



Reescribir la ficción necesaria: El giro enunciator de las hijas del cine doméstico español

Rewriting the Necessary Fiction: The Enunciative Turn of the Daughters of Spanish Domestic Cinema

Martos Ramírez, Julia

Universidad Carlos III de Madrid (UC3M)

j.martosramirez@gmail.com



Forma de citar este artículo:

Martos, J. (2025). Reescribir la ficción necesaria: El giro enunciator de las hijas del cine doméstico español. *RAE-IC, Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 12(24), raeic122408. <https://doi.org/10.24137/raeic.12.24.8>

Resumen:

Este artículo pone la atención en una generación española de mujeres cineastas que recolecta la imagen doméstica heredada para inscribir su experiencia encarnada. Tras valorar la consideración del archivo doméstico como una construcción ficcional y sintetizar las aportaciones de mujeres cineastas “sin cámara” que resignifican la mirada patriarcal doméstica en nuestro país, el artículo presenta a las protagonistas del archivo como *performers* de la historia familiar. En el segundo segmento del artículo son expuestos dos ejemplos contrapuntuales donde las hijas y herederas del archivo familiar representan un giro enunciator, gracias a la apropiación y reedición fílmica: los documentales *Video Blues* (Emma Tusell, 2019) y *Sóc filla de ma mare* (Laura García,

2023). A través de dichos filmes se identificarán estrategias narrativas y estéticas que permiten el tránsito de objeto de la mirada a sujeto enunciator, rastreando las diferentes inscripciones o modulaciones de la subjetividad femenina y sus revisiones críticas al imaginario mediático familiar. El análisis de este giro paradigmático se sitúa en la intersección de los Estudios Feministas, el cine de *found footage* y las narrativas autobiográficas y autorreferenciales que han proliferado durante la última década en España.

Palabras clave: Cine doméstico; *Found footage*; Performatividad; Autobiografía; Estudios feministas; Giro enunciativo.

Abstract:

This article focuses on a Spanish generation of women filmmakers who gather inherited domestic images to inscribe their embodied experience. After considering the domestic archive as a fictional construction and synthesizing the contributions of “camera-less” women filmmakers who resignify the patriarchal domestic gaze in Spain, the article presents the protagonists of the archive as performers of family history. The second section of the article introduces two counterpoint examples in which the daughters and heirs of the family archive enact an enunciative turn through filmic appropriation and re-editing: the documentaries *Video Blues* (Emma Tusell, 2019) and *Sóc filla de ma mare* (Laura García, 2023). Through these films, the article identifies narrative and aesthetic strategies that enable the shift from object of the gaze to enunciating subject, tracing different inscriptions and modulacions of female subjectivity and their critical revisions of the familial media imaginary. The analysis of this paradigmatic turn is situated at the intersection of Feminist Studies, found-footage cinema, and the autobiographical and self-referential narratives that have proliferated in Spain over the last decade.

Keywords: Home movies; Found footage; Performativity, Autobiography; Feminist Studies; Enunciative turn.

1. UNA HISTORIA DE FICCIÓN DOMÉSTICA

INT/DÍA. 1996.

Un decorado con muebles modulares ocupa todo el frente del salón. Una estantería robusta y oscura, alberga la tele de tubo, el reproductor de vídeo, algunos VHS, la enciclopedia Espasa al completo, una colección de la Generación del 27 y un juego de té de porcelana blanca. En el centro, una lamparita ilumina varios retratos familiares: abuelas y abuelos, en blanco y negro; los niños, más recientes, en colores vibrantes. Frente al gran mueble que preside la estancia, una mesa cubierta por un mantel verde de papel, reúne a niños y niñas de entre seis y ocho años. Hay una tarta desbordada por la crema y la nata, ésta ya se sale del plato y ocupa las manos y la nariz de la que parece ser la protagonista, la niña del centro. Con un cuello de encaje blanco que enmarca la melena castaña cortada a tazón, la niña cuenta siete velas rojas, se frota los ojos, empieza a llorar. No quiere soplar.

(Archivo privado de la familia Martos, 1994)

La secuencia narrativizada para este artículo es, a la vez, un registro documental y una escena de ‘ficción doméstica’. El cine doméstico —la práctica audiovisual realizada desde la esfera familiar, en la que se documentan momentos cotidianos y significativos de la vida privada— está vinculado a un principio de verosimilitud y autenticidad sostenido por la mirada realista, cotidiana e inmediata del sujeto que filma. Sin embargo, siguiendo el estudio fundacional de Roger Odin, el cine doméstico se ha erigido como garante de la institución familiar gracias a procesos de construcción e idealización, configurándose como “una recreación mítica del pasado vivido” (Odin, 2010:47). Esta imagen simbólica de la vida doméstica -esta ficción doméstica-, es sostenida por mecanismos que privilegian una visión optimista de la vida así como la perspectiva unilateral de los progenitores, recreando una versión romantizada de la familia y la vida privada. Si ampliamos los factores definitorios de esta visión sesgada, encontraremos que las cámaras se consolidaron además como dispositivos legitimadores del poder de la familia y la autoridad patriarcal (Zimmermann, 2008), algo explorado en profundidad por la escritora y cineasta Michelle Citron en *Home Movies*

and Other necessary fictions (1999), y señalado por Roger Odin al afirmar que “La persona detrás de la cámara no es simplemente un operador cualquiera, sino, en general, el padre” (2008:258). Creador subjetivo, camarógrafo, documentalista y editor en cámara, la autoría de la mirada familiar recayó inicialmente y hasta la revolución digital¹, en la figura proveedora de la tecnología y el conocimiento tecnológico.

Más allá de la función social e identitaria de refuerzo de la unidad familiar (Odin, 1995), la memorialística fílmica doméstica activa lo que el propio autor denomina “cine interior” (2010:48), es decir, produce en cada protagonista una experiencia individual y afectiva que desafía la unicidad del relato. Durante el ritual de visionado, la familia — idealmente al completo— se reúne en el salón para revivir lo filmado. En ese acto, las imágenes del pasado son comentadas en directo, y a modo de subtítulo la experiencia individual es superpuesta al relato colectivo. Es entonces cuando puede surgir la resistencia. Al reinterpretar el archivo desde su recuerdo personal, las y los protagonistas del archivo rompen la ficción oficial. En este espacio de ruptura, ya sea semántica o performativa, germinan las miradas que ocupan el foco de esta investigación: la de los cuerpos femeninos, protagonistas del archivo familiar, que han decidido devolver la mirada a cámara mediante la reedición de sus imágenes domésticas.

De esta manera y en primera instancia, esta investigación entronca con el estudio de las prácticas de *found footage* (metraje encontrado, apropiacionismo o desmontaje) que, en el ámbito del cine experimental y documental y desde sus orígenes, han explorado el carácter dialéctico de unas imágenes que se asumen como fragmentarias e incompletas antes que como evidencias visibles irrefutables. De manera más específica para los intereses de esta investigación, en los últimos años, se aprecia un creciente interés en el ámbito de la teoría fílmica feminista por abordar y sistematizar prácticas de apropiación y ensamblaje de materiales preexistentes (Mulvey, 2015; Dall’Asta & Chiarini, 2016; Russell, 2018). En líneas generales, estas aportaciones vindican la trayectoria de mujeres cineastas “sin cámara” y trazan un correlato entre las principales

¹ Este estudio es anterior al momento actual en el que los dispositivos digitales combinados con la automatización han eliminado o barreras técnicas y culturales, haciendo de la creación fotográfica y audiovisual una actividad intuitiva y accesible.

cuestiones que han marcado la historiografía con perspectiva de género y las expresiones feministas que recurren al *found footage*. En sintonía con estas contribuciones, este artículo aspira a identificar algunas de las estrategias de enunciación y autorrepresentación empleadas por cineastas españolas que trabajan con archivo doméstico fílmico y videográfico. Nos alineamos así con el enfoque político-identitario asumido por académicas como Elena Oroz, Laia Quílez, Nuria Araüna, Sarah Thomas o Marta Álvarez en la vindicación de la importancia del género en el lenguaje documental, y más específicamente en su análisis de prácticas fílmicas apropiacionistas de directoras españolas².

En lo que respecta al estudio del cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos en España, los hallazgos de Efrén Cuevas sobre sus implicaciones en términos personales, familiares e históricos que enfatizan su engarce con la microhistoria o *history from below*, marcan un aporte esencial³. Sin embargo, no se ha realizado una revisión profunda de estas prácticas apropiacionistas desde una perspectiva de género. Antonio Weinrichter afirmaba que el recolector de archivo actuaba guiado por una motivación poética antes que política, asumiendo que “si bien es cierto que se pueden rastrear y poner en evidencia trazas patriarcales, de abuso doméstico y similares formaciones del relato familiar convencional, es más normal que se planteen cuestiones de felicidad y pérdida, de filiación y ausencia, de añoranza del tiempo perdido, etc., que este tipo de imágenes llevan automáticamente inscritas en su desvaída superficie”(Weinrichter, 2009, p. 96). Ante lo cual, pienso firmemente que, debido a la naturaleza dialéctico-materialista de esta práctica, profundizar en una óptica de género beneficiará el ejercicio de revisión histórica intrínseco en ciertas prácticas apropiacionistas, en un momento donde, como menciona Ingrid Guardiola (2015) predomina el presentismo y su amnesia histórica y cultural, y las películas caseras pueden ser utilizadas por las mujeres para reclamar un papel activo en la Historia (2023).

² Nos referimos concretamente a los artículos *Tendencias del documental feminista en la España del siglo XXI* (Quílez y Araüna, 2024); *¡Eat my meat!: Inscripciones y reinscripciones de la feminidad en la obra de María Cañas* (Oroz, 2013); *Feminine resistances: The figure of the Republican woman in Carolina Astudillo's documentary cinema* (Quílez, 2016); *Queering the Paternal Archive: Photography, Hybridity and Embodiment in Pilar Monsell's África 815* (Thomas, 2020) y *Que nos devuelvan la belleza: propuestas postpornográficas de María Cañas* (Álvarez, 2022).

³ Entre sus numerosas aportaciones destacamos el hito editorial *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (Cuevas, ed, 2010).

En el reconocimiento de las intersecciones que interfieren en el valor antropológico y etnográfico de las películas caseras, Alberto Berzosa y Josetxo Cerdán confirman que “está todavía por estudiar en profundidad el fuerte sesgo de género que la mayor parte de las veces tenían estas prácticas cinematográficas” (2022:24), un aspecto fundamental a tener en cuenta mientras abordamos las perspectivas desde las que este archivo está siendo apropiado. Si consideramos a la figura paterna como representante de la mirada masculina en el ámbito doméstico, las mujeres de la familia se colocan, en oposición, en el lugar de la musa. En su análisis de los diferentes subgéneros cinematográficos desarrollados en el cine doméstico español, Pedro Nogales y José Carlos Suárez declaran que el retrato familiar cumple el objetivo de “tener un recuerdo de los abuelos, de la esposa o filmar a ese familiar tan querido posando ante la cámara o durante un paseo” (Nogales y Suárez, 2010:98). Frente al padre y enunciador de la memoria familiar, la esposa se sitúa como objeto fílmico y nunca como sujeto filmante. Este modelo de relación se extiende a las protagonistas de las películas que analizaremos, es decir, a la figura de la hija, aunque con una dimensión adicional: la hija es la receptora del legado y conocimiento audiovisual paterno. En este sentido, tras actuar en el archivo y apropiárselo, no solo se confirma como heredera natural de la mirada doméstica, sino como potencial transformadora de la narrativa.

“Es desde el presente de la escritura –del montaje, en el caso del cine– desde donde el autor mira al pasado y así construye, reevalúa y dota de coherencia al relato de su vida” (Cuevas, 2012:107). El posicionamiento de la hija como nueva enunciativa de la memoria familiar pasa por un posicionamiento narrativo pluridimensional. Ancladas a su archivo heredado, la hija-montadora se sincroniza con la doble temporalidad implícita en las prácticas de *found footage*. Por un lado, y siguiendo el modelo de situación narrativa-comunicativa de Chatman (1980), la autora actúa como narradora explícita, reconstruyendo lo vivido mediante su aparición en cámara, intertítulos o voz en *off*. En ocasiones, incluso podría asumir el papel de narrataria —la destinataria del mensaje— cuando el objetivo del filme es dirigirse a sí misma con una finalidad de sanación (como veremos sucede en el documental *Videoblues* de Emma Tusell, 2019). Por otro lado, es al ser también la protagonista del archivo apropiado, cuando se produce un doblamiento, desplegándose una distancia crítica entre la voz adulta y la infantil. La niña

filmada es convertida en personaje dentro de las imágenes recuperadas, el yo adulto la interpreta desde el presente, resignificándola desde una posición privilegiada al observarla a la vez desde el exterior e interior a la diégesis.

La voluntad de inscribir la experiencia de vida de las mujeres haciendo uso de archivo fílmico doméstico ha sido una práctica emergente en nuestro país desde 2004, año en el que detectamos el corto experimental *Anonymous Film Portrait. Fuera del Paraíso* de Virginia Villaplana. Esta tendencia se consolida en las dos últimas décadas a través de cortometrajes y largometrajes que han resignificado la mirada masculina doméstica, como son *Memorias, norias y fábricas de lejía* (María Zafra, 2011), *El gran vuelo* (Carolina Astudillo, 2014), *Ainhoa, yo no soy esa* (Carolina Astudillo, 2018), *Elena Universo* (Marga Almirall, 2018), *My Mexican Bretzel* (Nuria Giménez Lorang, 2020), *Veladuras* (Pilar Monsell, 2022), *La cocina de los hombres* (Silvia Subirós, 2022), o *Te separas mucho* (Paula Veleiro, 2024) por mencionar solo algunos títulos hasta la fecha. Autoras que han recurrido a estrategias apropiacionistas fílmicas para dismantelar la oficialidad de la familia nuclear, donde el reensamblaje de un archivo encontrado —de una subjetividad encontrada— libera testimonios femeninos silenciados, desligando la autoría de la mirada de una perspectiva patriarcal de dominio.

Dentro de esta abocetada tradición, los documentales explorados en el segundo segmento del presente texto constituyen ejemplos donde el giro enunciador es acometido por una directora-montadora que además es hija, heredera y protagonista del archivo. En la primera de las películas analizadas, *Video Blues* (Emma Tusell, 2019), la autora parte de la filmación paterna para reflexionar sobre la relación con sus progenitores en un viaje a través de las diferentes materialidades del cine (desde el celuloide, pasando por el VHS, hasta el archivo digital) en paralelo con su propio crecimiento durante los años 80 y 90. La segunda película examinada, *Sóc filla de mare* (Laura García, 2023) se presenta como contrapunto de la anterior, pues la autoría de la mirada doméstica recae, singularmente, en una madre que filma en la búsqueda de reconstrucción afectiva con el padre desaparecido. Ambos filmes son así activados por el anhelo del padre ausente, y en ambos casos son las hijas del archivo heredado las que invierten su rol: de objeto de la mirada a sujeto enunciador.

2. LA PERFORMATIVIDAD DE LA IMAGEN DOMÉSTICA

A lo largo de la historia del cine experimental y documental, el *found footage* o metraje encontrado ha sido utilizado para explorar el potencial dialéctico del trabajo con las imágenes incompletas y fragmentarias del pasado. Desde la década de 1970, y a raíz de la segunda ola feminista, podemos hablar además de una tradición feminista dentro del *found footage* que, como resume Catherine Russell (2018), pretende revelar tanto los contenidos sexistas contenidos en la cultura visual como subvertir los principios de enunciación del *patriarchivo* (Derrida, 1996). Mientras que Catherine Russell estudia el ‘desvío’ y reapropiación de la imagen de una mujer en el ámbito del cine industrial, en este artículo lo traspongo al ámbito doméstico, sugiriendo cómo el canon patriarcal que define nuestra herencia mediática también está presente en la producción de archivos familiares.

El aumento del tiempo libre en EE.UU. en los años 50, convirtieron al cine *amateur* en la actividad familiar por excelencia de una clase acomodada que, absorbiendo el conjunto de normas estéticas y narrativas de las imágenes agradables y comprensibles de Hollywood, daría forma a la representación de la familia como sistema de valores central en la sociedad (Zimmermann, 1995, 2008). La estandarización de la representación de la esfera privada estuvo marcada por los manuales del buen aficionado, popularizados en EE. UU. y difundidos en una España que empezaba a abrirse al mundo entre los años setenta y ochenta. En su contribución al seminal estudio de cine doméstico en España, *La Casa Abierta*, Lis Czach profundiza sobre la naturaleza de los manuales de perfeccionamiento que acompañaron la promoción y venta de las cámaras domésticas desde sus inicios y durante su abaratamiento y masificación. Dichos manuales orientaban al cineasta *amateur* a realizar películas alineadas con las formas narrativas del cine clásico, que, contando incluso con los “secretos profesionales” de productores de Hollywood⁴, guiaban en cuestiones técnicas sobre equipamiento, revelado, composición e interpretación. La voluntad de dominar los automatismos para controlar la tecnología y el lenguaje narrativo hegemónico incluía el control del objeto

⁴ Es el caso de Ross Hunter, productor de Douglas Sirk en *Obsesión* (1954) y *Solo el Cielo lo Sabe* (1955), cuyos comentarios grabados fueron publicados en uno de los números de la revista para aficionados *Bolex Reporter* durante los años 50, bajo el título *Ross Hunter's Top Secrets of Hollywood Movie Making* (Czach, 2010).

de filmación. Los consejos interpretativos en esta línea instaban a que el sujeto protagonista obviara la presencia de la cámara y actuara de forma “natural”, en sintonía con la cámara desaparecida del cine naturalista del Hollywood de la época (Czach, 2010).

Imágenes del manual 8/super8/16. Les Edition de l’Homme, Montréal (Canadá) 1973.



Los modelos...

...preparados, distraídos, sorprendidos (fotos Michèle Quellette)

Sin embargo, continuando con las averiguaciones de Liz Czach, la realidad practicada por los y las protagonistas del cine doméstico era distinta. La toma de conciencia de la lente se manifestaba precisamente enfrentándose a ella, a través de muecas y saludos a cámara, o explicitando la resistencia a ser captados. Todo esto generaría una retórica interpretativa opuesta al naturalismo y particular del cine doméstico, confirmando que

los protagonistas del archivo participan de “un intercambio performativo que reconoce la relación entre cineasta, los sujetos y la cámara” (Czach, 2010, p. 83). Esta retórica interpretativa intrínseca al cine doméstico está íntimamente ligada a la idea de performatividad de género, entendida como aquello que produce realidad a través de la repetición de gestos, actos y discursos (Butler, 1990). Así, las películas caseras no solo registran momentos familiares, sino que reproducen y consolidan roles de género y estructuras de poder dentro de la esfera privada. Como ejemplo de las relaciones tácitas entre cámara e intérprete en España, María Zafra evoca con tono irónico y afectuoso en su cortometraje *El recolector de recuerdos* (2011) cómo cuando su abuelo sacaba la cámara “había que actuar” y que “la puesta en escena debía ser perfecta”. Además, menciona cómo él “dirigía con instrucciones” a sus nietas, “las actrices”. Grabar implicaba, en palabras de Zafra, un sobresalto para el resto.

Así pues, en la transposición de la mirada masculina del cine industrial al ámbito doméstico, hemos identificado cómo la creación de *home movies* se regía por principios influenciados por la narrativa clásica hollywoodiense. Los materiales resultantes, sin embargo, funcionan como contenedores de un potencial especulativo capaz de abrir, mediante el montaje, la inclusión de otros imaginarios posibles. Roger Odín (2010) concibe la apropiación del archivo familiar por parte de un tercero como una demostración de autoridad: montar una película es, por tanto, tomar el poder en la familia. En la tradición documental feminista autobiográfica en la que enmarcamos nuestra investigación, las cineastas han decidido tomar el control, inscribiendo su experiencia encarnada en las imágenes domésticas. Pero las autoras que abordan este tipo de producciones necesitan ser consideradas, antes que nada, espectadoras. Sólo siendo espectadoras de sus propias vidas, pueden reconfigurar sus recuerdos pasados.

En la búsqueda y asimilación de todo lo que el archivo custodia, estas autoras activan la figura del espectador pensativo, expuesta por Laura Mulvey en *Death 24x a Second* (2006). El espectador pensativo es aquella persona que, a partir de los años 2000 y tras popularizarse la posibilidad de dilatar el cine digital, se detiene a reflexionar sobre la imagen fija. La nueva audiencia, autónoma de la linealidad narrativa, intensifica su recorrido *frame a frame* por la película y se recrea en fotogramas clave. Aplicado al papel

de la analista cultural feminista, este ejercicio de detención y detección despierta una potencialidad crítica de lectura: ¿De qué manera puedo leer la imagen para localizar lo que normalmente no se ve, lo que naturaliza la construcción fílmica y cuestionar las ficciones que también habitan en el archivo doméstico? Este “leer en contra para localizar los signos que revelan las especificidades de la experiencia femenina” (Griselda Pollock, 1999) nos puede ayudar a identificar determinadas formas de registro doméstico como significaciones formales de la diferencia de género. Como nos recuerda Laura Mulvey (2019), aunque el cine de *found footage* no guarde una relación intrínseca con las mujeres, sus posibilidades formales son idóneas para contar historias que surgen del silencio y de la marginación cultural, así como para reconfigurar la linealidad de la narrativa histórica problematizada desde los feminismos. En los dos documentales presentados a continuación, si bien la revelación de tales significaciones no son el motor de la narración, éstas aparecen de manera implícita durante nuestra búsqueda de las diferentes estrategias que dan forma a un giro enunciator emancipador.

3. VIDEO BLUES DE EMMA TUSELL (2019): GIRO ENUNCIADOR DESDE LA MIRADA PATERNA.

Como la historiografía feminista, la reescritura de la historia familiar debe lidiar con las lagunas incompletas de la oficialidad familiar. En los procesos de sanación relacionados con el trauma, la implementación de prácticas de autonarración que parten del visionado de cintas de vídeo caseras contribuyen a que “un presente fragmentado se transforme en un pasado coherente” (Citron, 1999, p. 41). Esta práctica es claramente representada en *Video blues* de Emma Tusell. Montadora y documentalista para cineastas como José Luis Cuerda, Carlos Vermut, Víctor Erice, José Luis Guerín o Elías León Siminiani, Tusell firma con éste su segundo y último largometraje, tras su debut con *La habitación de Elías* (2006). Premiado en certámenes como *Festival de Cine Documental Alcances*, el Festival de Málaga y el Festival Ann Arbor, *Video Blues* narra su viaje desde la infancia hasta la madurez a través de imágenes en diferentes formatos — Hi8, VHS y digital— recopiladas primero por su padre y, más tarde, por ella misma. El deseo de analizar su relación paterno-filial desencadena la apertura de otras conversaciones pendientes, recalando en episodios como las habituales ausencias de

sus progenitores, la muerte prematura de su padre, su intento de suicidio, el fallecimiento de su madre y su propio proceso de maternidad. Ante una memoria bloqueada por hábitos de silencio, ser capaces de narrar nuestra propia historia permite desarrollar agencia y renegociar el sentido del yo heredado. La versión resultante de esta reconfiguración de la voz enunciativa da lugar, según Citron, a una ficción necesaria: “No son mentiras que me cuento a mí misma, sino verdades que solo pueden expresarse a través de la ficción” (1999). En un conversatorio público llevado a cabo con Emma Tusell tras la exhibición de *Video Blues* (Fundación BilbaoArte, 2021), ante la pregunta: “¿Para quién haces la película?”, Tusell afirma: “Para mí misma. (...) Cuando me puse a revisar la historia, había muchas cosas que me costaba sacar, dar forma; no tenía claro cuál era mi historia. Para mí ha sido muy liberador darle orden a través del montaje y hacer una obra en la que puedo decir: ‘Esta soy yo’, o lo que en ese día, cuando acabé la peli, era, porque vamos cambiando. Pero, sobre todo, para mí era muy importante hablar de la subjetividad. No hay una historia; depende de quién la mire podría ser una historia diferente”.

Tal y como recoge el inicio de este artículo, el primer espacio de ruptura con la ficción familiar sucede en el visionado conjunto de las películas caseras. En estos encuentros, cada miembro de la familia completa las imágenes proyectadas, compartiendo en vivo sus propias perspectivas de la experiencia. *Video Blues* dramatiza lúcidamente este evento, añadiendo dos voces en *off* que analizan las imágenes de archivo a lo largo de toda la película. La reinscripción de la subjetividad femenina se performa a través de la voz principal, interpretada por la propia directora: una voz crítica e implacable en la búsqueda de respuestas por la ausencia de sus padres durante su infancia. Representa la vulnerabilidad, exagera la tendencia a buscar drama, se recrea en la exploración del dolor, todo ello en consonancia con el imaginario cultural adjudicado históricamente a lo femenino. La segunda voz que confronta a la protagonista es interpretada por su esposo actual, quien desafía constantemente los recuerdos de Emma. Simboliza el conocimiento empírico-científico del mundo, la presunción de objetividad. En palabras de la cineasta (2021), ambas voces son ella, ofreciendo un espacio abierto donde el espectador pueda ir desplazándose con el fin de obtener una versión más completa de la historia.

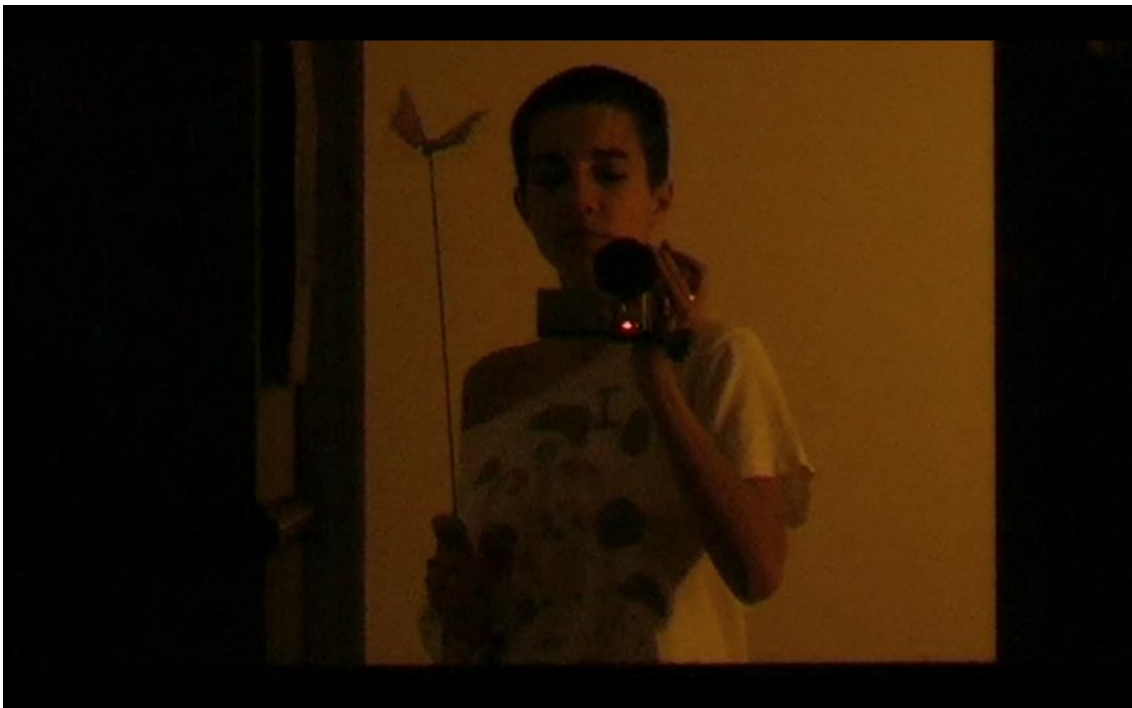
Para que la inscripción de todo lo que ha sido borrado del archivo doméstico—sus miedos, dudas e infelicidad, el trauma familiar— esté en consonancia con los parámetros de la autenticidad documental, la directora necesita modelar a los personajes narradores. Requieren de una guionización cuidadosa y matizada para alinearse con el principio de verosimilitud adjudicado a la naturaleza del filme doméstico, de la misma manera que Nuria Giménez juega con ello para hacernos caer en el trampantojo de *My Mexican Bretzel* (2020), una ficción construida íntegramente con archivo doméstico. Además de la afinidad metodológica en la construcción de estas dos narrativas —una autobiográfica y la otra ficcional—ambas exhiben una reflexión similar sobre la figura del progenitor. El reproche de la protagonista de *My Mexican Bretzel* a su marido camarógrafo “Si filmas, no tienes que vivir, ni tienes que dar explicaciones” resuena en la crítica que Emma Tusell aplicará a su padre por la falta de implicación en la vida familiar.

El padre, apasionado de la filmación doméstica, murió en un accidente durante un viaje familiar en Kenia cuando ella tenía ocho años. En su anhelo por conocerlo a través de su mirada —de lo que encuadra, cómo lo encuadra, el tiempo que sostiene el plano—, Tusell encarnará fielmente la figura del espectador pensativo. Especialmente cuando, en una secuencia inicial de ocio familiar, él cede el aparato y mira a cámara durante unos segundos. El encuentro con su mirada será diseccionado en diferentes momentos de la película, oportunidad de la autora para detenerse, hacer *zoom*, transitar *forward* and *backward* una y otra vez. En un revelador gesto de apertura, la directora hace pública su relación íntima con el archivo. La exposición de este momento de intimidad en la mesa de montaje evidencia que se trata de la película de una montadora. En el documental de Tusell, el montaje supone no solo un medio para llegar a la forma final, sino un espacio de descubrimiento.

Nueve años después de la muerte de su padre, Emma asume el control de la cámara, heredando el rol de cineasta de los recuerdos familiares. Cuando una enfermedad terminal sorprende a su madre, ésta se coloca como principal y obsesivo foco de su mirada. En esta etapa, abordará su propio metraje desde un posicionamiento que merece la pena resaltar, reeditando su archivo personal como si se tratara de *found*

footage, es decir, de material ajeno. La autobiografía fílmica explora el desfase temporal entre la filmación del archivo y la edición del mismo (Russell, 2011) y es ciertamente en este lapso donde ha sucedido la verdadera transformación de la autora. Unos nuevos ojos interpretan las imágenes de otro tiempo, intentando reconocerse en su antiguo hacer como observadora.

***Video Blues* (Emma Tusell, 2019)**



La materialización del intervalo temporal entre archivo y presente se lleva a cabo de forma más evidente en otras ocasiones. El ejemplo más sugerente lo encontramos motivado por la segunda y última interrupción de la imagen del padre, cuando aparece reflejado en un espejo filmándose a sí mismo. La rima visual de este autorretrato se completa con la yuxtaposición de una joven Emma que se filma en el espejo, cámara en mano. La hija se ha convertido gradualmente en la documentalista de la familia, reemplazando la misión inicial de su padre como el arquitecto de la historia familiar. Emma Tusell condensa audazmente en un instante el ejercicio de plegado temporal y espacial que hace posible el encuentro paterno-filial anhelado. La consecución de este giro enunciador culmina cuando, en la penúltima secuencia de la película, será Emma, como esposa y madre, quien filme a su marido sosteniendo a su hijo en común, sintonizando con la toma que abre el filme, donde su padre filmaba a su esposa veinte años antes. Emma ha creado su propio archivo familiar; la historia femenina ha sido hallada. “Por eso me gusta terminar así, esta persona que ha estado mirando a sus padres ahora es madre, y quizás mis hijos dentro de veinte años harán una película sobre lo mal que lo hice yo” (*risas*) (Tusell, 2021).

4. SOC FILLA DE MA MARE DE LAURA GARCÍA (2013): GIRO ENUNCIADOR DESDE LA MIRADA MATERNA

Volver a casa, en el impulso que guía el cine autorreferencial y autobiográfico, implica deconstruir el rol que hemos desempeñado en la familia. Suele suceder cuando, en el camino para encontrar reconocimiento como ser social (por ejemplo: ‘soy cineasta’) se impone el volver al origen como intento de superación de ciertas actitudes familiares arraigadas. En la asistencia a esa confrontación, la cámara es el medio: supone una barrera física donde refugiarse (Lane, 2002), un testigo aliado, el billete que validará tu historia y que legitima tu actual presentación al mundo. En *Sóc filla de ma mare* la cineasta valenciana Laura García Pérez vuelve a casa firmando este documental reconocido en certámenes nacionales como el *Festival de Cine Documental Alcances* o el Festival Internacional de Cine Independiente de Barcelona L’Alternativa. Junto con la reapropiación de material doméstico audiovisual, la presencia de la cámara adquiere un

papel crucial en el establecimiento de la conversación entre la autora y su madre, facilitando un espacio de reconciliación entre pasado y presente.

La madre de Laura, a diferencia de los hábitos de registro doméstico de la mayoría de los núcleos familiares españoles, ejerció durante varios años como directora de la memoria familiar. Este gesto, el del sostenimiento de la lente, es algo que la directora se empeña en recuperar durante todo el documental, proporcionándole una nueva cámara e instándola a grabar. En el primer dispositivo conversacional que la autora construye, madre e hija dialogan enfrentadas en sendos sofás. La hija graba en trípode a la madre, y ésta dirige una videocámara hacia la hija. Más allá de la intención de transcripción visual de la entrevista, el artefacto cinematográfico opera aquí como refugio y muralla de contención:

– *(Madre): Si tú y yo no hablamos de nada.*

– *(Laura): Esa es la sensación que tú tienes, pero esto ya me lo has contado.*

– *(Madre): ¿El por qué intenté suicidarme cuando estaba embarazada?*

– *(Laura): ¿Eso me lo vas a querer contar?*

– *(Madre): Me tomé 4 pastillas de nada (...).*

La singularidad de la figura materna como directora de la historia familiar surge como reacción del rol desempeñado por el padre, lo que refuerza nuestra consideración de que la hija continúa siendo objeto de la mirada patriarcal doméstica, como justificaremos a continuación. Ausente desde la infancia media de Laura, percibimos la presencia del padre tras la cámara únicamente en un metraje temprano de viajes y ocio, donde él dirige la mirada mientras aprende a utilizarla: “Intenta sonreír, aunque es una cosa prácticamente imposible... No lo conseguimos, ¿no?”, le dice a la madre. En un viaje a París, Laura toma la cámara bajo sus instrucciones: “Ya puedes cortar... No hagas el plano muy largo, si no luego aburre”. Cuando el padre desaparece progresivamente en viajes de trabajo sin retorno, la madre lo sustituye como filmadora, con un objetivo claro: “Vamos a mandarle un recuerdo a papá”. A partir de entonces, de forma periódica, las cartas audiovisuales serán enviadas al progenitor ausente “para que se

acuerde de nosotras”, cumpliendo el metraje lo que concibo como una función de *souvenir*. En este período, la cámara aparece como dispositivo de retención de la figura paterna, prolongando de esta manera el vínculo con la mirada patriarcal doméstica.

En la representación de las escenas bucólicas de la familia García, el principal elemento que actúa como fuerza de retención del padre ausente recae en la *performance* de la niña Laura. Animada a mostrar “todo lo que sabe hacer”, Laura se presenta, canta y dedica las actuaciones al espectador. La apropiación y reordenamiento del metraje materno que presenta la película nos permite observar cómo evoluciona el intercambio performativo que reconoce la relación observador y observado. En una primera fase, una pequeña Laura reconoce la presencia de la cámara como mirada masculina (se dirige al padre). Posteriormente, la niña adjudicará esta mirada a la generalidad de los sujetos y el mundo (aunque la madre insiste en que le dedique sus actuaciones a su padre, ella quiere dedicárselas “a la gente”). Al final de la película, el metraje casero mostrará a una Laura preadolescente emancipada de la mirada del progenitor, que, tras una *performance* guitarra en mano, se dedica la canción a sí misma.

Sóc filla de ma mare es una película representativa de lo que defino como narrativas de movilidad paterna, donde la búsqueda del padre ausente activa la forma cinematográfica del viaje, implicando tanto un desplazamiento físico del descendiente como su tránsito emocional en la indagación de las raíces identitarias. Laura García navega en el archivo para encontrar a una figura voluntariamente exiliada e ilocalizable. La imagen del padre queda bloqueada desde el inicio del filme, ya que la madre ha eliminado su rastro de las fotografías familiares. Lejos de suponer un obstáculo para abordar el sujeto de estudio, Laura García filma el vacío y el recorte, reforzando metonímicamente su voluntad de rellenar las lagunas del archivo. La imagen del padre se define así mediante la ausencia, enfatizando una de las cualidades intrínsecas del archivo familiar: la ambivalencia. “Al presentar la imagen de un pasado idealizado y selectivo, las películas caseras anuncian lo que está ausente” (Citron, 1999, p. 19). La decisión de la madre de Laura de capar el álbum familiar también puede ser entendida como un acto de agencia, reescritura y apropiación del relato oficial. Materializando la

desaparición del padre, que, aún vivo, ya no interviene en la vida familiar, la matriarca desafía a la institución familiar.

Sóc filla de ma mare (Laura García, 2023)



Continuando con el análisis de la representación de la imagen paterna, debemos volver a la apertura del filme, momento en el que la protagonista hace una llamada que no será contestada. La comunicación telefónica con el progenitor no se alcanzará hasta el final del relato, cuando éste confiesa su desinterés por encontrarla y se niega a decirle su localización. Con un silencio finalmente resuelto, la directora decide llenar el hueco del archivo, liberando unos instantes de la imagen del padre encontrada en el metraje doméstico. Ante la imposibilidad de un encuentro extradiegético, fabrica un espacio de reconciliación en la diégesis cinematográfica, compartiendo con el espectador el rostro del sujeto que ha sido hallado.

El giro enunciador en esta película se desarrolla en un espacio compartido con la madre. Así como ella decide, de manera unilateral, la representación del álbum familiar y, por ende, la identidad familiar, la hija renegocia este posicionamiento a lo largo del filme. La puesta en práctica de una conversación culmina con el reconocimiento de una unidad

familiar de dos y la subsiguiente reconstrucción de las relaciones maternofiliales. Laura García recupera las cartas audiovisuales dedicadas al padre y tras reeditarlas en una nueva lógica emancipadora donde su interpretación está dedicada “al mundo” y a sí misma, anula la tiranía de la ausencia y el silencio como figura definitoria de la identidad familiar.

Sóc filla de ma mare (Laura García, 2023)



5. CONCLUSIONES: SOBREMESAS.

In my family, home movies were powerful and necessary fictions that allowed us to see and explore truths that could only be looked at obliquely.

Michelle Citron, 1999.

En *África 815* (Pilar Monsell, 2014), otra película referencial en el reciclaje de la mirada doméstica paterna en España, las fotografías analógicas son las contenedoras del silencio intrafamiliar. Éstas son revisitadas por el padre y la hija-directora, quienes se las pasan de ida y vuelta encima de una mesa. La académica feminista, *queer* y antirracista Sara Ahmed, utiliza una potente figura retórica que hoy le tomo prestada: la mesa como lugar donde las conversaciones incómodas tienen que pasar. Cuando la feminista

*aguafiestas*⁵ decide sacar a relucir hechos que pasan desapercibidos para sus allegados, es probable que la cena en torno a la mesa familiar termine arruinada. Ya sea por interrogar las ausencias del álbum, por salir del armario o por señalar el racismo de tu cuñado durante la cena navideña, las reacciones provocadas sobre la mesa nos recuerdan que “los objetos a los que ponemos objeciones se reafirman como objetos inadecuados para la crítica o la denuncia” (Ahmed, 2017: 63). La mesa es, para Ahmed y Monsell, no sólo el receptáculo para la dialéctica, sino el lugar donde nos enfrentamos a las injusticias y ponemos en práctica un hacer feminista que, al interrumpir y confrontar el *status quo*, a menudo es visto como algo incómodo, pero esencial para generar reflexión y cambio.

Esta mesa discursiva es la mesa de montaje en la generación de cineastas que aquí vindico. En el cine apropiacionista o de *found footage*, el material de archivo es resignificado gracias al montaje cinematográfico, que altera y juega con la legibilidad del sentido original de la imagen. Siguiendo la tesis de Catherine Russell en *Archiveology* (2018), encontramos que el poder del archivo cinematográfico para despertar perspectivas críticas sobre la historia oficial reside en la concepción de Walter Benjamin de la imagen como documento. Concebir las imágenes como documentos nos lleva a reconocer su valor histórico, destacando la idea de Foucault de que el archivo es “un sitio clave de poder y relaciones sociales que proporciona las condiciones para el conocimiento” (Russell, 2018, p. 13). Cualquier reflexión sobre las imágenes es así imposible de desligar de su configuración política. Es mediante la descontextualización y reordenamiento de la imagen encontrada, mediante la ruptura de su linealidad histórica y la lógica que la articulaba, que ésta es capaz de revelar sus relaciones de poder. Cuando Emma Tusell y Laura García modifican la relación dialéctica entre las imágenes, visibilizando la discrepancia entre la imagen idílica y el relato traumático, exhiben realidades que, como menciona Citron (1999), solo pueden abordarse indirectamente, de forma velada. La naturaleza dialéctico-materialista de esta práctica de montaje, no solo permite el doble ejercicio de revisión histórica y restauración del

⁵ La feminista *aguafiestas* es una figura desarrollada por Ahmed referente a aquellas mujeres que señalan y cuestionan las estructuras de poder, injusticias y desigualdades, especialmente dentro de contextos que se consideran felices o celebratorios.

yo, sino que abre un espacio de reflexión para el espectador sobre aquellas imágenes discrepantes, invitándole a desarrollar conclusiones individuales.

6. APORTACIÓN

	Firmante 1
Conceptualización	X
Tratamiento de datos	X
Análisis formal	X
Investigación	X
Metodología	X
Supervisión	X
Validación	X
Visualización	X
Redacción (borrador)	X
Redacción (revisión y edición)	X

7. CONFLICTO DE INTERESES

La persona firmante declara que no existe ningún conflicto de interés.

8. DECLARACIÓN DE USO DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL

La autora declara no haber hecho uso de inteligencia artificial para la elaboración del artículo.

9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ahmed, S. (2017). *Vivir una vida feminista* (J. L. García, Trad.). Ediciones Akal (Obra original publicada en 2014).

Berzosa, A., & Cerdán, J. (2022). Exiliados y colonos en primera persona: El archivo familiar y sus (re)escrituras *recientes en España*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (34), 21-40. <https://doi.org/10.63700/984>

Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

Chatman, S. (1980). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press.

Citron, M. (1999). *Home movies and other necessary fictions*. University of Minnesota Press.

Cuevas Álvarez, E. (2012). El cine autobiográfico en España: Una panorámica. *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 38(1), 106-125. <https://doi.org/10.15581/008.28.2990>

Czach, L. (2010). Cómo ‘mejorar’ las películas. El discurso de perfeccionamiento y la interpretación en el cine doméstico. En: E. Cuevas (ed.), *La Casa Abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos contemporáneos* (pp. 61-88). OCHO Y MEDIO LIBROS DE CINE.

Dall’Asta, M., & Chiarini, A. (2016). Editors’ introduction: Found footage: Women without a movie camera. *Feminist Media Histories*, 2(3), 1–10. <https://doi.org/10.1525/fmh.2016.2.3.1>

Derrida, J. (1996). *Archive Fever: A Freudian Impression*. University of Chicago Press.

Guardiola, I. (2015) *La imagen dialéctica en el audiovisual found footage. Un hiperarchivo de conceptos visuales*. Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra.

Guardiola, I. (2023). (Re)pensar las imágenes: itinerarios del documental de apropiación y de archivo. En: C. Torreiro & A. Alvarado (Eds.), *El documental en España: historia, estética e identidad* (pp. 357–374). Ediciones Cátedra.

Lane, J. (2002). *The autobiographical documentary in America*. University of Wisconsin Press.

Mulvey, L. (2006). *Death 24 X A Second. Stillness and the Moving Image*. Reaktion Books.

Mulvey, L. (2015). Women Making History: Gleaning and the Compilation Film. En M. Arbeit & I. Christie (Eds.), *Where Is History Today? New Ways of Representing the Past* (pp. 45-60). Palacký University Olomouc.

Mulvey, L. (2019). *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times*. Reaktion Books.

Nogales Cárdenas, P., & Suárez Fernández, J. (2010). Evolución histórica y temática del cine doméstico español. En: E. Cuevas, ed., *La Casa Abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (pp. 89-121). OCHO Y MEDIO LIBROS DE CINE.

Odin, R. (1995). *Le film de famille : Usage privé, usage public*. Méridiens Klincksieck.

Odin, R. (2008). Reflections on the family home movie as document: A semio-pragmatic approach. En: K. L. Ishizuka & P. R. Zimmermann (Eds.), *Mining the home movie: Excavations in histories and memories* (pp. 255–271). University of California Press.

Odin, R. (2010). El cine doméstico en la institución familiar. En: E. Cuevas, ed., *La Casa Abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos contemporáneos* (pp. 39-61). OCHO Y MEDIO LIBROS DE CINE.

Pollock, G. (2022). *Diferenciando el canon: El deseo feminista y la escritura de las historias del arte* (F. López Martín & A. Useros Martín, Trad.). Colección Ex(it)Libris. (Obra original publicada en 2000).

Russell, C. (2018). *Archiveology. Walter Benjamin And Archival Film Practices*. 1st ed. Duke University Press.

Tusell, E. (2021). Entrevista sobre *Video Blues*. En Coloquio de cine documental ARCHIVOS VIVOS de la Fundación Bilbaoarte.

Weinrichter, J. (2009). *Metraje encontrado: La apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra: Gobierno de Navarra / Festival Internacional de Cine Documental de Navarra Punto de Vista.

Zimmermann, P. R. (1995). *Reel families: A social history of amateur film*. Indiana University Press.

Zimmermann, P. R. (2008). *Morphing History into Histories: From Amateur Film to the Archive of the Future*. En K. L. Ishizuka & P. R. Zimmermann (Eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories* (pp. 275-288). University of California Press.