

**HOME VIDEO: MEMORIE DI CINEMA AMATORIALE.
EL CASO DE ALINA MARAZZI**

Home video: memorie di cinema amatoriale.
Alina Marazzi's case

IVANA MARGARESE

En los últimos treinta años el uso y reelaboración de películas con un marcado origen familiar y personal se ha incrementado notablemente, especialmente en obras realizadas por mujeres. En muchos casos esta práctica representa el deseo de contar la propia historia (intentando repensar una experiencia traumática de carácter social, familiar o étnico), mientras que en otros casos, es una inestimable vía para la introspección. En este contexto, *Tutto parla di te* y *Un'ora sola ti vorrey*, de Alina Marazzi, son un buen ejemplo de ello.

In the last thirty years the use and reelaboration of films with a personal and familiar origin, specially in works filmed by women, have increased notably. In some cases this practice represents the desire to tell the own story (trying to rethink a traumatic experience of social, familiar or ethnic nature), meanwhile in other cases, it is the perfect way to self introspection. In this context, Tutto parla di te and Un'ora sola ti vorrey, by Alina Marazzi, are both very good examples of this trend.

Fecha de envío: 23 de mayo de 2013
Fecha de aceptación: 28 de junio de 2013

Mi estado es como el de aquel a quien han metido en un trozo de hielo.
Tú ves todo lo que hay fuera, pero no escuchas las voces
y no puedes unirte a los otros. ¿Entiendes cómo es?
Liseli Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*

Desde hace treinta años cada vez más se están difundiendo -sobre todo por parte de las mujeres- prácticas fílmicas que consisten en la utilización y en la reelaboración de películas referidas al pasado personal y familiar de las propias directoras¹, y en la transformación de

material originariamente destinado a un visionado íntimo y familiar en una película proyectada públicamente.

En algunos casos, estas prácticas representan el deseo de contar una historia propia compleja a causa de traumas (adopciones,

¹ Cfr. P. Simoni, "Il film di famiglia. L'ambiguità delle immagini felici" en M. Bertozzi (ed.), «Schermi di pace», *Annali*, 8, 2005, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma. Querría a tal propósito nombrar algunas películas realizadas por directoras a través de reelaboraciones de películas de la propia familia: *Christmas in the Distance*, de Anu Kuivalainen (Finlandia

1994); *Family Gathering*, de Lise Yasui (Estados Unidos-Japón 1998); *Yidl in the Middle*, de Marlene Booth (Estados Unidos 1999); *First Person Plural*, de Deann B. Liem (Estados Unidos 2000); *Engelchen, flieg*, de Christiane Burkhard (Alemania 2001); y *I for India*, de Sandhya Suri (India, 2006).

IVANA MARGARESE es Licenciada en Filosofía, obtuvo el doctorado en Estudios Culturales en la Universidad de Palermo. Ha ejercido de investigadora postdoctoral en la Universidad Elte de Budapest. Colabora en revistas como *Fata Mogana*, *la Torre del Virrey*, *Nuova Corvina* y ha preparado el catálogo de la muestra *Ti racconto qualcosa di me*, que recoge fotos privadas comentadas por diferentes escritores italianos contemporáneos

Palabras clave:

- Estudios de género
- Memoria
- Cultura visual
- Estudios sobre el trauma
- Autorepresentación

Keywords:

- Gender studies
- Memory
- Visual culture
- Trauma studies
- Personal representation

abandonos) o por pertenecer a etnias minoritarias o “transnacionales”² que comportan un difícil reconocimiento en la tentativa de rescatar, repensar y reescribir las imágenes lejanas de su propia infancia. En otros casos por el contrario, remontar películas del pasado familiar se revela como una ocasión de retorno a las propias raíces o de descubrimiento de personas que o no se han conocido nunca, o bien se recuerdan apenas.

Los estudios de género han puesto en evidencia cómo la mayor parte de las contribuciones de las mujeres a la escritura- y, añadido, a otras formas expresivas- pertenecen a una comunicación de tipo biográfico³, a una “historia particular”, “aquel particular que los que escriben la historia en general ignoran y no consideran digno de ser narrado⁴”. Las tentativas de hallar las peculiaridades de las escrituras femeninas, además, han evidenciado una narración a menudo episódica y fragmentaria, más que lineal, y la importancia dada a la dimensión personal de la vida de cada día; tanto que Domna Stanton en su *The Female Autograph* llega al paroxismo de substituir el término *autobiography* por el más específico de *autogynography*, individuando en todas las formas personales -biografías, autobiografías, cartas y diarios- la escritura femenina por excelencia.

En España, por ejemplo, en el ámbito visual es conocido el caso de Madronita Andreu, quien durante toda su vida, entre 1922 y 1980, se dedicó a filmar a su familia y su ambiente personal, material a partir del cual se realizó el film de José Luis López-Linares y Javier Rioyo *Un instante en vida ajena* (2003). Siempre desde esta perspectiva, en Italia Alina Marazzi es justamente una de las directoras más originales e interesantes del panorama contemporáneo. Autora, con excepción de su última película, de films documentales, representa bien cómo

mo, aun cuando el documental permanece confinado “fuera de los mecanismo mentales, más que productivos y distributivos, del circuito mayoritario”⁵, este es capaz de rebelarse al mismo tiempo como una de las experiencias creativas más interesantes para la reflexión sobre la imagen y las formas cinematográficas.

Atenta a una búsqueda visual que profundiza en las raíces de la esfera íntima y personal, ha realizado varias películas que, si bien con métodos de trabajo distintos, exploran las condiciones femeninas y siguen un único hilo rojo: *Un'ora solo ti vorrei* (2002), dedicado a su madre Liseli, quien se suicidó a la edad de treinta y tres años cuando la directora era todavía una niña; *Per sempre* (2005) en la que Marazzi indaga sobre las razones que han empujado a algunas mujeres a la elección religiosa de la clausura; *Vogliamo anche le rose*⁶ (2007) que cuenta la condición femenina italiana en los años sesenta y setenta, al mismo tiempo que una reflexión política a través de tres diarios privados provenientes del Archivo de Pieve Santo Stefano; y, para finalizar, *Tutto parla di te* (2013), la primera película no documental de la directora en la que se afronta el complejo tema del sentimiento materno y su ambivalencia, acrecentada por el esfuerzo que se hace todavía hoy por aceptarla y afrontarla desde el momento en que va en contra del sentido común del vínculo natural y primordial entre madre e hijo.

El trabajo de Alina Marazzi tiene el mérito de intentar socavar el terrible esquema según el cual las cosas de hombres son reconocidas y tienen un alcance universal, mientras que a las cosas de mujeres basta con darles una atención confinada y declinada a lo femenino.

⁵ M. Bertozzi (ed.), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Turín, 2003, p. 17.

⁶ Cfr. Alina Marazzi, *Notas de la directora*, en <http://www.vogliamoanchelero.it/> “He querido recorrer la historia de las mujeres entre la mitad de los años 60 y el final de los 70 para ponerla en relación, a partir del 'caso italiano', con nuestro presente global, conflictivo y contradictorio, con la intención de ofrecer un punto de reflexión sobre temas todavía hoy parcialmente irresueltos o incluso teatralmente sometidos a discusión. ¿Dónde han llegado hoy en día estas mujeres? ¿Qué tipo de conciencia tienen de sí mismas, cuáles son todavía las metas por conseguir y los deseos que cumplir? ¿Cómo viven sus relaciones afectivas, el amor y la maternidad? De todo lo que se pedía en el célebre eslogan ‘Queremos el pan, pero también las rosas’, con el que en 1912 las operarias textiles marcaron con originalidad su participación en la huelga de semanas en Massachusetts, quizá lo necesario, el pan, se tiene hoy. Pero las mujeres se han enfrentado por un mundo que dé espacio también a la poesía de las rosas. Y es una batalla más que actual”.

² Cfr. D. Bryceson y U. Vuorela (eds.), *The Transnational Family: New european Frontiers and Global Networks*, Berg Publishers, Oxford, 2003.

³ Cfr. M. Cometa, R. Coglitore y F. Mazzara (eds.), *Dizionario degli studi culturali, op.cit.*, pp. 523-537, en el que viene acentuado cómo la escritura femenina cobra voz principalmente en los géneros de la autobiografía, de las confesiones y de las memorias “espacios vitales para contener los movimientos infinitesimales de la identidad, de la experiencia personal y de lo específico femenino”.

⁴ G. Pomata, “Storia particolare e storia universale”, en *Quaderni storici*, 74, agosto 1990, pp. 353-354; L. Mattesini, “Scrivere di sé: una rassegna critica sull'autobiografia femminile”, en *DWF*, 2- 3, 1993, pp. 28-47.

A Alina Marazzi no le interesa narrar eventos extraordinarios, fragores o excepciones, prefiere más bien dar espacio a la normalidad, a las voces que a menudo se esfuerzan por ser escuchadas y tenidas en consideración.

Los protagonistas de sus películas son figuras que niegan y alteran el tiempo y el lugar que les han sido asignados. Figuras subversivas de la diferencia. Herederas de Penélope⁷ -que con su hacer y deshacer queda al margen de los eventos de la Historia grande hecha por los hombres y al sitio que se le ha atribuido en el orden simbólico ajeno- y de su *mêtis*, táctica femenina de resistencia, confiando su rebelión no a las grandes gestas, sino a “políticas cotidianas”⁸, pequeños procedimientos de defensa. Herederas de Antígona⁹, eligen la verdad de la acción rebelándose a una verdad impuesta. Caminan, van más allá y chocan contra una barrera impuesta, como olas espumosas de un mar que se infiltra entre las rocas y los escombros de un orden establecido. Representan, por decirlo con una expresión usada por Georgs Didi-Huberman para la imagen, la fuerza y la resistencia del *a pesar de todo*.¹⁰

En *Glas*, Jacques Derrida ha escrito sobre la fascinación de Hegel por Antígona en cuanto figura excepcional e inaceptable en el sistema, figura deforme que no se vuelve nunca un rol codificado: ni ciudadana, ni mujer, ni madre: “Insistencia vertiginosa sobre un inclasificable Y si lo inasumible, lo indigesto absolu-

to jugase un papel fundamental en el sistema, abismal más bien, desde el momento que el abismo juega”.¹¹

Para Derrida, así como para Freud, son los márgenes los lugares de relevo para el sistema: “¿no es siempre un elemento excluido del sistema el que asegura el espacio de posibilidad del sistema mismo?”¹²

En esta sede pretendo dedicar mi análisis a la primera y a la última película de Alina Marazzi: *Un’ora sola ti vorrei* y *Tutto parla di te*, ya que se trata de dos trabajos, profundamente ligados el uno al otro, que pueden sin duda ser comprendidos enteramente dentro de una perspectiva dialéctica que pone en relación el ser hija y el ser madre como eventos constitutivos y significativos de la condición femenina. *Tutto parla di te* es ante todo, en efecto, una película que cierra un ciclo de reflexión iniciado con *Un’ora sola ti vorrei*, obra dedicada a su madre, que desarrolla a través de las miradas una genealogía de lo femenino en busca del rostro materno: “la primera cara que vemos cuando venimos al mundo es el rostro de nuestra madre. Es lo que recordamos y conocemos mejor”.¹³ Hay una secuencia, resultado de un largo trabajo de profundización, en el que Liseli y su madre se miran, gracias a una acción de montaje. Este montaje, más que conseguido desde un punto de vista formal, es muy importante por los mensajes que contiene:

Sobre todo la secuencia rompe la continuidad temporal. Madre e hija, en la ficción del montaje, tienen ahora la misma edad y dialogan de igual a igual (...) En los estudios de género, está muy presente el tema de la confianza de una mujer a otra, considerada la madre simbólica. En la escena en cuestión esta demanda es visible en las miradas que las dos mujeres se intercambian; la cual suplía imperiosamente el salto generacional de madre e hija, para convertirse en intercambio entre mujeres, más allá de la línea del tiempo y de la historia.¹⁴

UN’ORA SOLA TI VORREI. Realizado a partir de un archivo de imágenes de familia, sobre todo fotografías y filmaciones rodadas en su mayor parte por el abuelo materno de la direc-

⁷ Cfr. A. Cavarero, *Nonostante Platone*, Editori Riuniti, Roma 1990.

⁸ M. De Certeau, *L’invention du quotidien. I Arts de faire*, Éditions Gallimard, Paris, 1990 (trad. it. *L’invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2001, p. 70.)

⁹ Símbolo político y moral de lucha y resistencia al discurso hegemónico y dominante, Antígona se rebela, también al interno de nuestra realidad, absolutamente actual. La cuestión de quién y qué es lo que se considera real o verdadero, tanto para ser observado o reconocido, como para suscitar, si violado o profanado, indignación, en efecto, concierne también al poder y a la modalidad a través de la cual el poder decide mostrarse y comunicarse a sí mismo, de manifestar o celar, de hacer ver o de guardar en la invisibilidad, como Antígona obligada al vacío de su gruta. La hija de Edipo invita a reflexionar sobre cómo transformar la indignación en acción. Antígona en su mito recluye de hecho un análisis deflagrante de las dinámicas que están en la base del eterno contraste entre la moral humana y la arrogancia de los poderes, la primera representada por las nuevas generaciones, la segunda por aquellos que, aun siendo más jóvenes, no pueden hacer otra cosa que defender lo que poseen usando la ley como arma de abuso, útil para hacer acallar las rebeliones del pensamiento y de los pueblos.

¹⁰ Cfr. G.Didi_Huberman, *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris 2003 (trad.it. *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milán 2005)

¹¹ J. Derrida, *Glas*, Éditions Galilée, Paris 1974, trad.it. *Glas*, Bompiani, Milán 2006, p. 171.

¹² J. Derrida, *Être juste avec Freud. L’histoire de la folie à l’âge de la psychanalyse* in *Penser la folie*, Éditions Galilée, Paris 1992. (trad.it. *Essere giusti con Freud. La storia della follia nell’età della psicoanalisi*, Raffaello Cortina Editore, Milán 1994)

¹³ Texto de la película *Un’ora sola ti vorrei*.

¹⁴ A. Marazzi, *op. cit.*, p. 60.

tora, el editor milanés Ulrico Hoepli, en un largo período que va desde 1926 a 1972¹⁵, *Una' ora sola ti vorrei* reconstruye la historia de la propia madre, Liseli Hoepli, en la que se van intercalando testimonios del pasado a través del montaje de elementos cotidianos, familiares y privados (diapositivas y fotografías de familia, diarios, cartas, relatos y cuentas de la clínica, algunas grabaciones sonoras entre las cuales un disco grabado en el que la madre charla con el padre y canturrea algunas estrofas de *Una' ora sola ti vorrei*, canción que da el título a la película).

El montaje de las grabaciones de la familia responde en este caso a una precisa vocación personal o, mejor todavía, a la exigencia de curar un dolor que tiene sus raíces en la historia infantil y familiar: un proceso de elaboración de la pérdida y de reconciliación con ellas mismas. La directora habla de la película como de un completo recorrido de reconstrucción, de ponerse en la pista de la madre y de celebrarla recordándola, después de haberla ignorado y apartado durante mucho tiempo.

La película es la reconstrucción de mi búsqueda personal de la cara de mi madre, a través del montaje de las grabaciones rodadas por mi abuelo. Un intento de darle vida aunque sólo en la pantalla, una manera de celebrarla recordándola. Durante casi toda mi vida el nombre de mi madre ha sido ignorado, evitado, escondido. Incluso su rostro. Tengo la suerte, sin embargo, de poder verla moverse, reír, correr.¹⁶

Aunque el proceso de elaboración no puede nunca ser llevado a cabo de modo definitivo, sin embargo, volver sobre lo vivido es, al menos, un medio si no de poseer la historia, sí de ser más conscientes de ella. El archivo de imágenes familiares es el punto de partida para intentar la reconstrucción de una relación pa-

rental difícil, interrumpida por la muerte, poniendo en movimiento recuerdos e imágenes y activando espacios posibles de relación. *Una' ora sola ti vorrei* es, por tanto, una película sobre la búsqueda del rostro de la madre, sobre el deseo de encontrarlo y mirarse en él. Un proceso de elaboración de la pérdida y de reconciliación a través de una obra creativa. Tanto la reconstrucción, como el dolor, son parte de este proceso. Alina Marazzi explica, de hecho, cómo la película nació como consecuencia de un recorrido doloroso y complejo, del deseo y al mismo tiempo del sentimiento de culpa¹⁷, derivados de no haber conocido nunca de verdad la historia de la madre:

Una vez un amigo me dijo que el arte verdadero nace del sentimiento de culpa y del deseo, y que *Una' ora sola ti vorrei* se mueve bajo el empuje de estas dos manifestaciones. Que el arte nazca de un sentimiento de culpa es una declaración fuerte, aunque verdadera. Seguramente nace siempre de un proceso de sufrimiento, aunque alguna vez sea un sufrimiento que lleve a algo positivo. El deseo está unido a algo que no existe, que falta, y puede ser generado por un sentimiento de culpa. Para mí el sentimiento de culpa está unido al hecho de no haber podido nunca conocer la historia de mi madre. Esta falta se ha convertido en algo intolerable que me ha llevado a realizar esta película.¹⁸

La película subraya desde el título el deseo de la directora de pasar al menos una hora en compañía de su madre, encuentro ahora ya solo posible en la imaginación cinematográfica.

El gesto de introducir la vieja película en el proyector y ver as imágenes en la pantalla ha resultado para mí algo mágico: mientras proyectaba aquellas películas, por las que nadie se había interesado desde hacía 30 años, yo vivía la paradoja desgarradora de vivir el tiempo que correspondía al momento en el que aquellas imágenes habían sido filmadas. Y así es mientras veía a mi madre aprender a caminar o a mi abuela bailar en un campo o a mi tío meterse en el mar, era a la vez espectadora y partícipe de aquel momento. Las caras aparecían

¹⁵ Las imágenes provienen del archivo de Ulrico Hoepli, apasionado cinéfilo. El material montado ha sido seleccionado entre sesenta carretes, cerca de veinte horas de rodaje, ya sea a color o en b/n, que cubren un amplio arco temporal, desde el 1926, año en el que el abuelo conoce a su futura esposa, al 1972, año de la muerte de Liseli. Las películas son casi todas en 16mm, las más recientes se grabaron en 8mm y fueron rodadas con una Bolex, a excepción de las más antiguas en b/n de 1926, realizadas con una Pathé Baby con película de 9,5mm, y a continuación conservadas en 16 mm. Algunas imágenes se han obtenido también de las grabaciones amateur del amigo de la familia Hoepli, Giorgio Magister, pero cubren un período de tiempo más reducido, de 1958 a 1962, coincidente con el noviazgo y el matrimonio de Liseli Hoepli y Antonio Marazzi.

¹⁶ http://www.hulot.it/il_cinema_delle_donne.html.

¹⁷ En *Una' ora sola ti vorrei* se escucha una cancioncita, *Hänschen Klein*, muy famosa en alemán, que entona la misma Marazzi y que narra la historia de un niño que abandona su casa, lo que entristece a su madre. Es una cancioncita que habla del sentimiento de culpa y del deseo de reunión con su madre. Este tema actúa en la película a más niveles y remite, por un lado, a la separación de la directora de la madre, mientras que, por otro, a la fractura vivida inconscientemente por parte de ésta última en comparación con la suya. El miedo a ser abandonados se une al sentido de culpa, al temor infantil de haber cometido algo que haya inducido al objeto amado a alejarse de nosotros.

¹⁸ A. Marazzi, *Una' ora sola ti vorrei*, Rizzoli, Milán, 2006, p. 56.

en la pantalla, sonreían, y después desaparecían, en un juego despiadado de seducción hacia mí. Las personas se me mostraban en carne y hueso, pero sin permitirme tocarlas o abrazarlas. Entré en la magia del cine, que nos permite evocar lo que ya no está y hacerlo presente. En el caso de aquel “poder” era exasperado emotivamente, no sólo porque evocaba el pasado, sino porque era mi pasado, que yo no conocía hasta ese momento.¹⁹

Con tal perspectiva se revela valioso el uso de las películas de familia, las que tienen de verdad un valor documental: los acontecimientos filmados se han desarrollado en un espacio determinado y en un tiempo determinado, y en este sentido, la determinación del tiempo y del espacio confiere a las cosas representadas una realidad, una connotación de huella. No obstante, a esta huella documental está acompañada también de la representación subjetiva que nosotros construimos de aquel mundo, desde el momento en que poseemos la capacidad de crear imágenes a través de la imaginación. Como dice Roger Odin, lo esencial de ver una película de familia reside en la producción mental que cada uno de nosotros efectúa a partir de estas imágenes.²⁰

Con este propósito quisiera relacionar el valor terapéutico que supone hacer una película con imágenes filmadas de la propia familia con la expresión de “memoria performativa²¹”, en el momento en que se trata de un recorrido que no solo produce una obra, en este caso una película, sino también en el momento en que, en su conjunto, modifica profundamente a aquellos que participan; en primera instancia a la directora misma, que escoge la manera catártica de desnudar algo suyo, algo que le ha provocado un profundo sufrimiento:

Gracias a la película he sido capaz de construir un trozo de la memoria que había perdido, que estaba sumergida en alguna arte. Puedo decir que este tra-

bajo me ha cambiado profundamente y ciertamente ha tenido también una función terapéutica respecto a mi historia. Se ha dicho muchas veces que esta película se asemeja a un proceso psicoanalítico porque sigue un recorrido de asociaciones de ideas y de imágenes y de palabras libres. Creo que eso es lo que ha sido.²²

Una forma de terapia, un verdadero y particular viaje personal de reconciliación que pasa a través de una lenta reapropiación del rostro y de la mirada maternas. Una mirada que se ha reactivado gracias a los fotogramas que la han capturado y conservado, y que se vivifica cada vez a través de los ojos y la experiencia de los espectadores:

Al principio, lo mío era una verdadera y particular sed de imágenes, quería entender y “descubrir” cosas que no sabía de la vida de mi madre y de mi familia. Cada fotograma era un tesoro que salía a la luz y yo sabía que mirando aquellas imágenes otras florecerían en mi memoria. Esto no ha pasado, pero sucedía, por el contrario, que aprendía a reconocer las expresiones y la mirada de aquella mujer y a reconocer las semejanzas conmigo. Era una experiencia nueva para mí, ya que hasta entonces no me había visto reflejada en una cara femenina a la que sentía que pertenecía.²³

Ya que las imágenes de las grabaciones familiares son mudas, la directora desarrolla la narración a través de una carta imaginaria escrita por la madre y leída con su voz en *off*. Alina Marazzi²⁴, con una máscara catártica, en la ficción de la película presta su propia voz a su madre- “una persona viva, robusta, sentimental, que lanza al aire esa voz diferente de todas las otras voces”²⁵: “Querida Alina, ahora que ha pasado tanto tiempo desde mi muerte, te cuento mi historia”. La directora confiesa que prestar su propia voz a la madre ha sido una decisión muy compleja, a la que ha llegado después de varias alternativas:

He llegado a esta fórmula después de diversas alternativas. Al principio pensaba expresarme en primera persona, como una Alina que contara la vida de su madre. He decidido después dar mi voz a

¹⁹ A. Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, Rizzoli, Milán 2006, p. 30.

²⁰ R. Odin, *Le film de famille dans l'institution familiale*, in *Le film de famille, usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, p. 34.

²¹ R. Monticelli, *Contronarrazioni e memorie ri-composte negli studi di genere e delle donne*, in E. Agazzi- V. Fortinati, *op. cit.*, p. 610: “Los actos de memoria incluyen performatividad, representación e interpretación, ya que estas (re)construcciones y transmisiones en la cultura emergen desde una compleja dinámica entre pasado y presente, individuo y colectividad, privado y público, recuerdo y olvido, poder y ausencia de poder, historia y mito, trauma y nostalgia, imaginación y realidad, miedos y deseos conscientes o inconscientes de un individuo y/o de un grupo identitario”.

²² De la entrevista a Alina Marazzi incluida en los extra del DVD *Un'ora sola ti vorrei*, Cecchi Gori Home Video, 2005.

²³ A. Marazzi, *op.cit.*, p. 92.

²⁴ Me parece interesante a este propósito recordar cómo la directora es una seguidora del trabajo de John van der Keuken, para quien el sentido añadido del hacer documentales reside también en explicitar la presencia y el punto de vista del director, quien puede comparecer en la toma físicamente.

²⁵ I. Calvino, *Un re in ascolto* en *Sotto il sole giaguaro*, Mondadori, Milán, 2000.

un cuento imaginario hecho por Liseli hace muchos años, después de su desaparición. Tenía necesidad de un marco literario para introducir la historia y los textos que realmente componen la película: los diarios, las cartas, los historiales médicos.²⁶

Esta elección implicaba cuestiones delicadas de tipo artístico, lingüístico y ético, ya que era fundamental mantener al mismo tiempo un proceso de proyección (Alina Marazzi se identifica a través de su voz con la madre y da vida a quien antes se la había dado a ella) y de distanciamiento que hiciera posible narrar cinematográficamente la historia y sus protagonistas. Liseli Marazzi cuenta entonces mediante una carta su particular vivencia a su hija y, al mismo tiempo, a nosotros los espectadores, y la cuenta ella misma aun estando ya muerta. Este nivel de ficción permite al espectador conservar una posición privilegiada. Es un discurso que se dirige a él y que cobra sentido por sí mismo: el espectador se ve implicado en la historia sin olvidar la distancia que lo separa de ella, en una oscilante alternancia de proximidad y distanciamiento.

Un' ora sola ti vorrei habla del sentido complicado y profundo de inadecuación de una mujer frente a sus propios roles de hija, de mujer y de madre²⁷, de su andar a tientas a la búsqueda de algo que vaya más allá de una función requerida por lo social y nos deje libres para comprender y seguir nuestras propias inclinaciones, para ser como los pantalones tendidos en un "día de cielo sereno con viento"²⁸. A través de la lectura de los diarios en la película, la protagonista, aunque haya vivido desde siempre en el bienestar, en una especie de ilusión de serenidad donde no existe ningún problema, enseguida declara saber que no encontraría nunca su lugar en el mundo. Como tantas otras

mujeres, Liseli está asustada, tiene miedo de no estar a la altura. Explícita en ese sentido es una secuencia de la película que monta en modo paralelo dos escenas que describen la manera en la que la madre baña al hijo. En la primera secuencia, en un blanco y negro impecable, está la abuela de la directora, madre perfecta, mientras pone con cuidado al hijo en una tina para lavarlos tiernamente y con una delicadeza igualmente perfecta. En la siguiente, en un súper 8 un poco desgranado, aparece Liseli filmada mientras lava de una manera torpe el pelo a su hija Alina, obligándola a estar en una posición que parece incomodísima. Gestualidades diversas a la hora de atender a los hijos, expresión de situaciones diferentes. El tema de la maternidad es desde luego amplio y complejo²⁹. Desde hace algún tiempo se ha comenzado a discutir el modelo de la madre perfecta capaz de responder a cada necesidad de su bebé y a problematizar las dificultades, las ansias, los sentimientos de insuficiencia que cada madre puede experimentar con el hijo en el curso del tiempo, sobre todo si se siente presionada por un modelo, por un ideal de perfección, que no es más que un edulcorante, una simplificación que acaba por fosilizar en esquemas el diálogo y el conflicto. El tema de la maternidad permea la película entera, incluso en algunos fotogramas que se relacionan con ella menos explícitamente; por ejemplo, los pantalones tendidos para secar, cuya imagen se repite un par de veces sin una razón aparente en la película, no es otra cosa que los *ciripà*, los viejos pantalones de paño para los niños, que se usaban en los años Cincuenta y Sesenta³⁰. Detalle aparentemente microscópico y marginal que recoge y conduce un pensamiento central no solo en el curso de toda la película sino de la poética entera de la directora.

TUTTO PARLA DI TE. También *Tutto parla di te*, su última película, está dedicada al tema de la maternidad. Ya desde el título nos habla del mundo de la directora, de su código articular dirigido a la investigación de lo íntimo, de lo cotidiano y aparentemente sin importancia, que traza sin embargo, el auténtico hilo de cualquier existencia:

²⁶ A. Marazzi, *op.cit.*, p. 35.

²⁷ Cfr. A. Marazzi, *op. cit.*, p. 79. Liseli, en la secuencia de su matrimonio, dice: "¿Qué le puedo dar yo a Antonio? Después, sin embargo, yo tengo tantas exigencias: no quiero una mujer de servicio, quiero que me ayude a lavar los platos, a cambiar los pañales al niño, si tuviéramos. Sería una salvaje, querría que él me hiciera la comida, sería tan celosa de nuestra vida privada (...) Al mismo tiempo tengo miedo, si me caso con Antonio, de no hacerlo feliz, porque le he dicho un montón de cosas, pero en realidad yo soy vaga, y se desilusionará, porque si tengo hijos, después seré incapaz de trabajar, porque querré ocuparme de ellos. ¿Y si aprendiese a bailar danza del vientre?"

²⁸ *Ibid.*, p. 60: "Esta frase, que se repite sucesivamente, está sacada de una postal que Liseli escribe a su amiga del alma Sonia, en al que expresa todo su deseo de recorrer el mundo, de compartir algo inmediato, como un día de cielo sereno con viento".

²⁹ Cfr. A. Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, Norton, New York 1976. (trad. it. *Nato di donna*, Garzanti, Milán, 1996; C. Botti, *Madri cattive. Una riflessione su bioetica e gravidanza*, Il Saggiatore, Milán, 2007).

³⁰ Información extraída de la entrevista realizada por la autora a Alina Marazzi en Milán en marzo de 2010.

Un día estaba con mi hijo recién nacido cuando una mujer se me acercó diciéndome con una sonrisa: “¡Qué guapos los niños cuando están en brazos de otros!”. Una frase aparentemente banal que me hizo reflexionar sobre el conflicto que puede manifestarse en la relación madre-hijo. Toda madre conoce ese sentimiento en equilibrio entre el amor y el rechazo común de esta unión primordial (...) Para restituir la complejidad de este sentimiento he querido integrar la ficción con materiales diversos: filmaciones de archivo, animaciones, elementos documentales, con los cuales evocar los varios niveles emotivos que esta tensión provoca en quien la vive.³¹

En *Tutto parla di te*, se cuenta la medida de la distancia, a menudo indecible, entre el esfuerzo de ser madre y la falta de preparación cultural y social para afrontar y admitir este malestar. Las protagonistas son dos mujeres: Pauline, interpretada por Charlotte Rampling, la cual asiste, sigue y sostiene en los momentos de ansia y depresión a la joven Emma, bailarina y nueva mamá, enfrentada a la evolución o la transformación de ser madre. Entre las mujeres se desarrolla lentamente una relación de complicidad que llevará a Pauline a ajustar cuentas con su pasado trágico de hija de una mujer suicida y a Emma a aceptarse a sí misma como madre.

Sobre el fondo de esta historia, hay historias, contadas por medio de entrevistas y grabaciones, de las madres que han vivido una inquietud y por tanto, se han dirigido a asociaciones que apoyan la maternidad. La directora elige no narrar la violencia extrema, como por otro lado, hace por ejemplo, Fabrizio Cattani en *Maternity Blues* (2011), documental que trata explícitamente la cuestión del infanticidio. En el curso de la película de Marazzi se asiste, de hecho, solo a un testimonio, tomado de un programa televisivo, que narra la situación de una joven que ahoga a su hijo duchándolo: “Yo estaba sola, vacía, tenía un muro delante -confiesa con esfuerzo una chica rubia que no tiene nada de extraño ni en el aspecto ni en el modo de dirigirse al interlocutor-. Tenía miedo de los ladrones, yo he salvado a mi hijo, de lo contrario lo habrían hecho ellos”.

También en esta película, como en las precedentes, Marazzi deja espacio para las imágenes privadas, a través de fotografías y diapositivas de familia. Estas imágenes, junto a las animaciones realizadas por Beatrice Pucci³²,

representan los recuerdos dolorosos de Pauline, que afloran de manera fragmentaria y descompuesta. Hay además una galería de imágenes fotográficas de madres con sus hijos, que intentan reclamar la iconografía clásica, la imagen-espejo a la que cualquier madre debe enfrentarse.

Para expresar el sentimiento de inquietud vivido por las mujeres, Marazzi incluye también, en estrecha relación con la escritura de la película, algunas imágenes fotográficas de Simona Ghizzoni capaces de evocar atmósferas perturbadoras e indescifrables, imágenes que expresan bien el estado de ánimo de soledad, el sentirse “desenfocada” de las mujeres protagonistas de la película: “Se trata de fotos de mujeres que parecen encerradas entre las paredes de la casa, en casas abandonadas, que dan una idea de pérdida de identidad, de algo que está desenfocado”.³³

Incluso la apertura metafórica de los baúles de casa, gesto que hace una de las protagonistas de *Tutto parla di te*, Pauline, buscando en numerosas ocasiones a lo largo de la película recuerdos, cartas y fotografías, supone un pequeño gesto insignificante, pero en realidad revelador, de la poética de la directora, de su intento de reabrir los pequeños cofres cerrados para así disolver la dialéctica entre lo interno y externo, entre lo que es personal y lo que se comparte con una comunidad, arriesgándose a llevar a escena argumentos difíciles de tratar por vergüenza o temor. Una operación en la que el espacio íntimo se transforma en comunitario, desde el momento en que el redescubrimiento y la salvaguardia de la singularidad y de la pluralidad, el manifestarse como alguno en las palabras y en las acciones están, como escribe Hannah Arendt, como base de la comunidad.³⁴

animación que siguiese los pasos desde una vieja casa de muñecas estilo años '50, con los colores y la decoración típica de la época, y los personajes compuestos de una familia feliz. Lo digo porque mis animaciones han tenido siempre tonos oscuros y melancólicos y no había considerado nunca trabajar con color. Para mí ha sido una revolución. En este sentido, Alina, con su propuesta, ha revolucionado mi manera de trabajar”.

³³ Alina Marazzi en http://d.repubblica.it/famiglia/2013/04/10/news/alina_marazzi_intervista_tutto_par-la_di_te-1602860/

³⁴ Cfr. H. Arendt, *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought*, New York 1961. (trad.it. *Tra passato e futuro*, Garzanti, Milán 1991; H. Arendt, *The Life of the Mind*, New York 1978, trad. it. *La vita della mente*, Il Mulino, Boloña 1987; R. Giusti, *Antropologia della libertà. La comunità delle singularità in Hannah Arendt*, Cittadella, Asís, 1999).

³¹ <http://www.tuttoparladite.it/>

³² Cfr. Beatrice Pucci en <http://www.tuttoparladite.it/>: “Me sorprendí cuando Alina me buscó para realizar una

Marazzi considera que es sobre todo la ausencia de una atenta e íntima comunicación entre las mujeres, no sólo entre las generaciones, el drama principal del que cada una puede ser víctima al punto de ser transformada en verdugo. Con el fin de crear una red comunitaria, más allá de la realización de la película, Marazzi se ha involucrado en la realización de un proyecto en la red sobre la maternidad, *Tutto parla di voi* (<http://tuttoparladivoi.ilfattoquotidiano.it/>) que recoge varias voces de mujeres que cuentan su experiencia de embarazadas. La figura de Pauline, reflexiva y empática a la vez, da voz a las heridas de quien queda tras el gesto desesperado y extremo de una mujer-madre dejada sola y, al mismo tiempo, representa una mirada atenta hacia Emma, sobrepuesta a la maternidad y a los cambios. Inicialmente la joven bailarina siente a su hijo como algo extraño, una responsabilidad demasiado grande que no le pertenece, pero que poco a poco, gracias a la ayuda de Pauline, consigue reconocer que “él era él y yo era yo. Yo soy yo y puedo seguir siéndolo incluso con él a mi lado”.

CONCLUSIONES. En conclusión quisiera poner en evidencia brevemente cómo *Tutto parla di te* y *Un'ora sola ti vorrei*, describen ambas un recorrido de geografía emocional³⁵ donde re-mover significa literalmente mover fuera, cambiar de lugar, salir de sí mismo y de los territorios dados, previstos, previsibles, y ver el cine con una mirada más relacional, con la totalidad de nuestras emociones. Y subrayando, además, el potencial de la memoria individual y cultural para motivar cambios, transformaciones y reconfiguraciones, el hecho de ser instrumento crítico y a la vez creativo. Estas películas ponen en escena espacios creativos de resistencia y de cura, que recuperan huellas de la memoria, pertenecientes al mundo de lo cotidiano y de lo efímero, consiguiendo hacer posible un deseo; vuelven a poner en un cierto sentido en movimiento la historia, para no rendirse al *status quo*, para reabrir discursos cerrados u olvidados.

La mayor parte del cine distribuido en las salas es un cine de distracción, evasión y

diversión. Un cine que no se compromete, no solo en el sentido de que no es cine comprometido, sino en el de que tampoco compromete, dado que no exige ni tiempo ni reflexión; mero entreacto para consumir antes de volver a nuestras tareas domésticas rutinarias. Por el contrario, el cine de Alina Marazzi es un cine que necesita tiempo, que ralentiza, procede con lentitud, e implica el estar dispuestos a seguir un recorrido. Recorrido que no se desarrolla en un tiempo único, lineal o cronológico, sino en un tiempo sedimentado y múltiple, casi un paisaje geográfico, un mapa, precisamente, emocional.

**Traducción de
Andrea Ibáñez González**

³⁵ Cfr. Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, 2000. (trad. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, op.cit., p. 3). “*Atlante delle emozioni* explora las relaciones entre cine y otros campos visuales, modelando en particular su relación con la arquitectura, la cultura del viaje, y la historia de las artes visuales, no solo la conexión con el arte de la memoria y de la cartografía”.