

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

Abuelos canallas

Estrategias de representación de antepasados y su huella patriarcal en los autobiografilmes *Nadar* (Carla Subirana, 2008), *Genoveva* (Paola Castillo, 2014) y *Allende mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti, 2015)

Rosa Ileana Matamoros Calderón

Tutor: Christian Manuel León Mantilla

Quito, 2023

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Ileana Matamoros Calderón, autora del trabajo titulado “Abuelos canallas: Estrategias de representación de antepasados y su huella patriarcal en los autobiografíes *Nadar* (Carla Subirana, 2008), *Genoveva* (Paola Castillo, 2014) y *Allende mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti, 2015)”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación, Mención Visualidad, Género y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

21 de marzo de 2023

Firma: _____

Resumen

Este trabajo describe las estrategias narrativas de tres películas que asumen una forma específica de la no ficción y que podrían ser catalogadas como ensayos personales, autobiografíes, autoetnografías o etnografías domésticas: *Nadar*, de Carla Subirana (España: Benecé Producciones, Televisión de Galicia, 2008), *Genoveva*, de Paola Castillo (Chile: Errante Producciones, 2014) y *Allende mi abuelo Allende* de Marcia Tambutti, (Chile: Errante Producciones, 2015). Estos documentales tienen un punto de vista subjetivo, donde un yo autorial se asume y problematiza como parte de un grupo familiar. Las directoras son nietas, hijas, hermanas, primas, tías, madres de los personajes que participan en sus películas, y con ellos establecen sus conflictos. En esta tesis se señala cómo en estas etnografías domésticas las realizadoras/protagonistas indagan en el pasado a partir de un objetivo inicial: la búsqueda de ciertas imágenes, fotos perdidas, ocultas: la de un misterioso abuelo antifranquista fusilado en 1941, en el caso de *Nadar*; la de la madre supuestamente mapuche del abuelo Rafael en *Genoveva*; los álbumes familiares robados o destruidos en el golpe de Estado en *Allende mi abuelo Allende*. En estos filmes, Subirana, Castillo y Tambutti cuentan la historia de antepasados a quienes ellas no conocieron, pero que parecen importantes para completar o entender su propia identidad o destino. Se verá cómo estas películas trascienden lo íntimo y anecdótico para expresar una manera de entender situaciones sociales complejas como el racismo, la dictadura, la enfermedad o el suicidio, y señalan las grietas de la familia tradicional, revelando y cuestionando al mismo tiempo el orden patriarcal en el que se desarrollan sus personajes. Se trata de un estudio que se apoyó en el método del *decoupage* cinematográfico y en conceptos como memoria, posmemoria, memoria prostética, desmontaje de archivo o parentesco herido, para entender e interpretar las operaciones narrativas y estéticas de estos filmes donde la propia familia se convierte en un lugar privilegiado para entender una sociedad.

Palabras clave: cine documental, cine de no-ficción, memoria, posmemoria, familia, archivo, género, patriarcado, ancestro, antepasado, parentesco herido.

Dedicado a mi familia.

Tabla de contenidos

Figuras y tablas.....	11
Introducción	13
Capítulo primero: La etnografía empieza por casa.....	17
1. Memoria y representación de patriarcas familiares en los autobiografilmes <i>Nadar</i> , <i>Genoveva</i> y <i>Allende mi abuelo Allende</i>	20
2. La película soy yo. Claves para el análisis de un autobiografilme.....	27
3. Documental autobiográfico y patriarcado	28
4. Metodología.....	31
Capítulo segundo: Cómo contar la familia: Estrategias y dispositivos.....	35
1. La historia de un álbum incompleto.....	35
2. Archivo, familia y memoria.....	40
3. La familia como metáfora de una sociedad.....	59
Capítulo tercero: Fantasmas patriarcales: Joan Arroniz, Rafael y el Chicho.....	57
1. Joan Arroniz: ¿Con qué clase de hombre había estado mi abuela?.....	57
2. No es fácil ser la mujer de Salvador Allende. Las “reglas de juego” y los “cuentos” del Chicho.....	67
3. El abuelo Rafael y su madre mapuche, un parentesco herido.....	74
Conclusiones.....	81
Lista de referencias.....	85

Figuras y tablas

Figura 1. “Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos”, 1932.....	20
Figura 2. Captura de pantalla del filme <i>Tongues Untied</i> , 1989.....	24
Figura 3. Captura de pantalla de <i>Los espigadores y la espigadora</i> , 2000.....	30
Figura 4. Capturas de pantalla de <i>decoupage</i> de Nadar, <i>Allende mi abuelo Allende</i> y <i>Genoveva</i> , asistido por un programa de edición.....	31
Figura 5. <i>Decoupage</i> y fichaje en <i>Allende mi abuelo Allende</i>	32
Figura 6. Captura de <i>Genoveva</i> . La directora Paola Castillo y su hija en Súper 8.....	38
Figura 7. La personificación del abuelo Arroniz en clave de cine negro.....	60
Figura 8. El robo a la zapatería. Parte de la secuencia <i>noir</i> de Nadar.....	62
Figura 9. La Leonor del registro documental y la del inconsciente óptico del pasado....	63
Figura 10. Retrato de Leonor Subirana “¿Con qué clase de hombre había estado mi abuela?.....	64
Figura 11. El retrato de Juan Arroniz “Tengo la impresión de que me mira y dice Cómo demonios has llegado hasta aquí”	66
Figura 12. Fotografía de archivo de Hortensia Bussi y Salvador Allende.....	67
Figura 13. Fotos de prueba de campaña de Salvador Allende.....	69
Figura 14 Entrevista con la abuela Tencha.....	71
Figura 15. Salvador Allende charla con una invitada en su residencia.....	72
Figura 16. El chicho en el mar de Algarrobo, la última imagen de archivo que aparece en el montaje de <i>Allende mi abuelo Allende</i>	73
Figura 17 La directora Paola Castillo en una película de Súper 8	74
Figura 18. La única imagen que la directora encuentra de su bisabuela Genoveva.....	75
Figura 19. El abuelo Rafael.....	76
Figura 20. Apropiación y desmontaje de archivo en <i>Genoveva</i>	77
Figura 21. Ana Tijoux caracterizada como Panadero, Lautaro y Manifestante.....	79
Tabla 1. Comparativo de recursos narrativos de <i>Nadar</i> , <i>Genoveva</i> y <i>Allende mi abuelo Allende</i> , en minutos y porcentaje respecto a la duración del <i>film</i>	42
Tabla 2. Comparativo de recursos narrativos en <i>Allende mi abuelo Allende</i> en minutos.....	43

Tabla 3. Comparativo de recursos narrativos de <i>Genoveva</i> en minutos.....	45
Tabla 4. Comparativo de recursos narrativos de <i>Nadar</i> en minutos.....	48
Tabla 5. Escaleta de la Secuencia de Cine negro en <i>Nadar</i>	64
Tabla 6. Estrategia de montaje en <i>Nadar</i> el personaje Juan Arroniz.....	65
Tabla 7. Desglose por minutos sobre presencia de personajes Chicho y Tencha en la banda de imagen de <i>Allende mi abuelo Allende</i>	68

Introducción

Esta tesis se propone estudiar las estrategias narrativas de tres autobiografías: *Nadar*, de Carla Subirana (España: Benecé Producciones, Televisión de Galicia, 2008), *Genoveva* de Paola Castillo (Chile: Errante Producciones, 2014) y *Allende mi abuelo Allende* de Marcia Tambutti, (Chile: Errante Producciones, 2015). Subirana es catalana; Castillo y Tambutti, chilenas. Todas, contemporáneas entre sí. Sus tramas, cada cual a su manera, están guiadas por un impulso específico y particular de sus directoras/protagonistas: la búsqueda de ciertas imágenes familiares, fotos, perdidas u ocultadas, imágenes de un antepasado, o ancestro.

A lo largo de este trabajo, a veces, se utilizará antepasado y ancestro como sinónimo. Pero son términos cuyo uso en los estudios sociales y culturales plantea diferencias. Ancestro proviene del francés y está relacionado con lo ancestral, con cierta herencia, rasgo o tradición común, y su uso se ha extendido desde la antropología haciendo foco en la pertenencia cultural o étnica. Pero como veremos más adelante, desde la psicología se llama “duelos ancestrales” a estados mentales asociados con secretos o muertes no procesadas de parientes cercanos, y sin la carga antropológica del término necesariamente. Algunas terapias contemporáneas como las constelaciones familiares se pueden referir a una madre o padre como ancestro. Pero hay nuevas genealogías que prefieren distinguir al ancestro como un antepasado de más allá del siglo XIX, al antepasado en sí como alguien de quien descendemos pero que no conocimos, y a los muertos, los miembros de la familia con quienes sí tenemos una relación y a través de su fallecimiento nos convertimos en sus dolientes. De alguna manera, todos esos niveles están presentes en las tres películas que analiza esta tesis.

El deseo de seguir el rastro de un abuelo “rojo” de vida misteriosa y fusilado en tiempos de Franco moviliza a Carla Subirana a imaginarlo, en *Nadar*, mediante una puesta en escena bajo los códigos del cine negro. En *Genoveva*, Paola Castillo pretende descubrir cómo era su bisabuela mapuche, a quien su hijo Rafael excluyó del recuerdo. En *Allende mi abuelo Allende*, Tambutti investiga las causas del silencio de su familia al hablar de su célebre abuelo puertas adentro.

Las directoras no llegaron a conocer a aquellas personas realmente, no tienen memoria directa de ellos, ni de

los acontecimientos que atravesaron. En los casos de *Nadar* y *Genoveva*, ellas inician su relato sin tener ni siquiera una foto del abuelo y de la bisabuela respectivamente. Pero las directoras sí tienen otro tipo de imagen en su memoria: recuerdos y relatos familiares que escucharon sobre estas personas mientras ellas iban creciendo, o los misteriosos silencios que acompañaban la mención de ciertos nombres. Veremos más adelante cómo estas tres películas son ejercicios de posmemoria, memorias prostéticas, evidencia de un parentesco herido que genera un inconsciente óptico del pasado, un archivo afectivo. Producciones partícipes de un giro al sujeto y un giro al archivo contemporáneo.

Analizar en esta tesis *Nadar*, *Genoveva* y *Allende mi abuelo Allende*, es un proyecto de investigación académica que surge de mis intereses y prácticas como realizadora de cine. En 2018 dirigí *Rosita* (Ecuador: TibuFilms, 2018), un cortometraje de 20 minutos. A partir de *Rosita*, en 2020, escribí el guion del largometraje *La vida secreta de las Rosas*, que ganó un premio del Instituto de Cine y Creación Audiovisual y ahora se encuentra en una etapa de reescritura y desarrollo. *La vida secreta de las Rosas* se inscribe, al igual que películas como *Rosita*, *Nadar*, *Genoveva* o *Allende mi abuelo Allende*, en un subgénero específico del documental de creación: el autobiografilmé. Los autobiografilmés son películas autorreferenciales, también llamadas etnografías domésticas, o autoetnografías, en las que la indagación sobre el registro y la memoria personal y/o familiar suele convertirse en un relato acerca de formaciones sociales más amplias. La clasificación puede parecer determinante, pero este tipo de filmes se caracteriza por su libertad creativa y por las nuevas y cambiantes formas en la que se presentan. El presente trabajo se plantea, entonces, como un objeto vinculado a un proyecto personal de su autora, y busca ser insumo para cineastas e investigadores interesados en este tipo de no ficción cinematográfica.

Nadar, *Genoveva* y *Allende mi abuelo Allende* se construyen a través de dispositivos cinematográficos centrales diferentes; pero también comparten algunos recursos y ciertos rasgos en su trama. Y —tal como se lo plantea en el problema de investigación— en el capítulo tercero señalaremos las formas en que en estos autobiografilmés se revelan e interpelan discursos patriarcales que, en relación con otros sistemas y mandatos sociales, condicionaron las vidas de sus personajes, al tiempo que se preguntan por los efectos de aquellos relatos en las nuevas generaciones.

La familia es un lugar privilegiado desde donde se puede entender una sociedad, y también, por supuesto, al ser humano. Partícipes del giro subjetivo de la

contemporaneidad, las realizadoras de estos tres autobiografilmes pretenden descubrir una historia oculta de su propia familia. Pero en el camino de la representación de la vida de sus ancestros y ancestras como objetivo concreto, a través de una mirada íntima y subjetiva, también exploran traumas colectivos —y universales— relacionados a la identidad personal, étnica, nacional o ideológica; formas de ser que son atravesadas por procesos sociales y políticos, como sucede con las militancias y las dictaduras en *Nadar* y *Allende mi abuelo Allende*, o con el mestizaje y el racismo en *Genoveva*.

Esta investigación se propone estudiar cuáles son las estrategias del relato cinematográfico sobre antepasados familiares presentes en *Nadar*, *Genoveva* y *Allende mi abuelo Allende* y cuáles son las huellas del patriarcado que estos filmes evidencian. Partiendo de tal pregunta de investigación, lo que sigue es un análisis cinematográfico comparativo que tiene como objetivos: 1) Determinar cuáles son y cómo operan los dispositivos narrativos de estas tres películas, y 2) Interpretar las marcas del sistema patriarcal que se manifiestan e interpelan en los relatos sobre los ancestros de las realizadoras. Se aplicará una metodología de análisis cinematográfico comparativo entre *Nadar*, *Genoveva*, y *Allende, mi abuelo Allende*, a través de una técnica de *decoupage* que divide a los filmes en unidades, seguido de un fichaje que registre las características de los dispositivos utilizados y facilite la observación del funcionamiento de sus estructuras narrativas.

En el capítulo primero se abordan las categorías teóricas y claves conceptuales que guiarán el presente trabajo, y que surgen de la tríada Relato cinematográfico, Autobiografilmes y Patriarcado. También se explicará la metodología de análisis, que se apoya en una base cuantitativa del material audiovisual. El capítulo segundo analiza comparativamente las estrategias narrativas y dispositivos cinematográficos de los tres filmes sujetos de estudio y, en diálogo con el marco teórico, estudia las relaciones entre archivo y memoria que proponen estos relatos donde las familias son metáfora y reflejo de construcciones sociales como la nación, el género, la identidad étnica o racial. Y en el capítulo tercero se hace una interpretación de las marcas del sistema patriarcal que se evidencian y se interpelan en los relatos de estos filmes, y las posibilidades de un cine que mira al mismo tiempo hacia el pasado y hacia el futuro, mientras revela y reconcilia desde el presente.

Capítulo primero

La etnografía empieza por casa

¿En qué lugar de la esfera privada situamos una contrahistoria que nos recuerde que lo que se dice “ahí fuera” no es todo lo que hay por decir? ¿Cuándo empezaremos a reinventar una práctica documental en el seno de la familia, donde se desarrollan las luchas de poder más insidiosas, entre hombres y mujeres y entre adultos y niños?
(Jo Spence 1987, 13)

1. Memoria y representación de patriarcas familiares en los autobiografilmes *Nadar*, *Genoveva* y *Allende mi abuelo Allende*

La cultura contemporánea atraviesa un giro subjetivo que se expresa en el cine en forma de autobiografilmes. Prácticas cinematográficas de la no-ficción que se presentan en diferentes duraciones (cortometrajes, medimetrajes, largometrajes), y oscilan entre el deseo de dar cuenta de la propia vida y las mediaciones históricas, sociales, discursivas, narrativas y tecnológicas que la atraviesan. Una de sus más frecuentes características es que contienen procedimientos documentales y ficcionales que se encuentran en una frontera sinuosa (León 2019, 138).

Michael Renov (2004, 11) señala que este “ímpetu autobiográfico” ha inyectado una muy necesaria vitalidad a la tradición del documental: “Los autobiografilmes son vehículos de expresión relativamente recientes a los que hay que prestar cuidadosa atención por las nuevas posibilidades siempre en construcción”, recomienda. El cine y el video autobiográfico se han convertido en una herramienta que conjuga el testimonio público liberador y la terapia personal. Es una forma de no ficción cinematográfica que surge de las prácticas vanguardistas audiovisuales de tipo diario personal que se renuevan en las décadas de los ochenta y más intensamente en los noventa gracias a las posibilidades de las cámaras de video digital. Un género que toma muchas formas y ha recibido varios nombres, pareciera que se resiste a una definición permanente. También es llamado cine autoetnográfico, etnografía doméstica, cine performativo, ensayo personal.

Nadar, *Genoveva* y *Allende mi abuelo Allende* son largometrajes relativamente recientes, el primero es realizado en España, mayormente en lengua catalana, el tercero y segundo en Chile. Los tres son herederos de un cine en primera persona que se viene estudiando hace más de 20 años.

La selección de estas películas se debe a las similitudes que presentan entre sí y es el resultado de un visionado amplio de autobiografías por parte de la autora de esta tesis, como parte de la investigación de referencias para la realización de su primer largo documental, que se inscribe en el mismo género. *Nadar*, *Genoveva* y *Allende mi abuelo Allende*, comparten rasgos con el guion y el proyecto de *La vida secreta de las rosas*.

Se trata, específicamente, de tres relatos fílmicos dirigidos por mujeres que constituyen autoetnografías domésticas, donde el yo autorial se asume y problematiza claramente como parte de un grupo familiar. Las voces narrativas confluyen en una misma persona que es autora y protagonista. Aunque no es de la única forma en la que se manifiesta, la voz autorial toma cuerpo en el *voice-over* de las directoras.

Estos filmes se desarrollan a través de una mirada y una voz femenina que se ubica e identifica como la de la nieta, la hija, la madre, la tía, de alguien. Pero esta mirada va construyendo un relato social, que trasciende de lo íntimo a lo colectivo y universal. Además, *Nadar*, *Genoveva* y *Allende mi abuelo Allende* nos ofrecen la posibilidad de abrir una discusión sobre la perspectiva de género en la producción cinematográfica.

La trama de *Nadar* se articula alrededor de la imagen ausente de un abuelo fusilado durante la Guerra Civil Española, y sin duda uno de sus temas son las heridas sociales que este periodo dejó en la sociedad ibérica. *Genoveva* es un filme que lleva como título el nombre de una bisabuela supuestamente mapuche de la realizadora, y en la búsqueda simbólica de aquel personaje, aparentemente omitido de la historia familiar, se encarna la problemática del mestizaje chileno y latinoamericano. En *Allende, mi abuelo Allende*, tras la intención de reconstruir al abuelo cuya imagen se formó en la directora a partir de afiches en el exilio, hay un relato sobre el silencio devastador de una familia frente al suicidio y las traiciones afectivas.

La imagen de archivo y las entrevistas ocupan un espacio importante en estos filmes. *Allende mi abuelo Allende* es la más tradicional formalmente, se apoya completamente en entrevistas y en la búsqueda y el montaje de archivo. *Nadar* y *Genoveva*, en cambio, utilizan también tales recursos, pero incorporan además secuencias y puestas en escenas que técnicamente (por sus especificidades de producción) y semánticamente (por sus estrategias de sentido) pueden ser catalogadas como ficciones

cinematográficas. En las tres películas el *voice-over* de las realizadoras estructura y sobrevuela gran parte del relato.

Nadar, *Genoveva* y *Allende mi abuelo Allende*, son relatos habitados por personajes centrales que son abuelos carismáticos, demandantes, fascinantes. Hombres bajo cuya autoridad, afectos y acciones, se construyó una historia familiar signada por secretos y ocultamientos. La presencia de estos patriarcas es fundamental para las tramas de estos tres autobiografilmes (y esto también sucede en el guion de *La vida secreta de las rosas*). Son películas donde, a partir de la búsqueda de la memoria familiar, se trata también cuestiones de una memoria colectiva. Las acciones de las vidas de los personajes narradas en estos largometrajes interpelan los sistemas sociales que habitan y los definen, y entre ellos, notoriamente, se encuentra el patriarcado.

Esto no significa que sean películas abiertamente militantes, donde el discurso feminista o la perspectiva de género ocupe el espacio central o sea en exceso evidente. Por lo contrario, son otros los conflictos que se manifiestan literalmente en las tramas: las secuelas de Guerra civil y dictadura española en las generaciones de nietos y nietas de las víctimas (*Nadar*); el racismo, la identidad chilena y latinoamericana por extensión (*Genoveva*); el suicidio, el duelo, el exilio (*Allende mi abuelo Allende*), por mencionar algunos. En estos filmes nunca se mencionan las palabras “machismo” o “patriarcado”. Sin embargo son presencias que atraviesan el relato, que demarcan las “reglas del juego” que afectan la vida de los personajes. Es como si el patriarcado fuera una especie de personaje fantasma, una presencia que no se manifiesta o se denuncia directamente, pero a la que es posible rastrear a través de lo que desde el título de este análisis se ha llamado “huellas”, es decir marcas, que se concretan en escenas, diálogos, y puntos de vista de personajes o de las realizadoras/relatoras.

La familia es un lugar privilegiado desde donde entender una sociedad y al ser: “es en su seno donde se desarrollan las luchas de poder más insidiosas, entre hombres y mujeres y entre adultos y niños” (Spence 1987, 13). En estas tres etnografías domésticas sus realizadoras se plantean descubrir y contar cierta historia secreta de la propia familia, a la vez que exploran traumas colectivos específicos y revelan estructuras y discursos sociales y patriarcales que impactan sobre las generaciones, y que son interpretados y reelaborados por las cineastas/protagonistas. El análisis de estas películas permite trazar relaciones entre patriarcado y otros sistemas de opresión como el capitalismo, discriminación, la guerra, la dictadura.

2. La película soy yo: Claves para el análisis de un autobiografilme

Mucho antes del auge de los blogs personales y las redes sociales, la tendencia hacia la primera persona se expresa en la literatura y en las ciencias sociales y se presenta en las artes visuales en forma de autorretratos o retratos autobiográficos. La obra de Vincent Van Gogh y Frida Kahlo es paradigmática.

Desde al menos las décadas del 60 y 70, en las ciencias sociales y el arte existe un reordenamiento ideológico de lo que Beatriz Sarlo llama la “sociedad del pasado”, un nuevo orden que pone en valor la verdad de la subjetividad, una confianza renovada en la primera persona para conservar el recuerdo o reparar una identidad lastimada (Sarlo 2005, 22). Se trata de un enfoque que se ha estudiado mucho desde la literatura, donde el término autoetnografía se aplica a obras autobiográficas que recrean y reinterpretan el ambiente social en el que el yo se gesta, haciendo énfasis en el comentario cultural y que supone la mezcla en un mismo texto de elementos etnográficos y literarios, como sostiene Pilar Bellver Sáez (2001, 265) en su análisis de *Hoyt Street* de la escritora chicana Mary Helen Ponce. Bellver identifica una particularidad en la voz narrativa de la autoetnografía literaria: nunca puede identificarse plenamente con su entorno y nos recuerda constantemente que lo que estamos leyendo es, al fin y al cabo, una representación subjetiva de la identidad (Bellver 2001, 265).



Figura 1. *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*
Fuente: Frida Kahlo. Óleo sobre metal (1932)

En la misma línea, Christian León (2019, 138) considera a los autobiografilmes prácticas que oscilan entre el deseo de dar cuenta de la propia vida y las mediaciones históricas, sociales, discursivas, narrativas y tecnológicas que la atraviesan, y subraya que

estos filmes tienen “una textualidad rugosa en la cual se pliegan procedimientos documentales y ficcionales”. Michael Renov (2004, xiii) prefiere llamarlas “etnografías domésticas”, y señala que este retorno hacia el sujeto resulta claro en prácticas audiovisuales al menos desde la década de los 90: ya para el año 2000 el Instituto de Cine de Dinamarca en su festival “Cruzando límites” se propuso como uno de sus intereses centrales la autobiografía y la exploración de la identidad personal y cultural a través del cine y el video.

Se trata de relatos que se inscriben en la subjetividad, ya sea bajo la etiqueta del cine autobiográfico, el video confesional, el ensayo electrónico e incluso las páginas web o redes personales. La autoetnografía es una forma narrativa de generación de conocimiento. El término proviene de la antropología, y según explica Mercedes Blanco (2012, 171) citando a Franco Ferratotti: “es una perspectiva epistemológica que sostiene que una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que vive la persona, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia”. La tesis central es que es posible leer una sociedad a través de una autobiografía. Se ha discutido la pertinencia de la palabra autoetnografía para referirse a este tipo de obras artístico/expresivas, que por su naturaleza, no se proponen la rigurosidad científica que se ha exigido al método etnográfico desde la antropología clásica.

Respecto a los límites de la autoreferencialidad se suele citar a Catherine Russell (1999, 276) para resolver, tal como ella considera, que: “la autobiografía se convierte en autoetnografía cuando el filme o el cineasta entiende que su historia personal está implicada en formaciones sociales y procesos históricos más grandes”. Russell ha encontrado en este tipo de cine personal contemporáneo una interacción entre dos formas de hacer tradicionalmente separadas: el cine etnográfico y el experimental. El cine en primera persona abandona la aspiración de objetividad de los llamados discursos de sobriedad a favor de una relación con el referente real mediado por elementos autobiográficos (Renov 2004, 52). Los discursos de sobriedad son pronunciamientos que aspiran a que se crea en ellos ciegamente, como la ciencia, economía, religión: vehículos de dominio y consciencia, poder y conocimiento, deseo y voluntad; cuyas características identificables y aprendidas hacen que el espectador crea en el mensaje y prácticamente borre la distancia entre representación de la realidad y lo real.

A partir de la década de los ochenta, el cine documental se presenta como un discurso abiertamente subjetivo. Según Bill Nichols, que analiza el nexo de lo real y sus representaciones visuales, el cine documental experimenta un auge en la cultura

contemporánea porque deja de representar la realidad de forma realista, sino como la percepción de la realidad de quienes dirigen (Nicholls, 1997, 22). “Las fronteras se difuminan”, como explica Coti Donoso (2017, 31), y desde los 90 en adelante, las películas de no ficción empiezan claramente a utilizar dispositivos tomados de la ficción, como *El sol de membrillo* de Víctor Erica (España: Igeldo P.C, María Moreno P.C, ICAA, 1992), o *En construcción* de José Luis Guerín (España: Ovideo, 2001).

Los autobiografilmés, en particular, suelen contener procedimientos cercanos al registro del documental clásico (la entrevista, la observación, el *found footage* o metraje encontrado), pero combinados con recursos más cercanos al cine de ficción, como puestas en escena o usos experimentales del archivo. La fotografía de familia es un elemento narrativo casi inevitable en estas películas, aunque por la versatilidad y posibilidades que le son propias, es posible encontrar etnografías domésticas que prescindan de ella e incluso del archivo en general, tal es el caso del cortometraje *Me han de recordar*, de Gabriela Borbor (Ecuador: G. Borbor/Uartes, 2019).

En *Nadar*, Genoveva y *Allende mi abuelo Allende*, sin embargo, la imagen de archivo ocupa un lugar central. Encontrar fotos de los antepasados es un objetivo enunciado claramente y que va dirigiendo la trama. Una de las características de los álbumes familiares es que contienen un lenguaje que pide ser verbalizado, cada foto es el disparador de una historia por contar. Existe una estrecha dependencia entre el retrato de familia y la necesidad de la palabra. El lenguaje aporta sentido al contenido visual de la imagen y hace que la fotografía de familia se muestre plenamente al que la consume (Dornier-Agbodjan, Sarah, y Montserrat Conill 2004, 124).

Natalia Taceta (2019, 22) señala, citando a autores como Hal Foster o Anna María Guasch, que las prácticas culturales atraviesan un “giro al archivo”. Un movimiento que propone nuevos desafíos a la historia del arte y a la relación entre el arte y la dupla historia/memoria, y sobre todo al vínculo que la cultura audiovisual establece con este paradigma. Esta tesis presta especial atención al tratamiento que las directoras de los filmes analizados dan a la relación **testimonio** y **archivo**. En especial en cómo las realizadoras tratan las imágenes que van encontrando a lo largo de su investigación, cómo lo incorporan al relato, específicamente cómo “desmontan” esos archivos en el sentido que propone Eugeni Bonet: apropiaciones que “contienen un carácter de crítica, deconstrucción o desmontaje de aquello que tales imágenes quisieron decir o dictar en su vida anterior” (Bonet 1993, 10).

Cada cineasta se apropia de su archivo encontrado de forma específica, asegura Yann Beauvais (1993, 75-76), pero advierte también en este tipo de películas algunas convergencias de actitudes y de intervención frente al material original, manipulaciones extremas de aquel con el objetivo de hacer visible algo que se ha borrado, “así se elabora una memoria fílmica”, explica, creando imágenes que solo pueden existir mediante la manipulación de imágenes anteriores. Taceta (2019, 23), por su parte, habla de la configuración de “archivos afectivos”, que algunos cineastas concretan en la creación de un archivo personal, a partir de memorias inventadas o reconstruidas antes que recordadas. Los realizadores, a través del montaje, van configurando lo que ella llama un “inconsciente óptico del pasado”.

Las autoetnografías domésticas como expresión del giro hacia el sujeto son modos de la práctica autobiográfica que se definen menos por sus aparatos tecnológicos que por las redes sociales que las rodean. Son autorretratos en los que el YO se enlaza con su otro familiar. YO contiene a los otros y en los otros se reflejan el YO: “no existe el ser singular” como asegura Renov (2004, 52). Estos relatos personales y familiares son capaces de trascender al sujeto concebido como individuo, para constituirse también como el punto de vista de un sujeto colectivo.

Desde el psicoanálisis se han estudiado los efectos de los traumas, secretos y duelos vividos por ancestros en las generaciones siguientes; el lugar del ancestro y del descendiente en el vínculo entre generaciones, y sus formas de transmisión. Alicia Werba (2002, 299) define los duelos ancestrales como duelos no procesados, en los que los ancestros siguen teniendo presencia a través de los descendientes. Estos ancestros son personajes idealizados, cuya representación ha sido investida con una fuerte carga libidinal y/u hostil que siguen teniendo vigencia en las generaciones posteriores.

Es estrecha la relación del autobiografíe con las identidades sexuales y las relaciones de género. Una referencia obligada es *Tongues Untied* (Estados Unidos: Frameline, 1989), una película de rasgos experimentales que combina poesía y cine directo, dirigido y protagonizado por el afroamericano Marlon T. Riggs, una obra que se propone textualmente, en la voz del propio Riggs “brutalizar el silencio en materia de la diferencia sexual y racial”.

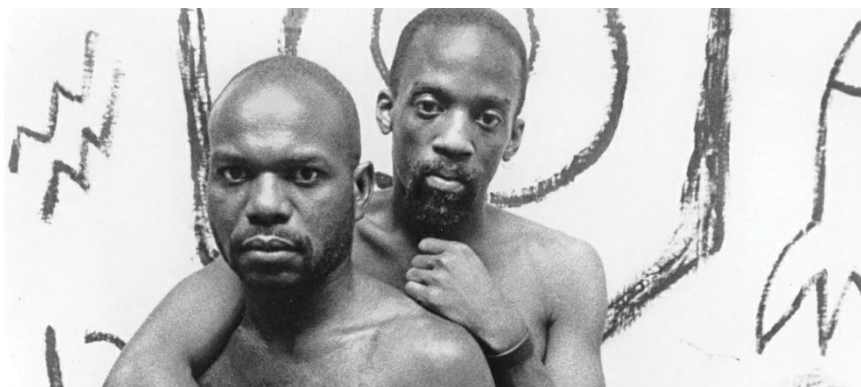


Figura 2. Captura de pantalla del filme *Tongues Untied*
Fuente: Marlon T. Riggs (1989)

El elenco y los protagonistas de los autobiografilmes suelen incluir vigorosamente a quienes Sarlo denomina los “invisibles del pasado” (2005, 160): disidencias sexuales, subalternos, marginales, jóvenes, y por supuesto, a las mujeres, expertas en aquella dimensión que intercepta lo privado y lo público. Uno de los conflictos que pueden exponer estas películas se refiere al sistema capitalista patriarcal, un sistema histórico en el que la familia es la encargada de la reproducción simbólica de los lugares asociados a los roles de género y las relaciones de poder. Judith Butler (2006, 151) cita estudios de Nathaniel Mackey, Fred Moten y Saidiya Hartman sobre las consecuencias de la historia de la esclavitud en las relaciones de parentesco y su legado continuo de “parentesco herido” dentro de la vida africanoamericana por haber sido intensamente vigilado y patologizado, para concluir que, “si, como sostiene Saidiya Hartman, ‘la esclavitud es el fantasma en la máquina del parentesco’, de ahí que no se pueda separar el parentesco de las relaciones de propiedad (y de la concepción de las personas como propiedad), ni de las ficciones acerca de la ‘línea sanguínea’, ni tampoco de los intereses nacionales y raciales mediante los cuales se sostienen esas líneas”.

El patriarcado fue definiendo contenidos ideológicos, económicos y políticos que afectan definitivamente la vida personal, familiar y social. Según Carol Pateman (1988, 32), el patriarcado establece un “contrato sexual”, al ser el único sistema que se refiere específicamente a la sujeción de las mujeres, y singulariza la forma del derecho político que los varones ejercen en virtud de ser varones. La desigualdad entre los sexos (salarios más bajos, violencia de género, acoso sexual, comentarios sexistas, falta de reconocimiento social, etcétera) es un producto de la especial reorganización patriarcal de la modernidad.

Las nuevas contribuciones de las teorías del género en relación con el cine han posibilitado la redefinición de su rol en el campo del pensamiento feminista y de los estudios de género, caracterizando al cine como una tecnología social, que cuenta con el potencial de operar a través de una mirada y un lenguaje propio, capaz de expresar las diferencias en plural, visibilizando la heterogeneidad y la contradictoria dinámica social, sostiene Paula Iadevito (2014, 223).

La memoria es una facultad anatómica-biológica que los seres humanos compartimos con los animales en un nivel básico. El lenguaje nos permite, como especie, la transmisión a través de distintas generaciones del conocimiento adquirido por los miembros de una cultura. A su vez, comunicar la experiencia produce una conciencia de la memoria como tal, y la posibilidad de mejorarla, destruirla o crearla:

La memoria colectiva se construye como una representación del pasado, lo que queda de este en la vivencia de los grupos a partir de un fondo común de recuerdos que, gracias a diferentes formas de interacción social, son jerarquizados y fijados para volver a ser evocados en el marco de la memoria social, contribuyendo de esta manera a la cohesión y a la identidad social. (Gustavo Aprea 2012, 22)

Los discursos sobre aquello que llamamos nuestra historia familiar no se construyen a través de experiencias compartidas en un tiempo y espacio común con miembros del grupo, sino por medio de imágenes de archivo –fotografías, videos caseros, dibujos, recortes impresos u otros documentos– y anécdotas orales o sonoridades de distinto tipo que se transmiten a través de generaciones. Vamos así montando en nuestras subjetividades pequeños relatos audiovisuales sobre escenas del pasado y ancestros con los que nos vinculamos afectivamente o establecemos distanciamiento, y constituyen parte de nuestra identidad, de la manera de cómo nos vemos a nosotros mismos y al mundo.

El concepto de posmemoria aparece a finales del siglo XX en estudios sobre la transmisión intergeneracional del trauma del Holocausto pero por supuesto puede expandirse a eventos históricos y sociales diversos. Marianne Hirsch (2008,106) la describe como la relación de la segunda generación con las experiencias traumáticas que precedieron su nacimiento y que “recuerdan” solo por medio de las historias, imágenes y comportamientos con los que ellos crecieron:

And yet postmemory is not a movement, method, or idea; I see it, rather, as a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience. It is a

consequence of traumatic recall but (unlike posttraumatic stress disorder) at a generational remove. (Hirsch 2008,106)

La posmemoria es la huella de eventos no vividos realmente, pero experimentados profundamente a través de relatos de terceros. Este concepto también será importante para acercarse al relato cinematográfico desde el yo y a su dimensión política. No solo porque posibilita la recreación ficcional de los recuerdos como describe Taceta (2019, 22), sino porque las representaciones que elaboran contienen la potencia de convertirse en lo que Alison Landsberg denomina memorias prostéticas. Alison Lansberg (2004, 48) sostiene que viendo películas y televisión, visitando museos inmersivos, y e incluso ingresando a mundos virtuales en internet, las personas pueden asumir memorias prostéticas, es decir un tipo de posmemoria que se articula cuando la trasmisión de recuerdos colectivos relacionados a la identidad ha sido difícil por circunstancias históricas, como sucede en caos como la migración, la esclavitud, o los exterminios genocidas como los de la Segunda Guerra, o el hecho colonial y sus consecuencias.

Lansberg analiza cómo las personas asumen y habitan las memorias de eventos históricos traumáticos que ellos mismos, realmente, no vivieron. La memoria prostética tiene la habilidad de alterar el sentido de pertenencia cultural y de genealogía de una persona. Y aunque se trata de un movimiento que no es esencialmente progresista ni reaccionario (y de hecho puede afectar subjetividades también desde este último lugar), en los mejores de los casos las memorias prostéticas pueden producir empatía, y la posibilidad de establecer una conexión política con alguien de una clase social o posición étnica diferente (2004, 51). Dicho en sus palabras: a diferencia de los antecedentes medievales o del siglo XXI en la trasmisión de recuerdos colectivos (a través de relatos, historias, canciones), las memorias prostéticas contemporáneas “logran que estas memorias estén disponibles para cualquiera que pueda pagar por ellas”. No son exclusivas para la construcción identitaria de cierto grupo, sino que posibilita la trasmisión de memorias hacia personas que no tienen una relación “natural” o biológica con ellas.

La memoria siempre implica subjetividad, una relación afectiva con el pasado, mientras que la Historia mantiene un sentido de distancia con el pasado. Existe una relación complicada entre memoria e Historia, debido a que están constituidas por memorias prostéticas que seriamente erosionan las categorías de la memoria pública y la privada. Uno de los hallazgos de Landberg (2004, 18-22) es la habilidad de las memorias protésicas de producir empatía y responsabilidad social, así como alianzas políticas que

trascienden raza, clase y género. Propone que en el proceso de adquirir memorias prostéticas tiene lugar una “relación sensual con el pasado” que es la base para algo más que la subjetividad individual: se convierte en el fundamento de la identificación colectiva mediada y la producción de esferas públicas potencialmente contrahegemónicas. Sin embargo, la autora no se plantea una “celebración” de las memorias prostéticas, puesto que pueden manifestarse de formas radicales o no. Pero lo que sí espera demostrar es que se trata de una nueva forma de memoria capaz de hacer posible la comodificación de la cultura masiva, la habilidad de proponer una nueva visión y un cambio social (Landsberg 2004, 151).

En este sentido, es paradigmática la propuesta teórica de Laura Mulvey (1975, 365-366), que desarrolla las nociones de anticine o contracine, y propone: “podemos comenzar a abrir una grieta en el patriarcado si lo examinamos con las herramientas que él mismo nos suministra”. El inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma fílmica clásica, sostiene Mulvey, donde una cierta imagen de mujer se yergue como pieza clave del sistema. La importancia de la representación de la forma femenina funciona en tanto que significante para el otro masculino: el hombre puede dar rienda suelta a sus fantasías y obsesiones a través de órdenes lingüísticos que impone sobre la silenciosa imagen de la mujer, que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora. En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino, la mujer es imagen y el hombre el portador de la mirada. El primer golpe contra la acumulación monolítica de convenciones cinematográficas consiste, dice la autora, en liberar la mirada de la cámara a su materialidad en el tiempo y en el espacio, y la mirada del público, permitiendo así una dialéctica, un distanciamiento apasionado.

3. Documental autobiográfico y patriarcado

Dos de las tres películas estudiadas en esta tesis son producidas en Chile. Resulta pertinente una introducción relativa a la participación de las mujeres directoras en el documental latinoamericano. Pablo Calvo de Castro (2019, 54) asegura que:

Las mujeres realizadoras de cine documental en América Latina juegan un papel fundamental en la evolución del género en la medida en que en las últimas cuatro décadas parecen haber incrementado exponencialmente su presencia y relevancia dentro de las distintas cinematografías de la región contribuyendo de manera crucial a la consolidación

de un género audiovisual maduro y comprometido con la sociedad que documenta. (Calvo de Castro 2019, 54)

La clave, sostiene Calvo de Castro, parece estar en la irrupción de avances técnicos como el vídeo en la década de los 80 y de los medios digitales a comienzos del S. XXI. Cambios socioculturales y políticos de finales de la década de 1990, como el aumento del acceso a las oportunidades de formación especializada en escuelas y universidades en la región, así como el crecimiento de la clase media, han permitido visibilizar más las aportaciones de las mujeres en el cine documental en América Latina, a pesar del machismo que permea en todas las capas de la población y que en el ámbito de la creación cinematográfica ha obligado a las mujeres a partir desde una situación mayor de desigualdad (Calvo de Castro 2019, 56). El autor menciona a *Los Rubios* de Albertina Carri (Argentina: Barry Ellsworth 2003), como una referencia para toda una generación en la producción testimonial. Hija de militantes del grupo Montoneros, desaparecidos en 1977, Carri filma historias vinculadas con la memoria del periodo de la dictadura en Argentina, e impulsa proyectos vinculados a los derechos de las mujeres.

Para analizar las tres películas caso de este estudio, se tomarán en cuenta artículos sobre filmes autorreferenciales dirigidos por mujeres. Como señala Maribel Rams (2018, viii), quien analiza *Nadar* como una aproximación al pasado franquista desde la perspectiva de género, en este tipo de filmes “el trabajo de posmemoria intersecciona con aspectos de género, nación y clase, al tiempo que incorpora las experiencias del pasado traumático que han sido omitidas en la historia oficial y en el cine dominante”.

En *El diablo nunca duerme*, de Lourdes Portillo (México-EUA: Lourdes Portillo, 1994), “la directora se reconcilia con México”, sostiene Norma A. Valenzuela” (2015, 60). Este largometraje sobre la vida y la muerte de su tío materno Oscar, a quien no veía desde niña, es un relato saturado de rumores e intrigas, de traición y revancha, acumulando los ingredientes necesarios de una historia melodramática de valores patriarcales, aunque la policía haya concluido que se trató de un suicidio. Algunos entrevistados aseguran que murió porque estaba invadido de cáncer, o de SIDA, otros señalan a Ofelia, su joven viuda, como la asesina. Valenzuela sostiene (2015, 74), que en el proceso de sacar a relucir los secretos de familia como técnica cinematográfica, su directora configura un método de resistencia.

El diablo nunca muere, explica Valenzuela, Portillo utiliza “leyendas, chismes y cuentos”, es decir formas narrativas “no dominantes”, y cita un estudio crítico de Irit Rogoff en el que entiende el *gossip*, el chisme o el rumor, como un recurso narrativo que

sirve a la teoría y prácticas feministas, pues este tipo de comunicación produce narrativas contrahistóricas, Rogoff señala que el chisme proporciona un modo de conocimiento relacional; quién habla a quién acerca de quién es parte de la estructura narrativa, como lo es la desestabilización consciente de un saber confiable, ya que el chisme suele ir acompañado de ciertos marcos calificativos (Valenzuela 2015, 61). Valenzuela destaca la deconstrucción del discurso familiar hegemónico sobre el tío Oscar, y el concepto canónico heteronormativo de familia, a través de herramientas cinematográficas específicas que activan la memoria y la mirada:

Por medio del uso del *voice-over*, o de la voz narrativa, los espejos (supuesto reflejo de la realidad), la fotografía, además del formato de la entrevista y convenciones del género documental, Portillo activa la memoria de los entrevistados, la de ella misma y la de los espectadores. (Valenzuela 2015, 60)

Hagamos un breve paréntesis sobre el *voice-over*. Sin duda es un recurso muy utilizado en documental, y en particular las etnografías domésticas (de hecho está muy presente en *Nadar*, *Genoveva* y *Allende mi abuelo Allende*), pero está lejos de ser una regla o de una necesidad formal. Tal es el caso del mediodiámetro ecuatoriano *Me han de recordar* de Gabriela Borbor (2019), que se inscribe totalmente en el género y prescinde absolutamente del *voice-over* de la directora, y tal como antes se ha señalado también prescinde de la imagen de archivo.

En su estudio sobre *Los espigadores y la espigadora* de Agnès Varda (Francia: Ciné Tamaris, 2000) Aida Vallejo, aclara que no todo documental creativo y autoreferencial dirigido por una mujer tiene por qué tener una vocación expresamente feminista, pero considera que este filme de Varda sí resulta adecuado para abordar la creación y construcción de la mirada femenina en el cine, porque revela un proceso de autorrepresentación profundamente elaborado donde se juega con la deconstrucción de los estereotipos estéticos de la mujer en el cine clásico, buscando una forma de escritura propia y personal.

En *Los espigadores y la espigadora* Agnès Varda ofrece esa perspectiva que subvierte la construcción de una mirada exclusivamente masculina, tanto en la construcción del sujeto que guía la acción como del objeto que aspira a conseguir. En primer lugar su relato está narrado por una mujer. Ella misma encarna a la heroína de la historia, lo cual lleva a activar los procesos de identificación del espectador/a, y a compartir sus deseos y sus metas. (Vallejo 2010, 104)



Figura 3. Captura de *Los espigadores y la espigadora*
Fuente: Agnès Varda (2000)

En este sentido, citando a Kaja Silverman, Vallejo recuerda que en el cine clásico la voz omnisciente situada en una posición de autoridad es una voz masculina. Esta premisa se invierte en *Los espigadores y la espigadora* donde la autoridad tiene voz de mujer, aunque esta voz no puede considerarse equivalente a la “voz de Dios” omnisciente e impersonal del cine (y más concretamente del documental) clásico.

Una segunda articulación del texto en relación con el género tiene que ver con la inscripción de la subjetividad o punto de vista de los personajes en la narración, o en términos narratológicos: la construcción de la focalización. En *Los espigadores y la espigadora*, como señala Vallejo, la focalización de Varda (como narradora y como personaje) es interna: el espectador/a sabe lo que sabe el personaje, pero también ve lo que ve el personaje, como a través de sus ojos. Esta focalización interna, además de cognitiva, es visual. Es a través de ella que la audiencia social se introduce en el propio cuerpo de mujer de Varda y mira sus manos, articulándose así una mirada de espectadora femenina. Según Vallejo, Varda subvierte los valores estéticos que pesan sobre la mujer en el cine, rebelándose contra sus imposiciones y releyéndolos en clave personal, empezando por la idea de la vejez. Sobrevuela la película como una sombra que se materializa de distintas formas.

Respecto a la autoinscripción del yo autorial de este tipo de filmes Catherine Russell (1999) distingue cuatro capas de voces: la del yo, la cineasta que habla (*voice-over u off*); la realizadora que ve y que filma, el origen de la mirada fílmica; la vista, la protagonista visible del relato y la collagista y montajista que toma las decisiones finales del texto fílmico. En *Los espigadores y la espigadora* es posible identificar varios o todos esos niveles, así como en las películas que analiza esta tesis.

4. Metodología

Respecto al diseño de la investigación, se decidió analizar tres autobiografilmes relativamente recientes (2008, 2014, 2015) y realizadas por directoras contemporáneas entre sí.

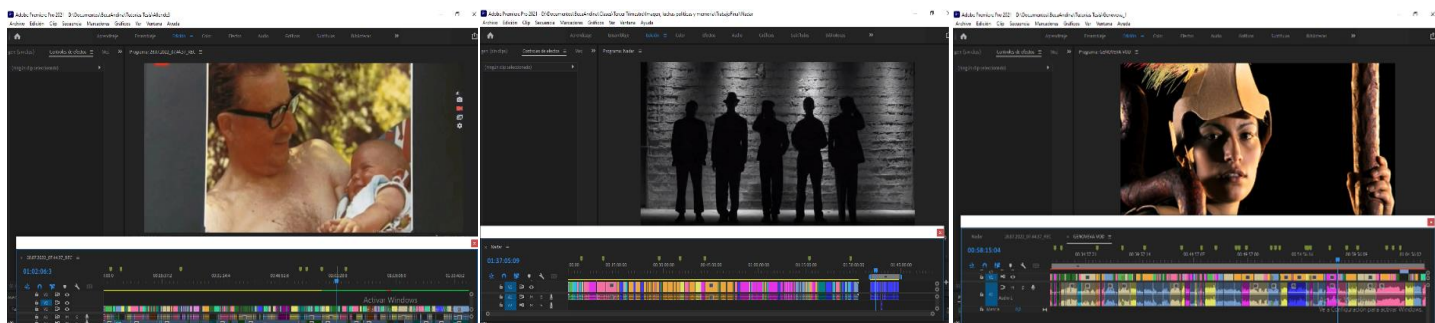


Figura 4. Capturas de pantalla de *decoupage* de *Nadar*, *Allende mi abuelo Allende* y *Genoveva*, asistido por un programa de edición
Fuente: Elaboración propia

Nadar, *Genoveva* y *Allende mi abuelo Allende* presentan similitudes en sus tramas. Se trata de historias en las que las directoras/protagonistas buscan y reelaboran la imagen de sus antepasados, revelan una historia secreta familiar y construyen relatos acerca de patriarcas carismáticos y demandantes, pero también capaces de hacer daño. Al elaborar un relato sobre ancestros familiares, abuelos y bisabuelos desconocidos por las realizadoras, ponen en juego mecanismos de posmemoria para representarlos, en la búsqueda de resolver un misterio, una interrogante activa cuya resolución ayuda a (re) constituir la identidad de las voces autorales.

La metodología utilizada para el presente estudio se apoya en una perspectiva formal, cuantitativa y cualitativa, para lograr un análisis cinematográfico comparativo de *Nadar*, *Genoveva*, y *Allende, mi abuelo Allende*. El lugar de partida de esta investigación es el *decoupage* mediante un programa de edición (PremierePro) y fichas en hojas de cálculo (Excel). Por medio de varios visionados, se ha dividido a cada filme en unidades que permiten un registro de tiempo, duración y contenido de planos, escenas y secuencias. Este análisis se preocupa tanto de la banda de sonido como de la de imagen, de tal manera que recursos como el uso del *voice-over* y la música también han sido medidos. A partir de una copia de cada película se han realizado los cortes de estas unidades en las tres películas, lo que permite visualizar secuencias, escenas y planos con distintos colores, y calculado el lugar, tiempo y presencia de cada recurso que utilizan estos tres filmes,

haciendo posible así notar y discutir las semejanzas y diferencias de sus estructuras narrativas.

Un elemento importante de este método es el fichaje. En una hoja de cálculo se ha desglosado y sistematizado su contenido a partir del *decoupage* en Adobe Premiere, de tal manera que se obtuvo un registro de apuntes descriptivos y valorativos de las características de los planos, secuencias y dispositivos cinematográficos utilizados, con la transcripción de algunos diálogos que se ha considerado importantes. Este doble método (*decoupage* en programa de edición y en hoja de cálculo hacen posible además un proceso de verificación. Con la información base tabulada, se han creado cuadros individuales y comparativos que exponen los recursos utilizados en cada uno, su tiempo aproximado y porcentaje en relación con la duración total del filme.

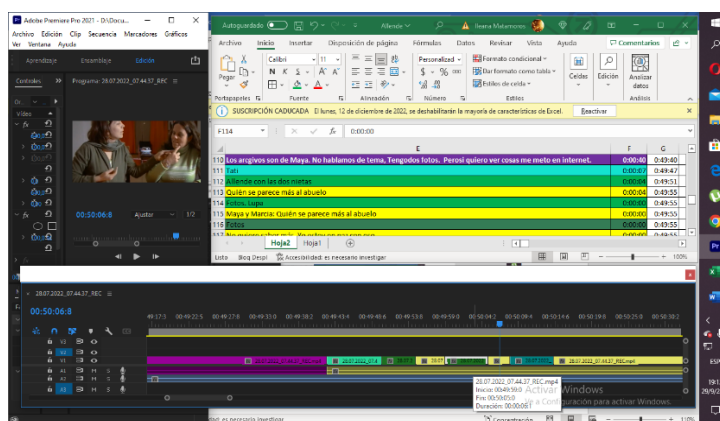


Figura 5. *Decoupage* en Adobe PremierePro y fichaje en Excel de *Allende mi abuelo Allende*
Fuente: Elaboración propia

Las fichas han sido diseñadas para el análisis de estas tres películas, tomando en cuenta la banda de imagen y el sonido, el análisis del relato o de sus estructuras narrativas y el proceso comunicativo con el del espectador. Estudiaremos de esta manera las estructuras generales de los tres filmes y una selección de escenas y secuencias que son significativas para los objetivos que se plantea este trabajo de investigación.

Mediante el análisis comparativo de *Nadar*, *Genoveva* y *Allende mi abuelo Allende*, a través de ideas como posmemoria, memoria prostética, parentesco herido, duelo ancestral, archivo afectivo, inconsciente óptico del pasado, y considerando una perspectiva que incluya al género y al sistema patriarcal, esta tesis se propone descubrir la relación entre los recursos narrativos que las directoras utilizan para contar sus historias y discursos que construyen en su relato sobre el mundo social que las rodea y su propia identidad; teniendo en cuenta la constante fricción entre lo que llamamos ficción y no

ficción, la libertad creativa como elemento constitutivo de un cine alternativo, y la especificidad técnica y poética que constituye en montaje en el cine.

Las decisiones de puesta en escena tomadas por las cineastas serán de fundamental importancia para este trabajo, así como también sus estrategias y operaciones de montaje, considerando la importancia que tiene este momento del proceso de producción en la no ficción cinematográfica y sobre todo de su discurso. Coti Donoso (2017, 61) afirma que es en “esta etapa del proceso de construcción de significados donde se elabora la dramaturgia final, el sentido final del film. En sus operaciones y las estrategias previas, donde se construye el guion final y la película”:

Si bien cada película nace de determinado punto de vista, es en el montaje donde se descubre su camino final, donde el discurso se hace película. Por ello el análisis en detalle de cómo los montajistas juegan con las estrategias y las operaciones, nos da luces sobre cómo se entiende el cine, sobre qué esperan los realizadores y montajistas de su trabajo, de su forma de entender la vida [...] o alguna parte del ser humano. (Donoso 2017, 70-1)

Capítulo segundo

Cómo contar la familia: Estrategias y dispositivos

En *Nadar*, *Genoveva* y *Allende mi abuelo Allende*, las creadoras son impulsadas por una motivación que toma la forma de cierta curiosidad familiar. En este capítulo nos apoyaremos en un análisis formal y cuantitativo para señalar varios de los recursos y dispositivos de estos filmes, destacando sus similitudes y diferencias específicas trataremos de ver cómo las autoras elaboran sus puntos de vista en sus etnografías domésticas.

1. La historia de un álbum incompleto

Por la claridad de términos hemos designado a *Nadar*, *Genoveva* y *Allende mi abuelo Allende* como autobiografilmes, no obstante se ajustan más a lo que Renov llama etnografías domésticas. En estos tres filmes existe una ausencia, un silencio, que funciona como la pregunta activa del relato, y que de manera inicial se concreta en la búsqueda de un archivo, fotos de un antepasado al que las directoras no llegaron a conocer en persona. En *Nadar* se trata de la foto del bisabuelo fusilado en la Guerra Civil. La directora nunca ha visto una, y nadie habla de él en su pequeña “familia de mujeres”: su madre aún no había nacido cuando lo mataron y la abuela tiene Alzheimer. En *Genoveva*, Castillo busca primero, y luego encuentra interpreta y desmonta la única imagen que encuentra de la bisabuela supuestamente indígena. Y en *Allende mi abuelo Allende*, frente al robo de los álbumes familiares de la abuela durante el golpe de Estado, la nieta/directora se propone recuperar, reponer, un archivo inédito que incluya al “Chicho”, como se refieren en familia al expresidente chileno en una faceta íntima.

Así, la reconstitución de un álbum familiar funciona como pretexto que va guiando las acciones de las directoras, y sin embargo queda claro que la imagen perdida es solo el síntoma de un misterio más profundo: “Conocí a mi abuelo por afiches...” dice en los primeros minutos la voz de Tambutti. “Nunca oí a nadie criticarle [...] para mí era una imagen fija, se me hacía difícil imaginarlo de cuerpo entero”, continúa con un inconfundible acento mexicano (aunque quizá sea solo identificable para un público latinoamericano) producto del destierro que vivió desde niña y del que ella informa claramente.

A Tambutti no le interesa la imagen pública de Allende sino la del “Chicho”, su contraparte familiar. Necesita ver y oír sobre el padre, el esposo, el abuelo. Porque explica: “aunque mi familia se dedicó a difundir por el mundo la violación de los derechos humanos en Chile, y el legado de mi abuelo, lo paradójico es que en la intimidad no hablaban de él” (02:48). Esta es la motivación específica de la voz autoral, expresada en la *voz over* de Tambutti en *Allende mi abuelo Allende*, la cual se traduce en una interrogante activa potente y temprana que se construye en el público receptor de la película: ¿Por qué la familia de Salvador Allende no quiere hablar de él? ¿Qué descubrirá su nieta?:

Determinada a cambiar la costumbre familiar de no hablar del trágico pasado de mi abuelo, Marcia decide contar la historia que pocos saben. 35 años después del golpe de Estado en Chile que derrocó a Salvador Allende, ella quiere recuperar las imágenes de la vida cotidiana perdidas con el golpe y descubrir el pasado íntimo, sumergido bajo la trascendencia política de Allende, el exilio y el dolor de su familia. Con una mirada cálida y aguda, Marcia dibuja un retrato familiar que aborda las complejidades de las pérdidas irreparables y el papel de la memoria en tres generaciones de una familia herida. (Sinopsis en AppleTV s.f.)

Allende mi abuelo Allende ganó el premio al Mejor Documental en el Festival de Cannes 2015, y su realización tomó más de diez años. Tambutti estudiaba un posgrado en Londres y estaba dedicada a su carrera de biología cuando regresó a Santiago con la intención de rodar una película sobre el silencio que existía en su familia sobre Allende. La directora ya había producido y coguionado un cortometraje documental sobre su abuela Hortecnia Bussi, la esposa de Allende más conocida como “Tencha”, dirigido por Carmen Luz Parot (2008).

Tambutti coescribió el guion de *Allende mi abuelo Allende* con Paola Castillo la directora de *Genoveva* y su productora Errante la produjo. Debido a su poca experiencia en cine, Tambutti pensó en compartir el trabajo de dirección con alguien más, pero Castillo la convenció de no hacerlo. Por su parte Paola Castillo, ya había dirigido cortometrajes, medimetrajes y dos largometrajes documentales: *La última huella* (2001) y *74 m2* (2012). *Genoveva* fue estrenada en 2014, *Allende mi abuelo Allende* en 2015.

Al inicio quería codirigir. Pero cuando me encontré con Paola Castillo, que es directora y que solo produce documentales de autor, me dijo: “El punto de vista acá es tan profundo que cualquier otra persona va a alejar al espectador del relato. Hagamos la prueba, inténtalo. Dirige tú y aquí vamos a estar detrás tuyo, apoyándote.” (Evelin Erlíj, entrevista en Cinechile, 2015)

Tambutti era bebé cuando murió su abuelo Allende, y trata de reconstruirlo en un ejercicio de posmemoria, y tal como veremos encuentra que las heridas y los silencios familiares no se deben solamente a los efectos devastadores de un golpe de Estado que fracturó a la familia y a todo un país, sino que se vinculan a secretos y engaños que podrían suceder en cualquier hogar chileno o latinoamericano. Sucede también en *Genoveva*, pero más claro en *Allende mi abuelo Allende* y *Nadar*, que estamos en presencia de duelos ancestrales (Werba 2002, 299).

Tambutti desafía en su película la posibilidad no solo de hablar de cómo era su abuelo Allende en la intimidad familiar, sino también de su tía Tati, la hija mayor y muy cercana a Allende y que al igual que su padre optó por quitarse la vida cuatro años después exiliada en Cuba. En *Genoveva*, Paola Castillo sacude el silencio que rodea los orígenes étnicos de su abuelo Rafael, ya fallecido, enfrentando el secreto familiar de que su madre era mapuche. Al preguntarse y preguntar por su bisabuela Genoveva, revela el trauma colectivo del mestizaje latinoamericano y el racismo.

Las películas de las que se ocupan estas páginas son sin duda “performativas” como las llama Nicholls, la participación de las realizadoras es inmersiva, su personaje protagoniza e interactúa con el universo del relato, se compromete con él a través de la acción y la emoción. También se trata de un cine “ensayístico”. Veremos cómo echan mano de recursos y dispositivos poéticos, de metáforas visuales y auditivas, y aunque no se trate de un cine militante, su voz narrativa no evade la posición o el comentario político. El concepto de autoetnografía es crucial porque son relatos conscientes de que los conflictos particulares que presentan son parte y reflejo de formaciones sociales más amplias.

Años antes de hacer la película, cuenta la propia Castillo al inicio de *Genoveva*, caminaba en España junto a Matilde: su pequeña hija idéntica a ella, pero con la piel y el pelo claros. Un hombre se le acercó y le preguntó: “¿no te da vergüenza criar hijos ajenos mientras los tuyos están en tu país?”. El recuerdo es enunciado en los primeros minutos de la película (sobre imágenes de lo que parece una cinta de Súper 8 que la registra con una niña que suponemos es Matilde de bebé, y luego solo a ella, la directora, embarazada asoleándose en una piscina). Enseguida la voz de la realizadora evoca un recuerdo mucho más antiguo: el de su abuelo diciéndole, cuando ella era apenas una niña de brazos, como en una especie de secreto, de confesión: “Mi madre era india, era mapuche, se llamaba Genoveva”. Estos dos ejercicios de memoria componen el incidente incitador de este

relato filmico. “... Y si esto es verdad, no quiero que mi hija lo olvide nunca”. Decreta hacia el final de esta secuencia de *voice-over* de la autora.



Figura 6. Captura de pantalla de *Genoveva*. La directora lleva en brazos a su hija Matilde en un archivo de Súper 8
Fuente: Castillo (2015, 02:43)

Define de esta manera una primera pregunta activa para su audiencia: ¿Será verdad que la bisabuela era mapuche?, y que luego evoluciona a ¿el bisabuelo quiso “bajarle el perfil” a su madre en un gesto de blanqueamiento? Define además un objetivo ulterior: “Junté esos recuerdos lejanos y quise construir una imagen. Se llama Genoveva, él me dijo que era mapuche y si eso es cierto, yo quiero que mi hija no lo olvide nunca. Después pensé si la búsqueda de mi recuerdo era suficiente para construir una imagen”.

Se evidencia un deseo expreso de preservar el relato de una antepasada mapuche, de elaborar o rescatar un “ancestro” indígena en el sentido de un legado para su propia descendencia, su pequeña hija Matilde. El gesto contiene una posición ética y política de Castillo como autora frente al trauma colonial. “Evidentemente somos mestizos. Venimos de una mezcla de españoles y mapuches, como nos los enseñan desde niños, pero no reconocemos eso a veces”, ha dicho Castillo entrevistada en un programa de radio:

Heredamos no solo un color de piel y rasgos físicos sino además, por imitación heredamos formas, poses, gestos que van de alguna manera revelando tu identidad, y de eso va también Genoveva, asegura su directora: “Mi exploración sobre el reconocimiento del mestizaje no va tanto en el sentido sociológico sino visual. ¿Dónde está en tu apariencia, dónde está tu posición?”. (Cooperativa FM, 2017).

Castillo es productora, directora y docente universitaria de cine. Tiene formación como periodista por la Pontificia Universidad Católica de Chile y en dirección de cine por la Escuela de Cine y TV de San Antonio de los Baños, Cuba. *Genoveva* es su tercer largometraje. Su cuarto largometraje como directora se llama *Frontera* (2020) y obtuvo un Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Cine de Valdivia en 2020 y

su protagonista es uno de los personajes de *Genoveva*, un militante por la autonomía mapuche. Tanto en *Genoveva* como en *Frontera*, Castillo trabajó con la montajista, directora y escritora Coti Donoso. Fundadora de la productora, Paola Castillo ha producido especialmente películas dirigidas por mujeres como *El Salvavidas* (2011) de Maite Alberdi, y *Allende mi abuelo Allende* (2015) de Marcia Tambutti, donde fue además coguionista y productora.

Por su parte Paula Subirana en su cuenta de Facebook el 7 de abril de 2017 en un post acerca de un coloquio que tuvo lugar en la Universidad de Harvard tras la proyección de *Nadar*, como lo recoge Maribel Rams:

Conversamos sobre cómo la Historia en mayúsculas afecta a las historias de las familias, el silencio, la fragmentación de la memoria y como la búsqueda de un fantasma se convierte en un *Macguffin* para hablar sobre la búsqueda de la identidad. Porque todas las familias guardan un secreto. (Rams 2018, 207)

En *Nadar*, el célebre recurso del suspense de Alfred Hitchcock, aquel objeto que hace que los personajes avancen en la trama, pero que puede tener o no mayor relevancia en sí mismo, es una imagen de archivo, una foto del abuelo de la directora, de quien ella no tiene “ni rastro” y fue fusilado durante la Guerra Civil española antes de que nazca su hija Leonor, la madre de Subirana. Pero Subirana sí tiene un rastro, tiene un nombre: Joan Arroniz. El apellido constituye una pista que el guion deja sin explorar, pero al ser repetido numerosas veces, queda claro para los espectadores que no lo lleva ni su abuela ni su madre ni ella misma, porque las tres, Leonor, Ana y Carla, la directora llevan el apellido Subirana y no Arroniz.

Mi abuelo fue fusilado en 1940 por cometer tres atracos a mano armada. Cuando inicié la investigación, mi abuela era la única persona que me podía hablar de ello... pero tenía Alzheimer. Tres generaciones de mujeres solas se enfrentan a un secreto guardado durante años. Será el punto de arranque de una investigación que narra un viaje personal y reflexiona sobre la pérdida de la memoria familiar y colectiva. En definitiva, la búsqueda de la propia identidad. (Sinopsis en web del Instituto Cervantes 2009)

El *MacGuffin* de la foto del abuelo funciona como un objetivo que motiva la investigación de la realizadora en fuentes documentales y testimoniales que la llevan por un camino que pone en duda una imagen inicial de “guerrillero idealista”, pasando por la posibilidad de que fuera sencillamente un atracador, o que se trató de un hombre que abandonó a su abuela embarazada porque ya tenía otra familia. Pero el relato se encuentra con un giro inesperado que abre el tercer acto del filme: el Alzheimer prematuro de Ana

Subirana, su madre, que se revela en la hora con dos minutos del largometraje. Aunque esta condición de salud ya haya sido anticipada en el montaje con la demencia presenil de la abuela Leonor, la impactante realidad de la pérdida de memoria de la madre parece restarle urgencia a la necesidad de encontrar la foto del abuelo. Además, ya para entonces Subirana ha encontrado en una secuencia de puestas en escenas de ficción al estilo del documental negro como una forma de representar aquella imagen ausente del abuelo, tan ausente como su padre, al que apenas se menciona al inicio de la película como alguien que desde que ella era una bebé vive en otro país y no forma parte de esta “familia de mujeres”. Algo así sucede también con las fotos familiares perdidas de Allende en la película de Tambutti, o la fotografía de la bisabuela supuestamente mapuche en *Genoveva*. En *Allende mi abuelo Allende* Tambutti confiesa hacia el final:

Una mis mayores motivaciones era mostrarla a mi abuela las fotos y los filmes que iba hallando, sin embargo, pensar que debía hacerlo en el momento idóneo y en una pantalla grande no lo alcancé a hacer, y ni siquiera estoy segura que eso es lo que ella lo hubiese deseado, a pesar de eso a mí me hubiese encantado escuchar sus recuerdos traídos por estas imágenes, junto a toda la familia. (Minuto 76)

A diferencia de en *Genoveva*, donde Castillo encuentra la foto de su bisabuela indígena casi al inicio de su búsqueda (7:00) y la desmonta con procedimientos de puesta en escena y caracterización que analizaremos en el próximo capítulo, en *Nadar* solo conoceremos el rostro real de Joan Arroniz durante los últimos momentos del filme, concretamente en la penúltima escena (87:00).

Formada en el Máster de Documental Creativo de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, *Nadar* fue presentada como trabajo final y participó en el Festival de Valladolid. Su segundo largometraje *Volar* (2012), registra la vida dentro de una academia militar española. Carla Subirana es directora y guionista de cine y televisión y docente universitaria.

2. Archivo, familia y memoria

Identifiquemos dos recursos que las tres películas comparten, como podemos observar en la Tabla 1: por una parte el uso de imágenes de archivo o metraje encontrado (*found footage*), y la presencia del *voice-over* de sus directoras.

La fotografía, y en particular la fotografía familiar, suele ser un elemento recurrente de las etnografías domésticas, y es un tipo de imagen frecuente e importante en estas tres películas, tanto por el número de minutos que este tipo de imagen se muestra

en pantalla, como por el lugar que ocupan dentro del relato, la forma en la que están dispuestos por las directoras y los significados que contienen y proponen.

Como imagen de archivo nos referimos al conjunto de fotos y película en movimiento que forman parte del filme pero que no fueron producidas para él (puede ser familiar, personal, institucional, público o privado). Podemos también considerar archivo encontrado al sonido, directo o tomado de los medios, también a ilustraciones, representaciones, incluso documentos legales, anuncios de matrimonio, firmas o huellas dactilares. Todo aquello que se ve, y se escucha, como registro del pasado, y que se confrontan con el presente de las películas.

En la Tabla 1 podemos apreciar las diferencias en el uso del archivo en *Nadar*, *Genoveva* y *Allende mi abuelo Allende*. En esta última, la imagen de archivo ocupa el 43% de su duración total. En *Genoveva* la participación del archivo en el montaje final es del 14% y en *Nadar* mucho menor, apenas del 4%. Por otra parte *Genoveva* y *Nadar* contienen secuencias realizadas con recursos de ficción, escenas interpretadas por actores, con cuidadosos procesos de arte y caracterización, que utilizan como referencia varios archivos, secuencias donde ocurre una deconstrucción o un desmontaje. A estos procedimientos los vamos a identificar como la Secuencia de Ana Tijoux, en *Genoveva*, y La secuencia de Cine negro, en *Nadar*, como se puede observar en la Tabla 1.

Tabla 1
Comparativo de recursos narrativos de *Nadar*, *Genoveva* y *Allende mi abuelo Allende*, en minutos y porcentaje respecto a la duración del *film**

	Min.	Voice-Over (Min)	%	Archivo (Min)	%	Ficción 1 (Min)	%	Ficción 2 (Min)	%
<i>Nadar</i>	91	15	17	4	5	7	8	10	11
<i>Genoveva</i>	68	8	12	14	21	7	10	-	-
<i>Allende</i>	97	21	22	43	44		0,0	-	-

Fuente y elaboración propias

*Para identificar las secuencias que se distancian del registro documental clásico, en *Nadar* hemos llamado Ficción 1 a una secuencia de planos, donde la directora nada solitaria en una piscina, y como Ficción 2 a un conjunto de escenas bajo los códigos del Cine negro. En *Genoveva* como Ficción 1 se identifica a una secuencia donde la cantante Ana Tijoux es caracterizada con vestuario, peinados y maquillaje a partir de imágenes de archivo relacionados al pueblo mapuche. Estas secuencias están dispuestas en distintos momentos de las películas. El *voice-over* se refiere únicamente a la de las realizadoras, pues como se verá más adelante, en *Nadar* y *Allende mi abuelo Allende* hay otras voces de este tipo que participan en ciertos momentos.

En *Allende mi abuelo Allende*, el *voice-over* de Marcia Tambutti sobrevuela más del 21% de la película. En *Nadar*, esta voz de su directora, Carla Subirana está presente durante el 15% de la película. En *Genoveva* el 8% del metraje cuenta con los comentarios de Paola Castillo, como se observa en la Tabla 1.

Allende mi abuelo Allende

La película, que dura 98 minutos, contiene en su banda de imagen 43 minutos de fotos o películas de archivo, sobre todo de miembros de la familia Allende. Es su recurso más notorio, y junto al *voice-over* y las entrevistas, son los tres pilares formales de su estructura (Tabla 2). El uso de archivo en este autobiografilmé incluye los minutos de los créditos finales, cuyo diseño evoca a un álbum antiguo.

Entre las tres películas analizadas aquí es la que utiliza los más tradicionales de los recursos de la no ficción: la entrevista, el *voice-over*, la música y el archivo (no solo visual: forman parte de la banda sonora discursos históricos, los de Allende y también de su esposa Hortensia Bussi, nombrada en la película como la “abuela Tencha”, y también de archivo mediático).

En *Allende mi abuelo Allende* el 44% de la banda de imagen es archivo, fotos blanco y negro, a color, cine en blanco y negro y color, registros de prensa y documental. Es notable la diferencia en el uso de este recurso si lo comparamos con *Genoveva*, donde la imagen de archivo representa un 21% del filme, o en *Nadar*, donde apenas está presente en el 6% (Tabla 1).

La aparición del copioso archivo de *Allende mi abuelo Allende* responde a una progresión que va guionada por el curso que toma la investigación de Tambutti, a quien le costaba imaginar a su abuelo de cuerpo entero cuando era chica, porque lo conoció en afiches. Mientras tanto vemos una serie de retratos de campaña del expresidente socialista de Chile, que aparecen marcadas con un lápiz, con un “Sí” o un “No”, y avanzan de derecha a izquierda de cámara en un trávelin recuerda al paso de un tren, de hecho de inmediato vemos las imágenes en movimiento desde un verdadero tren, durante las campañas de Allende. Estas primeras imágenes, las impresiones de pruebas con fotos aceptadas, marcadas, junto a las que no, anuncian la posibilidad de una mirada que mostrará algunas facetas de Allende, que no son las oficiales, sino de alguna manera, también las no autorizadas. Son imágenes que sugieren además que obtendremos una mirada diversa, tendremos diferentes ángulos sobre el célebre abuelo de Tambutti, algunos que quizá no serían aceptados por él mismo, o por parte de su familia.

Tabla 2
Comparativo recursos visuales en *Allende mi abuelo Allende*, en minutos

Créditos	0:06:07
Archivo en foto fija	0:23:06
Archivo fílmico	0:20:22
Entrevista hermano Gonzalo	0:03:03
Entrevista prima Maya	0:06:54
Entrevista abuela Tencha (Memé)	0:11:38
Entrevista primo Ale	0:03:03
Grupo familia viendo peli	0:02:46
Entrevista a tía Carmen Paz	0:02:20
Marcia o planos subjetivas	0:02:17
Entrevistas Carlos Puscio y Santa Cruz	0:02:51
Entrevista a mamá, Isabel.	0:12:48
Total	1:37:15

Fuente y elaboración propias

Pero este archivo encontrado no se presenta al espectador solo desde la mirada de la directora a través del montaje, sino que se pone en escena revelándose y compartiéndose mientras lo sostienen, miran o comentan los ocho entrevistados familiares que tiene este filme: la madre, la tía, la abuela, la prima, el hermano, el primo de Tambutti y dos amigos de la familia. La propia voz de la directora lo explica “una de mis mayores motivaciones era mostrarle a mi abuela las fotos y los filmes que iba hallando [...] me hubiese encantado escuchar sus recuerdos traídos por estas imágenes junto a toda la familia”. Este dispositivo de mostrar el archivo encontrado a la familia y registrar lo que provoca, no se presenta en *Nadar* y aparece muy poco en *Genoveva*.

A medida que avanza la trama de *Allende mi abuelo Allende* de mano de las entrevistas y el relato de la investigación de Tambutti, la imagen del abuelo, del Chicho, evoluciona. Aunque 25 de los 43 minutos de imagen de archivo corresponden a las del expresidente chileno, por momentos alterna su protagonismo frente a otras, como las de su esposa, la abuela Tencha, y su hija Tati, quien fuera su secretaria personal y se quitó la vida cuatro años después que su padre, exiliada tras el golpe en Cuba. Las relaciones del personaje del Chicho con su esposa Tencha —que también es un personaje principal y cuyas entrevistas configuran la mirada sobre Allende que ofrece este autobiografilme—

y con “la tía Tati” también evolucionan. Sobre estas relaciones signadas por género, ahondaremos en el tercer capítulo.

La película inicia con el registro de las multitudinarias campañas de Allende, va dejando lugar a imágenes de sus fracasos y olvidos políticos y personajes: el ataque a La Moneda, la casa que la familia nunca pudo habitar porque el Chicho la hizo hipotecar para financiar su militancia política. “Las campañas de Salvador eran caras y vivía en campaña, en casa siempre faltaba dinero” (Min. 32:55), explica entristecida Tencha. Las imágenes de un abuelo amoroso, de un hombre de carne y hueso, van apareciendo en la estructura hasta llegar a un clímax en el que Marcia Tambutti proyecta una antigua película casera a varios miembros de la familia reunida. En esta escena se presenta la mayor sorpresa para el espectador y es el *found footage* más comentado por los personajes de la familia Allende Bussi. Se trata de un archivo fílmico muy inusual e inédito: una “obra de teatro” donde dirige y actúa el Chicho, vestido de pantalones cortos, como un niño jugando con un grupo de amigos. Lo que empezó como una imagen acartonada del abuelo Allende, culmina con este íntimo registro que la familia, sus hijas y nietos, nunca habían visto, y luego con una foto del presidente socialista bañándose en el mar, que es la última imagen de archivo de esta película. El *voice-over* de Tambutti acompaña esta evolución, en forma de una mirada sobre sus relaciones familiares exponiendo sus objetivos, y hacia el final, también sus conclusiones:

Fui yo la que vino a sumergirse en un mar familiar y la que más se tardó en entender el punto de vista de los demás. ¿Qué me habría dicho mi abuelo? Hay tantas cosas que quisiera conversar con él ahora que lo siento más cercano y complejo. Puede que las dudas transiten o se queden, pero tengo la esperanza de que la comunicación que hemos alcanzado con mi familia permanezca. (Tambutti 2015, 1:32:43)

Cuando *Allende mi abuelo Allende* llegó a la mesa de edición, había más de 130 horas de material de cámara y sonido, como lo registra en su libro Coti Donoso (2017, 216), montajista del autobiografilme de Marcia Tambutti Allende, y también de *Genoveva* por como se ha señalado, ella comenta que en ambos casos había “un guion imaginario o preliminar”, pero no un guion de edición, lo que es muy normal en las películas documentales.

Genoveva

Podemos distinguir cuatro grandes recursos en *Genoveva* que se repetirán a lo largo del filme. El primero por orden de aparición son las entrevistas y puestas en escena

con miembros de su familia (en celeste en la Tabla 3), a las que el montaje final le dedica 16 minutos con 8 segundos. Es importante destacar que en prácticamente todas las entrevistas se utiliza el recurso del cuadro dentro de cuadro, es decir, su visualización a través de planos que encuadran una computadora que reproduce las entrevistas. Quien está viendo esas imágenes es la directora, otorgando al relato fílmico una dimensión de autoconciencia, expresada en la presencia de la directora/editora que revisa su material.

Tabla 3
Comparativo de recursos narrativos de *Genoveva* y en minutos

Créditos	0:03:02
Secuencias exteriores	0:18:10
Entrevistas familia	0:16:08
Fotos, dibujos, archivos	0:13:48
Secuencia de Ana Tijoux	0:06:45
Entrevistados	0:06:35
8 mm	0:01:01
Manos de Paola Castillo	0:00:27
Prensa escrita	0:01:06
Video medios policía	0:01:28
	1:08:30

Fuente y elaboración propias

En *Genoveva* es posible distinguir las cuatro capas de voces autorales que propone Russel: el *voice-over*, la directora que filma, la que aparece como personaje, la que visualiza y selecciona lo grabado (la montajista o collagista). Incluso otras: la que dirige la puesta en escena y la caracterización, por ejemplo, además hay planos y pequeñas escenas donde vemos las manos de la directora, haciendo alusión al acto de escribir el guion.

En segundo lugar tenemos los registros ajenos al ámbito doméstico (en color naranja), que se relacionan con los exteriores y el espacio público, que suman 18 minutos con 10 segundos (superan con dos minutos en duración total a las imágenes de entrevistas con familiares). Un tercer recurso es el uso de imágenes de archivo (que inicia con la película casera de 8mm y con fotografías de archivos familiares (incluyendo la única fotografía que encuentra de Genoveva) institucionales y otros documentos históricos), a la que le corresponde un tiempo total de 13 minutos con 48 segundos.

En *Genoveva*, cuya duración total es de 01:08, hay alrededor de 14 minutos de archivo. El primer objeto de búsqueda de este filme, la foto de la abuela mapuche, es encontrado y mostrado bastante temprano por Castillo, en el minuto 7 del filme. Ocurre

diferente en *Nadar*, donde la foto del abuelo fusilado —que cumple la función de un *Mcguffin* en la trama según lo ha dicho Subirana— aparece casi al final, al minuto 87 de una duración total de 91 minutos. La foto de Genoveva se va a repetir 40 veces a lo largo del filme y en distintas situaciones: sostenida en manos de entrevistados o de la misma directora, con distintos valores de plano, durante las puestas en escena de ficción interpretadas por la cantante Anita Tijoux (identificadas en la Tabla 1 y en la Tabla 3) por medio de la caracterización de varios de los personajes, femeninos o masculinos, que aparecen en imágenes de archivo que Castillo va encontrando en el relato de su investigación sobre el mundo mapuche en Chile.

En el minuto 7 con 30 segundos, aparece en una de sus imágenes fundamentales de la película: la única fotografía que queda de Genoveva. Se trata de una foto en grupo, aparentemente de un día de campo, junto a varios otros hombres y mujeres. El rostro del hombre que está junto a ella y que la rodea con el brazo y su rostro está recortado. Genoveva es la única mujer del grupo que tiene la cabeza cubierta con lo que parece un pañuelo, sonríe, tiene los ojos cerrados y en la mano un gesto particular. La foto está en el álbum de una tía que no quiere ser entrevistada “porque se siente gorda y fea”, como explica la voz de la realizadora. Más adelante (minuto 22 con 44 segundos). Una mujer empleada de un tío y que recuerda haber visto a Genoveva, mira la foto y la reconoce. Pero no parece estar de acuerdo o resulta sorprendida de que pueda ser mapuche. ¿Por qué? Pregunta la directora “Es que no la hallo fea, la hallo bonita”, responde ella.

El hallazgo de esta foto es en términos de guion todo lo contrario a una clausura. Es el giro que abre la posibilidad de otra búsqueda, de la interpretación de aquella imagen, y que inaugura el segundo acto de *Genoveva*. Con esa única foto de su bisabuela, Castillo inicia un proceso experimental que luego se aplicará a otras fotografías con las que se encuentra durante su investigación.

En el minuto 12 con 14 segundos, a partir de la fotografía de Genoveva, aparece este cuarto recurso del filme. Se trata de un dispositivo que habla de la posibilidad misma de la representación y de la subjetividad que media todo intento de construir una imagen, en un “desmontaje”. Lo primero que vemos es el detalle de la mano de una mujer que posa, acomodada por otra mano de mujer. El fondo es negro y gracias a un plano abierto descubrimos que se trata de un estudio, y podemos reconocer el vestuario y la pose de la modelo: son los de Genoveva en su foto. La modelo que posa es Ana Tijoux, una cantante y activista chilena, compositora e intérprete del tema musical de la película.

Esta secuencia no se despliega entera en un solo momento del filme. Sus planos ingresan al montaje en distintos momentos. En total, estas imágenes ocupan 6 minutos y 45 segundos de la película, pero son apariciones que impactan fuertemente en el relato. Tijoux solo posa en silencio. Su expresión corporal se concentra en breves gestos marcados por la directora. Quienes conocen la militancia de Ana Tijoux, encontrarán interesante la paradoja: ella es una rapera; su medio de expresión artística son las palabras, ahora solo se expresa con su cuerpo, sus rasgos, su piel.

Una de las caracterizaciones más interesantes de esta secuencia, y una de las que más apariciones tiene a lo largo de la película, es la de una joven mapuche en los años 30 o 40 vestida a la moda occidental de la época, con cola de caballo, falda acampanada y un cigarro en la mano. Capturada en el centro de Santiago, un punto de encuentro social de lo que una antropóloga entrevistada llama la “migración temprana”. La voz de la entrevistada precisa que la ausencia de elementos del vestuario que identifique como mapuches a los fotografiados se debe a que son registros de un momento en el que los mapuches y otros pueblos indígenas sobrevivieron al llegar a Santiago y otras grandes ciudades a través de la estrategia de pasar lo más desapercibidos posible, dejando a un lado su vestimenta, modos y tradiciones.

Tras unos breves créditos iniciales de 20 segundos, la primera escena de *Genoveva* es, con una duración de un minuto y 46 segundos, una de las más largas de la película, exactamente la segunda más larga. Y tiene la forma de un experimento familiar. Una niña pequeña, de no más de 4 años y tez y pelo claro, que pronto entendemos que es Matilde, la hija de Paola Castillo, hace un dibujo de su mamá. “¿Y nos parecemos?” Pregunta la voz fuera de campo de la directora. La niña responde que no, mostrando su dibujo: “Porque tu cabello es negro y tu cara es café [...] Y yo tengo el pelo café”, explica. Enseguida la madre/directora le entrega una foto grande en blanco y negro. “Soy yo cuando era guagua”, dice alegre y sorprendida Matilde, pero Paola le explica que no, que es ella cuando era pequeña. “¿Nos parecemos?”, vuelve a preguntar la madre. “Sí”, responde Matilde. Este breve pero potente dispositivo pone en marcha un relato que Paola inicia a través de charlas con once miembros de su entorno familiar. Escenas con objetos e historias que conciernen a lo íntimo y familiar, y que ponen en discusión percepciones y discursos acerca de la identidad y la etnicidad en el contexto del mestizaje.

Nadar

Según su relato (o su montaje de *Nadar*), solo hacia el final logra Carla Subirana encontrar una foto de su bisabuelo. Pero con algunos documentos, y en las entrevistas que realiza obtiene relatos contradictorios sobre su recuerdo ¿Fue un militante de la resistencia o simplemente un bandido? ¿Qué tipo de relación tuvo con su abuela y por qué ella nunca habla de él? Por otra parte es notorio a lo largo de la película que Subirana es el apellido de abuela, madre e hija, mientras el del abuelo es Arroniz, Joan Arroniz.

Tabla 4
Comparativo de recursos narrativos de *Nadar* en minutos

Créditos iniciales y finales	0:02:00
Imagen Eco /Ciencia	0:01:34
Entrevistas/investigación	0:31:07
Secuencia de la piscina (F1)	0:07:09
archivo: Imagen. Documento	0:03:41
Abuela	0:12:55
Madre	0:20:15
Dolores (Tía abuela)	0:03:00
Secuencia cine negro (F2)	0:10:09
	1:31:50

Fuente y elaboración propias

Subirana recurre a una puesta en escena bajo la estética del cine negro para recrear escenas supuestamente vividas por su abuelo, a partir de información documental que va recolectando a lo largo del relato: un parte judicial, una orden de fusilamiento, una habilitación de matrimonios, información del registro civil. Se trata de una secuencia visual prácticamente sin diálogos, en blanco y negro, interpretada por actores caracterizados con el vestuario y la estética del *noir*.

Una especie de ensoñación cinéfila pone en escena una historia del encuentro amoroso de sus abuelos y el trágico desenlace de la relación bajo los códigos del *film noir*, un género que se desarrolló en los años 40 en Estados Unidos, entre cuyas características encontramos a un protagonista de rasgos oscuros, el insistente contraluz, la sociedad violenta, la *femme fatal*, la traición, el final agrídulce. Los escenarios, iluminación, el encuadre y el montaje de estas secuencias de *Nadar* se articulan bajo las leyes del género.

Al igual que en *Genoveva*, son varios los dispositivos cinematográficos de esta etnografía doméstica: La secuencia de la directora nadando a solas en una piscina. El registro cámara en mano de su abuela. El seguimiento a su madre y el deterioro de su

memoria por el Alzheimer. Entrevista con varias otras personas. Pero en esta pequeña película de cine negro que la directora hace interpretar a actores son sus propias proyecciones, basadas en los relatos que va juntando de lo que fue su abuelo desconocido y la abuela junto a quién creció, desde que se conocieron, hasta el final de él fusilado y de ella embarazada de su madre. Así elabora su inconsciente óptico de pasado, su archivo afectivo.

Se trata de un recurso que aparece 9 veces a lo largo de *Nadar*, la primera vez a los ocho minutos con 67 minutos de iniciada la película. En total las escenas de esta secuencia suman diez minutos, representado aproximadamente más de la décima parte del largometraje que tiene una duración total de 90 minutos con créditos finales. Estas apariciones, son memorables dentro del montaje puesto que su estética gris del *film noir* contrasta con el resto de registros del filme, todos a color y con un tono más cercano al documental clásico (entrevistas, observación/participación) o al video ensayo (la estilizada secuencia de la piscina),

En lo concerniente a la representación femenina en el *film noir*, la presencia del personaje de la *femme fatale* (mujer fatal) es una de las cualidades o distintivos de una cinta para poder etiquetarla como de cine negro. Alfonso Ortega Mantecón (2021, 215), explica que se trata de una representación donde es notable la dualidad femenina donde “lo bueno” está encarnado por quienes acatan lo dictado por el patriarcado y “lo malo” por las féminas que aspiran a la independencia y se alejan de los roles de género esperados por la sociedad.

En *Nadar*, la secuencia de cine negro empieza a contarse alrededor de la imagen no encontrada del abuelo, y a la forma en la que su nieta cineasta se lo imagina, pero con el paso de los minutos el eje del relato se desplaza hacia la abuela a la que sí conoció: “¿con qué tipo de hombre andaba la abuela?”. Al presentar la memoria imaginaria o protésica de su abuela como una mujer fatal del código negro, Subirana interpela esta representación, y el castigo que estos personajes deben recibir —según las reglas del género— por sus trasgresiones a lo que la sociedad patriarcal espera de ellas. Destacando finalmente, al ponerse en relación esta secuencia con el resto de la película, que no se trata de la imposibilidad de reconstruir al abuelo, se trata de contar la historia de un linaje femenino de libertad, memoria y resistencia: la de abuela, su madre y la de ella misma.

Estos procedimientos narrativos de *Nadar* y *Genoveva* permiten explorar la relación entre el lenguaje y la memoria. Los dispositivos de desmontaje que se han descrito en este breve ensayo logran convertirse en verdaderos “archivos afectivos”, a la

manera que propone Taceta (2019, 23): son la materialización de un archivo personal a partir de memorias inventadas o reconstruidas, antes que recordadas, un “inconsciente óptico del pasado”, es decir, el modo de ver y medir el alcance de un exceso de visión que queda plegado en la imagen técnica.

Genoveva, *Nadar* e incluso *Allende mi abuelo Allende*, son obras cuyos dispositivos estructurantes son apropiaciones y representaciones de archivos. Un gesto de reconstrucción y representación de la memoria. Imágenes ajenas, encontradas, a partir de las cuales las directoras elaboran otras imágenes que son reconocibles, que deconstruyen o desmontan para hacer visible algo que se ha borrado. Son también “prótesis” que perfeccionan una memoria y que permiten diferentes representaciones del pasado y del presente a la vez que crean imágenes del futuro. Imágenes “basadas en otras” que proponen un viaje a través del tiempo y que construyen la memoria colectiva a partir de un fondo común de recuerdos jerarquizados y fijados para volver a ser evocados.

3. La familia como metáfora de la sociedad

En *Allende mi abuelo Allende*, el acento mexicano de su directora es una marca de su vida en el exilio por 17 años. Ella tenía dos en 1973, cuando en Chile estalló el violento golpe de Estado que derrocó a Allende. Junto a su madre Isabel, la abuela Tencha y su hermano se asilaron en México. La voz de Marcia Tambutti contrasta con sus interlocutores, casi todos chilenos que conservan su acento, excepto su primo Ale, hijo de Tati, la hija mayor de Allende que se exilió en Cuba, y conserva el acento de la isla. Esta es una particularidad en la voz narrativa de la autoetnografía: no puede nunca identificarse plenamente con su entorno. Lo que estamos leyendo es, al fin y al cabo, una representación subjetiva de la identidad (Bellver 2001, 265).

Allende mi abuelo Allende, a pesar de la trascendencia histórica de Salvador Allende, es uno de los pocos largometrajes sobre el expresidente socialista de Chile, además del documental *Salvador Allende* (2004) dirigido por Patricio Guzmán y la ficción *Allende en su laberinto* (2015) de Miguel Littín

En *Allende mi abuelo Allende*, los silencios que deciden guardar los personajes y también, como veremos, la propia directora al montar su relato, son un reflejo de la sociedad chilena y el miedo a hablar de los eventos traumáticos de la dictadura:

Creo que es algo que ocurre siempre en los países que han pasado por dictaduras tan traumáticas. Es un poco lo que le ocurre a mi familia: Lo que nos duele, no lo hablamos.

En el caso de Chile, es lo que nos divide. La gente no se atreve a hablar en el colegio de Salvador Allende, porque los alumnos se van a pelear. También creo que, tras una dictadura tan represiva, queda una especie de miedo en alguna parte de la cabeza que genera tensiones muy potentes. Hablar es un proceso sanador que como país debemos hacer. (Evelyn Erlj. Programa Ibermedia, 2015)

En *Genoveva*, la búsqueda imposible de una imagen de la bisabuela — supuestamente indígena— de la directora, de una forma de traerla al presente, es el catalizador de una mirada acerca de las tensiones del mestizaje en Chile y por extensión de Latinoamérica. Así como en *Nadar*, el tema de las heridas sociales que dejaron la Guerra Civil y el Franquismo se fricciona con los límites de la memoria en su forma más biológica: la pérdida de ésta a causa de una enfermedad genética.

Me interesa especialmente el tratamiento que las directoras le dan a la relación testimonio y archivo creando imágenes mediante la manipulación de imágenes anteriores. Pese a los obstáculos Paola Castillo encuentra una fotografía de su bisabuela Genoveva. También encuentra fotos de mujeres y hombres mapuches sin relación aparente con su familia. Diez de estas imágenes son representadas en un estudio a través de la participación de Ana Tijoux, que posa caracterizada bajo la dirección de Castillo y la asistencia de una vestuarista. Así, Tijoux se convertirá en una cacique de fines del siglo XIX exhibida en lo infames jardines humanos de las grandes ferias europeas, en una antigua hilandera de las ilustraciones de crónicas de la Colonia, en Lautaro el indio rebelde, o tendrá el rostro oculto en una camiseta como un manifestante del pueblo mapuche enfrentándose a la Policía. Podemos ver las luces del estudio, el fondo negro, la cámara, el procedimiento.

En el minuto 12 con 14 segundos a partir de la fotografía de Genoveva, aparece este recurso estructurador del filme. Se trata de un dispositivo que habla de la posibilidad misma de la representación y de la subjetividad que media todo intento de construir una imagen. Ese mismo estudio de fondo negro, donde por momentos se ven también las luces, volverá a la banda de imagen en la película 36 veces más. Tijoux solo posa en silencio. Pero su voz tarareando una melodía se vuelve un *leit motive* y proviene de la canción de los créditos finales. La caracterización de *Genoveva* solo es la primera de los diez personajes que cobrarán vida en el cuerpo de Tijoux. La veremos reproduciendo estéticas, poses y movimientos de otras imágenes, fotografías, videos, ilustraciones o incluso solo relatos que el personaje Paola Castillo va encontrando a lo largo de su investigación, estas escenas contienen un carácter de crítica, de desmontaje de aquello que tales imágenes quisieron decir o dictar en su vida anterior (Bonet 1993, 10).

La forma en la que se expresa hoy el racismo en nuestras sociedades globalizadas se relaciona y se remonta a las escenas caníbales imaginadas y referidas por los cronistas y dibujantes europeos sobre los indios americanos en la modernidad temprana de la invasión española. Según Joaquín Barriendos (2011, 20) los encuentros protoetnográficos y confrontaciones etnocartográficas con la alteridad caníbal dieron vida a un tipo de violencia epistémica que se diferencia sustancialmente de otras formas de inferiorización ontológica o negación epistémica de lo humano, debido a su compleja matriz de racialización extrema. La imagen del caníbal que se convirtió en una especie de *best seller* del siglo XIV y que representaba a los indios en su grado máximo de salvajismo y peligrosidad, se fue construyendo como un género muy útil para la agencia colonial. Así se justificaron el control, la masacre y sometimiento de los pueblos originarios del continente: ellos representaban lo peor, una pesadilla que había que dominar. En el Chile contemporáneo, y en el marco de las protestas por tierra, recursos naturales y reivindicaciones sociales por parte de los pueblos indígenas que representan el 12% de su población, ha surgido un nuevo relato construido por la prensa y los medios que desplaza y actualiza aquella imagen. El mapuche (o el indígena) terrorista es el nuevo caníbal. El miedo atávico frente a aquel otro tan feroz y distinto que puede literalmente devorarme se ha trasladado al miedo frente al miedo a un salvaje que habla otra lengua, tiene otro aspecto y ataca sin razón: el terrorista. Justamente la última y ambigua caracterización de Tijoux en *Genoveva*.

Este procedimiento de invisibilización de la cultura original, en la búsqueda de un blanquimiento o “lactificación” en palabras de Frantz Fanon (2009, 103), podría ser el síntoma de un complejo de inferioridad causado por la sociedad. “El deseo de ser blanco” explica el psiquiatra, filósofo y escritor francés-caribeño a partir del caso de un paciente suyo que sueña que entra a un cuarto donde todos son blancos y él mismo lo es también, surge al vivir en una sociedad que hace posible su complejo de inferioridad, que afirma la superioridad de una raza; en la exacta medida en que la sociedad le plantea dificultades el individuo vive una situación neurótica. “Como psicoanalista debo ayudar a mi cliente a que concencie su inconsciente, a que no intente una lactificación alucinatoria, sino que actúe, por el contrario, en el sentido de un cambio de las estructuras sociales”. (Fanon 2009, 103-104). Poner en la piel de un mismo cuerpo mestizo y femenino tantos y tan conflictivos personajes es un gesto que reflexiona sobre la representación, y la subjetividad. Dice el *voice-over* de Castillo en *Genoveva*:

El peligro y poder de las imágenes es que nos ofrecen una sensación de realidad que deriva en una aceptación total. ¿Pero qué es real? a veces siento que no veo realmente la imagen que está delante de mis ojos. O estoy atrapada en lo que otros quieren que yo vea de esa imagen. (Castillo 2014, 68:28)

Toda representación es una construcción. En este ejercicio que hace Castillo al elegir a Tijoux, mestiza, militante y artista, para protagonizar esta secuencia logra una interpretación que interpela y enfrenta al complejo de inferioridad. Ya hacia el final, en el minuto 45 de la película, este deseo se vuelve patente y escuchamos las indicaciones de la directora para la actriz cuando está caracterizada como empleada doméstica: “Un poco más altiva, desafiante”, le pide. O como cuando, caracterizada como la joven mujer de los años 40, fuma una calada de su cigarrillo y mira a cámara, interpelando al espectador en una especie de ¿y tú, qué ves cuando me ves? ¿Ves algo de mí en ti mismo?

De todos los personajes que interpreta Tijoux en *Genoveva*, el de la bisabuela de la directora es el único que también es representado afuera del estudio, y a través de un encuentro con otro de los personajes de la película (Matilde, la hijita de la directora) construye su clímax. En el minuto 63 con 23 segundos, en el campo que alguna vez fue de su familia, Matilde, la pequeña hija de la directora, camina explorando con un palito en la mano, y de pronto descubre, “mira”, a su tatarabuela Genoveva/Tijoux parada allí, igual que en la foto que conocemos. Genoveva/Tijoux también “mira” a Matilde, por un breve momento y luego cierra los ojos tal como los tiene en la foto. Es la resolución del relato de este autobiografilme, y también de su discurso, elaborado a través del montaje. La escena de un encuentro que solo es posible a través del cine, entre la pequeña Matilde y su tatarabuela, de quien ahora existe una memoria prostética, fabricada por Castillo, que traspasa el significado de antepasado y otorga un ancestro, una ancestralidad, pero no solo para Matilde (la heredera directa del deseo de su madre: que no olvide a su tatarabuela mapuche), sino también para el espectador.

El *voice-over* de la cineasta se pregunta si su bisabuela Genoveva habrá sufrido por tener un color y unos rasgos distintos “porque ese color y ese rasgo está lleno de prejuicios. Como mi rostro, o el rostro de Matilde que a veces se engaña por su color”. Sobre la imagen de una bandera de Chile ondeando rota, y luego sobre su reflejo en el agua se pregunta también “Si Genoveva fue mapuche, ¿ocultó su pasado?”. Al final de la película, la realizadora logra su objetivo: otorgarle un lugar en su historia familiar a esta mujer cuyo recuerdo e imagen fue aparentemente ocultado por motivos raciales. Vemos la foto de Genoveva en un portarretratos, junto a otras fotos de la familia.

Por su parte, la narración y el estilo visual de *Nadar* emplean manifiestamente el tropo del Alzheimer, que sufren la abuela y la madre de la directora, y la imagen científica para representar la amnesia tanto familiar como nacional. Mientras que con el recurso de cine negro para representar escenas de la vida de su abuela y abuelo, ironiza sobre el pasado heroico del guerrillero, y se suple la ausencia de linaje masculino con la comunidad femenina de las amigas de la madre de la directora; con la abuela y la madre que afrontan la EA; y también con el documentalista y mentor Joaquín Jordà que funciona como un remplazo de la figura paterna ausente. (Rams 2018, 245)

En estos tres autobiografíes las entrevistas y la observación a familiares, el *voice-over* y el uso de archivo son recursos comunes, a través de los cuales las realizadoras construyen sus discursos. Pero mientras en *Allende mi abuelo Allende* hay un mayor uso del archivo como dispositivo para provocar la memoria y el comentario de los personajes, *Genoveva* y *Nadar* contienen secuencias realizadas con recursos de la ficción, escenas interpretadas por actores y actrices, con cuidadosos procesos de arte y caracterización, un “desmontaje” visual para elaborar un inconsciente óptico del pasado. Castillo con sus cuadros vivientes en *Genoveva* interpela el racismo latinoamericano. En *Nadar*, con la puesta en escena bajo la estética del cine negro, Subirana entrega una especie de ensoñación cinéfila, una parodia que pasa tanto por la ironía como por el homenaje.

Capítulo tercero

Joan Arroniz, Rafael y el Chicho. Las marcas del sistema patriarcal en *Nadar, Genoveva y Allende mi abuelo Allende*

En ninguna de las tres películas sujetas de este estudio se menciona la palabra “patriarcado”, “machismo” o “género”. Sin embargo, el efecto de las estructuras sociales sobre las vidas de los personajes es un aspecto casi inevitable en estas obras de no ficción. Para el guion, el patriarcado funciona como contexto del relato, una gran historia que contiene una anécdota específica. En estos filmes, los mandatos patriarcales son una fuerza antagónica muy concreta, como el silencio que se opone al deseo de las protagonistas, y a veces actúa como (o a través de) un personaje con nombre propio, marcando las reglas del juego, recordándolas y haciéndolas cumplir.

1. Joan Arroniz: ¿Con qué clase de hombre había estado mi abuela?

Nadar, como ya hemos dicho es, de las tres obras que analiza este trabajo, la que reúne más tipos de registros: el *voice-over*, principalmente de la directora, Carla Subirana, que habla en catalán, aunque también escuchamos una voz masculina en castellano que relata con base en los documentos oficiales la vida del abuelo Joan Arroniz, entrevistas y observación performática con Leonor y Ana (abuela y madre de la directora respectivamente), entrevistas con otros personajes: un veterano de la Guerra Civil, un grupo de expertos en armas del periodo franquista; Jordá, un mentor de Subirana que le da consejos de cómo llevar la investigación, antiguos vecinos del pueblo de la abuela, médicos que se encargan y explican a Subirana el Alzheimer de su abuela y luego de su madre..., y por supuesto la imagen de archivo, que ocupa muy poco tiempo en la banda de imagen de *Nadar* en comparación con *Genoveva* y *Allende mi abuelo Allende* (ver Tabla 1), pero que sí está presente en varias fotografías, dedicatorias, documentos históricos y huellas dactilares. Además, *Nadar* incorpora en su relato el uso de imagen científica. Lo primero que se ve en la película es una ecografía en video sobre la que se imprimen los créditos iniciales, imágenes que recién en el tercer acto de la película (exactamente en el minuto 72), completan su sentido: cuando vemos a un pequeño que en brazos de la directora da sus primeras pataditas en el agua dentro una piscina. “Desde que inicié la película, ha nacido mi hijo Mateo”, aclara el *voice-over* de Subirana. La imagen

científica también se puede observar en el encefalograma y otros exámenes que determinan la enfermedad de Alzheimer, primero de Leonor y luego de Ana, e incluso en un anuncio antes de los créditos finales, que promueve la donación de cerebros para la investigación sobre la EA.

Encontramos en *Nadar* dos “ficciones” de secuencias actuadas, tramas totalmente guionadas, en las que interviene una dirección más cercana al cine hegemónico que al registro considerado típicamente documental. “La secuencia de la piscina” a la luz del día, cargada de un simbolismo introspectivo y de sanación, y “La de cine negro”. En las próximas líneas se revisa la secuencia *noir* de *Nadar*, la forma en que funciona dentro de la diégesis, su propia estructura dramática, y, sobre todo, cómo la cita y representación de un estilo específico de la historia del cine se relaciona con una mirada sobre las relaciones de género y el orden patriarcal en el que se actúan sus personajes. La decisión de rodar esta secuencia *noir* es la notoria primera huella, un rastro en forma de historia del cine, acerca de un comentario de la autora respecto a las relaciones de género que impuso el sistema patriarcal sobre su abuela, su madre y ella misma. Como veremos luego, el cine negro está cargado de símbolos y personajes que representan una determinada masculinidad, y tiene en su código una cierta forma de relacionarse entre personajes de distinto sexo.

La secuencia de cine negro de *Nadar* es en blanco y negro, son escenas interpretadas por actrices y actores, y que evidencian un cuidadoso trabajo de arte y fotografía al servicio de esta particular estética visual. Es un dispositivo que aparece en el minuto 4 y regresa 14 veces más veces a lo largo del filme, incluyendo su importante última escena, tal como se puede observar en la Tabla 5. Estos segmentos suman un total de 10 minutos con 10 segundos. Y básicamente cuentan la breve y complicada historia de amor entre Leonor y Joan (los abuelos maternos de la directora), y las acciones de Joan que finalmente lo llevan a ser fusilado durante la dictadura franquista.

Este es un recurso que se anuncia temprano, pero en una escena a color de *Nadar* (04:18) cuando una cámara subjetiva ingresa al Cine Alexandra (ver Tabla 4). En planos prácticamente vacíos la escena explora el magnífico lugar, anticipando el dispositivo y el gesto autorreflexivo del filme de Subirana: el cine dentro del cine. Estamos en el Alexandra dice su gran letrero, se inauguró en 1949 y dejó de funcionar en 2013¹. Durante

¹ *El periódico*, “El histórico cine Alexandra de Barcelona cierra sus puertas”, 12 de diciembre del 2013, <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20131212/el-historico-cine-Alexandra-de-barcelona-cierra-sus-puertas-2918469>

el rodaje de *Nadar*, que se estrenó en 2008, estaba todavía en funcionamiento. Vemos el ingreso y el letrero, la taquilla, el *hall* y el baño de mujeres. El lugar aparece vacío, excepto por una empleada en la ventanilla, pero las luces están encendidas. La cámara se mueve pero no entra a la sala. Tras las cortinas se podría encontrar a todo un público viendo una película, tal como nosotros, espectadores de *Nadar*. El *voice-over* de Subirana explica que su abuela Leonor trabajó por 35 años en aquel lugar, y que de niña pasó allí muchas tardes en su compañía, haciendo volteretas durante las funciones y jugando la quiniela en el baño, aunque ninguna supiera de fútbol. Este ejercicio de memoria que hace la autora sobre una locación específica y el recuerdo del tiempo que pasó allí con su abuela, narrado en el *voice-over* de la propia directora, es una especie de presentación de la secuencia *noir* que, en un sentido estricto, está por venir un poco más adelante.

Tabla 5
Escala descriptiva de las escenas de la Secuencia de Cine negro en *Nadar*
Descripción, duración y momento en el que aparece el *film* (código de tiempo)

#	Escenas/descripción.	Duración	Timecode
1	El cine Alexandra. Color. Interior. Noche.	0:00:48	0:04:18
2	Joan Arroniz fuma de espaldas. B/N. Exterior. Noche. “Del abuelo...ni rastro”	0:00:13	0:08:58
3	Encuentro en el callejón. B/N. Exterior. Noche. Joan Arroniz se encuentra con Leonor. VO. de Subirana (en catalán): Siempre que había pensado en el abuelo lo imaginaba así ¿Lo de Arroniz y mi abuela fue una historia de amor o un encuentro desafortunado?	0:01:19	0:16:15
4	Arroniz en la línea de sospechosos de la policía. B/N. Interior. Noche. VO. masculina en (en castellano): “...alto moreno fuerte y con marcado acento murciano”	0:00:41	0:20:40
5	El robo a la zapatería. B/N. Interior. Noche. Secuencia en foto fija. VO. masculina en (en castellano) describe el asalto. La información es del archivo histórico de Arroniz.	0:01:00	0:22:52
6	Carla abre la caja donde está el único documento sobre Joan Arroniz que su abuela Leonor conservó. Color.	0:00:19	0:47:39
7	Joan camina solo por el callejón. VO. masculina en (en castellano): “...de malos antecedentes” B/N- Exterior - Noche	0:00:26	0:49:58
8	Arroniz de espaldas. B/N. Exterior. Noche.	0:00:06	0:52:31
9	El encuentro en el cine entre Joan y Leonor. B/N. Interior. Noche.	0:00:41	0:53:39
10	El viaje en tren de Joan y Leonor embarazada de Ana. “Tres meses después de ese viaje nació mi madre”. B/N. Exterior/Interior. Día.	0:00:47	1:06:18
11	Encuentro en el cine. Leonor espera preocupada hasta que llega Joan, al verlo se alegra. B/N. Exterior. Noche.	0:00:05	1:08:16
12	El posible encuentro entre Dolores (la hermana de Arroniz) y Leonor. B/N. Interior. Día.	0:00:35	1:21:10
13	Joan Arroniz en una celda esperando su fusilamiento. B/N. Interior. Día.	0:01:22	1:21:45
14	Se revela el rodaje y la foto real de Arroniz en una caja de utilería. VO. de Subirana: “Tengo la sensación de que me mira y me dice: ¿‘Y tú, cómo diablos has llegado hasta aquí?’”.	0:00:54	1:26:18
15	Escena final de <i>Nadar</i> . Color B/N, INT. Noche. Carla Subirana entra y se sienta en una sala donde se proyecta la escena del encuentro en el cine entre Joan y Leonor. VO. de la directora mientras ve la película: “Estas imágenes se las dedico a mi madre...”.	0:00:54	1:29:51
Tota la secuencia		0:10:10	

Fuente y elaboración propias

En el minuto 9 aparece el primer plano en blanco y negro. Es un hombre de espaldas a contraluz, la voz de Subirana acaba de contar que casi no tiene fotos con su propio padre porque antes de que ella naciera, él se marchó a vivir a Puerto Rico. No dice mucho más. Y esta será la primera y última vez que Subirana mencione a su padre. Si la directora ha decidido incluir la información de esta manera en el montaje, es porque es importante.

Pero enseguida la voz de la directora explica que tampoco ha visto nunca una foto del abuelo: “ni rastro”. La búsqueda del abuelo materno constituye un gesto de posmemoria de una tercera generación. Su muerte es una experiencia traumática que Subirana no recuerda por sus propios medios sino por las historias y comportamientos de los que fue testigo mientras crecía, (Hirsch 2008, 106).



Figura 7. La personificación del abuelo Arroniz en clave de cine negro funciona como un inconsciente óptico del pasado en *Nadar*
Fuente: Subirana (2008. 09:00)

La investigación y representación del abuelo se convierte, de cierta manera, vicaria de la historia sobre la ausencia del propio padre de la realizadora. La incógnita por el padre de Subirana se desvanece poco a poco, a medida que suceden los minutos de *Nadar*, pero queda su eco. Directora, madre y abuela comparten el mismo apellido, no el de Arroniz, ni el de otro. Cuando hacia el final de la película vemos al pequeño Mateo en la piscina irrumpir en este “mundo de mujeres” sabemos que ha heredado los ojos azules de su abuela, en el agua hay un hombre que le enseña a nadar, pero no sabremos si es el padre del hijo de Subirana o su pareja. La directora prefiere no decirlo. En algún momento por un diálogo con su médico sabemos que la madre de Subirana no ha tenido parejas.

Nadar ha construido desde el inicio un imaginario de una familia de “mujeres solas”. No hay demasiado espacio para hablar de los hombres. Claro, menos de Arroniz.

“Siempre que había pensado en el abuelo, esta es la imagen que me venía a la cabeza”. (16:47) dice la voz de Carla Subirana. Es el mismo plano del hombre de espaldas. La operación de la repetición es frecuente en *Nadar*, los planos regresan no solo por una función semántica. Por su lugar en el montaje las repeticiones provocan “una emoción, un sentido que no había sentido en el primer movimiento” (Donoso 2017, 63). De espaldas, a contraluz, con chaqueta y sombrero, fumando, podría tratarse de Humphrey Bogart, o el protagonista de cualquier película de cine negro. Pero a través de este juego de espejos de posmemoria, entendemos que se trata de la representación de Arroniz.

La coprotagonista de esta secuencia es la abuela Leonor, quien en esta escena sale de la oscuridad y se abraza con Arroniz en un encuentro que se sospecha clandestino. Esta secuencia lo que hubieran podido ser escenas de la vida de sus abuelos y presenta una de las preguntas activas del relato: “Me preguntaba si lo de Arroniz y mi abuela fue una historia de amor o un encuentro desafortunado...” (17:26) dice la voz en catalán de Subirana, quien pertenece a la generación de nietos de las víctimas de la Guerra Civil española y la represión franquista.

La secuencia *noir* de *Nadar* es lo que Taceta (2019, 23) llama un “inconsciente óptico del pasado”. Memorias inventadas o reconstruidas antes que recordadas. El cine negro que Subirana elige para contar una posible historia de sus abuelos contiene una mirada muy particular, en relación con los roles de género y el sistema de valores del patriarcado como sistema. Roles y valores que en este autobiografilm Subirana pone a prueba.

“Tú no eres exactamente el tipo de persona que deseas aparentar”, le dice Sam a Ruth en *El halcón maltés* (John Huston, 1941), en el minuto 30:49. Ruth asegura no saber a qué se refiere el detective privado. Pero, interpretado por Humphrey Bogart, Sam no tiene problema en detallárselo: “Tus modales de colegiala, tus rubores, tus titubeos...”. “Desde luego no he sido una santa, más bien lo contrario”, contesta con un gesto de cierto orgullo. “Eso está bien, porque si fuese tan inocente como pretendes ser no llegaríamos a ninguna parte”, responde él complacido. “Renunciaré a la inocencia” remata el personaje de la actriz Mary Astor, en esta escena de la paradigmática película de cine negro.

Este género (algunos prefieren decir que es un estilo o una estética) se desarrolló en Estados Unidos con un apogeo en la década de los 40 y los 50. También se produjo

formas locales del *noir* en países como España, Francia, Inglaterra, Argentina y México. Son películas emparentadas con el policial clásico, donde la existencia de un crimen es fundamental, pero sus tramas son mucho más oscuras, y su imaginario se relaciona fuertemente con el contexto histórico y social (la posguerra, guerra civil o el franquismo en el caso de las producciones norteamericanas y españolas; las migraciones o el período peronista en el caso argentino) y las reglas de producción (códigos de censura, propósitos comerciales). Se trata de historias urbanas donde la trasgresión de la ley, la traición, los intereses ambiguos de los personajes, los claroscuros en su fotografía como herencia del cine expresionista, son algunos elementos clave.



Figura 8. El robo a la zapatería. Parte de la secuencia *noir* de *Nadar*
Fuente: Subirana 2008. 23:21)

En lo concerniente a la representación femenina, tal como lo señala Alfonso Ortega Mantecón (2011, 211) se considera al *noir* el principal exponente del arquetipo de la mujer fatal, o *femme fatale*, en la historia del séptimo arte, “pudiendo ver la presencia de un personaje enmarcado en él como una de las cualidades o distintivos de una cinta para poder etiquetarla como *film noir*”. Las mujeres fatales de cine negro son bellas seductoras, mentirosas, con agenda propia, capaces de robar y matar, pero también impasibles, severas, estoicas. La razón predomina sobre sus sentimientos y emociones, sus diálogos son mordaces e inteligentes. “La misoginia se relaciona con el arquetipo al fatalizar a las mujeres independientes, trabajadoras e insurrectas que están lejos de los roles de género patriarcales [...] La política de castigo siempre la acompaña y afecta también a los personajes masculinos que caen en su red” (Mantecón 2011, 238)

El cine negro se desarrolla en contextos de posguerra donde el orden patriarcal ha sido debilitado en las ciudades. Al marchar los hombres al cuartel o al campo de batalla, las mujeres han ocupado espacios que antes les estaban vedados, especialmente en el ámbito del trabajo. Por otra parte, la autoridad y la voz femenina se refuerzan en las

familias. Según Mantecón (2011, 213), lejos de fortalecer e impulsar lo que consiguieron los movimientos feministas de la época, los relatos del cine negro por lo general, para no complicarse con la censura ni polemizar con el gran público, reflejaron una marcha atrás de las conquistas sociales del periodo “fatalizando, criticando y sancionando a la mujer que aspiraba a algo más que la vida doméstica, conyugal y maternal, y que, sobre todo, se había percatado de que podía subsistir por sí misma”. Mantecón cita a Vivian Sobchack, que precisa:

Es común considerar a la mejor época del cine negro como una respuesta cinematográfica pesimista a las volátiles condiciones sociales y económicas de la década posterior a la Segunda Guerra Mundial. Los filmes enmarcados en el cine negro pueden ser interpretados como dramas negativos del trauma masculino de la posguerra y la ansiedad de género provocada por la desestabilización de la economía doméstica de la cultura durante la guerra y la consecuente “desregulación” de la relación institucionalizada y patriarcal entre hombres y mujeres. El contexto social en el que surgió el cine negro se considera como un contexto de “transición”, pudiendo identificar entre sus temas principales la recuperación de un orden patriarcal perdido y la necesidad de que el país se “asentara” tanto literal como metafóricamente. (Ortega 2011, 212)

Volviendo a *Nadar*. Guiada por los documentos que ordenaron la condena de su abuelo, los relatos que de él obtiene y por su propia imaginación, en las escenas *noir* Subirana reconstruye los últimos años de la vida de Joan Arroniz hasta su fusilamiento y representa la relación que tuvo con su abuela, a quien conocemos ya octogenaria desde los primeros minutos de esta autoetnografía, a través de un registro de observación y doméstico, una imagen que fricciona con la Leonor en la secuencia de cine negro, donde asume por mano de Subirana, los gestos y el rol de mujer fatal que el género le conferiría.

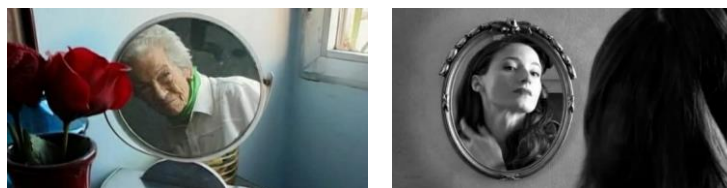


Figura 9. La Leonor del registro documental y la del inconsciente óptico del pasado. Fuente: Subirana (2008. 16:05 y 1:2127)

En *El Halcón maltés*, Ruth se confiesa, es una fatal que renuncia a la inocencia, pero Sam tampoco es ningún santo: tiene una relación con la esposa de su socio, es mujeriego, mentiroso, y traidor. Será él quien entregue a Ruth a la policía, castigada simbólicamente por no ser lo que se espera de una buena mujer (y concretamente, claro, por haber asesinado al compañero de Sam). Hay cosas que en el orden patriarcal solo los hombres pueden hacer, como romper las reglas y salirse con la suya.



Figura 10. Retrato de Leonor Subirana. “¿Con qué clase de hombre había estado mi abuela?”
Fuente: Subirana (2008. 18:55)

La mirada sobre “El Arroniz” estructura el relato de *Nadar* y su discurso. En la no ficción, la influencia del montaje es más poderosa que en la ficción. En esta etapa de producción de significados se elabora la dramaturgia final. “Se extrae lo justo para construir la mirada: para decir la verdad hay que mentir. No se viola la realidad pero se elige lo adecuado y se ordena según lo que uno quiere decir” (Coti Donoso 2017, 211).

Observemos la Tabla 6 para identificar dos giros respecto a información sobre Arroniz que marcan sus tres actos. El primero sucede en el minuto 19:56, vemos a la directora en un archivo histórico, donde recibe de parte de un funcionario una carpeta con documentos antiguos referidos a su abuelo. Uno de esos documentos es la sentencia que lo condena a morir fusilado, su crimen es el robo a mano armada. La directora se cuestiona, algo decepcionada, durante un plano de la secuencia de la piscina (su lugar de introspección y reflexión) ¿mi abuelo, era un vulgar ladrón o un revolucionario idealista? “¿Con qué clase de hombre había estado mi abuela?” Los minutos siguientes el relato de *Nadar*, sus recorridos y entrevistas, se concentran en desentrañar esta duda y se sumerge (real y simbólicamente a través de la alegoría del agua en la piscina a investigar la situación de los subversivos durante la dictadura y las forma en la que eran juzgados, a medida que avanza la investigación lo hace también la EA de su abuela y su madre. El segundo de estos giros relacionados sucede en el minuto 77. Subirana está en la misma oficina del minuto 19:56, igual vestuario. Es el mismo momento diferido en el montaje. Carla encuentra una petición de su viuda a una pensión para huérfanos de guerra. Arroniz estaba casado con un hijo antes de embarazarse a su abuela. Este dato lo cambia todo.

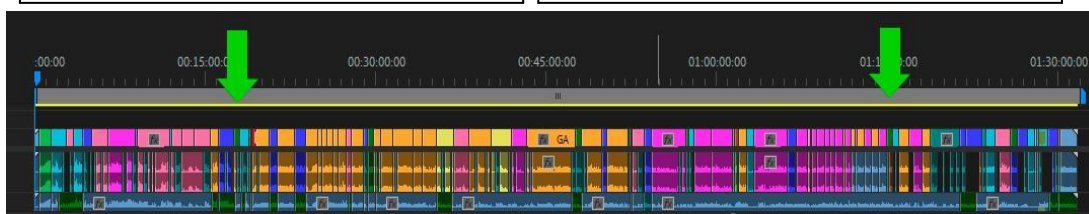
“Mi abuelo había formado una familia antes de conocer a mi abuela y eso se había escondido durante más de 60 años” (Subirana 2008, 01:15:45), concluye el *voice-over* de Subirana. Mientras que en banda de imagen se sumerge de nuevo en la piscina y simbólicamente en el entendimiento sobre el silencio de Leonor.

Tabla 6

Estrategia de montaje en *Nadar* para construir la progresión del personaje Juan Arroniz: dividir la escena donde la directora accede a los archivos históricos de su abuelo

Min. 17 con 37 segundos. Una oficina de archivos históricos. La directora, Carla Subirana, tiene acceso un folio de su abuelo Joan Arroniz, descubre que fue fusilado por robo y no por insurgencia.

Min. 77. De nuevo la oficina de archivos. Es la misma escena, igual el vestuario. En la carpeta Carla encuentra un archivo que descubre que Arroniz era casado con un hijo antes de embarazar a su abuela.



Fuente y elaboración propias.

“Todo el mundo tiene algo que ocultar” declara Sam Spade en *El Halcón Maltés* (John Houston 1941, 53:00). La infidelidad conyugal está muy presente en las tramas del cine negro. Pero como ya se anotó en la Tabla 6, esa es una información que ya la tenía Subirana, la reconstrucción de la vida de Arroniz a través de una memoria prostética como el Cine Negro resulta entonces un mero pretexto.

Cuando “Subirana llega al final de su investigación y descubre que Arroniz tenía una familia oficial, deja de interesarse por ese hombre quien puede que fuera, además de guerrillero antifranquista, un mujeriego que abandonó a su abuela” (Rams 2018, 242). Con este giro de guion construido en el montaje, en *Nadar* se desmitifica la imagen idealizada del guerrillero antifranquista, revelando que la estructura básica del patriarcado es transversal dentro de la clase obrera y de los movimientos revolucionarios, algo que también veremos en *Allende mi abuelo Allende*.

Ya en los primeros minutos del filme Subirana había explicado, en una reunión navideña en casa de su madre: “Esta es mi familia. Todas estas mujeres son las amigas de mi madre, cuando pienso en Navidad, pienso en ellas. Son mujeres separadas, divorciadas o simplemente, mujeres solas” (Subirana 2008, 00:07:53).

Cuando se descubre que Arroniz tenía una familia oficial, el personaje de Subirana parece perder interés en él, al punto de contradecir el insistente consejo de su mentor: “Tienes que entrevistar a esa familia”. A estas alturas del metraje, la enfermedad de la madre ocupa la atención del argumento. Hacia el final, frente a la fachada de la casa de

la hermana de Arroniz, la voz de Subirana resuelve: “Me di cuenta de que su historia poco tenía que ver con nosotras. Mi familia es otra” (01:23:43).

Con aquellas palabras la directora/protagonista reivindica su linaje femenino, no solo el de su madre y abuela, sino también aquel alegre grupo de “mujeres solas” que vimos casi al principio de este autobiografilme, las amigas de su madre. El discurso de Subirana en *Nadar* provoca una “ruptura del parentesco tradicional” en términos de Judith Butler (2006, 49) “que desplaza la suposición que asume que la estructura de la sociedad se centra en las relaciones biológicas y sexuales [...] Las relaciones de parentesco atraviesan los límites entre la comunidad y la familia, y a veces también redefinen el significado de la amistad”. Así *Nadar* representa un “cine alternativo” (Laura Mulvey 1975, 366) porque constituye reacción a las obsesiones y supuestos de la tendencia cinematográfica imperante que codifica lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal dominante.

A pesar de que en apariencia se trataba de descubrir la vida y muerte del abuelo, llegado un momento, el relato lo deja de lado. Parece recordarnos que no es necesaria la presencia, aceptación o amor de un padre, que hay varias formas de familia que no son las tradicionales y patriarcales, pero que igual proveen amor y cuidado, que es lo que pasa en todas las secuencias de Subirana con su abuela y madre, y su grupo de amigas a quienes ella considera familia.



Figura 11. El retrato Juan Arroniz “Tengo la impresión de que me mira y dice Cómo demonios has llegado hasta aquí”

Fuente: Subirana (2008, 01:44:45)

Pero todavía queda *noir*. Una escena que se imagina el último encuentro de Leonor con Joan Arroniz, seguida de otra solo con Joan en su celda, el día de su fusilamiento. Y más adelante, ya en color, pero lo suficientemente desaturada para que tome unos segundos entender el artificio: el actor que interpreta a Arroniz fuma en lo que parece la misma calle de su primera aparición, pero un travelling se aleja de él y muestra

al equipo de rodaje recogiendo equipos, luces y decorados. La cámara termina en una caja donde se guarda, entre otra utilería, un retrato del Arroniz, el *MacGuffin* (figura 11). La escena final nos lleva a una sala de proyección: es la silueta de Subirana mirando la escena donde Joan y Leonor se encuentran en el cine Alexandra, mientras su *voice-over* le dedica la película a Ana, su madre.

2. No es fácil ser la mujer de Salvador Allende. Las “reglas de juego” y los “cuentos” del Chicho



Figura 12. Fotografía de archivo de Hortensia Bussi y Salvador Allende. Captura de pantalla. Fuente: Tambutti (2015)

Que algo no se nombre, no significa que no esté presente. En *Allende mi abuelo Allende*, tampoco se alude, o se ve, nunca a Augusto Pinochet, por ejemplo. Lo no nombrado actúa como una sombra, aquello que no se puede o no se quiere ver, se convierte en un fantasma. Pero Marcia Tambutti Allende decide en su etnografía doméstica ir tras otro tipo de fantasma, uno mucho más cercano: quiere saber cómo era el abuelo, el Chicho, en la intimidad familiar. Durante los primeros minutos de la película se expresa de forma literal la pregunta activa principal en la voz de la directora: ¿Por qué en casa “no hablaban de Él”? A medida que avanzan los minutos la pregunta del relato se va concretando aún más: ¿Por qué quienes recuerdan al abuelo no quieren hablar de cómo era su relación con la abuela? Tambutti se encuentra con la negativa de su madre Isabel, el apuro de su tía Carmen Paz, y el silencio de su propia abuela, Hortencia Bussi, la Tencha para su círculo personal, la Memé para sus nietos.

Después de la directora, que aparece prácticamente en todas las escenas de entrevistas interactuando con los otros personajes, también en fotos de archivo, y cuyo *voice-over* está presente en el 22% del metraje, la abuela Tencha es sin duda uno de los participantes centrales de *Allende mi abuelo Allende*. Como se puede apreciar en la tabla 7, solo en la banda de imagen de esta película de 97 minutos, la presencia visual de Memé

se extiende, sumando entrevistas e imagen de archivo, a los 22 minutos; mientras que la imagen de archivo de Salvador Allende está presente en 26 minutos, a veces acompañada por su voz en discursos políticos. La voz de Memé está, por mucho, más presente que la del ex presidente de Chile. Sin duda la Tencha proporciona un punto de vista muy importante sobre la figura del Chicho, la fuente ineludible para las respuestas que busca Tambutti. Desde los primeros minutos de esta etnografía doméstica, cuando Tambutti pregunta a su abuela sobre las campañas presidenciales ella misma pregunta/comenta lo que más adelante será central: “No es fácil ser la mujer de Salvador Allende, yo creo” (10:10). De cierta forma esta película que promete ir más allá de Allende en su título, en realidad quiere contar la historia de la abuela Tencha y los efectos que en ella tuvo su relación conyugal.

Tabla 7

Desglose por minutos sobre presencia de personajes Chicho y Tencha en la banda de imagen de *Allende mi abuelo Allende*

Tiempo total del film	97
Tiempo total imagen archivo (fotos, película, video)	43
Total Imagen (archivo) de Chicho (*)	26
Total archivo de Tencha (*)	9
Entrevistas a Tencha	13
Total tiempo imagen de Tencha	22

Fuente y elaboración propias

(*) Chicho es el nombre familiar de Salvador Allende, y Tencha el de su esposa Hortensia Bussi.

Las entrevistas de Isabel, la madre de la directora, ocupan 12 minutos. El personaje de la hija de Salvador Allende, la madre de la directora, diputada en 1998 y luego senadora del Congreso chileno, es también muy importante y no solo por su presencia cuantitativa en relación con los otros personajes como se puede ver en la Tabla 2, sino porque a través de ella se accede a un punto de vista privilegiado sobre los motivos del silencio familiar. Esta reticencia en hablar para el documental está planteada como un obstáculo para los objetivos de la protagonista/directora desde los primeros segundos del filme, a través de un breve montaje de voces de mujeres cuyo origen no es reconocible en un primer visionado, pero que se intuyen, y corresponden a la directora en diálogo con su abuela, su madre y su tía:

Marcia: *¿Usted imaginó cómo sería su vida cuando se casó con el Chicho? [...] ¿Y qué cosas te contaba tu mamá del Chicho?* Isabel: *Es qué con mi mamá no hablábamos de esas cosas.* Marcia: *Parece que es un tema tabú. Según yo... Cuénteme de sus fotos. ¿Le molesta que le pregunte ese tipo de cosas?* Carmen Paz: *Estoy empezando, no sé, como a angustiarme un poco.* Marcia: *Perdón.* Carmen Paz: *No, no, no, no, está bien. Es que son recuerdos que hacen entre emoción y angustia, no sé.* Isabel: *Te está costando ¿no?* Marcia: *No sé... lo más difícil son ustedes que cuando empiezo a preguntar se ponen como araña.* Isabel: *Semi, semi.* Marcia: *¿Cómo semiaraña?* Isabel: *No tan araña, semiaraña.* Risas. (Tambutti 2015, 00:50)

Estos diálogos transcurren en *voice-over*, sobre una imagen de archivo muy sugerente, lo primero que se ve en *Allende mi abuelo Allende* tras los créditos iniciales (00:26) son fotografías de campaña retratos con distintas poses y miradas van pasando en travelling de derecha a izquierda, y junto a cada una de ellas está marcado con lápiz “Sí y No”.

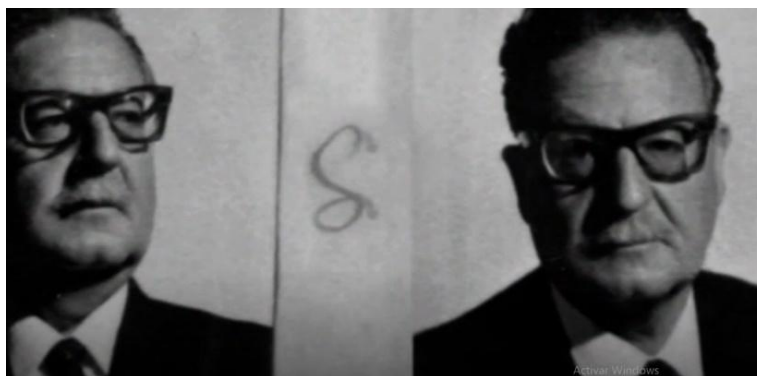


Figura 13. Fotos de prueba de campaña de Salvador Allende. Primeras imágenes de *Allende mi abuelo Allende*
Fuente: Tambutti (2015, 00:44)

Anuncia que se trata de una película que va a incluir un relato oficial sobre Salvador Allende, el presidente socialista elegido por votación popular, el político que lideraba el proyecto de una sociedad más justa, la violenta y cruel dictadura que lo derrocó; pero que también indagará aspectos sobre los que no convenía hablar o no se deseaba mostrar demasiado, al menos en casa.

Lo que dicen junto a lo que se ve (la serie de pruebas fotográficas de Salvador Allende), sobre todo porque en ese punto se trata de voces cuyas fuentes son irreconocibles, confiere a esta secuencia inicial un tono de indiscreción. Establece un discurso narrativo no dominante que construye, en términos de Valenzuela (2015, 61), narrativas contrahistóricas, un modo de conocimiento relacional donde quién habla a quién, acerca de quién, es parte de la estructura narrativa, y que desestabiliza un saber

confiable a través del “*gossip*”, “rumores”, “chismes” o “cuentos”. De hecho, más adelante en este autobiografilm (58:22) Isabel se referirá a su negativa de hablar sobre “los cuentos del Chicho”.

Marcia: *¿Por qué me has hablado tan poco de la relación del Chicho y la Tencha?* Isabel: *Porque no tenía mucho que decir. ¿Aparte qué podría decirte? que era una relación... no me gustaba hablar mucho en realidad. ¿Dónde me metiste! [...] No, no me gustaba hablar. Así es la vida, hay cosas, que no la pasábamos bien porque de repente esas discusiones o cachaste los cuentos del Chicho. Pero en serio, eso no te lo voy a decir. Yo lo viví para mí y no lo voy a decir.* (Tambutti 2015, 58:22)

Tambutti insiste en que le cuenten el chisme, cuestiona y reclama explicaciones que los miembros de la familia a veces se niegan a darle. El compartir el proceso de sacar a relucir los secretos de familia funcionaría, según diría Valenzuela (2015, 74), como una técnica cinematográfica, que configura un método de resistencia. Al documentar, subvertir y renarrar la vida del abuelo Allende, Tambutti, por extensión, lo hace con su propia identidad.

Igual que en *Nadar* y en *Genoveva*, la voz autorial de Tambutti no es “la voz de Dios”, masculina, omnisciente e impersonal del cine clásico, situada en una posición de autoridad (Aida Vallejo 2010, 104). En *Allende mi abuelo Allende* la autoridad tiene voz de una mujer que se da el lujo de dudar: “¿Qué es lo que realmente estoy buscando?”, se pregunta a sí misma a más de la mitad de la película (52.00). Enseguida viene una secuencia con imágenes de archivo y el registro de una reunión en Guardia Vieja, la casa de los Allende en Santiago. Esta secuencia dura 5 minutos con 8 segundos y está guiada por *voice-overs* de archivo, un regreso al efecto de “*gossip*” de la secuencia inicial, su procedencia no llega a identificarse por competo pero se entiende (por su relación con la imagen) que se trata de personas cercanas al círculo familiar:

A Chicho le gustaba el rol del patriarca de la familia, si uno iba a la casa del Chicho iba a empezar a preguntar cómo te van en las notas, tienes que estudiar más. [...] Él tenía una actitud distinta con gente joven, en esa época si querías hablar en la mesa los padres te decían ¿quién le dio permiso para hablar? [...] Él siempre tenía la preocupación de conversar con uno, tenía una visión futurista, totalmente distinta a la de los papás de la época. [...] El Chicho y la Tencha eran en eso muy liberales. Nos daba mucha libertad, no nos exigía horarios muy rígidos, hasta nos prestaba el auto para ir de paseo. (Tambutti 2015, 53:53; énfasis añadido)

Esta secuencia, cuya banda de imagen incluye películas de archivo en blanco y negro (con Allende entrando a su casa, presidiendo la mesa familiar y la vida social de

Guardia vieja cuando era el centro de la vida política de Chile, junto a un almuerzo familiar actual y planos vacíos de la casa a color) tiene una segunda parte que es clave para entender la naturaleza del silencio no solo frente a “los cuentos de Chicho” que afectaban a su esposa en el aspecto afectivo, si no “las reglas del juego” que lo colocaban en una posición de privilegio y protagonismo desde la que opacaba a la Tencha en su expresión personal y política.

Se paraba así bien echado para atrás y le decía “*Qué hermosa viene señora Allende*”. Él tenía cosas de profunda delicadeza con la Tencha, de mucha admiración. *Porque la Tencha es una persona tan estoica* [...] Salvador tenía poca paciencia también. La Tencha interrumpía en un almuerzo y le decía “Señora Allende, señora Allende”. [...] *Y tenía una vida afectiva distinta, era así nomás*. Los afectos que tuvo con las mujeres los mantuvo, porque a las mujeres las amó [...] En cuestiones políticas, a Allende en realidad las opiniones que expresaba Tencha no las valoraba mucho. La personalidad pública y política de Tencha se manifiesta después del 73, porque antes estaba eclipsada totalmente por la personalidad de su marido. Eso era manifiesto, *había unas reglas del juego y ella las respetaba*. (Tambutti 2015, 56:10; énfasis añadido)



Figura 14 Entrevista con la abuela Tencha
Fuente: Tambutti (2015, 33;53)

Hay una escena donde Marcia Tambutti mira con su prima Maya un archivo que esta conserva heredado de su madre Tati, la hija mayor del expresidente y su cercana colaboradora. Allí hay fotos de Maya con su madre y su abuelo Chicho, pero no de Marcia, su hermano o su madre. Se trata de Cañaveral. “Cañaveral era la casa de Paya, uno de los amores paralelos de mi abuelo, y su leal secretaria durante su etapa presidencial” (Tambutti 2015, 01:01:32) A Tati comenta la voz de Tambutti, no le importaba ser amiga de las amantes su padre. “Y mi mamá no iba a Cañaveral”, precisa. En ese momento el discurso de Tambutti es muy claro por las decisiones formales que toma: habla sobre Paya y muestra fotos de Allende y su prima de bebé en la casa de ella, pero sin mostrar la propia imagen de Paya. Incluir a la amante de su abuelo en su etnografía doméstica supera el chisme (en Wikipedia Salvador Allende sale con Hortensia

Bussi como “cónyuge” y Miria Contreras (Paya o Payita) como su “pareja”), equivale a considerarla como parte de la familia, a pesar del gesto de lealtad que se guarda en nombre de su abuela y su madre: no poner su imagen. Los nuevos árboles genealógicos se proponen más como rizomas, como musgos que crecen y se vinculan a otros que como un tronco tradicional crece con ramas claras y definidas.

Ha llegado el momento, para el guion de montaje, de que Tambutti corte con el *gossip*, y vaya directo a la fuente: la misma Hortensia Bussi. Recostada junto a su abuela en toda su fragilidad y sabiduría obtiene la respuesta que buscaba, mientras sus manos acarician las de ella:

Todo me trae recuerdos contradictorios. Recuerdos buenos y malos ¿Él era muy coqueto no? Sí, uh le encantaba flirtear. Mucho. ¿Y usted era celosa Memé? [...] *No sacaba nada con ser celosa porque todo el tiempo me engañaba. Nunca me quise presentar como víctima. Pero yo he sufrido mucho.* (Tambutti 2015, 01:03;36)



Figura 15. Salvador Allende charla con una invitada en su residencia.
Fuente: Tambutti (2015, 57:00)

Esta mirada, construida por su propia nieta, es fundamental para desromantizar aquel aspecto del relato público de un líder complejo como lo fue Allende, y sobre cuya vida sentimental se ha escrito bastante. En la ficción *Allende en su laberinto* (Miguel Littin 2014, 10:13) que se estrenó el mismo año que *Allende mi abuelo Allende*, se lo presenta como un personaje seductor, idealizado desde patrones patriarcales, que en plena crisis del golpe de Estado encuentra momento para comentar lo “buena moza” que está una joven carabinera y luego regalarle una rosa. Más tarde, cuando Pinochet ya no contesta sus llamadas, aún tiene ánimos para galantear a Payita (15:52:00), la única mujer que vivió los bombardeos en la Moneda junto a él. Más tarde confunde su nombre con el de Tencha, su esposa, ella cariñosamente lo corrige y le pregunta por ella.

Ya hacia el final de *Allende mi abuelo Allende*, Tambutti logra que su madre también hable de los conflictos conyugales de sus padres, a pesar de que minutos atrás haya asegurado que no lo haría:

Isabel: *Lo genial que tenía es que era muy difícil de enojarte (con él), porque tenía unas salidas tan rápidas, y en general ponía humor, ¿Cómo te enojas con un personajes así?*
 Marcia: *¿Tú crees que por eso la Memé pudo tolerar todo lo que le toleró al Chicho?*
 Isabel: *Sí porque yo creo que debe haber sido una persona tan entretenida, tan fascinante, tan...*
 Marcia: *Tú no crees que tuvo que ver con la convención de la época de que ellos no se separaran a pesar de sus infidelidades.*
 Isabel: *No, Marcia ¿cuál convención de la época? Si hubiera sido por convención, no hubiera hecho todo lo que hizo. Una vez le pregunté a Tencha y me dijo que se lo planteó y el Chicho se indignó. No se separó porque nunca quiso, pero no por convención [...] Discutían pero estaban ahí, tenían una cosa de mucha cercanía, pero también de mucha disputa [...] Pero Tencha sufrió mucho y a mí me dolía mucho verla sufrir.* (Tambutti 2015, 01:20:02)

“La infidelidad conyugal es un proceso histórico y socialmente construido en el contexto cultural del patriarcado con implicaciones diferentes para mujeres y hombres, basados en la opresión de la sexualidad femenina y la exaltación de la masculina” (Hernández, 2007). El hombre que representaba el proyecto de una sociedad más justa, el líder socialista que —en contra de la tendencia de la revolución armada— llegó al poder gracias al tesón y el voto popular, el médico intelectual que comandó la revolución sin fusil y la vía chilena al socialismo. Un adelantado a su época, liberal, ecuánime, que prestaba atención a los jóvenes y tomaba en cuenta su opinión ¿Se cuestionaba sus propios actos privados, el privilegio machista de la infidelidad y sus efectos en quienes lo rodeaban?



Figura 16. El Chicho en el mar de Algarrobo, la última imagen de archivo que aparece en el montaje de *Allende mi abuelo Allende*.

Fuente: Tambutti (2016, 01:31:35)

3. Rafael y su madre mapuche, un parentesco herido

En cierto punto de la película. La investigación sobre la bisabuela supuestamente mapuche ha avanzado. Sabemos que el abuelo Rafael no hablaba nunca de ella, que no tenían una buena relación. “No quería a su mamá”, “No la quería nada”, sabemos por su hija y por su viuda. Parece que conscientemente el abuelo abogado decidió “bajarle el perfil” a su madre indígena, considera un primo de la directora. Sabremos también que Genoveva era analfabeta y le gustaba fumar, murió en 1938.



Figura 17. La directora Paola Castillo en una película de Súper 8, captura de *Nadar*
Fuente: Castillo (2014, 02:51)

La montajista Coti Donoso (2017, 214) se tomó 3 años para esculpir sobre las 90 horas de material con el que *Genoveva* llegó a la mesa de edición. Donoso comenta en su libro sobre montaje documental que tras un año de trabajo “había tres películas en una”, y que la solución fue colocar a Castillo —cuyo punto de vista estaba todavía tímidamente esbozado— en el centro del relato. “Encontramos archivos de Super 8 que sirvieron, la directora asumió que debía ser protagónica, que no era el momento del psicoanálisis familiar y que la conexión con su propia historia con el valor negativo de la imagen indígena era la clave” (2017, 215), explica.

La secuencia de Súper 8 a la que se refiere Donoso dura poco más de un minuto (Tabla 3) y es la segunda de este filme. Está compuesta por planos en los que la directora pasea con su hija Matilda (ya conocemos a ambas por la primera escena) y otros, que suponemos son más antiguos, en los que se baña embarazada en una piscina. Sobre este efecto de tiempo pasado que otorga el *found footage* y un montaje que propone una dirección hacia atrás, la voz de Castillo construye relato y sentido, a través de dos recuerdos. Primero, el de una agresión racista que había sufrido junto a su hija, y, luego,

en un antiguo recuerdo de su propia infancia. “No te da vergüenza criar ajenos mientras los tuyos están en tu país” es una frase que transmite varios tipos de prejuicios, cargada de violencia de clase, racista, y de género. Un ataque que se le hace a una mujer, de rasgos indígenas, que cuida un bebé de piel blanca y pelo claro, porque se asume que es una niñera, y una migrante. ¿Por qué ser una mujer con sangre indígena, trabajadora migrante debería ser motivo de vergüenza?



Figura 18. La única imagen que la directora encuentra de su bisabuela es una foto de grupo en la que alguien ha recortado la cara del hombre a su lado. (Castillo 2014, 07:25)

Como hemos visto, los autobiografilmes tienen cierta vocación por mostrar a los “invisibles del pasado” como los llama Beatriz Sarlo (2005, 160): subalternos, marginales, jóvenes, y por supuesto, a las mujeres, expertas en aquella dimensión que intercepta lo privado y lo público. En la etnografía doméstica que es *Genoveva*, Castillo se propone construir la imagen de su bisabuela supuestamente mapuche. La mueve el deseo expreso de que su propia hija no la olvide nunca (por extensión tampoco el público). Y esta pretensión de crear algo que “cura el olvido” (Castillo 2015, 09:16) la inicia desde su propio rostro y cuerpo, que como el de *Genoveva*, es también el rostro y el cuerpo de una mujer.

En *Nadar y Allende mi abuelo Allende* sus directoras interpelan directamente la condición de género de sus ancestras para entender a sus personajes en su tiempo y contexto. Subirana indaga las consecuencias de ser madre soltera, como su abuela, durante la dictadura conservadora de Franco. Tambutti le pregunta a su madre si fueron las convenciones de la época la causa de que su abuela no se separara, a pesar de las infidelidades de él. En *Genoveva* no encontramos semejante literalidad, pero el comentario tácito respecto a circunstancias y los mandatos de género está muy presente.



Figura 19. El abuelo Rafael, captura de *Genoveva*
Fuente: Castillo (2014)

El mandato de la belleza que se exige sobre todo a las mujeres, y que en este caso es también hegemónica, heteronormada y racista, se presenta como huella del patriarcado contemporáneo en varios momentos de *Genoveva*: cuando la sobrina de la directora dice que seguramente en la familia sí tienen sangre mapuche porque no son “tan bonitos”, cuando una tía se rehúsa a ser entrevistada porque “se encuentra gorda y fea”, o cuando otra entrevistada ve la foto de *Genoveva* y asegura “pero no la hallo fea yo, la hallo bonita [...] como dicen que era mapuche”.

La mirada sobre el género en *Genoveva* se manifiesta también en la situación de subalternidad cultural, económica en la que vivió su bisabuela, lo que Castillo demuestra e interpreta:

Esa frontera invisible que distingue entre los más blancos y los menos, ¿Afectó a mi bisabuela? [...] Era una mujer morena que no sabía leer ni escribir, no tenía profesión. Imagino que debió haber vivido de alguna forma su propia frontera, la de alguien que está en el límite, que se mueve en los márgenes. (Castillo 2014, 39:09)

La trama va contando que meses después de que *Genoveva* muriera se casó Rafael, el mismo que le confesó a Castillo cuando era niña que su madre era mapuche. Nunca hablaba de su madre y nadie la había llegado a conocer. “Hay una historia de que el abuelo conscientemente le bajó el perfil” (11:41), dice un hermano de Castillo.

A través de las entrevistas el relato del abuelo Rafael se va construyendo el de un esposo, padre y abuelo cariñoso, un brillante abogado que nunca faltaba a Tribunales. Un hombre de ciudad pero con un gran amor por el campo, que solía ir con sus hijos a un fundo donde incluso tenía animales: La Reservada. Para la madre de Castillo aquel lugar que perteneció a su padre (años más tarde, cuando enfermó, decidió venderla a una empresa forestal) solo le trae buenos recuerdos junto a él y la naturaleza. Pero existe otro

tipo de recuerdo que emerge en su hermano, el tío de la realizadora, al hablar de La Reservada y que completa el dibujo del patriarca:

Todo muy lindo. Muy tristes dos cosas: la condición de los campesinos y los conflictos limítrofes. Yo tengo la impresión de que mi padre era de esos que corrían los cercos. Y me tocó ver una vez a una familia que la echaron y eso me marcó. Llegó el tiempo y yo después de grande le dije: Papito no voy más con usted, ni ando más de guaso, ni hago más estas cosas. Porque yo tenía ya otro pensamiento social. (Castillo 2014, 52:00)

El gesto del tío, y su testimonio, es la huella de una regla patriarcal rota o cuestionada por las nuevas generaciones, que se rebelan contra las formas de ser que se transmiten de grandes a chicos. Judith Butler (2006, 151) cita estudios de Nathaniel Mackey, Fred Moten y Saidiya Hartman sobre las consecuencias de la historia de la esclavitud en las relaciones de parentesco y su legado continuo de “parentesco herido” dentro de la vida africanoamericana por haber sido intensamente vigilado y patologizado. Concluye que “si, como sostiene Saidiya Hartman, ‘la esclavitud es el fantasma en la máquina del parentesco’, de ahí que no se pueda separar el parentesco de las relaciones de propiedad (y de la concepción de las personas como propiedad), ni de las ficciones acerca de la ‘línea sanguínea’, ni tampoco de los intereses nacionales y raciales mediante los cuales se sostienen esas líneas”.



Figura 20. Apropiación y desmontaje de archivo en *Genoveva*. Captura de pantalla
Fuente: Castillo (2014, 18:26)

En Latinoamérica, las instituciones españolas también colocaron en situación de esclavitud a personas raptadas en África y a sus descendientes, y algo parecido hicieron con la gran población de indígenas de estas tierras. Tras el periodo de guerra y terror de los primeros años de la invasión europea, se establecieron condiciones legales y sociales de inferioridad y dependencia también para personas indígenas y mestizas, en beneficio

de las minoritarias poblaciones blancas europeas. La Colonia es el fantasma de la máquina de parentescos latinoamericana.

Volvamos a la secuencia de Ana Tijoux para activar una posible lectura desde el género sobre este particular desmontaje de archivo. Cuando Castillo caracteriza a Tijoux como las personas que aparecen en retratos de personajes del mundo mapuche que va encontrando en su investigación, no solo activa una reflexión acerca de la naturaleza de la representación, de cómo las imágenes crean relatos sobre el mundo, y de lo que es el cine mismo, sino que busca, para seguir a Bonet (1993, 75) “hacer visible algo que se ha borrado” ¿Y qué es lo que se ha borrado en los archivos los que Castillo manipula en este gesto de simulación, de apropiación extrema? Cada uno de los diez personajes, o representaciones, que Tijoux interpreta, puede provocar varias respuestas.

Tijoux tiene cuerpo de mujer. Gracias a la repetición, su presencia silenciosa genera una conexión afectiva con el espectador. Ella vive, tiene un gesto altivo, aunque esté por momentos un poco incómoda, se deja llevar por otros dos cuerpos femeninos: la vestuarista y la directora, que la visten de otras mujeres del pasado. Pero también su piel morena y sus rasgos latinoamericanos “dan vida” a varias de representaciones que no corresponden con la femenina tradicional. Es el histórico líder rebelde Lautaro, vestido para la guerra. También un manifestante de sexo indefinido, cuyo rostro se oculta tras un pasamontaña. Y un panadero de apariencia casi andrógina, a quien fácil podríamos considerar no binario. Estos tres personajes en diálogo con los otros siete que forman parte de la secuencia problematizan la relación género-sexualidad. Y podrían ser la apuesta de un feminismo descolonial, “que hace suya la tarea de reinterpretación de la historia en clave crítica a la modernidad, ya no solo por su androcentrismo y misoginia, sino desde su carácter intrínsecamente racista y eurocéntrico. (Espinosa, Gómez, Ochoa 2014, 31).

Genoveva, construye una memoria prostética en el sentido que nos acerca a través de un relato cinematográfico a las experiencias y emociones de otros y otras que habitaron en el pasado. “El foco, la mirada, se proyecta sobre nosotros mismos a partir de un espejo construido a partir de la estructura, el orden de los elementos, las apariciones de la foto de la abuela y el comentario en primera persona” dice su montajista Coti Donoso. Al referirse a la secuencia de Cañera, un pueblo del sur de Chile donde los rasgos indígenas de sus habitantes se mezclan con rasgos mestizos, comenta “finalmente eso somos todos, eso es nuestro país, una amalgama de razas, pero no hemos sido capaces de generar

identidad y partir de la cual nos avergonzamos en vez de enorgullecernos” (Donoso 2017, 214).



Figura 21. Ana Tijoux caracterizada como Panadero, Lautaro y Manifestante
Fuente: Castillo (2014)

Titular esta tesis “Abuelos Canallas” es una provocación. Los relatos de las realizadoras de *Nadar*, *Genoveva* y *Allende mi abuelo Allende*, no ofrecen discursos o soluciones binarias. Es improbable que ellas eligiesen un calificativo así para sus abuelos y bisabuelo. Las directoras presentan a sus antepasados como hijos de su tiempo, también seres afectados por el sistema patriarcal en el que se desarrollaron. Y finalmente los incluyen, con amor y algo parecido a la reconciliación, en su propio árbol-rizoma, en el archivo afectivo que son estas películas. Tambutti quisiera poder hablar con su abuelo ahora que lo conoce más, Subirana se imagina qué diría el Arroniz de la película, y la foto del abuelo Rafael permanecerá en la mesa de la sala familiar de Castillo, eso sí, ahora compartiendo espacio con el retrato de Genoveva.

Conclusiones

Soñé con las mujeres de mi familia,
 con las que hablo
 y con las que no,
 con las que aún creen en Dios.
 Nos reuníamos en profundo apego
 y deshilachábamos el tiempo en nuestro círculo
 de ruinas del mundo;
 en nuestras frentes nos marcábamos
 con la sangre de Vida,
 unión acrónica desde el día en que respiramos
 en la tierra.
 Y así, sumergidas en el afecto de los siglos,
 destruíamos a los dioses eternos,
 ancestros con máscaras de Ley.
 En medio de nuestro amor
 de entrañas y sangre umbilical,
 compactas transmutábamos
 en rocas de agua,
 guardianas de la palabra minúscula
 que brota en los confines secretos,
 en las comisuras sagradas
 de las mujeres que hemos sido
 y que seremos.
 (Zully Ordoñez, 2022)

Para acercarnos a estos tres autobiografilmés realizados desde el yo por realizadoras mujeres y a su dimensión política y de género, uno de los conceptos centrales ha sido la posmemoria, la huella de eventos que no fueron vividos por uno mismo realmente, si no experimentados a través de relatos de otros.

Puede tratarse de un nombre conocido mundialmente como Salvador Allende, el abuelo de Marcia Tambutti, o de una desconocida como Genoveva Soto, la bisabuela mapuche de Paola Castillo, o de Joan Arroniz, uno de los miles de rebeldes fusilado por el franquismo y abuelo de Paula Subirana. Lo importante para las realizadoras de estas etnografías domésticas es construir significados alrededor de esos nombres, y en el proceso de descubrir sus contrahistoria y el efecto que su vida tuvo sobre la vida de otros miembros de su grupo familiar, entender su propia identidad. No existe el ser singular. Subirana, Paola Castillo y Marcia Tambutti, las directoras/protagonistas de estas películas son hijas, nietas, bisnietas, primas, tías o madres de alguien, así se enuncian constantemente en el relato, su interacción con los otros personajes está mediada por ese vínculo, y es en el seno de estas relaciones donde se desarrolla el conflicto de sus historias.

En estos tres autobiografilmés se puede apreciar diferentes estrategias de representación: las entrevistas y la observación a familiares, el *voice-over* de las realizadoras y el uso de archivo son recursos que les son comunes a las tres, pero los usa cada de diversa forma. La presencia del *voice-over* de la realizadora/protagonista es mayor en *Allende mi abuelo Allende* que en los otros dos autobiografilmés, por ejemplo. Castillo decide “encontrar”, a través del montaje, la foto de su bisabuela en los primeros minutos de *Genoveva*. Subirana prefiere dejar esa revelación del verdadero rostro de su abuelo para el final de *Nadar*.

La reconstitución de un álbum familiar funciona como la justificación argumental que va guiando las acciones de las directoras, y sin embargo queda claro que la imagen perdida es solo el síntoma de un misterio más profundo. En estos tres filmes existe una ausencia, un silencio, que funciona como la verdadera pregunta activa del relato. A pesar de las similitudes en el argumento, cada creadora tomó caminos distintos. En *Allende mi abuelo Allende* hay mayor uso del archivo concreto como dispositivo que provoca la memoria y el comentario (o el silencio) de los personajes. En *Genoveva* y *Nadar*, la representación toma otro camino y a falta de imágenes de sus antepasados, recurren a secuencias realizadas con recursos de la ficción, escenas interpretadas por actores y actrices, con cuidadosos procesos de arte y caracterización que utilizan como referencia una o varias imágenes reales.

En *Nadar*, Subirana filma una secuencia bajo la estética del cine negro a partir de información documental que va recolectando, una especie de ensoñación cinéfila, de inconsciente óptico del pasado. En *Genoveva*, Castillo desmonta los archivos sobre el mundo mapuche que va encontrando en su investigación y con la ayuda de una actriz crea especies de cuadros vivientes de su abuela y de nueve personajes más.

Nadar, *Genoveva* y *Allende mi abuelo Allende* son películas capaces de trascender al sujeto concebido como individuo, para constituirse también como el punto de vista de un sujeto colectivo, en las que se manifiestan duelos ancestrales. Estas autoetnografías domésticas son relatos conscientes de que los conflictos particulares que presenta son parte y reflejo de conflictos sociales más grandes.

Las historias contadas y las emociones producidas por estas películas permiten trazar relaciones entre el patriarcado y otros sistemas de opresión como el capitalismo, la guerra, el racismo y la discriminación. Y ponen en discusión mandatos como el que fundamenta a la familia en la institución matrimonial. Estas etnografías domésticas coinciden en que revelan estructuras y discursos patriarcales, que están inevitablemente

unidos a los relatos sobre el pasado familiar de las protagonistas. Los discursos que recogen en su investigación son interpelados y reelaborados por las cineastas/protagonistas. Son filmes adecuados para abordar la creación y construcción de la mirada femenina en el cine, pues revelan un proceso de autorrepresentación profundamente elaborado donde se juega con la deconstrucción de los estereotipos estéticos de la mujer en el cine clásico, buscando una forma de escritura propia y personal.

El Chicho pudo haber sido un padre y abuelo amoroso, un líder mundial que a contramano de la historia proponía una revolución sin fusiles como la vía chilena al socialismo, un intelectual que escuchaba a los jóvenes y crio con una inusual libertad e independencia a sus hijas, un adelantado a su época, y al mismo tiempo, un mujeriego empedernido, cuya vida sentimental “diferente” causó un gran dolor a su esposa y una división profunda en su familia. Joan Arroniz, fue un idealista y un intrépido guerrillero que luchó desde la clandestinidad contra un régimen violento y ultraconservador, cuyo nombre figura como héroe de guerra en monumento, pero lo más probable es que haya dejado abandonada a la abuela con un embarazo, no solo porque lo fusilaron, sino porque ya había formado otra familia antes de conocerla. El abuelo Rafael fue un profesional brillante y un padre de familia responsable y amoroso, pero vivió como un oscuro secreto el hecho de que su madre hubiera sido una mujer mapuche y analfabeta.

Estas películas me hacen pensar en mi proyecto personal, el guion de *La vida secreta de las rosas*, y también en mi propia vida. *La vida secreta de las Rosas*, surge de la tradición familiar materna llamar Rosa a las primogénitas, de la que soy partícipe, (mi nombre completo es Rosa Ileana, aunque no use el primero). Con el pretexto de rastrear a mis ancestras tocayas, pretendo descubrir desde un planteamiento ficcional, casi fantástico, cómo destruir una maldición que sospecho viene con el nombre: mi tía Rosita Calderón, la hermana mayor de mi madre, que murió apenas se graduó de bachiller, y la madre de mi abuelo, Rosa Valdéz, supuestamente “se murió de amor”, cuando su esposo la abandonó por su propia prima, una mujer que también se llamaba Rosa.

Una de las características de este tipo de documentales creativos es que indagan en el pasado y la identidad con representaciones que contienen la potencia de convertirse en memorias prostéticas, es decir un tipo de posmemoria que se articula a través de experiencias inmersivas, como las películas, cuando la trasmisión de recuerdos colectivos relacionados a la identidad ha sido difícil por circunstancias históricas, como sucede con los traumas causados por el sistema patriarcal, la migración, la esclavitud, los regímenes totalitarios o el hecho colonial y sus consecuencias. Las memorias prostéticas, en los

mejores de los casos, pueden producir en sus públicos empatía y la posibilidad de establecer una conexión política con alguien de una clase social o posición étnica diferente. Tales son los casos de *Nadar*, *Genoveva*, y *Allende mi abuelo Allende*.

He aprendido mucho analizando estas películas, y me será de mucha ayuda para continuar con la reescritura y producción de *La vida secreta de las Rosas*. La familia puede ser un lugar donde se presentan los conflictos más profundos de la sociedad, pero también es un espacio de contención y cuidado fundamental en nuestras sociedades. Nada diferente se puede decir desde un país como Ecuador donde las remesas solidarias de migrantes a sus familiares han sostenido el PIB del país por años. Un gran registro visual de este fenómeno es el Archivo AMAME, que recoge cientos de video cartas que desde los años 70 hasta los 90 enviaban los migrantes ecuatorianos a sus familias y viceversa.

Concluyo con lo aprendido en este viaje que: las posibilidades formales de este tipo de película son infinitas, las historias y secretos familiares pueden ser muy particulares pero también universales. Muchos podemos vernos reflejados en este tipo de cine donde no todo es blanco y negro. No se trata de hacer juicio sumario a nuestros antepasados, aunque llegado el momento, los afectos pueden pedirle al relato y a la relatora algo parecido a tomar un bando e incluir aquello en su discurso. Finalmente tengo la certeza de que, con todos los insumos que me ha dado esta maestría y esta tesis, me siento más segura para reescribir, por fin rodar, y por fin terminar de crear *La vida secreta de la Rosas* a través del montaje. Claro, si no me muero después de graduarme (como mi tía), o “de amor” (como la bisabuela).

Lista de referencias

- Apra, Gustavo, comp. 2012. *Filmar la memoria: Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Buenos Aires: Universidad Nacional General Sarmiento.
- Beauvais, Yonn. 1993. "Re-natos descartes". En *Desmontaje, film, video-apropiación, reciclaje*, 69-80. Valencia: IVAM.
- Blanco, Mercedes. 2012. "La autoetnografía". *Andamios: Revista de Investigación Social* 9 (19).
- Bonet, Eugeni. 1993. "Manual de desmontaje: introducción". En *Desmontaje, film, video-apropiación, reciclaje*, 9-12. Valencia: IVAM.
- Bonet, Eugeni. 1993. "La apropiación es robo". En *Desmontaje, film, video-apropiación, reciclaje*. 13-36. Valencia: IVAM.
- Butler, Judith. 2006. *Deshacer el género*. Madrid: Ediciones Paidós Ibérica.
- Calvo de Castro, Pablo. 2019. "Mujeres tras las cámaras en el documental latinoamericano: conclusiones de un estudio transversal de la evolución histórica". *Fonseca, Journal of Communication* 18: 53-69. doi.org/10.14201/fjc2019185369.
- Donoso, Coti. 2017. *El otro montaje*. Santiago: La pollera ediciones.
- Dornier-Agbojjan, Sarah y Conill, Montserrat. 2004. "Fotografías de familia para hablar de la memoria". *Historia, Antropología y Fuentes Orales. Entre Fábula y memoria* 32: 123- 132 Universidad de la Rioja.
- El periódico. 2013. "El histórico cine Alexandra de Barcelona cierra sus puertas". 12 de diciembre.
- Fanon, Frantz. 2009. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal.
- Hirsch, Marianne. 2008. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today* 29 (1): 103-28. doi.org/10.1215/03335372-2007-019.
- Hernández García, Yuliuva, y Víctor Hugo Pérez Gallo. 2007. "Un análisis feminista de la infidelidad conyugal". *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences* 2 (16).
- Iadevito, Paula. 2014. "Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación". *Universitas Humanística*, (78): 211-37.

- Ibermedia. 2015. “La directora de Allende mi abuelo Allende habla de su documental premiado en Cannes. <https://www.programaibermedia.com/marcia-tambutti-la-directora-de-allende-mi-abuelo-allende-habla-de-su-documental-premiado-en-cannes-2/>
- Instituto Cervantes. 2009. “Actividades culturales”. *Cultura Cervantes*. 10 de marzo. <https://cultura.cervantes.es/tetuan/es/nadar/54448>.
- Landsberg, Alison. 2004. *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press.
- León, Cristian. 2019. “Giro subjetivo y puesta en escena del yo en el documental ecuatoriano”. *Comunicación y Medios* 38: 13-29. Santiago: Universidad de Chile.
- Millet, Kate. 1995. *Política sexual*. Valencia: Ediciones Cátedra / Universidad de Valencia.
- Mulvey Laura. 2001. 1988. “Placer visual y cine Narrativo”. En *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, 365-377.
- Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Ortega Mantecón, Alfonso. 2012. *Seducción y traición. hacia una historia de la femme fatale en el cine*. México: Universidad Panamericana.
- Pateman, Carol. [1988] 1995. *El contrato sexual*. Ciudad de México: Anthropos / UAM.
- Rams, Maribel. 2018. “Documental autoetnográfico de posmemoria. Una aproximación al pasado franquista desde la perspectiva de género”. Tesis doctoral, University of Massachusetts Amherst.
- Renov, Michael. 2004. *The subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minesota Press.
- Richard, Nelly 2021. *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo*. Buenos Aires: CLACSO
- Rose, Gillian. 2020. *Metodologías visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales*. Murcia: Instituto de industrias culturales y de las artes.
- Russell, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo: Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Spence, Jo. 2005. *Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*. Barcelona: MACBA,
- Taccetta, Natalia. 2019. "Archivar y recordar. El inconsciente óptico del pasado". *La otra isla. Revista de Audiovisual Latinoamericano*. 1: 19-30. Buenos Aires.
- Teichmann, Rosa Matilde. 2012. "El documental autorreferencial: tres casos". *Arte e investigación* 14: 160-166.
- Espinosa Miñoso, Yuderkys, Diana Gómez Correal y Karina Ochoa Muñoz, ed. 2014. *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Vallejo Vallejo, Aida. 2010. "Género, autorrepresentación y cine documental: Les glaneurs et la glaneuse, de Agnès Varda". *Quaderns de Cine* 5: 101-16.
- Werba de Siniavsky, Alicia. 2002. "Transmisión entre generaciones: los secretos y los duelos ancestrales". *Psicoanálisis* 24: 295-313.