cristal”. Este concepto que propone Deleuze presenta el funcionamiento del tiempo como una frontera frágil difusa entre el pasado inmediato ya inexistente y el futuro próximo que aún no tiene lugar (Stam, 2001, p. 300). Por ello, es habitual que las dos imágenes, a pesar de ser distintas sean a menudo confundibles, estableciendo un tránsito entre el régimen orgánico y cristalino, propios de lo real y del recuerdo o la imaginación respectivamente (Deleuze, 1985, p. 173). Por último, a través de una propuesta distinta de la percepción del tiempo diferente a la habitual de la linealidad. Deleuze trata de reflexionar respecto a una concepción del tiempo entendida como círculos concéntricos donde el presente es el círculo central inscrito en el resto que representan un tiempo anterior a medida que los círculos se expanden. Esto supone una concepción del tiempo en la que el pasado existe en el presente, al igual que el medio cinematográfico refleja una coexistencia de toda la película ya sea a nivel material o digital, al margen del momento que se esté reproduciendo. El presente es tal por su condición potencial de dejar de serlo y dar paso a otra cosa, convirtiéndose en pasado (Deleuze, 1985, p. 137). Las capas del pasado estarían sujetas a una coexistencia pero más allá de eso, también se da la simultaneidad de las puntas del presente (Deleuze, 1985, p. 139).

La bifurcación del tiempo es esencial en esta lectura que hace Deleuze de la imagen-recuerdo propuesta por Bergson y aplicada en el caso de *Murmullos en la ciudad* (Joseph L. Mankiewicz, 1951) donde se realiza un relato fragmentado que rompe con la linealidad temporal y en ocasiones con el proceso natural de la causalidad de los sucesos. Esta bifurcación es llevada hasta el ámbito de la palabra donde la voz se desdobra en pasado y presente a través de la voz en acto y la voz en off y su relación con la herramienta del flashback (Deleuze, 1985, p. 304). De esta manera la temporalidad del cine es esencial para

entender la importancia de la memoria y su tratamiento no solo desde una forma lineal, si no también fluida y relacionada con las imágenes recordadas o flashback.

En *Sink or Swim* encontramos el flashback ya que el relato es en sí uno, aunque en este caso está narrado en tercera persona. Sin embargo podemos destacar un recurso interesante, el flashback dentro del flashback. Es justamente en el capítulo “Memory” cuando encontramos una narración sobre la muerte de la hermana del padre, trasladando el recurso del flashback a la perspectiva del padre (Fig. 6). De nuevo, encontramos el trauma representado, en esta ocasión se hace uso de golpes de luz que le dan una estética de *flicker film* para diferenciar el recuerdo del padre del de la niña. También encontramos el recurso del flashback en *Los Lobos* a través de la grabadora (Fig. 7) —como hemos señalado al respecto de la voz en acto y la voz en off tratados por Deleuze—, donde los niños escuchan una y otra vez anécdotas e historias, además de las reglas y lecciones de inglés grabadas por su madre. No es casualidad que la película comience y acabe de la misma manera respecto al sonido, escuchamos una grabación del pequeño Leo enumerando cosas que ve, tras lo que la madre le pregunta a Max. En el inicio de la película Max contesta “nada” enfadado ante la idea de dejar su hogar en México. En el final sin embargo no oímos su respuesta, se presenta el silencio y la imagen de la madre y los dos hermanos mirando a cámara (Fig. 8), poniendo de manifiesto que la historia de la película es lo que ve y se corresponde con un proceso de memoria.



Fig. 6. *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990).



Fig 7. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).



Fig. 8. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).

Sin embargo, estos dos ejemplos no son tan representativos como el de la película de Carri, ya que, a pesar de ser relevante por el interés narrativo en ambas y establecer un *backstory* en el caso del padre de Friedrich, no es un elemento tan esencial para el discurso de la película. En el caso de *Los Rubios* no podríamos hablar de la misma película sin los flashback a través del stopmotion ya que no son sólo un elemento narrativo sino formal y conceptual. Con las figuras de Playmobil, Carri presenta una tesis sobre la subjetividad y lo personal de la memoria y hace una crítica al rigor documental que se le concede a los testimonios. Así, en el caso de *Sink or Swim*, el flashback — tanto el de la niña como el del padre — funciona más bien como recurso narrativo, igual que en la película de *Los Lobos*, lo cual no deja de ser relevante porque supone una conexión con el factor memoria; mientras que Carri, además de eso, pone de manifiesto la problemática del testimonio en cuanto a su carácter subjetivo. El flashback en la obra de Friedrich y Kishi, es necesario para la construcción del relato en su condición de recuerdo, pero no tanto para elaborar un discurso más allá del autoconocimiento. Es importante ese carácter nostálgico aunque agrisado de los recuerdos infantiles, pero no tanto la subjetividad que se plantea en pequeños matices — al contrario que en el ejemplo de Carri — y puede pasar más desapercibido en los primeros visionados.

Dentro de este punto del cine como memoria, un fenómeno muy estudiado es la relación entre cine y trauma; se exploran eventos y sucesos dolorosos a través del cine, tanto de la historia personal como de la humanidad. Sin embargo, cuando se trata de representar sucesos históricos se recurre a menudo a una subjetividad personal o una realidad manipulada o inventada, donde aparece lo que Alison Ladsberg (2003, 149) denomina *memorias protésicas*. Los espectadores adoptan estas memorias protésicas de los medios audiovisuales, diferenciándose de la memoria colectiva, ya que éstas no están limitadas geográficamente y no son naturales sino creadas.

Este sería el caso de *Los Rubios*, donde encontramos referencias constantes a esas memorias creadas por la realizadora y por sus hermanas, como la propia secuencia del secuestro de los padres de Carri sustituidas por una abducción extraterrestre (Fig. 9). En este ejemplo encontramos la animación como forma de representar el trauma. Lo irrepresentable del secuestro y el asesinato no queda registrado aunque sea escenificado a través de la ficción, si no que se recurre al uso del stopmotion. En esta negación del realismo se manifiesta la imposibilidad de comprender y superar el trauma, se banaliza la realidad a través del juego como mecanismo de supervivencia (Blejmar, 2013, p. 49). Esto permite a Carri abordar un tema tan complicado como este, manteniendo una distancia que la protege de los hechos.



Fig. 9. *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003).

Construir(se): El cine/memoria

Por último, si hablamos del cine/memoria encontramos una realidad donde conviven las imágenes que recordamos del cine y el mundo propio e interior, lo cultural y lo personal quedan ligados, estableciendo una realidad híbrida y difusa y formando parte de la construcción de la identidad de los sujetos. De esta manera se pone de manifiesto la reciprocidad y el carácter inseparable del cine y la memoria, donde los límites no son concretos e inamovibles y se tratan las cuestiones en torno a la representación de lo verdadero y lo falso, lo personal y lo colectivo, lo interior y lo exterior.

Radstone menciona principalmente a dos teóricos que tratan esas relaciones. Por un lado cita a Victor Burgin que recurre al psicoanálisis y sostiene que los sujetos mezclan las memorias personales con las imágenes del audiovisual (memoria de pantalla). Así señala que el cine contribuye en la formación y perpetuación de sistemas socioculturales de valores o creencias (Radstone, 2010, p. 337). Anette Khun, por otra parte, estudia la elaboración de mundos interiores a partir de las imágenes y representaciones de su cultura o sociedad personales. De esta forma, relaciona al individuo con el lugar físico y el imaginario nacional, de manera que las imágenes de las películas pueden quedar integradas en las memorias personales a través de procesos subjetivos que ligan la identidad con la cultura, la nación y el espacio físico (Radstone, 2010, pp. 337-338).

No obstante, también se puede encontrar esta relación entre memoria y elementos culturales más allá del audiovisual. Es el caso del capítulo de *Sink or Swim* titulado “Competition”, donde se recoge una reflexión de la autora sobre su identidad relacionada con la condición de mujer. Mientras la voz en off nos narra la relación de antítesis entre Deméter, diosa de la agricultura, de la fertilidad y del amor materno, y Afrodita, diosa del amor sexual, podemos observar la representación en el arte a través de imágenes católicas de la Virgen (Fig. 10) y grabados eróticos japoneses (Fig. 11). Con esto se cuestiona la identidad femenina como construcción sociocultural poniendo en relación esa doble identidad como objeto de deseo y figura maternal. Friedrich afirma así que el discurso heteropatriarcal ha elaborado un discurso de lo femenino y el género amparado por la mitología y por el arte (donde también encontramos el cine), condicionando la identidad de los sujetos etiquetados como mujeres y reconociendo la cultura como objeto constructor de memoria e identidad.



Fig. 10. *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990).



Fig. 11. *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990).

Pero quedándonos en lo estrictamente audiovisual, Friedrich recurre a grabaciones de programas televisivos como *Make Room for Daddy* (Fig. 12), *Father Knows Best* (Fig. 13) y *Don Ameche's Flying Circus Show* (Fig. 14). Estas imágenes se entrelazan con la narración de los recuerdos. También vemos anuncios de cigarrillos (Fig. 15) que Friedrich consumirá cuando sea adulta como se observa en los últimos capítulos (Fig. 16). Al mismo tiempo encontramos el caso contrario, la narración de una referencia audiovisual no superpuesta sobre el material en cuestión. En el capítulo “Quicksand” se narra brevemente la película *The Time Machine* (George Pal, 1960). Sin embargo, en vez de recurrir a metraje referente a ello, Friedrich inserta imágenes de una montaña rusa, representando el miedo que le daba la película. Las referencias audiovisuales se entremezclan con las memorias de Friedrich, dando forma no solo a sus recuerdos si no a la película que crea a través de ellas.



Fig. 12. *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990).



Fig. 13. *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990).



Fig. 14. *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990).



Fig. 15. *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990).



Fig. 16. *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990).

Las fronteras entre ficción y realidad

La cuestión del realismo

El concepto del realismo es uno de los puntos más tratados y debatidos respecto al medio cinematográfico. El cine, por su propia naturaleza, se trata de un medio de registro y de captación de la realidad, por lo que siempre estará ligado al concepto de realismo por su relación con el mundo material, del cual capta sus imágenes y sin el cual no sería posible el cine.

Basándonos en la postura de Nichols (1997, pp. 217-218), el realismo puede hacer referencia a diferentes significados en función del tipo de cine que estemos tratando: ficción o no ficción. Si hablamos de una narración clásica al estilo de Hollywood, el realismo se trata como la verosimilitud de un relato, un intento de apariencia real en la imagen y la trama. Aunque se represente un mundo imaginario, debe presentar unidad y coherencia con sus propias normas, de manera que el relato sea verosímil en todo momento a pesar de que no se acoja a la realidad. Por otra parte, si hablamos del género documental se entiende como un realismo histórico reglado por “la verdad de los hechos” pero donde se utilizan recursos de persuasión y argumentación para convencer al espectador. De esta manera la perspectiva del realizador es la que articula la realidad que se representa en la película. Por último, cabe una lectura del realismo desde la perspectiva del cine de arte y ensayo. Este género se dedica a cuestionar la realidad y su representación en los medios cinematográficos y audiovisuales. La trama y los ejercicios de estilo pretenden recalcar el hecho de que lo representado es una visión personal e individualizada, no una verdad universal, por lo que en muchas ocasiones también se relaciona con procesos fragmentarios y un relato ambiguo que no da lugar a conclusiones concretas. Con los tres ejemplos que proponemos podemos observar las diferencias respecto al tratamiento del realismo en función de su género.

En el caso de *Sink or Swim* hablaríamos de cine experimental o de arte y ensayo. Su forma incide en la mirada subjetiva y en los procesos de unión de imagen y sonido. De esta

manera explora el uso de la voz en off en el relato y sus relaciones de síncrexis⁴ con la imagen, además de incidir en una estructura fragmentaria que se relaciona con la construcción de la identidad de la directora. *Los Rubios* quedarían enmarcados dentro del documental por su dependencia de sucesos reales, y el uso de testimonios y su interés sociocultural e histórico, además de revelar los procesos de filmación (mostrando al equipo, las cámaras e incluso la claqueta).

Tanto *Sink or Swim* como *Los Rubios* pueden considerarse ejemplos híbridos, ambos guardan relación tanto con el género documental como respecto al experimental. El filme de Friedrich tiene conexión con el documental ya que trata hechos reales que, si bien se centran en su propia identidad y su percepción subjetiva de la realidad a través de la mirada infantil, siguen enmarcados en sucesos que ocurrieron en la realidad. Además de ello recurre a metraje de archivo (familiar o de grabaciones de programas televisivos), un recurso propio del documental. En la película de Carri, encontramos el recurso de la animación y la importancia de la subjetividad junto con la exploración de la identidad de la directora, elementos más propios del experimental. En este texto nos referimos a ellos como experimental y documental respectivamente ya que son los géneros en los que académicos y críticos los inscriben habitualmente. Sin embargo, la clasificación que establece Nichols para el documental contempla diversos modos⁵ en los que también se recogen estos tipos que tienen cierta relación con el experimental y las vanguardias; por ello podríamos clasificar *Sink or Swim* como documental performativo y *Los Rubios* como documental reflexivo.

Con el ejemplo de *Los Lobos* nos encontramos ante una película de ficción, donde se observa la construcción del guión coherente y verosímil de este tipo de género y el carácter unitario del mismo. En este caso nos encontramos de nuevo con cierta hibridación aunque no tanto del género como sí de ciertos elementos. Si bien no es en el mismo grado que los ejemplos anteriores, *Los Lobos* toma recursos del documental y del experimental, como son las tomas fijas de vecinos mirando a cámara y el uso de la animación para representar las fantasías de los niños.

⁴ Con este concepto queda recogido en *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (1993, pp. 52-56), donde define como una unión espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y uno visual cuando coinciden en un mismo momento, al margen de la lógica racional.

⁵ En el caso de su libro *La representación de la realidad* (Nichols, 2013) menciona cuatro modos (expositivo, observacional, interactivo y reflexivo) que quedan ampliados a seis (añadiendo el modo poético y performativo) en *Introducción al documental* (Nichols, 1997).

El interés teórico por el realismo cinematográfico se remonta a mediados del siglo XX. Es a partir de la posguerra en Italia cuando empieza a tomar más relevancia gracias al neorrealismo italiano. En este contexto, surge la necesidad de reconstruir una identidad nacional que ha quedado anulada por el conflicto, una tarea que es llevada a cabo gracias al cine. Dejando de lado el sistema de estudios y sacando la cámara a las calles para filmar la realidad, comienza esta corriente que tiene como objetivo poner el país de nuevo en pie. Zavattini aboga así por la democratización del cine y revalorizar lo cotidiano. La finalidad de este enfoque no era que las historias fueran verosímiles y tuvieran una apariencia real, si no que la realidad pudiera convertirse en historia y a la vez comprometerse con la misma, solidarizándose con las vidas de otros, acercando vida y arte y dotando de dignidad suficiente a la realidad aunque sea sencilla. Aristarco respondía al respecto que el registro de la vida cotidiana nunca era simple y que era necesario un realismo crítico que mostrase las causas del cambio social (Stam, 2001, pp. 94-95).

Estas cuestiones pueden observarse en *Los Lobos*, una película comprometida con el contexto histórico y sociocultural y muy centrada en representar la cotidianidad. Dando voz a una historia en apariencia sencilla se consiguen tratar temas como la migración, la identidad, la familia y el aislamiento, todos ellos muy vigentes y en relación con un contexto de crisis y cambio social.

Volviendo al concepto de realismo, los dos teóricos que más reflexionan respecto a esta relación de cine y realidad son Siegfried Kracauer y André Bazin. Si bien cada uno se centra en diferentes ámbitos —realismo existencial y realismo técnico, respectivamente—, ambos defienden el cine como reflejo del mundo y como reproducción de la realidad.

Sigfried Kracauer explora el cine como reflejo de la mentalidad de la sociedad, entendiendo el cine como un producto colectivo y dirigido a las masas que refleja las preocupaciones y anhelos del público al que está dirigido. Por tanto define el realismo desde una perspectiva de la relación de los medios de comunicación de masas y las estructuras de poder. Como afirma Kracauer (1985, p. 13):

Las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos por dos razones.

Primero, las películas nunca son el resultado de una obra individual. (...)

En segundo lugar, las películas se dirigen e interesan a la multitud anónima.

Así, Kracauer sostiene que el cine es un arte colectivo y recalca la importancia del público y sus intereses. Esto le lleva a defender que las películas expresionistas alemanas muestran perfectamente los pensamientos y miedos más profundos de la sociedad y reflejan en su carácter autoritario la llegada del nazismo imperante unos años después. Esta estética, en principio no realista, sí que es tal, debido a que se propone un análisis en el que la forma en su contexto histórico representa la situación social, por lo que el realismo se presenta en este caso como una alegoría. Sin embargo, también destaca la importancia del cine de registrar lo cotidiano, defendiendo así su naturaleza fotográfica y la importancia del azar de la vida ordinaria. De esta manera se presenta al espectador el valor de la experiencia diaria y la posibilidad de amar la existencia de forma crítica.

En los casos que nos ocupan, podemos observar este aspecto de representar los miedos de forma simbólica a través de la animación. En *Los Rubios* se representa el trauma generado por la dictadura mientras que *Los Lobos* muestran el miedo de los niños que se sienten en peligro en un lugar desconocido por su condición de migrantes y deben permanecer juntos para protegerse. También se incide en la cotidianeidad a través del juego, tanto en *Los Lobos* como en *Sink or Swim*, que también incluye la televisión en esa experiencia diaria.

Kracauer postula que el realismo estético es consecuencia del realismo técnico, un hecho que ya se puede observar en la fotografía. El medio cinematográfico para Kracauer tendría cuatro inclinaciones naturales que provienen de la fotografía: el rechazo de lo teatral y la ilusión de la realidad (en la fotografía se trata de la captación de la realidad sin artificios), la irrupción de lo imprevisible y lo fortuito, la ausencia de límites en la capacidad de representación, y lo indefinido del caos (Sánchez Noriega, 2018, p. 84). El cine, basándose en los mismos principios que la fotografía, es capaz de reflejar el mundo de manera más fiel.

Para entender estas características podemos observar ejemplos en las películas que estamos tratando. La primera de estas inclinaciones puede ser algo confusa en los casos que proponemos ya que todos tienen base en la realidad. En el caso de *Los Lobos* puede quedar más claro, ya que se trata de una ficción, pero en el resto también se puede hablar de ello ya que se articula una historia cuyo orden está construido. Se trata de una ilusión de la realidad sobre el tiempo. La irrupción de lo fortuito se suele entender desde la comedia como puede ser el ejemplo de la escena en la que preguntan al pequeño Leo dónde querría ir de misionero y contesta que a Disney. La espontaneidad infantil funciona aquí como lo imprevisible. También podemos hablar de lo fortuito en el proceso documental de *Los Rubios* de las

entrevistas a los vecinos del barrio o en *Sink or Swim* respecto al metraje en negativo y el fundido de sonido en la secuencia de la máquina de escribir (Fig. 17) en el capítulo “Ghosts”⁶. La ausencia de límites la podemos observar en el recurso de la voz en off o en la hibridación de géneros y elementos como la animación. Para explicar la última característica, la indefinición del caos de situaciones caóticas, cabe destacar las siguientes escenas que ayudan a explicarla. El prólogo de la película de Friedrich es un ejemplo muy claro, la superposición de imágenes junto con la canción del abecedario ayudan a expresar lo indeterminado de la identidad fragmentaria de la directora. El tema de la identidad también lo aborda una pequeña animación de un Playmobil cambiando de sombrero en el documental de Carri, que explica lo complicado de una construcción de la misma marcada por el desconcierto, el conflicto y las limitaciones de la memoria. En el caso del filme de Kishi es relevante la secuencia en la que los niños se pelean donde el montaje rápido con muchos cortes reflejan el conflicto junto con la indeterminación del tiempo y su transcurso, que también podemos observar en la secuencia final en la que van al parque de atracciones.

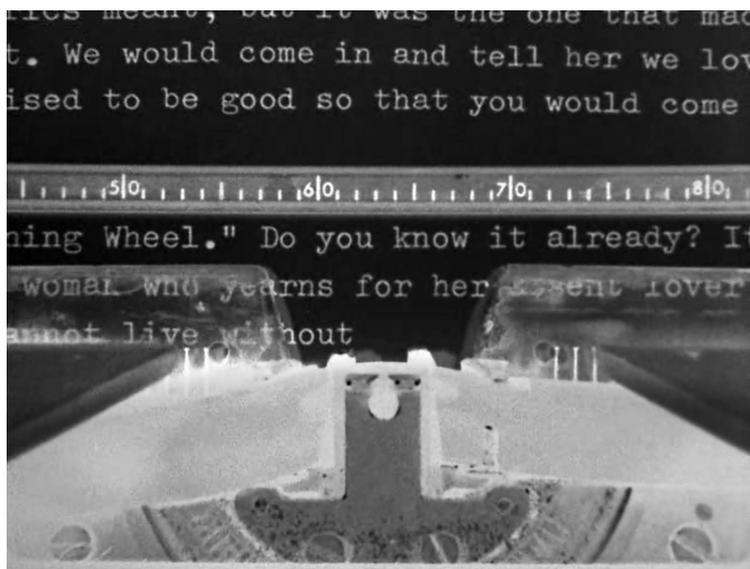


Fig. 17. *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990).

Bazin es el otro teórico más destacado que reflexiona en torno a la cuestión de la representación de la realidad en el medio cinematográfico y el realismo ontológico del cine. Si bien, como ya hemos mencionado, la fotografía consigue previamente esa reproducción de la realidad, el cine lo mejora añadiendo la dimensión temporal a la imagen. Más allá de

⁶ Friedrich cuenta cómo esto se trató de un accidente a la hora de grabar que luego resultó interesante en montaje junto con el error de sincronizado del sonido, cuyo fragmento final carece de sonido (Delany, 2020).

defender que el cine representa la realidad, Bazin afirma que la reproduce. El cine muestra la esencia de la realidad, donde la imagen y lo real tienen una relación de retroalimentación y donde se requiere del modelo presente en la realidad para que tenga lugar la práctica cinematográfica. La propia naturaleza del cine está ligada al realismo y éste puede ser entendido desde tres puntos de vista. Desde un enfoque psicológico, hay un interés por la captación del tiempo y la detención del mismo como forma de evitar la muerte; en el aspecto técnico, se trata de realizar un registro objetivo de la realidad; y desde el punto de vista estético, se incide en cómo tanto la forma como el contenido influyen en esa sensación de realismo (Sánchez Noriega, 2018, p. 84).

André Bazin es un gran defensor del neorrealismo italiano por su valor documental y el magistral uso que hace de la relación entre fondo y forma como elementos que van de la mano y se retroalimentan. Los guiones de las películas neorrealistas son reflejo de una realidad social de la Italia de la posguerra, por lo que su lectura dentro del contexto en el que se encuadran es esencial para entender su relevancia y sus decisiones técnicas y estéticas.

En un mundo que estaba y sigue estando obsesionado por el temor y el odio, en el que la realidad no es casi nunca aceptada por sí misma, sino rechazada o prohibida como un signo político, el cine italiano es ciertamente el único que salva, en el interior mismo de la época que pinta, un humanismo revolucionario. (Bazin, 1990, p. 292)

Para Bazin el realismo representaba el “mito del cine total” donde a través de dicho medio se puede representar un reflejo completo de la realidad, ayudado por el propio progreso cinematográfico con avances como la incorporación sincrónica del sonido y el uso del color. Si bien también defendía un cine impuro, cabe destacar que no confiaba en la mezcla de estilos. Esta perspectiva del “mito del cine total” está muy ligada a una concepción del cine prácticamente espiritual o de carácter religioso. Bazin trata el cine como una revelación, dando connotaciones divinas al proceso cinematográfico. Como Stam menciona al respecto (2001, p.97) “El cine se convierte en sacramento, el altar donde tiene lugar una suerte de sustanciación”, el cine empieza a asemejarse a una religión y el hecho de hacer cine y acudir a ver películas comienza a adquirir un carácter místico e incluso ritual.

Al mismo tiempo abogaba por el uso del plano secuencia — como recurso que aporta más conexión con la realidad — y hablaba de la honestidad de la puesta en escena más que de una representación fílmica literal de lo que sería la realidad.

El retorno evidente del teatro filmado, al que asistimos desde hace diez años se inscribe esencialmente en la historia del decorado y de la planificación; es una conquista del realismo; no ciertamente, del realismo del tema o de la expresión, sino del realismo del espacio, sin el que la fotografía animada no llega a ser cine. (Bazin, 1990, p. 190)

Así destaca Bazin la importancia de la puesta escena adoptada de la técnica teatral, incidiendo en la influencia de espacio y decorado a la hora de buscar y conseguir una apariencia realista y verosímil. La manera en la que se presentan estos elementos es por tanto, vital para que el espectador pueda introducirse en el relato y sentirlo fluido y creíble. A través de una ilusión de una realidad construida se trata de mostrar un mensaje que no sustituye por completo la realidad original y queda ligada a ella. Una ilusión que es necesaria para plasmar el mundo pero que al mismo tiempo hace al espectador olvidarse de la verdadera realidad. Este recurso permite al espectador identificarse con el relato y sus personajes, los cuales tienen su base en el mundo real y por tanto pueden hacer reflexionar en torno a él. El cineasta o realizador, por tanto, elabora una mentira necesaria para contar el relato, que debe mantener a lo largo de la obra para que esta sea verosímil y pueda cumplir con el objetivo de plasmar la sociedad y el contexto del momento sin que la falsedad del relato sea evidente (Bazin, 1990, p. 299). Las tres películas propuestas inciden en la ilusión de una realidad construida por medio de la honestidad de la puesta en escena a través como veremos a continuación.

Por otra parte encontramos el tema del cine del “Tercer Mundo”, que se muestra interesado en el tema del realismo, al mismo tiempo que en el de la autoría. En latinoamérica esto se debe sobre todo a la buena acogida del neorrealismo italiano, facilitado por la inmigración italiana y por su similitud en cuanto a estructuras sociales. El crítico brasileño Benedito Duarte elogió lo que llamó “estética de la pobreza” respecto al cine italiano y su uso de equipos poco pesados y técnicas documentales. Fue apoyado por otros críticos como Walfredo Pinera, Alex Viany y Nelson Pereira dos Santos, que defendían un cine popular, de calle y nacional. Ante su descontento respecto a cómo se representaba su país y sus identidades en el cine estadounidense, proponían un cine por y para los latinoamericanos. Así, algunos teóricos proponían la manifestación del hambre de sus tierras a través de la violencia y la revolución, destacando al autor pero nacionalizándolo (Stam, 2001, p. 117).

Esta cuestión tiene mucha relación con la película de *Los Lobos*, que está situada dentro de ese marco de pobreza pero que sin embargo, trata de acercarse a una representación que dignificara historias y rostros huyendo de la aparente imposición de una “pornomiseria latinoamericana”. De esta manera Kishi intenta aportar un relato tierno con buenos momentos,

sin evitar las situaciones oscuras, pero sin dejar que acaparen el relato. Así expone con la siguientes palabras (Cinexcepción, 2021):

Claro que la prostitución también existe pero también existen otras cosas, también existe gente abrazándose y también existe gente que habla idiomas que hablan idiomas completamente distintos y que se tienen la mano a pesar de la barrera porque entiendes su humanidad pues. Eso es interesantísimo, ¿Y por qué no hablar de eso también?

Sink or Swim por su parte, expone una narración personal donde la directora se manifiesta consciente de su propia subjetividad y su necesidad de distancia. Para ello estructura el relato a partir de capítulos a modo de pequeños cuentos sobre una niña. Se intenta resaltar que se trata de una percepción personal a través de imágenes tomadas por el padre de Friedrich o por ella misma, que en ocasiones coinciden con el relato y en otras no. La voz en off siempre habla en tercera persona incidiendo no sólo en las experiencias sino en los sentimientos y asociaciones subjetivas, permitiendo mantener distancia al mismo tiempo que que incidir en la percepción personal. La puesta en escena en este caso se construye principalmente a través del montaje y la relación entre imagen y sonido (principalmente la narración en off).

En *Los Rubios* encontramos una puesta en escena entre tres localizaciones: ciudad, campo y barrio, que corresponden a diferentes temas, además de añadirse el plano de la animación como plano de fantasía. La ciudad (Fig. 18) refleja la búsqueda y recopilación de material, el campo (Fig. 19) trata las emociones de la cineasta y el barrio (Fig. 20) es la localización que guarda más relación con el aspecto documental (Barreras y Bugin, 2007). En el caso del documental se tiende a pensar que no tiene una puesta en escena construida ya que la puesta en escena se entiende normalmente desde elementos propios del género de ficción como el decorado, el atrezzo o el vestuario. Sin embargo, las localizaciones, las posiciones de cámara, el sonido o el montaje también forman parte de la puesta de escena, elementos que están tratados de una manera consciente. Este es el caso de las tres localizaciones que hemos mencionado o de otras herramientas como las narraciones en off, los testimonios o la animación, recursos escogidos y trabajos de forma muy meditada.



Fig. 18. *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003).



Fig. 19. *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003).



Fig. 20. *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003).

Por último, en referencia a *Los Lobos*, encontramos esa puesta en escena honesta que defiende Bazin. La carencia de muebles y el mal estado del departamento (Fig. 21) en el que viven los protagonistas refleja los pocos recursos económicos con los que cuentan. La decisión de la madre de poner cortinas (Fig. 22) a las ventanas es muestra de su deseo de

convertir ese lugar en un hogar así como de proteger a sus hijos. Asimismo, el hecho de que los disfraces de los niños para Halloween sean de ninjas (Fig. 23) es bastante relevante y simbólico. Con ropa interior por encima de los pantalones, una camiseta en la cabeza que sólo deja visible los ojos y una bolsa de basura a modo de capa, construyen su propio disfraz que refleja tanto su imaginación infantil como su condición de “guerreros” frente a las dificultades de la vida y la pobreza. De la misma manera elementos como el barrio, la iglesia cristiana o la animación de las fantasías de los que inventan los niños son recursos que muestran con honestidad una realidad y contribuyen en la construcción de los personajes, al tiempo que funcionan de forma verosímil en la historia y están sujetas a la causalidad y coherencia de la misma.



Fig. 21. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).

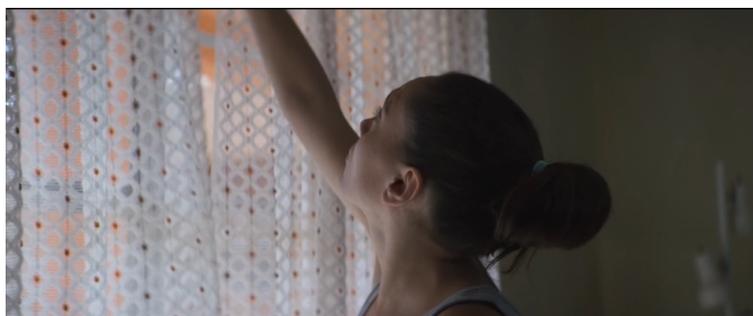


Fig. 22. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).



Fig. 23. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).

Como hemos observado, tanto Kracauer como Bazin defienden el cine como un medio que representa una realidad social, marcada por el contexto sociocultural en el que se crean dichas películas y como reflejo de las preocupaciones, deseos y circunstancias de la gente que conforma la sociedad. De esta manera, el cine es capaz de plasmar no solamente una imagen, sino también las inquietudes del ser humano; un registro que, revisitado en el futuro, se convierte en un ejercicio de memoria hacia esa realidad y que puede hacernos comprender mejor el contexto socio cultural de una época. Por ello, a pesar de proponer tres casos relacionados con la identidad individual, es indudable su valor en la representación de su contexto.

Punto de vista y subjetividad de la imagen

Si hablamos de cuestiones que tratan los conceptos de realidad y ficción en el cine, no podemos dejar de lado el tema de la subjetividad. Solamente teniendo en cuenta la imagen, el espectador se encuentra con un punto de vista impuesto por la cámara. La imagen es subjetiva porque el director decide qué mostrar y cómo, así como aquello que queda fuera de cuadro.

No obstante, ha habido posturas contrarias como es el caso de Dziga Vertov y su colectivo de *kinoks*. Vertov propone así un cine que “descifre la vida tal y como es”, tratando de desligarse de elementos como el guión, y la teatralización⁷. Vertov defendía la teoría del cine-ojo (*kino-glaz*), sosteniendo que el cine debe registrar la realidad y que la cámara es capaz de percibir el mundo de forma más objetiva que el ojo humano, debido a que este tiene limitaciones. De esta manera, Vertov elabora su teoría en torno a la representación de la realidad donde defiende un cine que recoja hechos reales y que pueda servir como documento, en vez de un cine que cuente historias a través de un guión literario.

Acción de los hechos y no de la interpretación, de las danzas, de los versos. (...) En lugar de los sucedáneos de la vida (representación teatral, cine-drama, etc...), los hechos (grandes y pequeños) cuidadosamente seleccionados, fijados y organizados, elegidos tanto en la vida de los trabajadores mismos como en la de sus enemigos de clase. (Vertov, 1973, p. 75)

⁷ El consejo de los Tres, formado por Vertov, su esposa Elizaveta Svilova y su hermano Mijaíl Kaufman como montadora y camarógrafo respectivamente, se dedicaba a realizar un cine que registrase la realidad del pueblo, tratando de alejarse de dramatizaciones y estilizaciones.

Esta selección y organización de la realidad es uno de los elementos que más destacan en las obras de los *kinoks*, el uso del montaje como elemento estructurador de la narración. Es, por tanto, un recurso de gran relevancia en el que los *kinoks* y Vertov inciden especialmente y al que denominan “organización del mundo visible”. Sin embargo, con esta afirmación ya se pueden observar las debilidades de su teoría. Es importante destacar el hecho de que la captación de la realidad sería siempre la captación de *una realidad*, debido a que la realidad en su naturaleza de conjunto es inabarcable por cualquier medio. De esta manera podría decirse que a mayor número de realidades o puntos de vista representados o el hecho de plasmar pensamientos o ideas generalizados, mayor fidelidad a la hora de tratar “la realidad”.

Esta cuestión del punto de vista entra en diálogo con los procesos de memoria que hemos tratado anteriormente. Halbwachs (Souroujon, 2011, p. 245) propone un concepto de memoria individual inscrita dentro de un marco social y siempre ligada al acto de reflexión. Este concepto se puede interpretar desde un enfoque donde el sujeto de la memoria es la colectividad o desde la perspectiva de que la memoria colectiva está compuesta por un conjunto de memorias individuales. De esta manera Halbwachs sostiene (2004, p. 50):

Cabe decir que cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que ocupa en ella, y que este mismo punto de vista cambia según el lugar que ocupó en ella y que este mismo lugar cambia según las relaciones que mantengo con otros entornos. Por lo tanto, no resulta sorprendente que no todos saquen el mismo partido del instrumento común. Sin embargo, cuando tratamos de explicar esta diversidad, volvemos siempre a una combinación de influencias que son todas de tipo social.

Así podemos observar como el punto de vista también está presente en los procesos de memoria. Referido a esto y aplicándolo a un cine basado en la memoria, la imagen y sobre todo la palabra no son necesariamente válidos como testimonios totalmente verdaderos en tanto en cuanto representan una percepción individual que puede ser inestable y manipulada por el sujeto, ya sea de forma consciente o no. Los discursos sobre el recuerdo desde la individualidad son, pues, similares al medio cinematográfico, incluso sin pretenderlo son subjetivos por su propia naturaleza. En la memoria están presentes las elipsis, los encuadres, la colocación y la angulación de la cámara igual que en el cine, ya que como seres humanos percibimos la realidad desde nuestra posición en el mundo y somos incapaces de registrar toda la información sin lagunas. Los recuerdos, por tanto, son reales porque representan algo basado en el mundo real, como el cine registrando la realidad ante la cámara; pero también

son subjetivos porque pueden estar manipulados por la propia memoria al igual que una película a través del montaje, el encuadre y todos los elementos que componen el lenguaje cinematográfico. En el caso de la ficción no suele haber duda y no se confunde con la realidad, sin embargo en el documental no queda siempre tan claro. Aquí podemos encontrar la postura de Kracauer que destaca la condición de selección del medio cinematográfico.

Todo el mundo tiende a creer que las imágenes filmadas sobre el terreno no pueden mentir. Obviamente, sí pueden. Suponiendo que un film realizado como un documental neutro no incluya escenas ensayadas con un propósito determinado sino que se limite, como debería ser, a presentar la realidad pura y simple —aunque el espectador está incapacitado para verificar el valor de lo que le están ofreciendo—, de todos modos puede presentar ciertos aspectos de un objeto en perjuicio de otros, y así influir en nuestra visión de él. Las tomas reales siempre son, forzosamente, una selección de entre todas las tomas posibles. (Kracauer, 1989, p.210)

Kracauer destaca elementos como la iluminación, la angulación de cámara, la música o el montaje por su capacidad de manipulación de significados lo que puede convertir al cine en un potente medio propagandístico. De esta manera, la manera en la que se ilumina un rostro puede cambiarlo totalmente, el ángulo de cámara puede transmitir jerarquías de poder, la música darle a una escena un tono diferente y el montaje estructurar un relato posicionado a través de imágenes imparciales como se puede observar en el famoso experimento de Kulechov (Kracauer, 1989, p.210-211).

En la obra de Friedrich podemos encontrar casos sobre la subjetividad relacionados con la memoria a través de la metáfora, tanto a través de las imágenes como a través de las palabras. La narración en tercera persona presenta el relato de la propia Su Friedrich y lo hace con recuerdos mostrados a través de recursos literarios que en ocasiones conectan con la imaginación y la fantasía. El quinto fragmento titulado “Virginity” comienza tal que así: “When the girl went out to play, the water running in the gutter was the Nile River. Her tree house was a harem filled with beautiful women wrapped in silk and covered in jewels. When she got on her bicycle, the girl rode bareback on a great, black stallion”⁸. Al mismo tiempo que oímos estas palabras, vemos imágenes de una niña disfrazada y un riachuelo. Esto supone un claro ejemplo respecto a la subjetividad de las palabras y el uso poético de la narración relacionadas con la percepción en la infancia, disfrazando la realidad al igual que la imagen de la niña.

⁸ “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”.



Fig. 24. *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990).

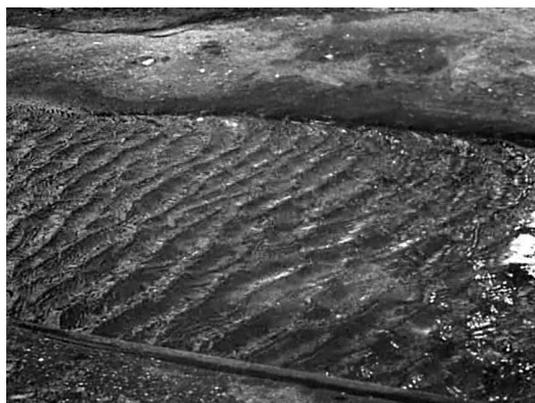


Fig. 25. *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990).

Respecto a la imagen se puede destacar el décimo capítulo “Quicksand”, donde la realizadora habla sobre el miedo que le produjo la película *The Time Machine* (George Pal, 1960) a través de una grabación en una montaña rusa. La voz en off nos cuenta al final de la narración del capítulo cómo su padre le obligó a ver la película: “Closing her eyes, she begged to leave the theater. Her father reached over, pulled her hands from her face, and insisted that she watch the rest of the movie”⁹ escalando la imagen dentro de un marco negro (Fig. 26). Cuando la voz en off dice “pulled her hands from her face” el cuadro de la imagen se abre a formato completo (Fig. 27) en contraste con el recurso de marco que usaba mientras nos narraba el argumento de la película. Las imágenes no se corresponden con el relato, pero se establece un diálogo entre ellas y estas dan a entender lo que sintió de pequeña. La propia Friedrich (Delany, 2020) se ha referido a esta concepción del recuerdo subjetivo. Trata de contrastar sus recuerdos con otras personas que presencian los hechos para establecer un relato lo más exacto posible, sin olvidar la naturaleza subjetiva de la memoria.



Fig. 26. *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990).



Fig. 27. *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990).

⁹ “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 ella mirara el resto de la película.”

En el caso de *Los Rubios* podemos destacar el propio título, fruto de la memoria subjetiva de una de las vecinas que afirma que toda la familia era rubia. Junto al testimonio de vecinos o amigos de los padres encontramos el de la directora que recrea sus recuerdos deformados por la percepción infantil a través de animaciones en stopmotion con figuras de Playmobil. La que más destaca es la que recrea el secuestro de sus padres a través de una abducción extraterrestre. Esto tiene lugar justo después de una escena en la que aparece Analía con una peluca rubia narrando en off las impresiones de su familia respecto al testimonio anterior donde la vecina recuerda a la familia hablando de su pelo rubio. Carri entonces propone sus recuerdos y habla de un recuerdo construido a través de las palabras de su abuela:

Lo que yo recuerdo del barrio es al hombre de la bolsa y a mi amiga Rosita, una chica de la villa que me enseñó a chasquear los dedos y que según mi abuela me contagió los piojos. Insistió tanto con los piojos de Rosita que ahora la veo montada en su bicicleta con un piojo caminándole en la frente. Quizás se llamaba María, no sé.

La película de Carri es un documental totalmente subjetivo que además se presenta como tal, consciente de su condición de relato personal y de la inexactitud de la memoria, propone además una reflexión en torno al recurso testimonial en el cine de no ficción.

En *Los Lobos* encontramos de nuevo la representación del punto de vista de la infancia ya que los protagonistas son los propios niños. La cámara se suele colocar a la altura de Max y Leo (Fig. 28) y también podemos observar planos subjetivos a través de la ventana que nos sitúan directamente en la posición de su mirada (Fig. 29). Desde la creación de superpoderes y la esperanza de ir a Disney para sobrellevar la rutina, se nos presenta una historia desde una mirada ingenua. Hay representaciones de esa mirada inocente como el momento cuando Leo huye de casa al oír a los vecinos mantener relaciones sexuales porque cree que “un monstruo se estaba comiendo a una muchacha”. También encontramos como manifestación de la ingenuidad el recurso de la bombilla (Fig. 30), Max y Leo inventan un poder por el cual pueden escaparse de los monstruos de sus cuentos “yéndose por el foco” (Fig. 31). Esta metáfora se retoma cuando Max echa en cara a su madre que su padre se fue por su culpa (Fig. 32) y más adelante cuando ve a un hombre consumir drogas gracias a una bombilla (Fig. 34), literalmente representando ese concepto de huir y estableciendo una relación de significados entre las fantasías infantiles y la dura realidad.



Fig. 28 *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).



Fig. 29 *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).



Fig. 30 *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).



Fig. 31. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).



Fig. 32. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).



Fig. 33. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).



Fig. 34. *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990).

Cabe destacar la diferencia en los puntos de vista de las tres películas. En *Sink or Swim* nos encontramos siempre ante un punto de vista individual, la narradora se sitúa en una posición omnisciente reflejando la historia siempre desde el lugar de Friedrich, a la que podemos ver de adulta en los planos que componen el capítulo “Bigamy” (Fig. 34).

Los Rubios presenta múltiples puntos de vista, ya que no está presente solamente el de la propia directora —que por supuesto resulta el más importante ya que la película explora su identidad— si no que también se exponen los puntos de vista del equipo (Fig. 35) y las personas entrevistadas (Fig. 36), al mismo tiempo que se presenta un tema de memoria histórica.



Fig. 35. *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003).



Fig. 36. *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003).

El caso de *Los Lobos* también presenta un punto de vista colectivo, aunque mucho más reducido que el de la película de Carri. Si bien la mirada principal es la de los niños como conjunto, predomina la de Max, ya que la del hermano pequeño queda condicionada por este. Sin embargo, también encontramos momentos donde se separan y encontramos los dos puntos de vista de manera independiente (Fig. 37 y Fig. 38). A su vez, podemos encontrar pequeños fragmentos en el baño que saltan al punto de vista de la madre reflejando su fragilidad y su fuerza al mismo tiempo (Fig. 39 y Fig. 40).



Fig. 37. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).



Fig. 38. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).



Fig. 39. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).



Fig. 40. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).

Resulta curioso el hecho de que la película de Carri se trata del ejemplo que puede parecer más subjetivo. A pesar de que se trata del ejemplo que expone más puntos de vista, revela los propios mecanismos y procesos de memoria y destaca la falsedad o posible distorsión de algunos recuerdos. Mientras, las obras de Friedrich y Kishi presentan narraciones más conectadas a la ficción — *Los Lobos* se trata de una película de ficción como tal y *Sink or Swim* suele enmarcarse en el experimental aunque podemos observar una narración similar a la de los cuentos infantiles — que tienen una apariencia realista y coherente por lo que no se cuestiona su supuesta objetividad.

La cuestión de la autorrepresentación

La autobiografía como problema terminológico

El uso del término “autorrepresentación” para referirnos a esta investigación viene escogido de la problemática que presenta el significado de la palabra autobiografía y la utilización en ocasiones inadecuada o ambigua de la misma. Si la biografía cuenta la vida de una persona de su nacimiento a su fallecimiento, la autobiografía opera de la misma forma si bien está claro que, normalmente, no llega al momento de la muerte. Sin embargo, habitualmente, se usa el término autobiografía para hablar de obras que no son tal ya que seccionan una época de una vida. En estos casos se puede hablar de un carácter autobiográfico, no de autobiografía; lo autobiográfico abarca otras manifestaciones más allá de la autobiografía.

Philippe Lejeune se enfrentó en 1975 con el problema de definición de la autobiografía y propuso la definición siguiente para entender adecuadamente lo que supone usar dicho término. No obstante, esta definición se sitúa en el campo de la literatura por lo que hay aspectos que presentan una gran dificultad en su aplicación.

DEFINICIÓN: Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.

La definición pone en juego elementos pertenecientes a cuatro categorías diferentes:

1. *Forma del lenguaje:*
 - a) Narración
 - b) En prosa
2. *Tema tratado:* vida individual, historia de una personalidad.
3. *Situación del autor:* identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador.
4. *Posición del narrador:*
 - a) Identidad del narrador y del personaje principal
 - b) Perspectiva retrospectiva de la narración.

Una autobiografía es toda obra que cumple a la vez las condiciones indicadas en cada una de esas categorías. Los géneros vecinos de la autobiografía no cumplen todas esas condiciones. He aquí la lista de condiciones que no se ven cumplidas en otros géneros.

- Memorias: (2)
- Biografía: (4a)
- Novela personal: (3)
- Poema autobiográfico: (1b)
- Diario íntimo: (4b)
- Autorretrato o ensayo: (1a y 4b)

Como podemos observar, el primer punto de las condiciones Lejeune (1994, 50-51) ya presenta dificultades en su aplicación al cine. Si bien podría hablarse de cine narrativo y no narrativo, esto no equivale en su totalidad a lo que significa la narración en el cine. Por otra parte, en el cine no podemos hablar de prosa ya que se trata de una forma de expresión lingüística. Escritura y cine se componen de lenguaje pero sus características son completamente distintas, por lo que no pueden compararse.

La autobiografía narra y explora la vida de una persona contada por sí misma. Como se defiende en los puntos 2 y 4b recoge la historia de una personalidad y debe tener un carácter retrospectivo por lo que implica el paso del tiempo y una extensión moderada o larga del mismo. A pesar de esto, puede tener un carácter más fragmentario. Puede seleccionar momentos importantes, pero necesita de un recorrido amplio y una evolución en el tiempo. De esta manera, la autobiografía no selecciona un momento concreto del tiempo, una confusión terminológica que tiene lugar a menudo; en tal caso, nos encontraríamos ante otros géneros autobiográficos.

En el medio cinematográfico podríamos hablar de películas autobiográficas pero no de autobiografías filmicas, debido a que el término como adjetivo hace referencia al género completo que contiene los diarios, los recuerdos y la autobiografía como tal, mientras que el sustantivo hace referencia al subgénero con la concreción de sus aspectos propios.

Georges Gusdorf (como se citó en Miraux, 2005, 13-15) secciona la palabra en los tres términos que la componen para ayudar a definirla. Define *auto* de la siguiente manera “es la identidad, el yo consciente de sí mismo” y *bio* sería el recorrido vital de esa identidad y su variación. Por tanto, esa conjunción de lo *auto-bio* está relacionada con la individualidad y su desarrollo, pero al mismo tiempo con un sentir de incompletud. Con esa sensación de incompletud, de falta de algo, sería cuando surge la *graphie*, por esa necesidad de búsqueda y reconstitución. Esto presenta la paradoja de la distancia entre el yo que escribe y el que ha vivido (del que se escribe), donde a pesar de que el primero va en búsqueda del segundo no suelen llegar a encontrarse en la escritura.

En el formato audiovisual esa distancia puede acortarse o tener un carácter más ambiguo, en *Los Rubios* encontramos el relato de la infancia de la directora y podemos observar al mismo tiempo el presente del rodaje de la película, desvelando los procesos de escritura, uniendo los recuerdos con el momento de recordar y las identidades en relación a ellos. Así encontramos ejemplos donde las imágenes de Analía mirando hacia delante y hacia atrás se superpone (Fig. 41 y Fig. 42), lo que equivale a ese encuentro entre recuerdo y momento en el que se recuerda, al igual que podemos ver a Carri grabando (Fig. 43) o a Analía revisando material (Fig. 44).



Fig. 41. *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003).



Fig. 42. *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003).



Fig. 43. *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003).



Fig. 44. *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003).

También encontramos este elemento en *Sink or Swim* en el capítulo “Bigamy”, donde podemos ver a Friedrich escribiendo en la máquina de escribir las mismas palabras que escuchamos a través de la voz en off (Fig. 45 y Fig. 46), el yo que escribe al encuentro del que vive “At that moment, she didn't know whether to feel pity or envy for the young girl who sat alone in the sunshine trying to invent a more interesting story”¹⁰.

¹⁰ “En ese momento no sabía si sentir lástima o envidia por la niña sentada sola en el sol intentando inventar un cuento más interesante”



Fig. 45. *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990).



Fig. 46. *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990).

Si bien en la literatura podemos encontrar otras manifestaciones referidas al carácter autobiográfico (diarios, memorias, cuadernos), los casos que propongo corresponden con la clasificación de *recuerdos* aunque también guardan cierta relación con el *ensayo* (*Los Rubios* y en especial *Sink or Swim*). Ese carácter fragmentario del género de *recuerdos* basado en los propios procesos de la memoria permite que “quien escribe sus recuerdos acepta seleccionar, cortar u omitir” (Miroux, 2005, 16), mientras que el *ensayo* permite unas conclusiones por parte del lector/espectador respecto a las experiencias que se proponen.

Las tres películas propuestas para su análisis y reflexión están centradas en momentos de la infancia, por lo que no son una autobiografía debido a que no recorren la vida de los realizadores en su totalidad o gran parte de ella. En el caso de *Los Rubios* cabe destacar la importancia del presente de la película en cuanto a su realización documental y en *Sink or Swim* la narración llega también a la directora ya adulta, sin embargo, es notable que el foco de interés está puesto en la infancia y las experiencias relacionadas con la misma. Hablar de autobiografía en estos casos resultaría un error terminológico, si bien se puede hablar de películas con carácter autobiográfico en vez de autobiografía como tal, considero más acertado hablar de autorrepresentación. El término de autorrepresentación nos permite al mismo tiempo aludir a esos diálogos respecto a la identidad del cineasta y el uso de actores (tanto en *Los Rubios* y *Los Lobos* como en *Sink or Swim* con el uso de una actriz de voz) para la exploración de la misma a través de su performatividad, cuestión sobre la que hablaremos más adelante.

El pacto autobiográfico

Si hablamos de cuestiones autobiográficas es imposible no mencionar “el pacto autobiográfico”. En esta teoría es esencial tener en cuenta el diálogo resultante entre los siguientes vectores: autor, texto, lector. Philippe Lejeune (como se citó en Alberca, 2007, 66) menciona lo siguiente: “En mis cursos, comienzo por explicar que una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad de su vida sino cuando dice que la dice”. Esto manifiesta la importancia que Lejeune le da al autor y a la búsqueda de “su verdad”. Es el interés del autor por confesar aspectos de su vida y explicitar que se tratan de experiencias propias lo que convierte a una autobiografía en tal. El lector o espectador sabe que se trata de una autobiografía cuando está ante ella porque desde el principio se presenta como tal.

En el caso del cine, como expone Stam (2001, p. 107) normalmente consideramos al director como autor de la obra ya que el considerar el cine como el “séptimo arte” conlleva que el director se sitúe en el mismo lugar que escritores o pintores. Debido al sistema de estudios estadounidense surge una reacción contra esa producción en masa, la acaparación del mercado cinematográfico y limitación creativa hacia los realizadores. De esta manera “el autor cinematográfico se esfuerza por alcanzar la «autenticidad» bajo la «mirada» castradora del sistema de estudios” (Stam, 2001, p. 108). A pesar de que el cine es un arte colectivo, sigue en boga esta teoría del autor y la película se suele interpretar como la voz del director. Por ello, pero también por la naturaleza de los casos de estudio — fruto de historias y experiencias personales que exploran los recuerdos e identidad de los directores —, se seguirá esta línea a la hora de hablar de autoría en las películas propuestas.

En los géneros autobiográficos es imprescindible la relación de identidad entre autor, narrador y personaje, convirtiéndose en una trinidad inseparable. Lejeune (Alberca, 2007, p. 68) señala que, si bien no es esencial el uso de la primera persona gramatical — el narrador puede situarse desde la segunda o tercera persona también —, se trata de la narración que predomina. La importancia del nombre radica en la posibilidad de la representación y articulación del yo, lo que a su vez conlleva un lugar dentro de la sociedad y permite la construcción de la identidad individual y la personalidad.

Los tres casos que proponemos hacen uso de diferentes personas gramaticales con diversos matices. En *Los Rubios* encontramos el único ejemplo desde la primera persona; sin

embargo, muchas veces es la figura de Analía Couceyro, representando a Albertina Carri, quien ocupa esa posición en la narración. El discurso es en primera persona pero usando como recurso la figura de la actriz. En *Sink or Swim* también encontramos el desdoblamiento de la directora en una actriz, en este caso de voz. En el filme de Su Friedrich el relato se presenta en tercera persona, pero no recibe el mismo tratamiento que en los *Los Lobos*. En *Sink or Swim* hay una tercera persona que se percibe como primera, sabemos que es Friedrich la que nos cuenta esas experiencias aunque no lo haga su voz y sabemos que son sus propias vivencias. Mientras que, en *Los Lobos*, encontramos casi en su totalidad una narración en tercera persona. Como la película de Kishi se trata de ficción y no se utiliza el recurso de la voz en off, el relato se sitúa en general en dicha posición por la colocación de la cámara, aunque en pequeños momentos se pasan a detalles en primera persona (propios del documental y las *home movies*) cuando encontramos breves miradas a cámara —de arrendadores y personas del barrio (Fig. 47), en un momento de los propios niños (Fig. 48) o la familia al final de la película (Fig. 49)— y en el uso de planos subjetivos (Fig. 50).



Fig. 47. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).



Fig. 48. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).



Fig. 49. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).

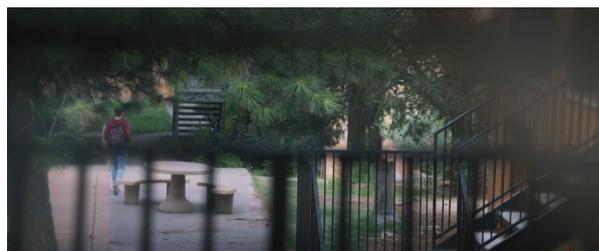


Fig. 50. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).

Por otro lado, el género autobiográfico es necesariamente referencial ya que tiene base en lo real. Sin embargo, Lejeune incide en la autenticidad no la exactitud, lo importante es la expresión de autor, no de la realidad. De esta manera la expresión de la verdad se enfoca en la verdad del texto mismo, no a su correspondencia con la existencia real (Miraux, p.23). Por tanto, “el pacto de referencial” supone un contrato con el lector o espectador donde éste

comprende que la base de la obra reside en la honestidad de la experiencia en vez de la mimesis de la realidad de los hechos, lo que da lugar a cierta subjetividad por parte del autor.

A pesar de esto el autor puede equivocarse en su relato —si bien no intencionadamente— y presentar elementos que no corresponden exactamente con la realidad, pero siempre confiando en su veracidad.

La verdad de las ficciones es de orden y coherencia estéticas, y por tanto no cabría hablar con propiedad de mentiras, pues su realidad es solamente verosímil, no verídica. En cambio la verdad de los hechos es de orden cognitivo. No admite componendas: la veracidad es la meta de los relatos de hechos reales. Por tanto, aunque la ambigüedad calculada puede ser criticable en el plano personal, puede resultar legítima, pues no deja de ser una prerrogativa del individuo. (Alberca, 2007, 285)

Por último también cabe destacar el tercer y último contrato que defiende Lejeune, el “pacto de lectura”. Con él se propone tener en cuenta el contexto y situación de publicación, determinando estas, junto con el factor histórico, la recepción del texto — o en los caso que propongo, películas — y su comprensión. Así, es importante la percepción de la obra dentro del marco histórico y sociocultural, pero también la individual debido a que al hacer públicas dichas vivencias, comienzan a estar sujetas a interpretación por parte del lector o espectador (Miroux, p. 24).

El caso de *Los Rubios* implica una recepción que queda muy condicionada por la mirada generacional. A pesar de tener buena acogida en general, también ha tenido detractores respecto al tratamiento tan personal que se le da a la película a través de la subjetividad infantil y la distancia a la hora de mostrar las creencias políticas de los progenitores. Carri señala su disgusto ante la comparación que Gloria Sarlo hace con *H.I.J.O.S., el alma en dos* (Guarini, 2002), otra película enmarcada en el mismo tema de hijos de desaparecidos (Barreras y Bugin, 2007). La directora destaca la diferencia en cuanto al tratamiento con la película que la comparan y reivindica sus propias decisiones. El documental de Guarini se dedica a reivindicar sin prestar atención al punto de vista; la película construye una mirada sobre los hijos desde otra generación, mientras que Carri expone su propia mirada. Sarlo también critica su aparente falta de interés por la identidad de sus padres, Roberto Carri y Ana María Caruso, sin incidir demasiado en su postura política y sus motivos para la militancia (Sarlo, 2007, pp. 147-148). Ante esto hay que destacar que *Los Rubios* no es una película sobre los padres y sus razones para involucrarse en el marco

político, es una película sobre la directora, hija de unos padres militantes que quedó marcada por su ausencia a través de una perspectiva subjetiva influida por su corta edad.

En el caso de *Sink or Swim* también se encuentra esa capacidad de que el público se sienta identificado ya que refleja la realidad de las familias estadounidenses. En el capítulo “Kinship”, Friedrich hace referencia a lo extendido que está el divorcio y la separación de las unidades familiares en la sociedad norteamericana, mostrando un esquema del sistema de parentesco estadounidense (Fig. 51). Este elemento es un ejemplo de lo importante del contexto en el visionado de la película porque el tema de la familia, así como las referencias audiovisuales que se hacen en la película, están sujetas a un contexto sociocultural y generacional que permiten que las personas que han vivido en la misma época que Friedrich puedan sentirse más representados e influir en su recepción.

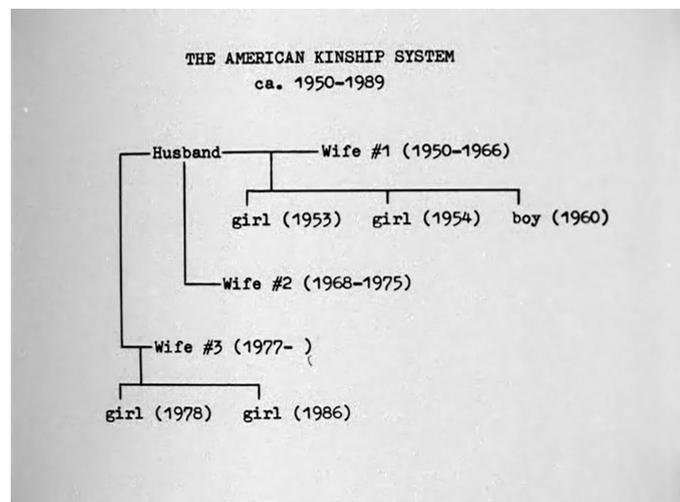


Fig. 51. *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990).

En el caso de *Los Lobos* encontramos una empatía muy grande por parte del público, la comprensión es total por parte de las personas migrantes que pasan o han pasado por la misma situación que los protagonistas, ya que la película refleja esa realidad, no sólo a través de las experiencias del propio director si no a través de las aportaciones del equipo. Sin embargo, el contexto de recepción también ha quedado influido por la pandemia mundial presente en la actualidad, lo que ha supuesto nuevas miradas hacia el relato (IMCINE, 2021). El público ajeno al contexto de migración latinoamericana y particularmente mexicana, ha entendido perfectamente las sensaciones de los niños protagonistas. La película nos muestra una historia de dos hermanos que deben permanecer encerrados en una habitación de motel a la espera de su madre, un encierro que se ha tenido que sufrir en todo el mundo por causas sanitarias y

condiciona ampliamente la recepción de la película. Es así que se demuestra la importancia del contexto histórico en la publicación, ya que determina enormemente la recepción e interpretación de la película.

La identidad y su representación

El tema de la representación del yo y la identidad es sumamente amplio y está lleno de matices; además de guardar conexión con multitud de campos de estudio (psicología, psicoanálisis, filosofía, semiótica, literatura, arte, etc). Sumado a esto, encontramos el problema de que el concepto de identidad ha ido cambiando a lo largo de la historia aunque los términos utilizados no siempre han sido los mismos. Por ello, a continuación haremos un breve repaso de la evolución de algunas de las interpretaciones sobre conceptos relacionados.

Los filósofos clásicos entendían la identidad como “ser uno mismo” y lo usaban para destacar el concepto de esencia referido a objetos o el de “hombre”, que elaboraba lo que podemos considerar una identidad de conjunto o de grupos, universal e invariable que opera desde la diferenciación de otras esencias. Platón creía en que el mundo sensible era una mimesis del mundo de las ideas, donde se encontraban realmente dichas esencias (Navarrete, 2015, p. 465). Si bien Platón hablaba más bien del alma, ésta puede relacionarse con la identidad. Platón se basaba en las experiencias de conflicto interior para defender una concepción tripartita del alma compuesta por alma racional, irascible y concupiscible (Falzon, 2002, p.52).

Descartes, en cambio, proponía el dualismo en el yo, dividido en mente y cuerpo, planteando la reflexión de que la mente es lo que hace que un sujeto sea la misma persona a medida que pasa el tiempo y que, de hecho, la mente puede existir sin el cuerpo. Sin embargo, este argumento que sostiene que la identidad reside en la mente no nos permite tener certeza de que otro sujeto es el mismo debido a que no podemos observar su mente, sólo la propia (Falzon, 2002, p.61-63).

Por otra parte, Locke diferenció en sus escritos la diferencia entre ser humano y persona. Lo que le da continuidad a un sujeto como ser humano es el organismo humano como unidad viviente al igual que los animales y las plantas. Sin embargo, lo que hace que

una persona sea la misma a través del tiempo es la razón, la consciencia¹¹ y la autoconsciencia. De esta manera se aleja de la identidad residida en el cuerpo, ya que este puede sufrir grandes cambios con el paso del tiempo (Falzon, 2002, p.70-73).

En la filosofía contemporánea, Nietzsche y Heidegger cuestionaron el concepto de identidad y su esencia. El primero se enfocaba hacia la disolución de la identidad y nociones como el *Ser* o el *Sujeto* ya que debían ser contextualizadas para entenderse correctamente. El segundo dirigió su reflexión hacia la *posibilidad de ser* incidiendo en el ser humano como sujeto cambiante, siempre proyecto de sí mismo (Navarrete, 2015, p. 467).

La identidad como un concepto de la persona única está puesta en duda por muchos estudiosos desde una perspectiva relacionada con la biología, haciendo referencia a la bisección del cerebro. Respecto a esta reflexión en torno a los dos hemisferios, se defienden diferentes versiones respecto a una mente única o dos puestas en relación, Thomas Nagel desmiente estas teorías cuestionando tanto la unidad total como la separación en dos mentes, así sostiene que la mente es algo más bien relacionado con la integración funcional que con la existencia de un sujeto único (Nagel, 1979, pp. 257-273)¹². De esta manera propone la identidad como algo más relacionado con la integración o un conjunto de los complejos elementos que componen el ser humano — como las memorias, sentimientos, deseos o percepciones — que como una unidad absoluta.

Para poder adentrarnos en este apartado es importante entender lo que supone el concepto de identidad. Con este término nos referiremos a un constructo narrativo que le da a un sujeto la posibilidad de definirse y construirse en la que intervienen procesos de *permanencia y transformación* (Díaz Cotacio, 2010, 127). A través de estos dos elementos se reflejan las características que dan singularidad al individuo y la capacidad de cambio al ser definido, así este es capaz de identificarse como sujeto al mismo tiempo que tiene la posibilidad de diferenciación respecto a sí mismo como respecto al otro. Esto supone una dinámica relacional debido a que la construcción de la identidad requiere de personas

¹¹ El problema de la identidad en la consciencia surge cuando pensamos en condiciones como la amnesia o la personalidad múltiple donde el sujeto no es consciente de las acciones que ha realizado. Cuando estamos dormidos no somos conscientes y sin ir más lejos, la memoria no recuerda todas nuestras experiencias vitales al igual que el cine utiliza elipsis en sus relatos, entonces, ¿son esos momentos fuera de nuestra consciencia parte de nuestra identidad?

¹² Las teorías que cuestiona Nagel serían las siguientes: a. Hay dos mentes y la derecha funciona con respuestas automáticas; b. Sólo hay una mente en el hemisferio izquierdo que se relaciona con el derecho; c. Existen dos mentes pero solo la izquierda es capaz de hablar; d. Una sola mente se reparte en los dos hemisferios; e. Existe una mente única que puede dividirse en dos.

externas. Leonor Arfuch destaca asimismo la importancia del espacio y la temporalidad en estas identidades, que influyen enormemente en su construcción (Arfuch, 2010, p. 33).

La práctica cinematográfica más relacionada con el yo del cineasta, con la individualidad y la exploración de la identidad como foco principal y en la que el director es el sujeto de la película surge a partir de los años sesenta¹³ — aunque también hay algún caso anterior¹⁴. Estas manifestaciones de carácter experimental están muy relacionadas con la capacidad de archivo del cine y con el documento familiar. Los cineastas comienzan a destacar la cotidianeidad aprovechando el medio cinematográfico y a usar metraje ajeno como recurso para mostrar el carácter personal que puede reflejar el cine. Las películas familiares o *home movies*, la autobiografía y el diario son las manifestaciones audiovisuales más ligadas a la memoria por ese afán personal de conservar recuerdos intrínsecos en ellos. De esta manera, el cine se convierte en un elemento de autoexploración, de conocimiento personal y también de autoconstrucción. El cineasta se crea a sí mismo a través de sus películas, como puede ocurrir en las artes plásticas o en la literatura.

Es a través de este tipo de manifestaciones donde podemos eludir el problema del referente filmico. El término “referente” alude a una categoría abstracta aplicada a la realidad pudiendo especificarse en un objeto concreto (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2005, p. 102). Así el referente filmico en una película corresponde a una categoría o la idea de algo, no su materialización concreta en su rodaje (Aumont et al., 2005, p. 105). Un actor puede tener un doble que lo sustituya en algunas escenas, así el referente será el distinto sin cambiar su significado, de la misma manera que un objeto o un espacio no tiene por qué ser el mismo, sólo parecerlo. Sin embargo, cuando hablamos de *home movies* o diarios, sí tiene importancia el referente concreto ya que (como se mencionó en el punto de cine como memoria) normalmente será participe o relevante en el proceso de visionado, además de resultar una identidad concreta y real y no una construida.

La representación del yo es un proceso lleno de paradojas, complejidades y matices. Por ello, no es extraño que gran parte de este tipo de manifestaciones audiovisuales sean resultado de un intento de resistencia y autoexploración de identidades marginales o disidentes (marcadas por la condición étnica, la migración o la identidad queer) en lo que se podría

¹³ Algunos ejemplos pueden ser *Les quatre cents coups* (Truffaut, 1959), *8 1/2* (Fellini, 1963), la obra de Jonas Mekas (*Walden (Diaries, Notes, and Sketches)*, 1969; *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 1972) o posteriormente casos como *News from Home* (Chantal Akerman, 1977), *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983) y la obra de Derek Jarman (*The Garden*, 1990; *Blue*, 1993).

¹⁴ Como manifestación anterior podríamos situar *At Land* (Maya Deren, 1944).

denominar autoetnografía. Esta condición de autoetnografía se da cuando el cineasta se muestra consciente de cómo su historia personal se sitúa dentro de estructuras y un contexto social que influyen en sus propias vivencias. Así, la representación del yo puede convertirse en sujeto politizado dentro de discursos culturales que se traduce en una “escenificación de la subjetividad”¹⁵ donde la representación del individuo resulta un ejercicio performativo (Russell, 1999 p. 276). Dentro de un marco antropológico, Michael Fischer define la autobiografía contemporánea como una exploración de la identidad fragmentada de la sociedad del siglo XX y la compara con un “arte de la memoria”. De esta manera, la autobiografía no es sólo un ejercicio en torno al recuerdo si no que también está relacionado con la performatividad de la identidad y la politización del sujeto a través de su propio discurso y contexto (Russell, 1999, p. 276).

Una de las características más destacadas de la autoetnografía es la voz en off en tercera persona y la subjetividad que viene de ella, de manera que el cineasta puede reflejarse en la película a través de este tipo de narración. Sin embargo el director también puede autorrepresentarse por medio de la imagen corporal y por ser de donde procede la mirada reflejada en la película (Russell, 1999, p. 277). Así, por una parte, la narración en off pone en juego esa identidad por medio de la subjetividad, verbalizando las experiencias, ideas y sentimientos del realizador. Por otra parte, en un nivel material, el director se puede representar a sí mismo por medio de sí mismo o por medio de un actor — pudiendo ser estos mecanismos revelados o no. No obstante, la representación de los intereses del yo se hará a través de la forma, desde el propio guión hasta las decisiones tomadas en rodaje o postproducción, pues refleja la personalidad de los creadores y sus prioridades y los sitúa como origen de la obra.

Si bien en el presente texto pretendemos dar un enfoque cinematográfico, el tema de la identidad, como ya hemos podido observar, viene estudiado sobre todo desde los campos de la filosofía y, cuando hablamos de identidad narrativa, de la literatura. Así encontramos la posición de teóricos como Paul Ricoeur (*Sí mismo como otro*, 1996) que defienden una identidad donde son necesarias tanto la *mismidad* como la *ipseidad* o Mijail Batjin que también hace referencia a la cuestión de la otredad.

¹⁵ Catherine Russel utiliza el término “staging of subjectivity”.

No soy yo quien mira *desde el interior de mi mirada* al mundo, sino que yo me veo a mí mismo con los ojos del mundo, con los ojos ajenos; poseído por el otro. Aquí no hay integración ingenua de lo extrínseco con lo intrínseco. Espiar su propia imagen *in absentia*. La ingenuidad de la fusión entre el yo y el otro en la imagen especular. El excedente del otro. No poseo un punto de vista externo sobre sí mismo, no tengo enfoque adecuado para mi propia imagen interna. Desde mis ojos están mirando los ojos del otro. (Bajtín, 2000, p, 156)

De esta manera la imagen que tiene el sujeto de sí está condicionada por la imagen externa. Al ser consciente de la mirada ajena, el individuo se observa desde fuera, influyendo en su identidad y comportamiento y manipulando la forma en la que se expresa. La performatividad del yo se ha ido manifestando más en variantes del postmodernismo, siendo la identificación una construcción que nunca quedará finalizada y que, en los últimos años, está cada vez más ligada a la fragmentación (Hall, 2000, pp. 15-17).

Con todos estos referentes, podemos contemplar el asunto de la identidad como una construcción compleja, performativa y condicionada por el otro. Para comenzar la aplicación a los casos, vamos a empezar por el fragmento final de *Sink or Swim* que corresponde al epílogo, ya que plantea un claro ejemplo de este tipo de construcción de la identidad. En este fragmento, Friedrich se compone por imágenes superpuestas (Fig. 52) que corresponden a las que tiene su entorno y los espectadores de ella misma, lo que llega a diluir su propia mirada. La realizadora termina interpelando al espectador y haciéndole participe de la construcción de su identidad: “Now I've said my ABCs. Tell me what you think of me”¹⁶. Pero esta pregunta también está dirigida al padre y a sí misma, admitiendo que quería una figura paterna que le dedicase su tiempo y cariño y reconociendo la importancia que tenía el reconocimiento y la visión que su padre tenía de ella, como se puede ver en el capítulo en el que se narra su última partida de ajedrez (Fig. 53). Si bien la imagen formada que se tiene de un sujeto — en este caso la imagen que tiene el padre de su hija — influye en la visión que este tiene de sí, también se plantea una hipótesis de autoconocimiento, donde la memoria del sujeto es la principal edificadora de su identidad. Con esta canción infantil, Friedrich afirma que su identidad está recogida en esos fragmentos que nos ha presentado de la Z a la A, permitiéndonos ser partícipes de su autodescubrimiento.

¹⁶ “Ahora que he dicho mi ABC. Dime lo que piensas de mí”



Fig. 52. *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990).



Fig. 53. *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990).

Como modo de representar su identidad, Friedrich también utiliza la mitología como figura de identificación, debido al interés que la despertaba desde pequeña, pero también por su simbología y su posibilidad de fragmentación. La identidad de Friedrich se divide en tres diosas con las que se identifica: Atenea, Afrodita y Atalanta, que serían el alma racional, concupiscible e irascible respectivamente desde una perspectiva platónica. En el capítulo veintiséis nombrado como las tres diosas, Friedrich narra cómo cada vez que acudía al lago trataba de recorrerlo a nado como hacía su padre. La parte de sí que desea recorrerlo como imitación a su padre y como demostración de sus capacidades es Atalanta, la parte que se siente cansada y que aún conserva el miedo infantil de que le ataquen las víboras es Afrodita y la parte que decide volver a la orilla es Atenea. También se puede abordar otro tipo de división de la identidad desde el dualismo cartesiano, diferenciando la imagen que representa el cuerpo y la voz en off —que aunque no es la de la propia Friedrich— representa la mente de la realizadora. De esta manera, la película propone la identidad como algo más relacionado con la integración o un conjunto de los complejos elementos que componen el ser humano — como las memorias, sentimientos, deseos o percepciones — que como una unidad absoluta. Friedrich se conoce y se da a conocer a través de multitud de experiencias, impresiones y matices, recalcando esa idea de conjunto.

En *Los Rubios*, la identidad de Albertina Carri se desdobra en la actriz que la representa, Analía Couceyro, además de en las imágenes de los Playmobil (Fig. 54) y en una versión de sí misma — o más bien dos, de ella y de Analía — con una peluca rubia (Fig. 55). De nuevo volvemos a encontrar ese dualismo pero en esta ocasión en dos cuerpos que establecen un diálogo entre ellos, el de la actriz y la directora (Fig. 56 y Fig. 57).



Fig. 54. *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003).



Fig. 55. *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003).



Fig. 56. *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003).



Fig. 57. *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003).

En *Los Lobos* encontramos de nuevo al autor representado por un actor, en este caso un niño y, de hecho, se representa con el nombre del niño, no con el propio, al igual que se representa con actores al personaje del hermano y la madre (Fig. 58). Aquí la identidad viene dada más que por el nombre, por el contexto social. En los otros casos el contexto también es importante, por supuesto, pero el nombre es vital, mientras que en este caso no. El nombre en *Sink or Swim* y más concretamente *Los Rubios*, guarda tanta importancia no solo por la identidad propia si no por la identidad en relación a los padres, como hablaremos más adelante.



Fig. 58. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).

En el caso de *Sink or Swim* observamos imágenes de Su Friedrich de niña y de adulta pero la voz que lo narra todo no es la suya, pues busca mantener distancia. La narradora habla siempre en tercera persona, de “la niña” casi como si fuera un cuento, una fantasía.

I started out thinking that I was going to make a narrative film. I had done a little bit of narrative before then and it interested me. Then I realized that was a terrible idea. I then thought about writing these vignettes. I began writing in the first person. So I was sitting thinking, ‘That happened,’ and I would write it down, ‘And that happened,’ but it was very painful to remember those things. At some point I decided to write the stories in the third person because talking about a girl and her father, even though I was still very specifically describing my experiences, still gave me a little bit of distance.¹⁷ (Delany, 2020)

La voz en off narra en tercera persona como recurso de distanciamiento de la directora hacia su propio relato. De esta forma, la cineasta puede exponerse y narrar su dolor sin sentirse demasiado vulnerada. También hay ejemplos de distanciamiento en la imagen, como en el ejemplo ya citado de la montaña rusa pero sobre todo en aquellos capítulos más traumáticos como “Loss” donde se narra como el padre mete las cabezas de las niñas a modo de castigo o en “Insanity” donde la madre amenaza con tirarse por la ventana como intento de llamada de atención al padre. En el primero de ellos se suceden imágenes de una comunión (Fig. 59), siendo posible una relación entre la religión con el tema del castigo; en el segundo caso observamos imágenes de un hospital (Fig. 60), haciendo referencia a la necesidad de cuidado y de atención. Si bien Friedrich podría haber recreado las escenas a través de actores, opta por el distanciamiento ya que lo necesita para poder abordar dichos temas.

¹⁷ “Al principio pensaba que iba a hacer una película narrativa. Había hecho algo de narrativa antes y me interesaba. Entonces me dí cuenta de lo terrible que era esa idea. Luego pensé en escribir esas viñetas. Empecé a escribir en primera persona. Así que estaba sentada pensando “sucedió eso” y lo escribía “y sucedió lo otro” pero era demasiado doloroso recordar esas cosas. En algún punto decidí escribir las historias en tercera persona porque hablar de una niña y su padre, incluso aunque estuviera describiendo expresamente mis experiencias, me daba algo de distancia.”



Fig. 59. *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990).



Fig. 60. *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990).

En el caso de *Los Rubios* también encontramos estos procesos de distanciamiento, pero esta vez a través de la animación. Las imágenes del stopmotion de Carri se relacionan con el trauma, especialmente la escena que equipara el secuestro de sus padres a una abducción extraterrestre (Fig. 61), presentando un punto de vista infantil que edifica el recuerdo de la realidad, la mirada de la autora y protagonista del filme. El uso de estos muñecos generó un debate en el que se acusó a Carri de frivolar esta situación tan delicada; sin embargo, la libertad que aporta dicho recurso tan cuestionado es, para Carri, una metáfora de la misma memoria que en vez de reconstruir el pasado, lo deforma, suponiendo esto una reflexión en torno al recuerdo y al propio género documental (Blejmar, 2013, p. 51). Los Playmobil resultan una conexión con la fantasía, lo que permite el distanciamiento por parte de la identidad infantil de Carri. Al mismo tiempo, el recurso de la animación supuso un gran disenso de la crítica en cuanto a la identificación del filme, cuestionando si se trata de ficción o documental (Torreiro y Cerdán, 2005, p. 337).



Fig. 61.. *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003).

La escena en la que un Playmobil cambia de sombrero (Fig. 62), presenta justo antes de comenzar, la voz en off de Couceyro que cita a Régine Robin “la necesidad de construir la propia identidad se desata cuando ésta se ve amenazada, cuando no es posible la unicidad”. Es la relación entre estos dos elementos (la cita y la animación) lo que sugiere la incapacidad de construcción de esta identidad cuando lidia con la desaparición (Blejmar, 2013, p. 51).



Fig. 62. *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003).

El tema del distanciamiento y la animación en *Los Lobos* se da a través de fragmentos relacionados con la imaginación de los niños solo aparece en tres momentos de la película y se sitúa entre secuencias de golpes de realidad. La primera animación que encontramos ocurre justo después de que los niños escuchan las reglas que grabó su madre y antes de una pelea de los niños en los momentos previos a que su madre llegue tarde del trabajo. Los pequeños se encuentran ante una nueva realidad en la que deben comportarse y a la cual deben enfrentarse juntos sin poder recurrir a la presencia de su madre, ante lo que los niños recurren a una fantasía en la que tienen superpoderes (Fig. 63). El segundo de los fragmentos ocurre después de que Max ponga un pie fuera del departamento y vuelva dentro con su hermano, para luego esperar a la llegada de su madre y darse cuenta que su madre llegará aún más tarde por el segundo trabajo que ha conseguido. Max aquí es consciente de su responsabilidad sobre Leo, su hermano pequeño y del esfuerzo de su madre por sacarlos adelante, para afrontarlo elabora una ficción con su hermano donde escapan “por el foco” (Fig. 64)—como ya mencionamos al hablar del punto de vista. El último fragmento de animación corresponde al choque más fuerte de realidad. Los niños que viven en el motel irrumpen en su departamento y roban los ahorros de su madre, lo cual le disgusta profundamente. La fantasía de Disney desaparece (Fig. 65) y los pequeños lobos son atacados por un grupo de monos (Fig. 66). La próxima ocasión en la que la acción pide el uso de la animación, se niega por parte del protagonista. La madre les lleva al trabajo para que puedan ver su esfuerzo. Dibujando y ante la espera Leo le pregunta a su hermano si juegan a los lobos, ante lo cual Max arruga el dibujo (Fig. 67) que hubiera introducido la animación, incapaz ya de distanciarse y reflejando su proceso de maduración.



Fig. 63. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).

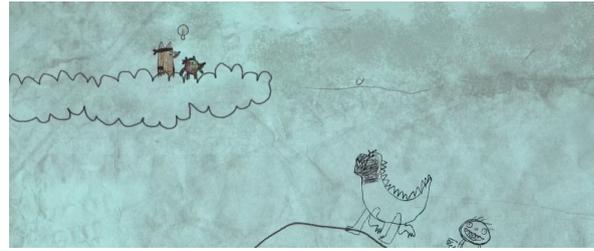


Fig. 64. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).



Fig. 65. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).



Fig. 66. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).



Fig. 67. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).

En los tres casos los relatos que se proponen tienen relación con fuertes traumas de la infancia por lo que se puede entender la película como un gesto prácticamente curativo, un acto de rehabilitación basado en recordar esos sucesos traumáticos como elementos esenciales para la construcción de su propia identidad. En el caso de *Sink or Swim* encontramos el trauma del divorcio y la difícil relación con los progenitores especialmente con el padre, en *Los Rubios* la desaparición y asesinato de los padres y en *Los Lobos* el proceso de migración y adaptación a un nuevo país guiado por la figura de la madre.

Como podemos observar, la figura de los padres es esencial en las tres películas, debido a la construcción de la identidad en la infancia queda profundamente marcada por las figuras de los progenitores. En *Sink or Swim*, aún por delante de la madre que también protagoniza un capítulo importante, el padre es la segunda figura principal del relato. Como ya hemos mencionado, Friedrich trata de explorar su identidad a través de la relación con su padre, del poco interés que mostraba hacia ella y de su ausencia. En la película de *Los Rubios* la ausencia del padre y la madre es total, de ahí la dificultad de construcción de la identidad de Carri que queda patente en la película. En *Los Lobos* la ausencia viene por parte del abandono del padre, pero la importancia viene dada de la presencia de la madre. El filme presenta una historia de crecimiento psicológico de los protagonistas, se trata de un *coming-of-age* de la infancia donde el crecimiento viene dado en relación con la figura de la madre. Los niños, en especial Max, se dan cuenta de que tienen que madurar y el detonante de ello es comenzar a percibir a la madre como “ser humano, con frustraciones. con deseos, con búsquedas” (Cinexcepción, 2021).

Con estas cuestiones, entra en juego la identidad relacionada con el nombre y los padres, como ya hemos introducido. En *Los Rubios* el nombre es importante porque, por medio del apellido, se refleja la condición de hija de militantes desaparecidos y asesinados. En *Sink or Swim* es importante ya que la identidad del padre como profesor universitario y antropólogo fue quien le introdujo a la mitología griega en su infancia y por tanto, fue partícipe de la construcción de su identidad a través de ella. En *Los Lobos* la importancia de la identidad viene más dada del contexto sociocultural pero podemos observar que el nombre sí es relevante para los personajes a través del uso de la tarjeta de identidad del padre (Fig. 69) y las raíces familiares. Del mismo modo, si bien no referido a los protagonistas, podemos observar al hombre de la familia china que regenta el motel dibujando un árbol familiar en la pared de su casa (Fig. 70), lo que relaciona el tema del nombre con las raíces familiares. El hombre comenta de hecho que se trata de terapia ocupacional, el arte como acción curativa.



Fig. 69. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).



Fig. 70. *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).

Esta cuestión nos coloca de nuevo ante la posibilidad de que la realización de los casos propuestos sean procesos relacionados con la arteterapia. Sin embargo, a través de varias entrevistas podemos ver que los procesos cinematográficos no tienen relación con esto, aunque sí las motivaciones iniciales. Friedrich señala que, sobre todo respecto al montaje, su interés inicial de explorar su identidad queda diluido por el oficio durante el proceso de construcción de la película. Si bien esa identidad es el motivo central, Friedrich manifiesta su interés en crear una obra audiovisual donde funcionen todos sus elementos y puedan llegar y ser entendibles por el espectador (Beckett, 2010). Carri hace referencia constante al equipo como agentes activos del relato y más allá de preocuparse por su identidad, incide en el cuestionamiento del testimonio en el formato documental y la validez del mismo. Kishi por su parte menciona la importancia del proceso colectivo y la integración de elementos por parte de equipo, actores y vecinos del barrio (Cinexcepción, 2021). De esta manera, la motivación personal como acto terapéutico queda transformada en un proyecto donde no solo es importante el aprendizaje y la evolución del realizador, sino que es importante como obra en sí, pretendiendo obtener un resultado que el público pueda comprender y disfrutar y que también es condicionado por la condición colectiva del proceso de realización.

Sink or Swim contiene una amplia variedad de material ajeno, películas caseras, imágenes de series de televisión, películas educativas sobre la reproducción y un documental de culturismo femenino (Cutler, 2007, pp. 323-324). El uso de este material no rodado por la directora es un recurso ligado a la postmemoria defendida por Marianne Hirsh (*Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, 1997), que está muy relacionada con el tema del archivo fotográfico familiar y por tanto en los vídeos caseros, pero también es frecuente en las narraciones y documentales testimoniales donde la imagen acompaña al relato y en aquellas caracterizadas por procesos traumáticos.

Sin embargo, el material que destaca es el de la propia directora, a través del cual construye el relato y a sí misma. Si abordamos la identidad como algo construido, podemos relacionarla con el cine y el uso del montaje. George Kelly (Moreno-Jiménez, 1985, p. 60) sostiene en su teoría de los constructos personales que cada individuo elabora su propia realidad, lo cual supone una construcción activa basada en la experimentación y donde la interpretación del sujeto es esencial.

Friedrich elabora su propia identidad a través de la película al igual que Carri y Kishi. El montaje es aquí el recurso más importante en diálogo con la narración. Algunos capítulos

de *Sink or Swim* muestran el contexto que narran aunque el momento no haya sido registrado, mientras otros se basan en un diálogo de sensaciones en las que en principio no hay relación entre imagen y relato. Al igual que Friedrich, en *Los Rubios*, Carri utiliza el recurso de la superposición para referirse a una identidad fragmentada, que mira hacia el pasado y hacia el futuro y necesita de la comprensión y exploración de ese pasado para poder seguir hacia adelante. De la misma forma, el montaje permite la repetición en la cual se manifiesta la fijación por los sucesos de la infancia de la directora y el poder de control sobre el tiempo a través de la imagen filmica. En la película de Kishi podemos observar estos elementos en la animación ya comentada y en las diferentes secuencias que entremezclan diálogos en off de los personajes con tomas de personas migrantes y vecinos del barrio, usando el montaje no sólo para establecer un retrato individual sino también social.

Conclusiones

Este texto presentaba como objetivo explorar las relaciones entre cine, memoria, subjetividad y autorrepresentación. Para ello se dividió el estudio en tres ejes (las relaciones entre cine y memoria, las fronteras entre ficción y realidad y la cuestión de la autorrepresentación), donde se han tratado estos conceptos recogidos en el objetivo principal y se han puesto en relación. Como recordaremos resumidamente a continuación a través de los elementos más destacados, los tres puntos se han ido desarrollando teóricamente de forma breve para ir aplicándolos a los tres casos propuestos: *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) y *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019).

En primer lugar, como hemos podido observar gracias a Susannah Radstone, se pueden establecer tres tipos de relaciones entre el cine y la memoria. En primer lugar encontramos la memoria como cine. Tomando la escritura como antecedente y la importancia de los procesos implicados de percepción, recuerdo y olvido, el medio cinematográfico se sitúa como una nueva manifestación donde entran en juego la inscripción y el borrado relacionados con la memoria. La visualidad es una de las características más relevantes en esta relación debido a que muchas veces recordamos a través de imágenes. Este diálogo ya se encontraba en la fotografía, pero además de ello, el cine también aporta la representación del tiempo a través del movimiento. En este punto destacábamos la película de *Los Lobos* como ese proceso del director reescribir(se) debido a que se trata de un ejercicio en el que se crean nuevas imágenes sobre recuerdos de la infancia del director que son capaces de competir con las imágenes mentales.

Por otra parte se sitúa el cine como memoria que pone de manifiesto la delicada y ambigua frontera entre lo personal y lo colectivo —propia del cine casero o el material de archivo. En este caso destacaba *Los Rubios* por su lugar entre lo individual y lo colectivo, debido a su relación con la memoria histórica. Del mismo modo, es importante el recurso del flashback —que como comentamos, se puede observar en las tres películas— dentro de esta manifestación del cine como memoria. Para comprenderlo mejor recurrimos a Deleuze y su concepción de una memoria con función de futuro —en vez de la interpretación habitual de que se trata de un ejercicio evocativo del pasado. Asimismo, encontramos la relación entre cine y trauma donde se incluyen lo que Alison Lamberg denomina *memorias protésicas* para

representar sucesos difíciles como también es el caso del filme de Carri en un proceso de recordar(se).

Por último dentro de este eje, destacamos el cine/memoria como manifestación en la que conviven las imágenes del cine y las del mundo real creando un imaginario híbrido gracias al hecho de absorber las referencias audiovisuales como imágenes propias. Aquí encontramos el ejemplo de *Sink or Swim* donde los recuerdos de Friedrich se entremezclan con grabaciones de programas televisivos o anuncios de tabaco.

En segundo lugar, incidimos en la dicotomía entre ficción y realidad a través de la cuestión del realismo y el punto de vista. Respecto al realismo se destacaron las diferencias en cuanto a cine de ficción (verosimilitud), documental (veracidad histórica) y arte y ensayo (visión personal y cuestionamiento) que corresponden a *Los Lobos*, *Los Rubios* y *Sink or Swim* respectivamente —siendo los dos últimos ejemplos híbridos, se sitúan mayormente en los formatos que se acaban de anotar. Sigfried Kracauer defiende un realismo existencial que defiende la representación de las inquietudes de la sociedad, al igual que el reflejo de la cotidianeidad. Bazin por su parte habla del realismo técnico que refleja una realidad social, a través de la fotografía y la puesta en escena se elabora una imagen que guarde coherencia con el mundo real.

En cuanto al punto de vista es relevante respecto a su relación con la subjetividad, Si bien comentábamos como Vertov sostenía lo contrario, que el cine era objetivo y de hecho, más exacto que la mirada humana, Kracauer demostraba que había un proceso de selección y manipulación, lo que desmiente esa objetividad. La cuestión del punto de vista también es relevante en el tema de la memoria ya que como defiende Halbwachs, la memoria colectiva entra en relación con el punto de vista individual. A través de los tres casos propuestos podemos ver diferentes manifestaciones del punto de vista —siempre marcados por la infancia—, en *Sink or Swim* único y sujeto por la voz en off, en *Los Rubios* múltiple y deformado por la memoria y en *Los lobos* de nuevo plural aunque colocándose mayormente en el punto de vista de los niños, a través de la ingenuidad del relato y recursos como la cámara colocada a la altura de los hermanos.

En tercer lugar, debido a que las tres películas propuestas para el estudio tienen un carácter autobiográfico, era necesario hablar de dicho término. Como hemos podido ver, el género autobiográfico presenta grandes problemas de aplicación al cine por lo que es más adecuado hablar de autorrepresentación. Sin embargo, sí es interesante hablar del pacto autobiográfico como relación entre autor, texto y lector que en el caso del cine sería director, película y espectador. Asimismo se establece el pacto referencial como compromiso de sinceridad por parte del cineasta y la importancia del pacto de lectura por el cuál es necesario tener en cuenta el contexto de publicación en relación con la interpretación por parte del espectador.

A partir de estas cuestiones presentábamos el tema de la identidad con un breve resumen de la evolución del concepto para introducir la práctica filmica relacionada con el yo del cineasta. Estas manifestaciones comienzan a tener lugar a partir de los sesenta gracias a la capacidad de archivo y el auge de las películas caseras. Esto plantea la cuestión del “referente” filmico ya que en el cine por lo general no quedan representados elementos materiales concretos como sí se puede observar en las *home movies*. Así podemos situar este tipo de cine dentro de la autoetnografía debido a que los directores se muestran conscientes de la influencia del contexto sociocultural en la construcción de su identidad, sin dejar de lado el carácter subjetivo propio de un relato personal. En el caso de Friedrich encontramos una imagen fragmentada, tanto a través de las figuras de las tres diosas y de la relación entre imagen y el sonido, al mismo tiempo que dicha división en relación con la percepción externa. En la película de Carri la identidad es representada a través del desdoblamiento en una actriz y se habla del condicionamiento que surge del nombre propio en relación a los padres. La identidad en la película de Kishi queda representada exclusivamente por actores, al contrario de Los Rubios que también representa la imagen de la propia directora. En los tres casos encontramos traumas de la infancia ligados con procesos de distanciamiento (a través de la animación o la narración en off en tercera persona) que hacen uso de la subjetividad, al mismo tiempo que encontramos las figuras de los progenitores como elementos vitales para la construcción de la identidad durante la infancia.

Respecto al objetivo que planteamos, propusimos tres hipótesis: Gracias a Radstone hemos podido demostrar que el cine y la memoria presentan similitudes en cuanto a sus procesos y a su conexión con la subjetividad. Se tratan de elementos relacionados con procesos de escritura y la situación entre lo personal y lo colectivo. Además encontramos recursos concretos como el flashback o las *memorias prostéticas* que ponen en juego estas relaciones e inciden también en que pueden estar condicionados por la percepción individual. Así podemos observar que se tratan de procesos similares condicionados por la subjetividad.

Por otra parte sosteníamos que la autorrepresentación en el cine se sirve de recursos subjetivos cuando está ligada a un tiempo pasado, en especial en relación con la etapa de la infancia. Esta sospecha queda confirmada con los casos propuestos, que basan sus relatos en la experiencia infantil de los directores, marcados por la ingenuidad propia de esta etapa y la deformación de recuerdos tanto por la perspectiva condicionada por la infancia como por la necesidad de espacio a la hora de abordar temas complicados. En esta cuestión también es relevante la cuestión del juego como recurso subjetivo de la infancia o el uso de animación en la representación de momentos que requieren de cierto distanciamiento con la real

La última hipótesis sin embargo ha quedado desmentida. Proponíamos que la realización de una película sobre la identidad y los recuerdos propios resulta un acto terapéutico para los directores. No obstante, hemos podido comprobar que esa relación con la arteterapia se sitúa solamente en la motivación previa de los realizadores a la hora de decidir el tema en cuestión. Tanto la exigencia (señalada por Friedrich) a la hora de realizar un producto de calidad para los espectadores, como el carácter colectivo del cine que requiere la implicación de un equipo que realiza sus propias aportaciones (en las películas de Carri y Kishi), refutan esta hipótesis ya que colocan los ejemplos en una posición que va mucho más allá de lo terapéutico. Los ejemplos demuestran la importancia del resultado más allá de lo personal y la dedicación como oficio, elementos que no están presentes en la arteterapia, además de la necesidad de colaboración de un equipo para la realización de la película en los casos de *Los Rubios* y *Los Lobos*.

Por todo esto, podemos observar que cine y memoria son elementos relacionados entre sí por presentar procesos similares. Debido a que la producción cinematográfica de los últimos años se ha caracterizado por un especial interés sobre los temas de memoria, resulta relevante explorar las relaciones entre ellas. La memoria, al igual que el cine, está construida de experiencias seleccionadas para crear una identidad o un relato respectivamente, de manera

que siempre dependerán de una elección por parte del sujeto o de su mente, lo que los sitúa dentro del campo de la subjetividad. Si hablamos de un cine de autorrepresentación enmarcado en la etapa de la infancia, esto se manifiesta doblemente, ya que intervienen tanto los procesos inconscientes de la mente como los conscientes referidos a las decisiones del director con respecto a la película. Por medio de los tres casos propuestos, hemos podido explorar estas relaciones y observar cómo son utilizados para la construcción de la identidad de los directores. El cine está ligado a la memoria, queda condicionado por la subjetividad al igual que ella y puede usarse como herramienta para construir la identidad del sujeto.

Bibliografía

- Alberca, M. (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Arfuch, L. (2005) “Problemáticas de la identidad”. *Identidades, sujetos y subjetividades*, 2, 21-45.
- Arfuch, L. (2010) “Espacio, tiempo y afecto en la configuración narrativa de la identidad” *DeSignis* 15, 32-40.
- Arteta Orbe, I. (2016) “El cine es memoria”. *Cuadernos de Pensamiento Político* 51, 98-104.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M.. (2005) *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós
- Barnow, E. (1996) *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Barreras, L. & Bugin, C. (2007) “Cine y Memoria: la identidad argentina. Entrevista a Albertina Carri”. *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura*, 58, 44-48.
- Bartalini, C. C. (2019). La crítica a la edad. Los rubios de Albertina Carri y M de de Nicolás Prividera en los debates de la memoria contemporáneos. *Nueva revista del Pacífico* 71, 30-49.
- Bajtín, M. (2000) *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)* Taurus: México.
- Bazin, A. (1990) *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Blejmar, J (2013) “Toying with history: Playful memory in Albertina Carri's Los rubios” *Journal of Romance Studies* 13 (3), 44-61.
- Bolte, R. (2011) ““Los rubios’ destiñen a Mnemosina Playing Memory en el nuevo cine argentino. Entre arqueología, stop-(e)motion y vudú sintético” en *Escribir después de la dictadura: la producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

- Caparrós Lera, J. M. (2014) *Memoria histórica y cine documental*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Chion, M. (1993) *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Cuevas Álvarez, E. (2010) *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio.
- Cuevas Álvarez, E. (2013) “La memoria del cine o el cine que recuerda”, en Josep M. Català (ed.), *El cine de pensamiento: Formas de la imaginación tecno-estética*. Barcelona: Aldea Global, 189-203. Disponible en: <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/36969/3/La%20memoria%20del%20cine.pdf>
- Cutler, J. (2007) “Su Friedrich: Breaking the Rules” en *Women’s Experimental Cinema* (ed.) Robin Blaetz. Durham & London: Duke University Press.
- Devaux, F. (2001) “Sink or Swim (Su Friedrich) Alpha et omega d’une identité”. *Tausend Augen*, Éditions Tausend Augen. Disponible en línea en: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01782280>
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo : estudios sobre cine. 2*. Barcelona: Paidós
- Díaz Cotacio, M. E. (2010) "Construcción de la identidad por medio del discurso" *Cifra*, 5, 127-131.
- Falzon, C. (2002) *Philosophy goes to the movies*. Nueva York: Routledge
- Freud, S. (1961) “A Note upon the ‘Mystic Writing Pad’ ”, en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey. London: The Hogarth Press, 227-228.
- Gernalzick, N. (2006). “To act or to perform: Distinguishing filmic autobiography. *Biography* 29 (1), 1-13. Recuperado el 23 de Julio de 2021: <http://www.jstor.org/stable/23541011>
- Gómez Tarín, F. J. & Rubio Alcover, A. (2007) “La incursión del yo en el discurso audiovisual: (auto)miradas en el cine español contemporáneo” en Tornero, A. (coord.) *Yo-graftas: autoficción en la literatura y el cine hispánicos*. Madrid: Síntesis.

- Gómez Vaquero, L. (2009) “Hacer visible el trauma: la invocación de la memoria en la producción documental desde los años setenta en España”. *Secuencias: revista de historia cine*, 30, 94-117.
- Hall, S. (2000) “Who needs identity?” en Du Gay, P., Evans, J. y Redman, P (ed) *Identity a reader*, 15-30. Nueva York: SAGE Publications
- Halbwachs, M. (2004) *La memoria colectiva* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press.
- Jameson, F. 1998 *The Cultural Turn : Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. Londres: Verso.
- Kracauer, S. (1985) *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Kracauer, S. (1989) *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Landsberg, A. (2018). "Prosthetic memory". In *Memory and popular film*, 144-161 Manchester, England: Manchester University Press. Recuperado el 1 de Septiembre de 2021: <https://www.manchesteropenhive.com/view/9781526137531/9781526137531.00014.xml>
- Lejeune, P. (1994) *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul Endymion.
- Martino Ermantraut, S. y Gregorini, V. (2013) “Autobiografía y ficción en el cine” *Letras de Hoje*, 48. 484-492
- Martín Gutierrez, G. (2008) *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B.
- Miraux, J-P. (2005) *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Nueva Visión.
- Jiménez, B. M. (1985). “La psicología de los constructos personales”. *Studies in Psychology. Estudios de Psicología*, (23), 57-65.

- Münsterberg, H. (2005) *The Photoplay: A Psychological Study*. The Project Gutenberg. Disponible en línea en : <https://www.gutenberg.org/files/15383/15383-h/15383-h.htm>
- Nagel, T. (2000) *Ensayos sobre la vida humana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Navarrete (2015) “¿Otra vez la identidad? Un concepto necesario pero imposible” *Revista mexicana de investigación educativa*, 20 (65), 461-479.
- Nichols, B. (2013) *Introducción al documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México
- Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Pozuelos Yvancos, J. M. (2006) *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- Radstone, S. (2010) “Cinema and Memory” en Radstone, S. y Schwarz, B. (ed.) *Memory. Histories, theories, debates*. Nueva York: Fordham University Press. 325-343
- Richard, N. (2006) “Imagen-recuerdo y borraduras.” *Políticas y estéticas de la memoria*, 2, 165-172.
- Ricoeur, P. (1996) *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI Editores
- Russell, C. (1999) *Experimental Ethnography*. Durham: Duke University Press.
- Sánchez-Biosca, V. (2006) *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez Noriega, J. L. (2018). *Historia del Cine: teorías, estéticas, géneros*. Madrid: Alianza.
- Sarlo, B. (2007) *El tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI

- Souroujon, G. (2011). “Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación”. *Andamios*, 8 (17), 233-257.
- Sorlin, P. (1991) “Historia del cine e historia de las sociedades” *Film-Historia*, Vol. I, No.2, pp. 73-87
- Sorlin, P. “El cine, reto para el historiador”, *Revista Istor*, 20, Año V. 2005, recuperado el 31/08/21 de: http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier1.pdf
- Stam, R. (2001) *Teorías del Cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós
- Torreiro, C. y Cerdán, J., eds. (2005) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Vertov, D. (1973) *El cine ojo*. Madrid: Fundamentos.
- Weinrichter, A. (2004) *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B.
- Feuerhahn, N. (2015) *Nostalgia and the Displacement of Identity: A Time-Based Analysis of the Unheimlichkeit of Nostalgia*. (Tesis doctoral) Guelph, The University of Guelph.
- Zylberman, L. (2015) “Ante la imagen ausente. Exploraciones de la subjetividad en el cine de no ficción” *Doc On-line*, 17, 100-127.
- Zylberman, L. (2017) “Infancia y memoria. Lo recordable a través del tiempo” *Archivos de la Filmoteca* 73, 107-122.
- Zylberman, L. (2013) “Memoria, imaginación, archivo. Una aproximación a las metáforas de la memoria” *Pléyade* 11, 83-96.

Webgrafía

- Altamirano, A. L. (28 de junio de 2021) Los lobos: la ternura es el nuevo punk. You Rocket. Última consulta el 01/09/21 en: <https://yourocket.com.mx/los-lobos-la-ternura-es-el-nuevo-punk/>
- Acquarello (24 de diciembre de 2017) Sink or Swim, 1990. Stricktly Film School. Última consulta el 01/09/21 en: <https://filmref.com/2017/12/24/sink-or-swim-1990/>

- Beckett, C. (19 de octubre de 2010) A world divided into 30 frames a second: a conversation with Su Friedrich. Union Docs. Última consulta el 01/09/21 en: <https://uniondocs.org/a-world-subdivided-into-30-frames-a-second-a-conversation-with-su-friedrich/>
- Chóstomo, Lenny & Ardalfa (22 de julio de 2021) Entrevista a con Samuel Kishi. Cinexcepción. Última consulta el 01/09/21 en: https://www.youtube.com/watch?v=9L2dzA4_Krk&ab_channel=Cinexcepci%C3%B3n
- Delany, R. (2 de octubre de 2020) Su Friedrich reflects on 30 years of ‘Sink or swim’. Split Tooth Media. Última consulta el 31/08/21 de: <https://www.splittoothmedia.com/su-friedrich-interview/>
- Jiménez, P. (23 de septiembre de 2020). Albertina Carri: “Los límites que no están penados son los que pesan en el cuerpo”. The Praxis Journal. Última consulta el 01/09/21 en: <https://thepraxisjournal.com/albertina-carri-los-limites-que-no-estan-penados-son-los-que-pesan-en-el-cuerpo/>
- Jones, I. B. (24 de noviembre de 2016) Lesson Plan: Su Friedrich’s ‘Sink or Swim’. Intermittent Mechanism, writing an teaching by Ian Bryce Jones. Última consulta el 01/09/21 en: <https://intermittentmechanism.blog/2016/11/24/lesson-plan-su-friedrichs-sink-or-swim/>
- Hayes, R. (11 de enero de 1991). Sink or Swim; notes from a screening. Mediaworks. Última consulta el 01/09/21 en: https://archives.evergreen.edu/webpages/curricular/2007-2008/mediaworks_drupal/sink-or-swim-notes-from-a-screening/index.html
- Martin, K. (Octubre de 2008) Su Friedrich Interview. MOCA Shanghai. Última consulta el 01/09/21 en: <https://static1.squarespace.com/static/5be49a77365f025972e0ef8d/t/5d008d47f5411700013f14f3/1560317255313/Su+Friedrich+interview+by+Katy+Martin+Sept08.pdf>
- Martínez, G. (13 de marzo de 2020) Los lobos, una carta de amor: entrevista a Samuel Kishi. FICM. Última consulta de 01/09/21 de: <https://moreliafilmfest.com/los-lobos-una-carta-de-amor-entrevista-a-samuel-kishi/>

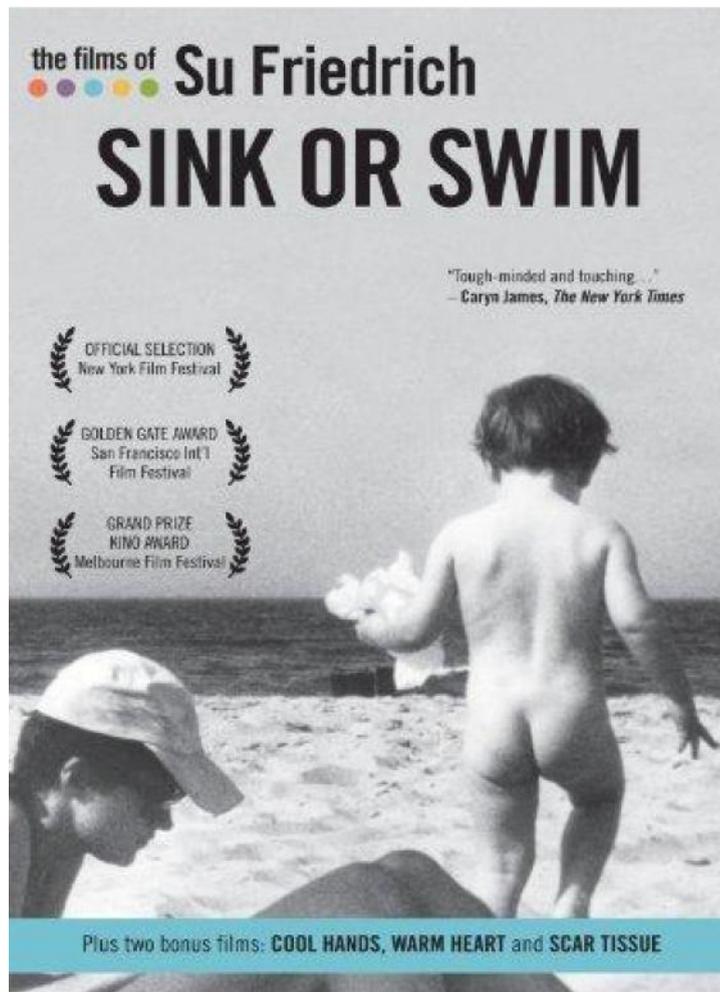
- Moreno, M. (19 de octubre de 2003) Esa rubia realidad. Página 12. Última consulta el 01/09/21 en:
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-19.html>
- Rosko, Z. (19 de enero 2013) Su Friedrich - Sink or Swim (1990). Roškofrenija. Última consulta el 01/09/21 en:
<http://roskofrenija.blogspot.com/2013/01/su-friedrich-sink-or-swim-1990.html>
- Querol, M. (2018) Los Rubios, días de la (des)memoria. Clapps. Última consulta el 01/09/21 en: <https://www.clapps.com.ar/los-rubios-dias-la-desmemoria/>
- Zryd, M. (Julio de 2000) Sink or swim. Sense of Cinema. Última consulta el 01/09/21 en: <https://www.sensesofcinema.com/2000/cteq/sink/>
- (23 de octubre de 2003) Necesitaba contar esa ausencia. CLARÍN. Última consulta el 01/09/21 en:
https://www.clarin.com/espectaculos/necesitaba-contar-ausencia_0_BkukiyxRYg.html
- (24 de abril de 2018). Entrevista a Albertina Carri. BAFilm. Última consulta el 01/09/21 en:
https://www.youtube.com/watch?v=y-lq2Vk430E&ab_channel=CineyArtesAudiovisualesBuenosAiresProvincia
- (15 de junio de 2019) ‘Los lobos’ de Samuel Kishi Leopo: la creación de la manada. IMCINE Última consulta 31/08/21:
<http://www.imcine.gob.mx/los-lobos-de-samuel-kishi-la-creacion-de-la-manada/>

Bases de datos

- IMDb: <https://www.imdb.com/>
- Filmaffinity: <https://www.filmaffinity.com/es/main.html>

Anexo

Sink or Swim



Año: 1990

Duración: 48 min.

País: Estados Unidos

Dirección: Su Friedrich

Guión: Su Friedrich

Fotografía: Su Friedrich

Montaje: Su Friedrich

Reparto: Documental, narración de Jessica Meyerson

Productora: Downstream Productions

Género: Cine experimental | Documental | Mediometraje

Premios y reconocimientos: en 2015, la United States Library of Congress seleccionó la película para su conservación National Film Registry.

Sinopsis:

A través de una serie de veintiséis historias, una chica describe los acontecimientos de la infancia que modelaron sus ideas sobre la paternidad, las relaciones familiares, el trabajo y el juego. A medida que pasan las historias, se dibuja un retrato doble: el de un padre más preocupado por su carrera que por su familia, y una hija profundamente afectada por su trabajo.

Los Lobos



Año: 2019

Duración: 95 min.

País: México

Dirección: Samuel Kishi

Guión: Samuel Kishi, Luis Briones, Sofía Gómez-Córdova
Música: Kenji Kishi

Fotografía: Octavio Arauz

Montaje: Yordi Capó, Carlos Espinoza y Samuel Kishi

Reparto: Martha Lorena Reyes, Maximiliano Nájjar Márquez, Leonardo Nájjar Márquez, Cici Lau, Johnson T. Lau, Kevin Medina, Josiah Grado, Marvin Ramírez, Alejandro Banteah, Edwin Ramírez, Aylin Payen, Shacty Díaz, María Teresa Herrera, Amy Puente

Sinopsis:

Max y Leo, de 8 y 5 años, viajan de México a Albuquerque, EEUU, con su madre Lucía en busca de una vida mejor. Mientras esperan que su mamá regrese del trabajo, los niños observan a través de la ventana de su departamento el inseguro barrio en el que está enclavado el motel donde viven, habitado principalmente por hispanos y asiáticos. Se dedican a escuchar los cuentos, reglas y lecciones de inglés que la madre les deja en una vieja grabadora de cassette, y construyen un universo imaginario con sus dibujos, mientras anhelan que su mamá cumpla su promesa de ir juntos a Disneylandia.

Productoras: Animal de Luz Films, Alebrije Cine y Video, Cebolla Films, EFICINE 226

Género: Drama | Basado en hechos reales. Inmigración. Familia. Infancia

Premios y reconocimientos: 2019, Festival de Berlín, Gran Premio de la sección Generation Kplus. 2019, Festival de La Habana, Premios SIGNIS