



UNA ESTRUCTURA NARRATIVA FEMINISTA A TRAVES DE RELATOS
SOBRE LA INFANCIA Y EL QUIEBRE DEL NÚCLEO FAMILIAR

POR: ANTONIA MONSERRAT OLIVARES ARÉVALO

Tesis presentada a la Facultad de Comunicaciones de la Universidad del
Desarrollo para optar al grado académico de Licenciada en Artes
Dramáticas Audiovisuales.

PROFESOR GUÍA:

SR. FRANCISCO SCHULER

Marzo 2021

SANTIAGO, Chile

Esta tesis está dedicada a:

Para la niña que creció viendo relatos ajenos.

Para mis hermanos y mi papá.

Gracias a mi Gachy, a mi mamá y a mis amigas.

ÍNDICE

I.	INTRODUCCION.....	3
II.	MARCO TEORICO.....	10
1.	Historia del cine sobre la infancia dedicado a un público adulto	10
1.1.	La figura de la infancia en el Neorrealismo Italiano	10
1.2.	La infancia en el Melodrama Latinoamericano.....	16
1.3.	El cine Iraní en torno a la infancia.....	21
2.	Una propuesta de estructura narrativa feminista.....	28
2.1.	Estructura narrativa clásica y patriarcal.....	28
2.2.	Estructura narrativa feminista: Narrativa del contenedor.....	34
3.	Quiebre del contenedor: Separación del núcleo familiar.....	48
3.1.	La niñez para el cine: Las características propias de la infancia que permiten un punto de vista único.....	48
3.2.	Quiebre del núcleo familiar: el duelo y la separación.....	52
3.3.	Quiebre del núcleo familiar: La separación.....	56
III.	DESARROLLO.....	59
	- Metodología.....	59
	- Análisis Film 1: <i>De Jueves A Domingo</i> : La niñez pasiva frente al quiebre del contenedor.....	62
	- Análisis Film 2: <i>Verano 1993</i> : El proceso de adaptarse a un nuevo contenedor.....	83
	- Análisis Film 3: <i>Ceniza Negra</i> : La muerte y lo cíclico para la infancia.....	105
IV.	CONCLUSIONES.....	127
V.	BIBLIOGRAFIA.....	130

INTRODUCCIÓN

Existen películas dirigidas a los niños, películas sobre la infancia y películas sobre la niñez dirigidas a un público adulto. Desde las adaptaciones de los cuentos de los hermanos Grimm, películas de animación de Disney o Pixar, hasta películas iraníes o de guerrilla latinoamericanas. Algunas son realistas, otras de fantasía o de ciencia ficción. Para este estudio, lo interesante es detenerse a pensar sobre aquellas películas que hablan de la infancia y que están destinadas a un público objetivo adulto.

Tal como el cine es un arte relativamente nuevo que nació a finales del siglo XIX, el interés por la concepción o estudios sobre la infancia también lo son. A lo largo de la historia del cine, estos dos elementos se han cruzado en varias ocasiones. Cuando se trata de la infancia en el cine, podemos encontrar diferentes estrategias, métodos y lenguajes cinematográficos.

En primer lugar, está el neorrealismo italiano de los años 40 como aquel movimiento cinematográfico que particularmente tenía una afición por hacer que sus protagonistas fueran niños. André Bazin explica por qué la figura del niño es la figura ideal del neorrealismo. El neorrealismo se caracteriza por querer representar la realidad. Para lograrlo, los cineastas trabajan de manera espontánea. Es decir, sin planificaciones de rodaje o con actores no profesionales como niños. La figura del niño se vuelve entonces un elemento imprescindible a la hora de querer retratar la realidad ya que buscan en él la inocencia, la vulnerabilidad para empatizar de mejor manera con el espectador ya que este acepta, a través de la mirada infantil, la realidad

de manera genuina¹. Son películas que instalan a sus protagonistas infantiles en situaciones socialmente vulnerables, en medio de conflictos políticos, o situaciones de extrema pobreza como lo hace también, un par de años más tarde, el melodrama.

En la década del 50 nace el género del melodrama mexicano que luego se expande por latinoamérica. Como una derivación del melodrama, empiezan a nacer distintas obras cinematográficas que como objetivo principal buscan la denuncia y crítica social. Son artistas que buscan representar sectores de estratos económicos vulnerables, de la clase obrera, denunciando las desigualdades sociales. De este modo, la niñez se transforma en un punto de vista narrativo, a través de su ignorancia, inocencia con los pies descalzos y la ropa rota. Es a través de aquella mirada infantil que el cineasta emplea la figura de la infancia como un testigo de las injusticias sociales. Según Julia Tuñón y Tzvi Tal en un ensayo sobre el cine latinoamericano y la infancia, los personajes infantiles en el melodrama ayudan a incrementar el nivel de tragedia e intensificar el drama².

En pocas palabras, tanto el melodrama como el neorrealismo emplean la imagen de la niñez con un objetivo superior. Según Deborah Martin, se usa particularmente aquella imagen de la infancia que sufre como una manera de reforzar el discurso político al apelar directamente al lado emocional del espectador³.

¹ Ref: André Bazin, *Bazin at Work: Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties*, Bert Cardullo, 1997.

² Ref: Julia Tuñón y Tzvi Tal. *La infancia en las pantallas filmicas latino americanas: entre la idealización y el desencanto*, 2007.

³ Ref: Deborah Martin, *The Child In Contemporary Latin American Cinema*, pp. 6-7, Palgrave Macmillan, 2019.

Más adelante en la historia del cine, pienso en el cine iraní, estos cineastas también ocupan protagonistas infantiles para transmitir un mensaje social y político. La figura del personaje infantil logra instalar al espectador en un contexto emocional que otros elementos narrativos o discursivos no consiguen. El niño o la niña no poseen la habilidad de actuar, afectar o cambiar la situación en la que se encuentran, lo cual significa que el niño se limita sobretodo a observar y por ende a comprender o intentar comprender su entorno.

Este cine logra situar al espectador adulto cómo un niño nuevamente, a través de una ilusión infantil. A partir de esto último, Bazin plantea la idea de que la imagen del niño ha sido colonizada por los adultos y sus deseos. Si bien son personajes infantiles que tienen su propio viaje emocional, este está a merced de un discurso político y social mayor. Se tratan de obras cinematográficas colonizadas tanto por los realizadores como los espectadores adultos.

En segundo lugar, es importante entender que la historia de la humanidad hasta ahora ha sido contada por hombres y sobre hombres. La falta de referentes para el público femenino, ha creado un quiebre de identidad en la sociedad. Nuestra manera de pensar se basa en arquetipos creados por hombres. Por su parte, el cine ha también retomado aquellos modelos tradicionales, adaptando las figuras míticas que han conformado nuestra sociedad. Sin embargo, es relevante y actual la búsqueda de nuevas formas para contar estas historias ya que es necesario para poder liberarse de un sistema opresivo patriarcal.

Por un lado, autoras cómo Maureen Murdock proponen el viaje de la heroína. Por otro lado, Ursula Le Guin, autora feminista, postula que la historia del hombre siempre ha sido contada desde una figura fálica, cómo a través de las espadas, las

lanzas, lo fálico, incluso desde los hombres primitivos que cazaban mamuts con lanzas. La historia de la narrativa ha repetido esto último, en cuanto a su esquema actancial. Al personaje le sucede algo, lo destruye y por ende sale victorioso. A partir de esta investigación en la cual indagaremos con mayor detalle más adelante, Le Guin propone la narrativa contenedora, la cual posee características femeninas al actuar como una casa contenedora y creadora de vida.⁴

Al parecer, una estructura narrativa feminista debe recopilar aquello que es femenino y crear así nuevamente un equilibrio con lo masculino. Un relato feminista puede manifestarse a través de los elementos de la naturaleza, la Diosa Madre, el útero que protege y contiene, la luna, los animales, lo cíclico, la vida y la muerte cómo nuevos comienzos y permanentes cambios.

A partir de esto último, me hago las siguientes preguntas: Puesto que el cine sobre la infancia dirigido a un público adulto emplea a la niñez como protagonista, ¿puede establecerse una estructura narrativa que rechace el viaje del héroe ya que la infancia es más bien pasiva y no activa? En ese caso, ¿cómo estas películas que emplean la vulnerabilidad de la infancia para transmitir un mensaje superior pueden ser feministas? En el caso que no lo sean, ¿cómo entonces llegar a contar un relato sobre la infancia que permita una estructura narrativa feminista? ¿Cómo lograr entablar un relato cinematográfico sin colonizar a la infancia con una mirada adulta? ¿Cuáles serían los elementos de aquella película, tanto de guión cómo de puesta en escena? Si retomamos la estructura del contenedor de Le Guin, ¿cómo ésta logra manifestarse en una película sobre la infancia y acompañarla en sus

⁴ Ref: Ursula K. Le Guin. *The Carrier Bag Theory of Fiction*

procesos? ¿Cómo la niñez que enfrenta el quiebre del núcleo familiar, permite demostrar la relación con el contenedor y sus distintas formas y relaciones?

A partir de esto, podemos decir que nuestra hipótesis es que en los relatos protagonizados por una infancia no victimizada y vulnerada, se puede entablar una estructura narrativa no tradicional que acompañe a esta infancia desde un lugar de contención.

En cuanto a los objetivos de la investigación me interesa visibilizar un relato feminista en su forma, el cual permita evidenciar cómo la niñez vive sus procesos y el quiebre de su núcleo familiar, enfrentándose al quiebre del contenedor pero también el descubrimiento de nuevos contenedores a través de una narrativa que se apoya en el viaje hacia el interior a través de lo cíclico y no lo lineal.

La relevancia de esta investigación yace en la falta de representación infantil en el cine desde un punto de vista no victimizante que no le otorga voz a la infancia, yace también en la falta de referentes femeninos y en el quiebre de nuestra identidad femenina. Me parece importante indagar en nuevas formas de relatos ya que estos moldean e influyen en el día a día nuestros pensamientos y comportamientos. Al indagar en la representación de la niñez por cineastas mujeres y jóvenes, nos ayuda a explorar distintas herramientas, maneras y recursos cinematográficos que rompan con el discurso tradicional. Al explorar en la voz y espíritu propio de la infancia y en nuevos recursos cinematográficos, estamos en búsqueda de lo mismo. Estamos en búsqueda de algo genuino, espontáneo y libre que logre transmitir armonía, contención dentro de una sociedad caótica y llena de incertidumbre que al mismo tiempo impone reglas y normas obviando las distintas formas de vida y libertad.

Constantemente, me abruma el hecho que la información que recibimos nos manipula y forma cómo individuos. Me abruma que tantas cineastas y artistas han sido opacadas y que la mayoría de la población ignore incluso sus existencias y aún más sus obras, rescatando solo una forma de expresión, la cual solo incentiva aún más el patriarcado. Me pesa el cuerpo pensar que mis hermanos, mis padres, mis abuelos, mis tatarabuelos, hayan crecido observando y oyendo una violencia innecesaria, una sola forma de relatos que transmite el fin como un objetivo final, la ambición, la lucha y la victoria como un modelo a seguir. Pienso en Occidente y la manera en que concebimos la muerte. La muerte como un duelo trágico, la recta final de una vida, y el fin de todo cuando en realidad, a mi parecer, la muerte no es más que un cambio y una transformación a la cual todos llegamos. Entonces para que tenerle miedo a la muerte y llorarla de negro sin pensarla como tal. De esta manera, busco en esta tesina una nueva forma de relato, nuevos elementos que permitan crear nuevamente un equilibrio en el pensamiento y actuar, recuperando así lo sagrado femenino y aquello que es sencillo y natural.

Por un lado, buscamos demostrar cómo se logra trabajar un personaje infantil cómo un ser pensante y no como una herramienta política vulnerabilizada. Por otro lado, buscamos identificar cómo la infancia vive el proceso de una muerte simbólica frente al quiebre de su contenedor, es decir núcleo familiar. Esto último nos ayudará a comprender cómo la infancia vive un viaje hacia al interior, hacia la cueva contenedora, a la cual debe descender para poder enfrentar el dolor, sanar y transformarse para así reencontrarse con lo femenino perdido en la actualidad.

Este análisis se basa en la evolución del guión cinematográfico, particularmente desde la construcción de las protagonistas y en la puesta en escena

desde el punto de vista de la contención y lo cíclico. De esta manera, la investigación avanzará desde lo más convencional a lo más rupturista, es decir desde lo realista a un tratamiento cada vez más surreal basado en la imaginación de la niñez. El análisis también avanza desde lo temático respecto a cómo cada película se enfrenta a la distintas etapas del inminente quiebre del núcleo familiar.

MARCO TEORICO

1. HISTORIA DEL CINE SOBRE LA INFANCIA DEDICADO A UN PÚBLICO ADULTO.

La figura del niño en el cine y en general ha sido más bien irrelevante y ha pasado a menudo desapercibida. Es el adulto el que constituye el centro de interés ya que éste tiene, supuestamente, poder de decisión y de acción. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX, la infancia comienza a adquirir roles protagónicos en ciertas películas. Pero sólo ha sido en las últimas décadas, en la actualidad, que se ha otorgado una mayor atención a la infancia, discutiendo y defendiendo incluso la vida y protección de ésta. A continuación, investigaremos la figura de la infancia en tres corrientes cinematográficas: neorrealismo italiano, melodrama y cine iraní.

1.1. La figura de la infancia en el Neorrealismo Italiano.

Los directores del cine neorrealista italiano tienen una particular afición por hacer que sus protagonistas sean niños. Son cineastas que buscan en la figura de la infancia inspiración para retratar los estragos del país luego de la Segunda Guerra Mundial. La figura inocente de la niñez debe enfrentarse a un difícil contexto, abandonando la inocencia y buscando sobrevivir dentro de una cruda realidad. De esta manera la infancia se emplea como un instrumento importante para transmitir al espectador las consecuencias de la guerra. Los directores quieren transmitir un mensaje político y social, y la infancia es un medio para empatizar con este mensaje. A través de la victimización de los niños, el espectador adulto siente lástima e impotencia por

éstos, de esta manera el objetivo de los realizadores toma más fuerza y logra un alcance más amplio, perpetuando así la imagen vulnerable de la infancia. A continuación, se hará un panorama del uso de los personajes infantiles en ciertas películas de este movimiento cinematográfico, ejemplificando y entendiendo cómo se martirizan a estos niños, apelando así de manera más eficaz al espectador.

En primer lugar, para comprender la presencia de la figura de la infancia en el cine neorrealista italiano de los años cuarenta, hay que primero visualizar y entender el contexto del país y su cine en aquellos años. A lo largo del mandato de Benito Mussolini, el dictador se propuso distintos propósitos buscando unir una sociedad fragmentada transformándola así en una nación unida. Dentro de este plan, el cine adquiere un rol preponderante. Mussolini, tomando en cuenta los recursos y alcances que posee el lenguaje cinematográfico, promovió un cine regulado por el Estado. De esta manera, el cine se empleó como una herramienta de propaganda para el partido fascista. A partir de esto, algunos cineastas comienzan a reclamar contra la censura del cine de aquel entonces que estaba evitando a toda costa mostrar la realidad. Frente a esta inconformidad, a comienzos de los años cuarenta, nace el Realismo Nuevo (Neorrealismo). Con el fin de la ocupación alemana y la Segunda Guerra Mundial, la Resistencia victoriosa y la vuelta a la democracia, los cineastas italianos se encuentran en una situación ideal para documentar la realidad huyendo de las reglas formales. Sin embargo, Italia sufre las consecuencias de una gran crisis económica. En esta nueva libertad, en un contexto de euforia, pero atravesado por una difícil situación económica que afecta a todo el país, se realizan películas denunciando el nuevo contexto social.

El cine entonces deja de ser una herramienta de entretenimiento de masas al servicio del Estado y se vuelve una gran herramienta de crítica social.

Para emplear el cine como una herramienta política, el neo realismo acude a distintas herramientas para retratar la realidad de la manera más verídica posible pero sin caer en el estilo propio del documental. Por ende, el neorrealismo no busca mostrar la realidad, sino más bien busca expresar una visión humana de la realidad afectada por la guerra. Para lograr esto, los cineastas buscan una manera de trabajar espontánea. Es decir, sin planificaciones de rodaje, grabando en espacios naturales, cámara en mano que permite más flexibilidad, una puesta en escena sin intervención, sin una gran búsqueda de composición y el uso de actores naturales. Este último, es el elemento que más nos compete para encontrarnos con el rol de la figura de la infancia en el neorrealismo.

Roma, ciudad abierta (Roma, città aperta) de 1945, *Camarada* (Paisà) de 1946, *Alemania, Año Cero* (Germania, anno zero) de 1948, dirigidas por Roberto Rossellini y *El limpiabotas* (Sciuscià) de 1946, *Ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclette) de 1948, dirigidas por Vittorio de Sica, son un listado de ejemplos de películas que tienen como protagonistas o personajes importantes a niños. Si bien algunos no tienen mucho diálogo o acción, la participación de estos y su evolución es relevante para la historia de estas películas que buscan denunciar una situación social. El hambre, la pobreza, la violencia, la falta de educación, de hogares, de higiene, de acceso a oportunidades, entre otros, son temas que busca retratar el neorrealismo italiano. Este listado de problemas sociales afecta a todos en el país, por consecuencia, afecta también a los niños. A diferencia de sus padres, o mayores, estos niños conocen solo la guerra, es lo único que han vivido a sus cortos años. Aquello es parte de su cotidiano, viéndose

forzados a sobrevivir más que vivir, ignorando el peligro que los rodea. La niñez debe sacrificarse entonces por su familia, trabajando desde una temprana edad. La evolución de la infancia en estas películas demuestra de paulatinamente cómo estos niños pierden su inocencia ya que están forzados a actuar como adultos.

En *Roma, Ciuda Abierta* de Rossellini, se dan varias situaciones en donde los niños reflejan la situación del país. Por ejemplo, aquella escena que evidencia a un grupo de adultos y a un grupo de niños. Ambos reclaman y se agrupan exigiendo comida en la puerta de una panadería. Es un plano general, casi contemplativo que expresa la falta de alimentos pero también lo expuesto que están estos niños, quienes deben, al igual que los adultos, exigir su propia comida. En esta escena, la propuesta sonora es interesante ayudando a realzar la presencia de los niños. Frente a la presencia de los adultos, son los gritos de los niños que predominan y son estos quienes crean más alboroto. El espectador logra empatizar mejor con los niños ya que son ellos quienes realmente están moviéndose para conseguir comida, mientras que los adultos, de forma pasiva comentan sobre la situación y la impotencia que sienten. Esto último crea aún más impotencia en el espectador, empatizando entonces con la posición activa de los jóvenes.

En *El ladrón de Bicicleta*, Bruno es un pequeño niño que imita a su padre y por ende tiene ciertas actitudes de adulto. Por ejemplo, hay una escena en que antes de salir de su habitación, nota que su hermano pequeño sigue durmiendo y que la ventana está abierta. Por ende, para que el pequeño no pase frío, Bruno, con un gesto paternal le cierra la ventana. A lo largo de la película, lo vemos constantemente jugando de cierta manera a ser adulto pero su ternura e inocencia queda siempre en primer plano, empatizando inmediatamente con él.

Si bien estos personajes deben comportarse cómo adultos, son todavía niños y a ratos logran encontrar momentos para pasarlo bien, encontrando momentos de tranquilidad y felicidad. Sin embargo, aquellos momentos son sólo momentáneos. Las tragedias en estas películas golpean una y otra vez. La infancia debe vivir momentos muy dolorosos y violentos. A Bruno se le derrumba su figura paterna al verlo robar la bicicleta. Si bien está decepcionado, de todas formas decide apoyarlo y le toma la mano, es el mayor gesto que puede hacer por su padre. En *El limpiabotas*, Giuseppe y Pasquale, ambos huérfanos de padres, terminan en un reformatorio y escapando de este Giuseppe muere en el intento. En *Alemania, año cero*, Edmund busca dinero en la calle mientras su padre está enfermo y su hermana es acusada falsamente de prostituirse para los soldados extranjeros. Se hace parte de un grupo de jóvenes delincuentes y su final es cruel y trágico. Edmund se tira desde lo alto de un edificio, terminando así con su vida a los 12 años. En *Roma, Ciudad Abierta*, Marcelo sufre la muerte de su madre y los niños son testigos de la violenta ejecución del cura.

Teniendo en cuenta todos estos eventos, es sorprendente la resistencia de los niños. Llama la atención lo poco que lloran, mientras que el espectador tiene el corazón desgarrado y un nudo en la garganta. Sin embargo, estos personajes infantiles que tienen todas las razones para desesperarse y angustiarse, no expresan del todo sus emociones y apenas vemos lágrimas en sus ojos. Sus emociones son manifestadas a través del silencio, o las miradas dirigidas al piso. Solo contemplan, observan, no hay nada que puedan hacer. Durante la ejecución de Don Pietro, los niños son testigos del evento y observan desde el otro lado de una reja. La reja simboliza entonces la pasividad de estos, no porque no quieran hacer algo al respecto, sino porque simplemente no pueden, va más allá de ellos. Por lo tanto solo esperan y observan.

Por lo tanto, la infancia en este contexto se vuelve un potente personaje. En estas películas, observamos a una niñez que no es bien tratada y que casi no recibe amor. Sin embargo, siguen siendo niños por lo que poseen características propias. Por un lado, son pasivos, inocentes, sumisos, vulnerables, frágiles. Por otro lado, es una niñez que debe también luchar, por lo que son personajes fuertes dentro de todo. Sin entrar en mayor detalle, es interesante detenerse en un análisis hecho por André Bazin respecto al tratamiento de la figura del niño en los films de Rossellini. Bazin plantea que el niño es la figura ideal del neorrealismo, refiriéndose a la característica innata de la infancia que carece de la posibilidad de accionar ya que las cosas le suceden, las padece. El niño no posee la habilidad de actuar, afectar o cambiar la situación en la que se encuentra, lo cual significa que el niño se limita sobretodo a observar y por ende a comprender o intentar comprender su entorno.⁵

Gilles Deleuze hace un eco a Bazin analizando el neorrealismo, el cual explica cómo un cine de los que ven y no de los que provocan. Explica entonces que los personajes son un observador al cual su situación se les escapa de las manos.

*“Se ha señalado el papel del niño en el neorrealismo, sobre todo en De Sica (y más tarde en Francia con Truffaut); esto se debe a que, en el mundo adulto, el niño se ve afectado por una cierta impotencia motora, pero que lo hace aún más capaz de ver y oír ”.*⁶

⁵ Ref: André Bazin, *Bazin at Work: Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties*, Bert Cardullo, 1997.

⁶ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*. 1989. p.3

La infancia es efectivamente la herramienta ideal del neorrealismo ya que ésta sucumbe a situaciones y se limita a observar, a escuchar ya que no busca cambiar su situación porque carece de los elementos para cambiarla. De manera efectiva, los cineastas del neorrealismo logran transmitirnos el sufrimiento y miseria que deja la guerra empleando como medio la infancia. La imagen del niño que sufre se emplea como una manera de reforzar el discurso político al apelar directamente al lado emocional del espectador.

1.2. La infancia en el Melodrama Latinoamericano.

Al igual que en el neorrealismo, la niñez como alegoría de una sociedad en crisis se repite nuevamente en Latinoamérica a través del melodrama. En películas derivadas del melodrama como *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez del año 1947 o *Los olvidados* de Luis Buñuel de 1950. Nos centraremos sobretodo en estas obras audiovisuales para entender la presencia de la figura del niño en el cine latinoamericano de esta época y cómo este nuevamente funciona como una herramienta y medio para un objetivo superior y no como un lugar de expresión para darle espacio y voz a la infancia.

No podemos ignorar el contexto latinoamericano, es decir la conquista y el proceso colonial al igual que el neocolonial, los cuales han tenido consecuencias más bien antagónicas, dejando a Latinoamérica en una situación de sumisión y asumiendo de cierto modo, una posición de inferioridad. Esto no solo afecta la identidad cultural de cada nación pero también ha provocado una gran ruptura a nivel social, económico y político. A partir de esto, el contenido de la producción cultural ha sido influenciada por ideologías y clases sociales predominantes. Sin embargo, el carácter de resistencia

a aquella realidad impuesta logra materializarse en importantes obras cinematográficas que justamente buscan criticar estos rasgos sociales y políticos de la sociedad latinoamericana.

El melodrama se instala con fuerza entre la década de los treinta y de los cincuenta sobretodo en Argentina, Brasil y México. nace entonces a partir de la voluntad de crear una industria cinematográfica mexicana. Imitando el sistema de Hollywood, en los años treinta nace la edad de oro del cine mexicano, el cual tiene que ver con el inicio de una lógica de estudios donde privados y estado comienzan a generar este proceso de industrialización para mostrarse como productores cinematográficos. Con el fin de llegar mejor al espectador mexicano, se desarrolla el melodrama con comedias rancheras ligadas a la revolución, el muralismo, los indígenas, y la tradición mexicana. Películas cómo *Doña Bárbara* en 1943 de Fernando de Fuentes o *Flor Silvestre*, una buena historia de amor latinoamericano en donde el rico se enamora de la pobre, un rico con conciencia social. El melodrama normalmente se sitúa en contextos de familia, historias cargadas de emociones intensas y sentimentalistas, tragedias y sufrimiento que se caracterizan también por el particular uso de la imagen de la infancia, especialmente haciendo uso de la imagen inocente de la niñez. Dado que estas películas siguen respondiendo a una lógica hollywoodense, se desarrolla más tarde una transición artística a un cine con una mirada más autoral que busca desprenderse de estas características neocolonialistas pero basándose todavía en elementos del melodrama. Por un lado, está *Nosotros Los Pobres*, la cual es un melodrama que tuvo un gran éxito y gustó mucho al pueblo mexicano ya que este se sintió al fin identificado. Por ende, dado al éxito de esta película, Buñuel hace *Nosotros Los pobres*, la cual nace en respuesta y la crítica social cobra aún más fuerza.

“*Los olvidados fue innovador en su combinación de técnicas neorrealistas y surrealistas con el género del melodrama mexicano en el que había estado trabajando Buñuel, y retuerce los tropos y convenciones del melodrama de formas inesperadas e inquietantes*”.⁷

Este director prácticamente hace un manifiesto sobre la hambruna, la pobreza y la precaria calidad de vida de muchos mexicanos. Por otro lado, no solo emplea a la infancia desde la perspectiva de la inocencia como en *Nosotros Los Pobres* y en otras películas del melodrama, también propone el lado del deseo, violencia y rabia de la niñez.

“*Buñuel sacó a los niños del terreno almibarado de la infancia para sumergirlos de golpe duro en la dureza de la vida social de México a mediados del siglo XX*”.⁸

En efecto, Luis Buñuel logra un retrato dual de la infancia que otros directores no habían explorado ya que habían permanecido en una caracterización unidimensional de la niñez. El director hace un retrato complejizado, exponiendo características opuestas que posee la infancia entre la inocencia y la violencia. En *Los Olvidados*, el niño asume su corporalidad y su humanidad, ya no solo como un ser pequeño pero como individuo, como persona. Sí bien Buñuel logra una representación un tanto más moderna de la infancia, perpetúa, al igual que sus colegas, el uso de la infancia para alcanzar un último objetivo; la crítica social. Por ende, el melodrama tiene una estrecha relación con el neorrealismo. Comparten elementos como el empleo de actores naturales, niños actores, empleando otras técnicas y estilos del neorrealismo.

⁷ Deborah Martin, *The Child In Contemporary Latin American Cinema*, p. 14, Palgrave Macmillan, 2019.

⁸ Julia Tuñón y Tzvi Tal. *La infancia en las pantallas filmicas latino americanas: entre la idealización y el desencanto*, 2007. P. 662

En cuanto a la narrativa y atmósfera, poseen puntos en común. Por un lado, está el contexto. Son ambientes precarios y marginados. En *Nosotros Los Pobres*, la mayoría de la historia transcurre en una vecindad, mientras que en *Los Olvidados*, todo transcurre en las afueras de la ciudad. Las personas, generalmente pertenecientes a la clase obrera, viven con lo justo. Las casas están abiertas porque no hay puerta, son espacios compartidos en donde ahí mismo cocinan, duermen, se lavan y hasta trabajan. La precariedad, la pobreza de estos marginados es un tema en común que se desarrolla. Por otro lado, está el rol de la infancia, específicamente la imagen del niño errante. El niño callejero ambulante que busca ocuparse, busca comida, trabajo o simplemente busca una distracción. Se la pasan todo el día en la calle sin ningún adulto que los supervise, muertos de hambre, por lo que es de imaginarse que tengan que trabajar para ganar dinero y así alimentarse o simplemente robar. Por ejemplo, en *Los Olvidados*, los jóvenes se unen para asaltar al ciego mientras canta para un grupo de personas que lo rodea. Más tarde asaltan a un minusvalido dejándolo botado en la calle acudiendo a la agresión innecesariamente. Sin embargo, en ninguno de los casos es su culpa. Es lo que les tocó vivir. Solo intentan sobrevivir. Sus acciones son consecuencias de su contexto. Acudir a la violencia se vuelve algo normal y en ambas películas, los golpes, la sangre y hasta asesinatos están presentes. Es una juventud expuesta a la violencia, al caos, a la falta de vigilancia, de educación. Estos niños también evidencian la falta de desarrollo de leyes sociales. Chachita, una de las protagonistas de la película de Rodríguez, no asiste al colegio ya que debe trabajar, al igual que los otros niños de Buñuel. En esta última, tenemos a este grupo de jóvenes de todo tipo de edades. La presencia del niño también expone una mirada paternalista

y patriarcal de parte de los directores y de la sociedad, dejando aún más vulnerable y a la deriva a la infancia.

*“En películas como Y mañana serán hombres (Carlos Borcosque, 1939), La cuna vacía (Carlos Rinaldi, 1949), Pelota de trapo (Leopoldo Torres Ríos, 1948), Con la música en el alma (Luis José Bayón Herrera, 1951) o Si muero antes de despertar (Carlos Hugo Christensen, 1952), la necesidad infantil de un reconocimiento paterno remite alegóricamente a la búsqueda por parte del pueblo argentino de un paternalismo, de una fuerza protectora que le devuelva o le otorgue una identidad perdida o nunca encontrada”.*⁹

En esta cita que habla sobre melodramas argentinos de la misma época, se destaca la alegoría para hablar de la nación a través de la relación con la figura paterna. Por ejemplo, Chachita o Ojitos de *Nosotros Los Pobres*, son ambos personajes infantiles cuyos padres los abandonaron. Siendo películas comprometidas social y políticamente, la crítica que comprendo es que el estado, la nación, no puede brindarles protección y contención a la infancia ya que incluso sus padres huyen de éstos. Por otro lado, esto también representa la sociedad machista en la que crece esta infancia. Las madres de Pedro y Chachita se embarazaron sin quererlo. Mientras que la madre de Chachita tuvo que entregar a su hija porque sentía vergüenza, la madre de Pedro fue violada y con aquel rencor que tenía le era imposible querer a su hijo. Se trata de padres que abandonan y madres que deben cargar con la responsabilidad. Además, la violencia sexual hacia la mujer está siempre presente. En *Los Olvidados*, la niña que entrega leche al ciego tiene apenas 14 años y tanto “El Jaibo” como el ciego andan

⁹ Sophie Dufays. *El niño y lo melodramático. Tres hipótesis aplicadas al cine argentino de la postdictadura*. Caravelle, 2013. p-6.

detrás de ella y la miran como un objeto sexual. “El Jaibo” casi abusa de ella y ,mientras su hermano observa, éste no intenta detenerlo ya que normaliza el acto.

Por lo tanto, estamos frente a una infancia vulnerada, frente a la imagen del niño que sufre. No olvidar el final de *Los Olvidados*, en donde la escena final nos muestra el cadáver de Pedro lanzado a un basural. La imagen del rostro de Chachita con sus ojos brillantes por las lágrimas resume el sufrimiento y tragedia que vive la infancia, al igual que la inocencia que estos poseen. Volviendo a la lógica que el personaje infantil es la herramienta ideal del neorrealismo, la imagen del niño es también un elemento narrativo muy efectivo para el melodrama. En efecto, la infancia en el melodrama es muy simbólico dramáticamente ya que según el estudio de Julia Tuñón y Tzvi Tal, la figura infantil logra radicalizar el drama e incrementar el nivel de la tragedia, elementos propios al melodrama. La niñez es nuevamente posicionada como víctima para cumplir con las funciones dramáticas que requiere el guión.

1.3. El cine Iraní en torno a la infancia.

*“El cine iraní emprende una especie de renovado neorrealismo por medio de relatos minimalistas y melodramáticos, en los que se hace patente, a través del universo infantil, la preocupación por las desgracias cotidianas relacionadas con la pobreza y la desigualdad social”.*¹⁰

Esta última cita pertenece a *El Tratamiento de los Olvidados en el cine iraní*, en donde se desarrolla la tesis en torno al cine iraní y el uso de los más desprotegidos para mostrar las difíciles condiciones de vida y criticar así la situación del país. No es

¹⁰ Zoila Díaz-Maroto Fdez-Checa, Elena Carrillo Pascual, Belén Puebla Martínez. *El tratamiento de los olvidados en el cine iraní contemporáneo: Mujer, infancia y minorías étnicas*. p. 329. 2014

coincidencia la palabra *olvidados* en el título de esta tesis. Al fin y al cabo, *Los Olvidados*, título y protagonistas de la película de Luis Buñuel, y estos olvidados son los mismos.

El cine iraní llama la atención por varias razones. Logra una poesía visual y narrativa, mientras filosofan sobre el cine, el metacine, la ficción y el documental pero tampoco olvidan el trasfondo social en torno a la pobreza, la situación de sumisión de la mujer y las minorías culturales del país. Dado estos temas de exclusión social y la particular situación política cambiante y radical del país, es inevitable para los cineastas iraníes callarse y no buscar modos de expresión para denunciar. Frente a esta posición, la infancia nace nuevamente como un gran protagonista para evidenciar las complejas condiciones de vida de muchos habitantes del país.

En primer lugar, hay que repasar el contexto histórico del país y la relación del cine con éste para comprender cómo y porqué surge el uso de la imagen de la niñez. La política ha influenciado directamente a la cultura y por ende el desarrollo de producciones audiovisuales. Tras la Revolución de 1979, se instauró la República islámica (actualmente vigente en Irán). La industria cinematográfica se vio afectada y sufrió una recesión durante los primeros años del régimen. Para poder adaptarse al régimen, las películas que fueron producidas anteriormente, debieron ser reeditadas para obedecer a las exigencias del nuevo régimen, el cual impuso la censura empleando al cine como un medio de propaganda. Los directores tuvieron que adaptar sus obras al servicio de las políticas del estado islámico. Comenzaron a producirse películas de género de aventura, de comedias e incluso melodramas. No era que el público quisiera ver aquellas películas, sí no era más bien porque eran películas que buscaban sólo

entretener a las masas. Sin embargo, este cine escapista se extendió tan sólo hasta los años setenta ya que en esta década surge *el nuevo cine iraní* gracias a jóvenes cineastas. Las influencias principales para esta nueva ola de cineastas fueron la nouvelle vague francesa y por supuesto, el neorrealismo italiano. El resultado de estas influencias fueron películas como *El chaparrón*, 1972, de Bahrâm Beizâi o *El viajero*, 1974, debut de Abbas Kiarostami. Sin embargo, luego de la Revolución, comienza nuevamente a manipularse el cine con propósitos políticos. Dada la guerra contra Irak, de 1980 a 1988, la industria cinematográfica realizó varias películas bélicas, nuevamente siguiendo el modelo de Hollywood. Pero tras el fin de la guerra, el cine iraní abre sus puertas al escenario internacional en 1990. A partir de esto, varios cineastas de la década del setenta retoman su participación en el cine y nace con ellos la estructura narrativa del mito del niño sabio en el cine, el cual retomaremos más adelante. La infancia comienza lentamente a tomar protagonismo en estas películas que disfrutaron de una censura un tanto menos estricta gracias a Mohammad Jatami, elegido presidente en 1997. Junto a esta progresiva liberalización de la censura para la industria cinematográfica, surge una generación de cineastas, algunos alumnos de Kiarostami o Makhmalbaf, como Jafar Panahi con películas como *El Globo Blanco*, 1993, con una pequeña niña como protagonista, al igual que *El Espejo*, 1996. Por otro lado, surge Majid Majidi quien realizó varias películas protagonizadas por niños como *Niños del Paraíso* de 1997 o *The Color of Paradise* de 1999. Otras películas iraníes que tienen protagonistas niños son *Donde Está la Casa de mi Amigo* de 1987 de Kiarostami o *Las Tortugas También Vuelan* de 2004 de Bahman Ghobadi. La imagen de los niños surge entonces como un frecuente recurso para poder evadir las reglas de la censura y expresar, indirectamente, la imagen de estos olvidados. Por lo tanto, para burlar al

Estado y la censura, los cineastas utilizan a los niños para denunciar las consecuencias de la marginación social, cultural y económica.

Para denunciar de manera sutil, los cineastas asocian a sus protagonistas infantiles la metáfora del mito del niño sabio presente en la mitología y literatura persa, al igual que la figura del niño errante. De este modo, ya que son niños sabios, estos tienen un objetivo, buscan la verdad. Por ende, la idea del niño errante, del viaje en búsqueda de la verdad, es parte del tratamiento para trabajar con las figuras infantiles para que el objetivo final de los cineastas, es decir la denuncia social, se logre de manera efectiva evadiendo así la censura y cuestiones religiosas, políticas de la época.

En primer lugar, ahondaremos en el mito del niño sabio para luego relacionarlo con la figura del niño errante o más bien de la infancia en una búsqueda. El mito del niño sabio existe en el imaginario colectivo iraní. Según Farshad Zahedi en *Los niños Errantes del Cine Iraní*, la infancia es frecuente en los manuscritos mitológicos persas, quien acompaña siempre a personajes míticos del relato.

*“Para las religiones mazdeistas, la infancia en un sentido ideal, estaba dotada de una razón instintiva divina, la que guiará al individuo al camino del Bien. Esta razón, tan pura de la lógica de beneficio, será profundamente perniciosa para el dominio del Mal. [...] El Bien vence al Mal, y en ocasiones, el héroe vencedor es un niño que con la ayuda de su razón, se salva a sí mismo, a su pueblo e incluso a la misma Razón”.*¹¹

En estas películas, se logra en los niños una unión entre la inocencia y la sabiduría para lograr así la imagen del niño sabio que luego de un viaje iniciático, logra

¹¹ A. Bahrami, *Nemuneha-i az tasvir-e kudak dar adabiat-e Iran*. p. 15. Farabi.1998

la madurez y lo racional.¹² Por ejemplo, en *El Globo Blanco*, es sorprendente la persistencia y astucia de Razieh, la pequeña protagonista, quien buscará hasta el último la manera de comprar el pez dorado que quiere. Incluso, con su fuerte carácter, es capaz de cuestionar a su madre, a los adultos, y a una sociedad patriarcal intimidante. Otro ejemplo es en el film *Baran* de Majidi, la protagonista representa el mito del niño sabio, quien de manera inteligente se le ocurre vestirse cómo niño para así poder trabajar cómo obrero y ayudar económicamente a su familia. Los niños en el *Tío Bigotudo*, luego de un par de intentos, encuentran la forma de llegar a un acuerdo de paz con el hombre amenazante que les impide jugar tranquilos al fútbol.

Por consecuencia, la imagen del niño sabio sirve para representar indirectamente las circunstancias sociales del entorno. El espacio educativo es un lugar común trabajado en ciertas películas ya que permite adentrarse en el sistema educativo, la institución social, los cuales son reflejo de las leyes sociales y de la ideología del Estado. Las primeras películas en torno a esta temática son *Safar* de Bahra Beizai y *Donde Está la casa del Amigo*. En esta última, Ahmad, un estudiante del pueblo de Koker, busca exhaustivamente a su compañero de clase Mohamed para devolverle el cuaderno que se llevó por error. Mohamed debe llegar al día siguiente con su tarea hecha en el cuaderno, de lo contrario, el profesor lo ha amenazado con expulsarlo. Por un lado, observamos la falta de útiles y de infraestructura de la escuela. Por otro lado, el profesor es autoritario y amenaza al pequeño Mohamed con expulsarlo, tal es su angustia que intenta controlar sus lágrimas y vergüenza. Si bien esta es una película de la década del setenta, la estructura persiste en la actualidad. Por ejemplo, en *Buda*

¹² Ref: Farshad Zahedi. *Los Niños errantes del cine iraní*. p.1182. Revista de Comunicación Vivat Academia. 2011

Explotó por Vergüenza de 2007 de Samira Makhmalbaf, cuenta la historia de Bagtay, una niña de seis años, que se propone ir a la escuela con su vecino para aprender el alfabeto. Tras un complicado camino, una vez que llega a la escuela, el profesor no le permite asistir ya que es una escuela solo para hombres. De esta manera, la institucionalidad educacional visibiliza también las diferencias de género. En efecto, esta estructura del mito del niño sabio se basa en el interior y exterior de los colegios, este último se convierte en el escenario principal en donde los niños recorren en busca de sus objetivos frente a una sociedad que los pone a prueba.

En segundo lugar, tenemos la imagen del niño errante, que a diferencia de los niños del neorrealismo o del melodrama, no son niños que callejean sin objetivo alguno. En *Buda Explotó por Vergüenza*, Bagtay sufre el acoso de niños que juegan a la guerra imitando a los grupos Talibanes. La violencia de las imágenes es abrumante, sobre todo cuando descubrimos que los niños tienen secuestradas a un grupo de niñas a quienes pretenden lapidar. A pesar de aquello, Bagtay persiste en buscar su educación, al igual que el resto de los niños errantes, cada uno tiene una meta que alcanzar. Razieh en *El Globo Blanco*, no descansa hasta comprar su pez dorado, Mina en *El Espejo*, hace caso omiso a los adultos, abandonando el rodaje para irse a casa, Zhara en *Niños del Paraíso* se empeña en encontrar los zapatos, Ahmad en *Donde Está La Casa de Mi Amigo*, debe entregarle el cuaderno a su amigo a pesar del laberinto complejo y la incomprensión por parte de los adultos. Se trata de una infancia que frente a un problema, intenta resolverlo, iniciándose así en un viaje. Se trata de una infancia centrada en una suerte de sabiduría interna, expresando al público que aunque el camino sea difícil, que aunque nos veamos sofocados por las estructuras sociales, el cambio comienza por uno mismo. De hecho, son viajes que los niños emprenden solos,

la soledad en el camino simboliza esta conquista de la paz interior, la cual debe trabajarse de manera individual.

Podemos concluir que, en su gran mayoría, no vemos una infancia victimizada, pero sí vemos una infancia incomprendida, vulnerable pero que al contrario de los niños del melodrama o del neorrealismo italiano, poseen una gran virtud en cuanto a la sabiduría. De esta manera, los directores logran transmitir lo que los niños perciben para evidenciar indirectamente distintas situaciones sociales. La cámara acompaña siempre a la infancia, de esta manera logramos ver a través de los ojos de los niños para comprender desde un punto de vista más humilde y también para representar lo que estaba prohibido para los adultos. El uso de la figura del niño sirve nuevamente cómo un método para eludir a la censura en este caso, pero también para elaborar críticas sobre las condiciones de vida en Irán, una sociedad desestructurada a causa de la guerra, la violencia y la pobreza. Así, el cine nos muestra la sociedad iraní a través de los ojos de la niñez. Si bien en el camino éstos pierden la inocencia, son capaces de ver esperanza a través de su persistencia y resistencia, a pesar del difícil entorno que los rodea.

2. UNA PROPUESTA DE ESTRUCTURA NARRATIVA FEMINISTA.

Todo lo que leemos, visionamos, observamos, está compuesto de una estructura, algunas más subversivas, liberales o experimentales. Sin embargo, a la hora de estructurar una obra teatral, una novela, un largometraje, o cualquier obra de ficción, la manera más común es emplear una estructura narrativa clásica o también denominada estructura de tres actos. Es importante entender que lo que se le comunica al público, al espectador o al lector, no es sólo en base al contenido sino también en base a la forma. En este caso, las estructuras reflejan modos de pensar, de comprender. En efecto, las estructuras, en particular la narrativa clásica, han moldeado nuestro pensamiento, aceptando como sociedad, valores, normas y actitudes que a primera vista nos parecen normales y aceptables. A continuación, luego de entender cómo se compone un relato clásico de tres actos, veremos porque esta estructura refuerza los valores y códigos de una cultura patriarcal para luego proponer una estructura narrativa feminista que el cine pueda adoptar.

2.1. Estructura narrativa clásica y patriarcal

Organizar una historia significa componer y dividir en distintas partes. Entendemos la estructura cómo la forma en que se organiza la acción. Se debe reflexionar sobre la extensión de cada parte, cuantas partes habrán y cómo se relacionarán entre ellas para permitir así una evolución en la narración. Nos han dado a entender que si no estructuramos nuestro guión, en el caso del cine, es muy probable que no se logre el objetivo narrativo y que la historia se derrumbe por sí sola. Como solución a esto, obedeciendo a las tradiciones y modelos de pensamientos de nuestros

antecedentes, la estructura narrativa clásica o estructura de tres actos se ha impuesto cómo la solución más evidente a la hora de organizar un relato de ficción.

La estructura de tres actos propuesta por Aristoteles en la Grecia Antigua y vigente hasta el día de hoy, cómo indica su nombre, se divide en tres partes; planteamiento (o inicio), desarrollo (o nudo) y desenlace. En primer lugar, el planteamiento es el acto inicial del relato. En este primer acto, se debe situar el contexto dramático. Es decir, que se debe presentar donde ocurre la acción, cuando, presentar al protagonista, al antagonista y al resto de los personajes principales, en el caso que los haya. Por otro lado, se debe exponer el detonante. Este último es el elemento que altera la normalidad del protagonista, es aquello que pone en movimiento la historia para que el protagonista tome acción. Las acciones en base a decisiones que toma el protagonista, lo guiarán al elemento incitador o también denominado primer punto de giro y primer nudo de la trama. Con este último elemento incitador, el primer acto llega a su fin.

En segundo lugar, el segundo acto consiste en el desarrollo. En él, debe contarse los distintos acontecimientos o situaciones por la que pasa el protagonista desde que la normalidad de éste ha sido alterada. Veremos cómo el protagonista se enfrenta a aquel elemento incitador. En este enfrentamiento, normalmente contra el antagonista, el protagonista debe sobrepasar los distintos desafíos y obstáculos en el camino hacia la victoria . El segundo acto concluye con un segundo punto de giro, que hace que el relato cambie de dirección. Por consecuencia, este elemento predispone al personaje en una situación dificultosa ya que la posibilidad de alcanzar su objetivo se ve casi imposible.

En tercer lugar, el último acto se trata del desenlace del relato. En este se trabaja la resolución del conflicto dramático que vive el protagonista. El tercer acto inicia con una atmósfera de crisis para el personaje para poder demostrar que éste, a pesar de la compleja situación en la que se encuentra, logra encontrar una solución a través de un nuevo objetivo o decidiendo poner todo en juego. En esta decisión, el protagonista se enfrenta al antagonista. El relato concluye con la evolución del personaje y su transformación debido al camino que ha tenido que recorrer para llegar a este punto, el cual puede ser victorioso o en el caso de la tragedia, un fracaso.

A partir de la estructura aristotélica, se derivan distintas formas de contar un relato cinematográfico, dentro de ésta, existe el clásico y comúnmente empleado viaje del héroe. Joseph Campbell fue un mitógrafo estadounidense, quien estudió mitos y leyendas del pasado de la humanidad buscando los puntos comunes a partir de la antropología y de la psicología. A través de esta investigación, encontró un patrón, una estructura que se repetía entre historias del mundo de distintos lugares pero también de distintas épocas. Campbell denomina entonces esta estructura como el viaje del héroe. Describiremos a continuación esta estructura de relato en base a los análisis de Christopher Vogler, un especialista en análisis y de estructura de guiones. Vogler orienta el viaje del héroe a la industria cinematográfica, trasladando el lenguaje académico de Campbell sobre los ejemplos de mitos y epopeyas a películas modernas y clásicas. Vogler explica que el primer acto consiste en presentar al héroe en el mundo ordinario que lo rodea, para luego presentar la llamada a la aventura, esta última guía al héroe a una encrucijada, sin saber qué decisión tomar al respecto. Pero llega la figura del sabio anciano o del maestro, quien guiará al héroe al final del primer acto para enfrentar la travesía del primer umbral o guardianes. A continuación, comienza el

segundo acto en el mundo particular, en donde el héroe se enfrenta a pruebas, enemigos y establece amistades. El siguiente paso es la gruta abismal, en donde el héroe acude a la guarida del enemigo. Por consecuencia, se ve enfrentado a la prueba suprema, la prueba más difícil. Luego de la prueba, el héroe recibe una recompensa. Esto último da inicio al tercer acto a través del camino de vuelta a casa con una persecución y gran lucha final, la cual nos lleva a la resurrección del héroe y finalmente el regreso de este con el elixir (del conocimiento).

Los teóricos definen este viaje no solo cómo un viaje físico, que transporta al héroe de un lugar a otro, sino que se trata también del viaje interno y espiritual del héroe, pasando de la ignorancia, a la experiencia y por ende a la sabiduría o conocimiento.

El viaje del héroe es la trama más clásica que se ha empleado para contar las grandes historias que han formado a la humanidad, cómo los mitos, las leyendas, los cuentos, las fábulas, etc. El cine nos ha entregado una gran variedad de películas compuestas en base a esta estructura narrativa. Por consecuencia, son películas que, junto a su contenido, son parte del inconsciente colectivo de la humanidad y por ende, afectan el modo de pensar, de actuar y la identidad cultural de la sociedad, los cuales contribuyen a perpetuar las estructuras de poder establecidas hasta la actualidad, como el patriarcado.

*“La función social del cine es innegable, desde el momento en que se concibe como medio a través del cual la sociedad se refleja a sí misma. Tanto es así que, en parte, ha heredado y sustituido a los grandes relatos míticos y sus personajes pueden considerarse como típicos”.*¹³

¹³ J Aumont, A. Bergala, A. Marie, M. Vernet. *Estética del cine*, p. 68. Paidós, 1996.

Si bien la humanidad vive en base a creencias del pasado, y arquetipos creados por hombres que han inspirado y moldeado nuestra manera de pensar y actuar, las películas, ya sean de cine industrial o cine arte, llegan para retomar y adaptar aquellas figuras míticas. De esta manera, los nuevos héroes se hacen parte de nuestro inconsciente colectivo. La palabra héroe queda cómo símbolo de la lucha para obtener plena consciencia a través de la experiencia de hacerse dueño de las propias decisiones y actos. En este sentido, el héroe es aquel que logra ser protagonista de su propia historia. Es la superación y crecimiento del héroe que han transmitido aquellas películas o relatos. Sin embargo, las películas, odiseas y mitos que la historia nos ha contado, son relatos protagonizados por hombres. La figura de la mujer aparece cómo aquello que se obtiene, que se desea o cómo la ayudante del héroe, la enamorada. En las películas más actuales, se ha hecho un esfuerzo por cambiar aquel rol de la mujer en las películas. Pero la influencia de los relatos y de la historia que nos precede, no ha logrado colocar a la mujer en el viaje propio de su heroína, sino que la han colocado dentro del viaje del héroe. Esta nueva heroína cumple entonces el mismo viaje de espadas, de lucha contra dragones y de búsqueda de la sabiduría, siendo que es un personaje con una vida, contexto, búsquedas y ambiciones distintas.

“El viaje del héroe hace foco en la aventura: matar al dragón, hallar el tesoro, ir al encuentro de la diosa. [...] En la cultura patriarcal, el individuo debe conquistar el poder sobre sí mismo y sobre los demás, matar al dragón interna y externamente, hallar el tesoro; todo es externo. Esto no alimenta la naturaleza de las mujeres. [...]

*Se produce una escisión cuando nos enfocamos en tener éxito en el mundo y dejamos de escuchar a nuestro yo profundo”.*¹⁴

Esto último lo plantea Maureen Murdock, una pedagoga, fotógrafa y psicoterapeuta que trabajó varios años en los conceptos del viaje del héroe de Campbell. Murdock incluso propone un viaje de la heroína, a lo que Campbell, en un encuentro entre ambos, respondió que “las mujeres no necesitan hacer el viaje; son el lugar al que todos quieren llegar”.¹⁵ Frases como estas dan cuenta de la perpetuación del rol femenino, una figura femenina que no vale la pena ser contada ya que su trayecto ya está hecho.

*“Sin embargo, los héroes, los poetas y los santos han hecho nuestra civilización, han hecho todo lo bueno que tenemos hoy”.*¹⁶

Nuevamente, nos encontramos frente a una frase que ignora por completo lo que significa para la sociedad haber contado una sola historia, la historia de los hombres y ni siquiera de todos los hombres, sólo de algunos. Por ende, las consecuencias de estos relatos sobre héroes, han perpetuado y estructurado aún más el modelo y pensamiento patriarcal. Al invisibilizar a aquellos cuyos relatos no han sido contados, se crea una falta de referentes y por lo tanto un quiebre inminente en la identidad de estos individuos.

¹⁴ Fabiana Fondevilla. *El Viaje De Tu Vida*. Artículo de revista Sophia. 2017. <https://www.sophiaonline.com.ar/el-viaje-de-tu-vida/>

¹⁵ Idem

¹⁶ Ramón J. Sender. *Álbum de radiografías Secretas*. Tropo Editores. 2008

2.2. Estructura narrativa feminista: Narrativa del contenedor.

La violencia simbólica se transmite a través de las instituciones, a través de la cultura y los medios de comunicación.

*“La violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación”.*¹⁷

Se trata de una violencia invisible para sus propias víctimas, es decir que nos encontramos en una sociedad absolutamente influenciada, con un pensamiento esquematizado, lo cual aceptamos como normal o natural sin darnos cuenta. En este caso me refiero a las formas de cómo se nos han contado los relatos.

La Historia, es decir el estudio de acontecimientos y hechos del pasado, ha sido interpretada y luego escrita por hombres. La Historia, tradicionalmente, ha dejado de lado la participación de mujeres. De hecho, casi todos los héroes que conocemos son hombres. Se han perpetuado estereotipos que han sido constantes. Nos hemos engañado a nosotros mismos, dando por hecho que una mujer no puede contar su historia. Sí bien tenemos ejemplos de protagonistas mujeres cómo Fedra, Perséfone, Jocasta, Antígona, Ofelia, Madame Bovary, La Femme Fatale, son todas personajes creadas por hombres para un público generalmente masculino. Por otro lado, los personajes femeninos han sido caracterizados también por su pasividad y victimización, cómo las heroínas en los cuentos de hadas, mujeres que esperan encerradas, durmiendo, esperando ser rescatadas. La mujer se presenta en función al

¹⁷ J. Manuel Fernández. *La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu*. p. 23. Universidad Complutense de Madrid

héroe. Por ejemplo, Penelope espera a Ulises, Andromeda espera a ser rescatada por Perseo y Persefone es raptada por Hades.

*“El énfasis convencional en el rol de las figuras heroicas y de las narrativas maestras del pasado han sido factores significativos a la hora de oscurecer el rol de las mujeres en la historia”.*¹⁸

El cine por su parte, ha perpetuado también la conciencia patriarcal.

*“E. Ann Kaplan y Laura Mulvey han llegado a la conclusión de que el cine dominante se construye desde una óptica masculina y se dirige a un espectador también masculino. Mulvey apunta que la recepción siempre se realiza desde un punto de vista masculino, independientemente de que el espectador sea hombre o mujer. El cine clásico refleja las preocupaciones, obsesiones y deseos de la sociedad patriarcal en la que surge. Manipula el placer visual mediante el uso del erotismo y de las imágenes femeninas, construidas siempre mediante los códigos del lenguaje dominante”.*¹⁹

En efecto, E. Ann Kaplan, directora y escritora feminista, plantea que el equilibrio entre lo masculino y lo femenino en el cine, ha girado en torno a modelos de dominación y sumisión. Explica que;

¹⁸ K. Armatage. *“Nell Shipman: A case of heroic femininity”*. p. 125-126, Bloomington e Indianapolis, 1995.

¹⁹ M. Ángeles Cruzado Rodríguez. *Mujeres y cine. Discurso Patriarcal y Discurso feminista, de los textos a las pantallas*. p. 284. Universidad de Sevilla.

*“por medio del mecanismo del voyeurismo y el fetichismo, que son operaciones masculinas, y porque su deseo [del hombre] conlleva poder/acción a diferencia del de la mujer”.*²⁰

De esta manera, el relato se expresa es a través de una visión masculina ya que éste posee el poder de tomar acción. Se promueven entonces las estructuras de poder ya que estas son parte del inconsciente colectivo.

Incluso nosotras mismas observamos esta situación con naturalidad y es en esta aceptación, en donde se produce un quiebre con la identidad femenina y comienzan a surgir dudas que los relatos clásicos no pueden responder. Frente a esta falta de representación y como referente para las mujeres, Adriana Cavarero, pensadora y filósofa feminista italiana, quien estudió cómo los modelos de narración pueden permitir nuevas formas de pensar, plantea lo siguiente:

*“Es inevitable que una mujer finalmente insista en preguntar: ¿hasta qué punto Prometeo u Odiseo me ofrecen imágenes sensatas de mi existencia encarnada como mujer? O, para limitarme a las figuras de mi propio sexo, ¿en qué medida las experiencias de Penélope y Circe coinciden con las mías? ”.*²¹

En pocas palabras, Cavavero se refiere a que las mujeres carecen de una figura mitológica que realmente represente una subjetividad femenina.

²⁰ E. A. Kaplan. *Women and film. Both sides of the camera*. p. 29. Cátedra, 1998.

²¹ A. Cavarero A. *In Spite of Plato*. p. 3. Cambridge: Polity Press. 1995.

Frente a esta situación, varias intelectuales, escritoras, directoras feministas proponen nuevos modelos para contar relatos desde un punto de vista feminista, lo cual no quiere decir necesariamente femenino. Entendemos que una persona, asignada al género mujer, no es necesariamente femenina, y que posee también cierta masculinidad. Es importante aclarar el lenguaje desde un punto de vista feminista ya que el lenguaje crea realidad. Ya que estamos frente a nuevas propuestas de relatos, los cuales se constituyen de palabras, es importante considerar y modificar el lenguaje sexista y falocentrista que se nos ha inculcado para poder elaborar estructuras de relatos feministas.

*“El camino para terminar con la opresión femenina no pasa por el terreno de la biología, sino por la actuación en el orden cultural para promover otro tipo de modelos que no construyan a la mujer como psicología oprimida y deprimida”.*²²

Como dije anteriormente, la sociedad patriarcal apunta al reconocimiento, al éxito, al poder. Frente a esto, las mujeres apuntan a estos objetivos también, pero en el camino, nos vemos disociadas de nuestra real identidad cómo mujeres, ya que apuntamos de cierta manera a objetivos ajenos.

“Se produce entonces una desconexión del saber corporal, de la creatividad, de la espiritualidad, de la compasión consigo mismas y con otras mujeres, en pos de la competencia y el estatus social. Esa devaluación de lo femenino es opresiva y viene

²² M. Ángeles Cruzado Rodríguez. *Mujeres y cine. Discurso Patriarcal y Discurso feminista, de los textos a las pantallas.* p. 313. Universidad de Sevilla.

*de un sentimiento de inferioridad causado por nuestros mitos de origen. Esta opresión interna y externa de las mujeres existe en todas las culturas”.*²³

Esto último lo explica Murdock en una de sus sesiones psicoterapéuticas. Por lo tanto, es necesario hacer un recorrido de lo que realmente le pertenece a la mujer y observar cuáles elementos son realmente femeninos.

La mitología ha recopilado varios arquetipos del inconsciente colectivo, los cuales han definido los principales tipos de mujeres.²⁴ Los elementos en la naturaleza adquieren significados y son asociados a la binariedad entre lo femenino y masculino. Por ejemplo, el sol es masculino y se asocia al crecimiento de las cosechas, los ritmos de sueño, la migración, entre otros elementos, pero lo importante es que lo masculino está finalmente asociado a la pasión, la sabiduría o el conocimiento y la agresividad. Mientras que lo femenino, a través de la luna, simboliza lo oculto, el misterio. De hecho, las fases de la luna se asocian a las distintas edades de una mujer:

*“la luna nueva sería la virgen, la luna llena, la mujer plena, y la luna menguante, la hechicera”.*²⁵

Si bien es un hecho que el ciclo menstrual de la mujeres se ve influenciado por la luna, lo que hizo la mitología fue asociarla al símbolo de la maldad, lo hereje (a través de la hechicería) o bien asociarla al símbolo de aquello que se desea, la mujer se convierte en el objeto de deseo, aquello que el héroe obtiene como trofeo.

²³ Fabiana Fondevilla. *El Viaje De Tu Vida*. Artículo de revista Sophia. 2017. <https://www.sophiaonline.com.ar/el-viaje-de-tu-vida/>

²⁴ Ref: J. J. Bachofen. *Il matriarcado, Ricerca sulla ginecocrazia nel mondo antico nei suoi aspetti religiosi e politici*. Torino, 1988.

²⁵ M. Ángeles Cruzado Rodríguez. *Mujeres y cine. Discurso Patriarcal y Discurso feminista, de los textos a las pantallas*. p. 130-131. Universidad de Sevilla.

Se han encontrado elementos que prueban que durante el Paleolítico, existía la adoración y culto a la Diosa Madre. Las culturas de la zona de Mesopotamia, comprendían la tierra como la madre de todos los seres vivos.²⁶ Por un lado, la Diosa Madre simboliza la unión entre el cielo y la tierra, ya que esta es terrenal humana y a la vez “*portadora de la ley divina*”²⁷. Se asocia a la madre con el origen, el lazo al origen, al cual incluso seguimos conectados luego de que el cordón umbilical es cortado.

Por otro lado, la Diosa Madre está también estrechamente asociada a la luna. Como dije anteriormente, el ciclo menstrual se conecta con las etapas de la luna. El ciclo menstrual es la fertilidad, aquello que crea, que da origen a un ser que nace. La Diosa Madre está asociada a la imagen de un gran útero, a la tierra tendida que acoge y contiene cómo si fuera un gran vientre. Sin embargo, todo lo que nace muere, pero solo para permitir otro nacimiento. Se concentraban en ella las fuerzas de la vida y muerte. Lo cíclico se repite una y otra vez en todo aquello relacionado con la Diosa Madre y por ende con lo femenino.

*“El misterio de la sexualidad femenina, de la partenogénesis, de la asociación del ciclo femenino con el ritmo de la luna, de la tierra entendida como vientre, de la muerte de la semilla para la creación, son motivos fundamentales de la mitología de la Diosa Madre.”*²⁸

²⁶ Ref: Idem, p. 132.

²⁷ Idem. p.153.

²⁸ M.Dunn Mascetti, *Diosas. La canción de Eva*, p.34. Robinbook, 1998.

Sin embargo, durante la Grecia Antigua, la imagen simbólica de la Diosa Madre cambia radicalmente y es casi borrada de la humanidad, solo en algunas comunidades aquella imagen de la Diosa Madre persistió.

*“En la cultura griega esta situación cambió notablemente ante la influencia de la estructura patriarcal. La Diosa tuvo que compartir su lugar privilegiado con el resto de los dioses masculinos del panteón. La gran Diosa se diversificó en varias figuras que encarnaban cada una un aspecto de la misma. Las diosas helénicas representan los arquetipos femeninos fundamentales que, todavía hoy, están muy presentes en la cultura occidental.”*²⁹

El lugar de la Diosa es sustituido por la llegada y creación de los nuevos dioses masculinos del Olimpo. La gran imagen de la Diosa Madre es dividida en distintas diosas, semidiosas y mujeres, ya que es mucho poder y simbolismo para recaer en una sola diosa femenina.

En la actualidad, se busca recuperar lo sagrado femenino que alguna vez se perdió. Es cómo sí la humanidad quisiera despertar de la represión del patriarcado. Al distanciarnos del patriarcado, observamos la necesidad de la construcción y búsqueda espiritual, cómo si aquello fuera la solución para crear bienestar para el planeta. Frente a la destrucción de la naturaleza, olvidamos lo que es sagrado, cómo la tierra y su origen, el ciclo de la vida asociado a la imagen de la Madre Naturaleza, o de la Diosa Madre. Maureen Murdock empatiza con este pensamiento y entiende que lo sagrado femenino nos enseña que la vida es un ciclo continuo de nacimiento, muerte y

²⁹ R. De Diego y L. Vazquez, *Figuras de mujer*. Alianza Editorial. 2002.

transformación y que no debemos tenerle miedo a aquella muerte. A partir de esto y frente a la pérdida de identidad femenina, Murdock propone el viaje de la heroína.

El viaje de la heroína se inicia con la separación de lo femenino, para que se diferencie de la idealización masculina impuesta por la sociedad. Por otro lado, el viaje de la heroína es en base a la experiencia del descenso, al contrario del viaje del héroe en donde la batalla de este es externa, es ruidosa, hacia arriba. Aquella lucha patriarcal y por ende jerárquica, no “alimenta la naturaleza de las mujeres”, dice Murdock en su libro.

*“Nos preguntamos (mujeres): ¿qué pasó con mi deseo de escribir, de pintar, de bailar? Y experimentamos el descenso. Se produce una escisión cuando nos enfocamos en tener éxito en el mundo y dejamos de escuchar a nuestro yo profundo”.*³⁰

El viaje por el camino del descenso me evoca a la historia de Persefone, quien es raptada por Hades y debe descender al inframundo, a la tierra de los muertos. Se trata de un viaje a las profundidades, en donde Persefone atraviesa la muerte para luego renacer, transformada.

*“La clave es ver el descenso como un viaje sagrado [...]. El descenso es un proceso natural de la vida. No nos damos tiempo para pensar nuestras pérdidas, sean internas o externas. Una pérdida interna podría ser el darme cuenta de que no estoy viviendo mi propia vida sino la de otro. Entonces hay una pena muy profunda y aparece la pregunta: ¿Qué perdí? ¿Quién soy?”.*³¹

³⁰ Fabiana Fondevilla. *El Viaje De Tu Vida*. Revista Sophia. 2017.

<https://www.sophiaonline.com.ar/el-viaje-de-tu-vida/>

³¹ Idem.

Mordock integra las consecuencias del patriarcado y a partir de este propone una nueva estructura desde un punto de vista feminista. Se trata de una estructura que permite a su heroína (la cual también puede ser hombre), viajar al interior del cuerpo, hacia dentro, a las raíces, atravesando por la muerte simbólica para comenzar la iniciación y descenso a la diosa, al origen. En esta última etapa, la heroína siente un urgente anhelo de reconectar con lo femenino. Luego surge la sanación de la ruptura entre madre e hija, la sanación de lo masculino herido para finalmente integrar ambos lados, lo femenino y lo masculino. Mordock dice que el viaje de la heroína es al interior del cuerpo, a la cueva metafórica. Hay que comprender el viaje de la heroína cómo una experiencia en donde se siente dolor, se resiste, pero que una vez atravesados, el individuo sale transformado.

Mordock opta por desmitificar la estructura clásica para dar lugar a una nueva estructura. En el caso del cine, Laura Mulvey, teórica del cine inglesa, plantea que el clásico debe ser desmitificado para dar lugar a un cine alternativo. La búsqueda de nuevas formas para contar historias es actual, polémica y necesaria para escapar del sistema opresivo patriarcal.

Ursula Le Guin, escritora de Oregon, Estados Unidos, quien falleció recién el 2018, se aventuró particularmente en la literatura de la ciencia ficción y también en ensayos sobre la escritura. En estos últimos, la escritora y ensayista, replantea y repiensa cómo escribir ficción desde el replanteamiento de la historia de la humanidad ya que esta ha sido interpretada desde una perspectiva falocéntrica. En su ensayo titulado *The carrier bag theory of fiction*, establece un paralelo entre la historia del hombre y su sobrevivencia con la forma en que concebimos la narrativa y el viaje del héroe.

En la década de los 70, el término “Carrier Bag Theory of Human Evolution” (Teoría del contenedor de la evolución humana) es empleado por la antropóloga Elizabeth Fisher en una investigación sobre los inicios del desarrollo humano. En esta investigación, la antropóloga constata que la principal herramienta de los primeros humanos no era el cuchillo o la lanza, sino los recipientes, los contenedores que usaban para poder recolectar la comida. Más tarde, Le Guin se aferra a esta visión para complementar su teoría sobre la ficción. El ensayo inicia con un dato antropológico el cual indica que durante el paleolítico, neolítico y prehistoria, el principal alimento de los primeros humanos era vegetal y que el 65% al 80% de lo que comían los humanos era comida recolectada, mientras que solo en el Ártico, la carne era el alimento básico. La escritora entiende la importancia de lo que significa que la principal fuente para sobrevivir fuera recolectar semillas, frutas, raíces, vegetales, moluscos. Mientras que la historia nos ha contado que para sobrevivir es necesario afilar una lanza para cazar al mamut. La antropóloga afirma que estos humanos no pasaban más de 15 horas a la semana para recolectar el alimento. Esto último permite mucho tiempo para otras actividades.

“Tanto tiempo que tal vez los inquietos que no tenían un bebé cerca para animar su vida, o habilidad para hacer o cocinar o cantar, o pensamientos muy interesantes para pensar, decidieron bajar y cazar mamuts. Los hábiles cazadores regresaban tambaleándose con un montón de carne, mucho marfil y una historia. No fue la carne lo que marcó la diferencia. Era la historia” .³²

³² Ursula K. Le Guin. The Carrier Bag Theory of Fiction. p. 149.

En otras palabras, la caza y la violencia del acto que aquello conlleva nace de un mero capricho de aburrimiento por parte de estos humanos sin mayores responsabilidades, generalmente hombres. Cómo escribe Le Guin, lo que importa es la historia con la que vuelven a casa luego de la aventura de ir a matar al animal. La historia de recolectar semillas no se compara a la historia de cómo estos hombres se enfrentan a la bestia, los gritos, la sangre. A partir de esto, se identifica que esta historia se compone de una acción y también de un héroe. Las mujeres y los hombres con sus sencillas actividades, junto a los niños, quedan a la escucha de este héroe, atentos a la historia de él pero sin escuchar la de ellos. Por lo tanto, Ursula Le Guin se plantea esta figura de héroe y propone *the bottle as hero*, se refiere a esta idea de contenedor, ese algo que sujeta, que guarda algo. Algo para guardar la comida ya que no todo cabe en el estómago, este por cierto también es un contenedor. Da el ejemplo de una madre que necesita ir a buscar comida así que pone a su bebe en un saco (un contenedor) y sale con su otro saco o canasto para poder alimentar a su bebe.

*“El primer dispositivo cultural fue probablemente el recipiente... Muchos teóricos creen que los primeros inventos culturales deben haber sido un contenedor para contener productos rotos y algún tipo de eslinga o portador de red”.*³³

De manera irónica describe la escena inicial de *2001: Una Odisea en el Espacio* en donde los simios de manera brutal golpean un animal con largos huesos de manera extasiada, primitiva y violenta, el cual les permite llegar al espacio en una nave con forma de falo para poder transformarse en un feto de bebe que flota por sí solo. Esto último es lo nos ha contado la mayoría de las películas, el hueso representa las armas,

³³ Elizabeth Fisher, *Women's Creation*, p. 82. McGraw-Hill, 1975.

las espadas, las cosas duras y largas. Nos permitimos ser parte de la historia del humano opresor y asesino. Tal como el mamut cayó sobre el hombre que intentó cazarlo, la bomba nuclear cae en Nagasaki, las catapultas lanzan rocas que destruyen el fuerte. Este gesto se ha vuelto común en la historia de la humanidad, pero sí volvemos a la esencia, al origen, nos damos cuenta que los elementos esenciales que tenemos a nuestra disposición no tienen nada que ver con aquella historia. Por consiguiente, la nueva historia que propone Le Guin es la historia del contenedor, aquello en donde ponemos cosas. Es un acto muy humano de poner cosas en algo, en una cartera, una mochila, bolsas, todo para poder llevarlo a casa y abastecerse de aquello.

En cuanto al relato, la historia del héroe ha impuesto una narrativa en base a los siguientes elementos. En primer lugar, la lanza (o cualquier otra arma), esta avanza de manera lineal, directo hasta dar con el objetivo y conseguir el trofeo. En tercer lugar, está el elemento del conflicto, nos han dicho que este es el principal elemento de una narrativa. Por último, la historia no es realmente buena o entretenida si el héroe no está presente. Por lo tanto, frente a una narrativa clásica que consiste en un héroe cuyo objetivo es matar ayudado por herramientas de carácter fálico, la autora propone una narrativa desde un punto de vista feminista. A través del elemento del contenedor, única forma de poder guardar comida y agua, propone una narrativa desde la idea de sobrevivencia y contención, reemplazando la violencia y el daño.

En la narrativa del contenedor se cuenta la historia de la vida, en esta deben haber personas y no héroes. Al ser el héroe un personaje activo, las personas que buscan esta nueva forma de relato adoptan la característica de personajes pasivos. No hay que desvalorizar al personaje que no actúa, aquello sería perpetuar la visión

occidental de la cual habla Cavarero. Al poner personajes y no héroes, Le Guin pone fracasos, no triunfos, transformaciones, no conflictos e inicios y no finales. El propósito de una narrativa contenedora no es la resolución del conflicto, es el continuo proceso. Esto último hace que la idea de la continuidad, sin resolución, sea uno de los elementos más importantes de *The Carrier Bag Theory*.

Imaginar la historia de la humanidad compuesta de conflictos lineares con un final concreto parece falso y superficial ya que la vida es cíclica y todo aquello que lo compone es cíclico. Nuestro gran contenedor, el universo, y la misma tierra están en una permanente rotación circular. Incluso el útero, en donde se crea vida, funciona a través de ciclos. Si analizamos la historia de la vida, aparentemente no hay un inicio fijo, ni tampoco finales. En este sentido, lo que se repite en este constante movimiento es el cambio. Todo el sistema solar, los planetas, y la vida en la tierra están sujetos a cambios siendo todo parte de un gran ecosistema. La narrativa del contenedor nos presenta inicios de nuevos comienzos, instalando situaciones y personajes sujetos a constantes transformaciones.

En definitiva, parecen haber elementos en común que cruzan las distintas teorías de un relato feminista. Por un lado, Murdock plantea que el viaje de la heroína es hacia el interior del cuerpo, al descenso, ella lo define cómo la cueva metafórica. Tenemos nuevamente la idea de contenedor, al cual el personaje debe acudir para alcanzar la transformación. Murdock, al igual que Le Guin, entienden el ciclo de la vida y que nada tiene realmente un fin. En efecto, ambas instalan el concepto de transformación en sus teorías, en este sentido, no instalan finales si no que inicios de nuevos comienzos. Por consiguiente, ambas buscan recuperar lo sagrado femenino que

alguna vez se perdió. Estos tipos de relatos que nacen en oposición a la estructura narrativa clásica y patriarcal, reinstalan la presencia de la naturaleza, la imagen de la Madre Naturaleza. La naturaleza es representada a través de lo cíclico, lo femenino, entendiendo que la vida se compone del nacimiento, muerte y transformación. La puesta en escena nos evoca a la contención, a aquella contención maternal, de origen pero también el contenedor cómo aquello que posee vida. La metáfora de la contención debe estar presente en un relato feminista, lo interesante de este contenedor es que puede adoptar distintas formas y modelos y está también sujeto a cambios que afectan a los personajes, en este caso a los personajes infantiles. La narrativa feminista es un viaje hacia el interior, a la intimidad de los personajes, que deben sanar desde dentro, desde su contenedor para poder adquirir un nuevo cambio de vida, y transformar.

3. QUIEBRE DEL CONTENEDOR: SEPARACIÓN DEL NÚCLEO FAMILIAR.

3.1. La niñez para el cine: Las características propias de la infancia que permiten un punto de vista único.

*“Hay una leyenda que dice que el niño en el vientre de su madre sabe todo sobre el misterio de la Creación, desde el origen del mundo hasta el fin de los tiempos. Cuando nace, un mensajero pasa por encima de su cuna y le pone un dedo en los labios para que nunca le revele el secreto que le ha sido confiado, el secreto de la vida”.*³⁴

Me interesa partir desde el punto de vista de la infancia, no cómo un ser inferior al cual hay que ver con lastima, pero cómo un ser que posee características y cualidades que las personas, al crecer, pierden en el camino. La infancia se convierte en un lugar de sabiduría que permite sanar heridas. A la infancia se le permite volcarse en su interior y ser un ser único desde ella misma, expectante, curiosa, con preocupaciones particulares y necesarias para concientizar la vida. Un niño no nace como sujeto, sino que se convierte en sujeto luego de ser influenciado socialmente. Por ende, el niño desconoce las reglas y normas de la sociedad. Por lo tanto, la niñez se encuentra en una especie de limbo, fuera de un orden social. Desde este lugar, la infancia posee una percepción única del mundo, de los misterios y problemas.

La figura de la infancia ha sido asociada a distintas ideas, conceptos, connotaciones en el imaginario colectivo, características que han sido traducidas al cine. A la infancia se le ha asignado la razón instintiva, la inocencia, la espontaneidad,

³⁴ Marc Levy, *Le Premier Jour*, contraportada, Robert Laffont, 2009.

la autenticidad, la neutralidad. El niño es simboliza la espontaneidad, lo simple, lo natural, la inocencia, el retorno al estado embrionario.³⁵ La infancia es asociada a lo natural, a la verdad, lo puro, en donde el pensamiento no viene de la razón sino de lo sensible.

Los niños demuestran sus sentimientos y no los ocultan. Sin embargo, es importante reconocer que estos sentimientos son expresados solo una vez que son entendidos o realmente sentidos por la niñez, de ahí la sinceridad de sus actos.

Nos han dado a entender que la niñez no tiene la posibilidad de actuar o afectar su situación ya que está sujeto a las acciones de los adultos. Sin embargo, desde el lugar de pasividad, el cual se le ha asignado, esta logra desarrollar la capacidad de contemplar, de observar el mundo alrededor. Observar es un verbo, lo cual indica que es una acción. Si bien el acto de observar no afecta el entorno, sí conlleva a una acción y afecta a quien observa. Desde esta lógica, la niñez tiene la gran habilidad de regresar al interior, a su intimidad, a su mundo, a su contenedor o cueva metafórica. Es desde aquel lugar interno en donde el niño es capaz de transformarse, de cambiar.

Elizabeth Tucker establece nueve arquetipos asociados a la niñez; la niña salvaje, el niño guardián de secretos, la niña creadora de magia, el niño cerebral, la niña que rompe el tabú, el niño monstruoso, la niña envuelta en burbujas, el niño creativo y conservador y la niña en evolución.

En el cine, la figura inocente de la niñez ha hecho que estos sean vistos cómo víctimas y buscados por su condición de víctimas. En el espectador adulto, esto último

³⁵ Ref: García, Francisco García, "*La imagen del niño en el cine iraní: amistad y responsabilidad*", pp.163-208, Clara Janneth Santos, 2012.

provoca distintas emociones y deseos cómo la curiosidad mórbida, la indignación, la protección, parental, sentimentalismo y deseos de rescatar al niño.

*“La poesía de la vida cotidiana que constituye la sustancia de las buenas películas es más fácilmente visible desde la perspectiva más cercana de la gente pequeña [...]. Saben más sobre los pequeños momentos de la vida porque todavía tienen tiempo para pensar en ellos. [...] Sólo los niños que juegan miran pensativos los pequeños detalles ”.*³⁶

En comparación al adulto, la niñez es de espíritu libre, soñadora, creativa. Sin embargo esta imagen es oprimida por la imagen sufrida e impotente de la infancia y es en aquel proceso que el espectador adulto siente la necesidad de protegerlo. Por consiguiente, el espectador adopta una postura de poder frente al niño, y por ende, de satisfacción. Al ver películas sobre la infancia, el espectador adulto olvida los límites y se entrega emocionalmente al visionado de la película, la cual da lugar a emociones placenteras, de ternura y de compasión por parte del espectador. En este sentido, la niñez ha adoptado un efectivo rol para uso cinematográfico ya que esta se convierte en un manipulador de emociones. La infancia, al ser asociada con lo puro, natural, la verdad e inocencia, se libera de la mitad de los problemas, angustias y contradicciones presentes en la adultez. Por consiguiente, el niño es considerado cómo objeto de deseo por parte del adulto y observado cómo un paraíso perdido.

Es parte del cine instalar el estado de voyeurismo en el espectador, que este sienta deseo, felicidad o cualquier otra emoción que satisfazca su deseo de ver al otro

³⁶ Béla Balázs, *Béla Balázs: Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film*, p. 130. Berghahn Books. 2011.

en peligro, angustia o cualquier otra situación. El cine provoca en el espectador y produce deseos voyeuristas, y la figura de la infancia instenísica aquello. André Bazin explica que la figura del niño ha sido colonizada por el adulto. Esta misma teoría ha sido desarrollada también por Béla Balzac, quien explica que los niños poseen una naturalidad de expresión y gestos que surgen de manera inconsciente, lo cual hace que al observar niños en la pantalla sea profundamente atractivo. De hecho, la naturalidad de estos logra la verosimilitud que yace como premisa a la hora de crear una ficción cinematográfica. Por otro lado, se podría incluso decir que el cine es en sí un niño. La capacidad de observar por curiosidad, de mantener distancia, de contemplar, pueden ser tanto características de un niño cómo de la mirada a través de una cámara. En efecto, la infancia es empleada como medio para regresar a nuestra propia infancia, a nuestra niñez interior, al pasado.

*“El niño es una figura a través de la cual el sujeto adulto experimenta o imagina una transformación, una figura que siempre está disponible para ser habitada por adultos y que permite romper los límites subjetivos e identitarios”.*³⁷

Las emociones de estos son tan verdaderas, o al menos eso es lo que creemos, que sentimos una inmediata conexión y nos sentimos identificados con aquellos rostros, creando un lazo de complicidad emocional entre el personaje y el espectador. Esta empatía y complicidad actúa como medio para generar y reforzar la subjetividad, la plena atención y conciencia del espectador. Por lo tanto, el espectador adulto es capaz de conectarse con el protagonista infantil de una película ya que nos puede hacer

³⁷ Deborah Martin, *The Child In Contemporary Latin American Cinema*, pp. 6-7, Palgrave Macmillan, 2019.

sentir cómo héroes al sentir responsabilidad y la necesidad de proteger a aquel niño o porque proyectamos nuestra propia niñez y pasado en la de este protagonista.

Dado que la mirada de la infancia es considerada neutral, lo que este transmite a través de la pantalla es completamente verosímil y fácil de recibir. Es por esto que el personaje infantil es una buena herramienta para manipular las emociones del adulto pero también para entregar mensajes políticos. En otras palabras, la o el protagonista infantil es un medio para el adulto espectador para acceder al supuesto paraíso perdido o para confirmar el poder del adulto. En consecuencia, nos olvidamos de los niños como personas y seres individuales que enfrentan sus propios problemas y angustias tales como la pérdida del núcleo familiar.

3.2. Quiebre del núcleo familiar: el duelo.

La infancia vive a veces el quiebre del hogar, de la familia, del núcleo familiar. En otras palabras, la infancia a veces se ve enfrentada a complejas situaciones en donde su principal contenedor se ve atravesado por fuerzas externas. En este caso, veremos como el contenedor de la infancia se quiebra cuando se ve enfrentado a la muerte y a la separación de los padres.

El concepto de la muerte, la idea de la muerte es abstracta y nos lleva a cuestionarnos sobre la vida misma. Pensar en la muerte puede ser angustiante pero también puede ser visto con aceptación y conciencia, aceptandola. Tal cómo dice Le Guin o Murdock, la muerte es parte de un proceso, es parte del ciclo de la vida que

conlleva a la transformación. De esta manera, el duelo es visto y vivido de distintas maneras. El duelo nos torna vulnerables y es un proceso que conlleva a un camino de reestructuración profunda y por lo tanto de transformación. El sentimiento que siente la infancia y la adultez frente al duelo no es muy distinta. La diferencia recae en que cada uno la enfrenta de distintas maneras sobretodo que la infancia es más sensible a las situaciones que preceden y rodean a la pérdida de un ser querido, en este caso, la pérdida de un padre o madre.

Según la edad del niño o niña, el proceso de duelo es distinto. Hasta los dos años, la niñez desconoce por completo el concepto de muerte pero sí entiende la ausencia de los padres. Luego, de los 3 a 5 años, viven la etapa del pensamiento mágico, son animistas, es decir que cualquier objeto o lugar puede poseer una esencia espiritual. De esta manera, la infancia ve la muerte como algo reversible, cómo un sueño, o que simplemente la persona está durmiendo. La siguiente cita de la película *Ponette*, demuestra cómo esta niña de 4 años que ha perdido a su madre en un accidente, no logra imaginarse que está muerta y se refiere a ella cómo si estuviera durmiendo.

*“El hombre me dijo que si no pones una almohada adentro es como si estuviera en una lata pero si le pones una almohada, tu mamá dormirá mucho tiempo. No te preocupes, ya tiene almohada. Dormirá mucho, mucho tiempo”.*³⁸

Entre los 6 a 8 años, la muerte se entiende finalmente cómo un suceso irreversible pero que no necesariamente afecta a todos.

³⁸ Jacques Doillon, *Ponette*, película, 1996.

*“Ante la muerte, es frecuente que se cuestionen qué tan segura es la vida, y por lo tanto, suelen surgir preguntas cómo: ¿Tú también te vas a morir?”.*³⁹

Por consiguiente, de los 9 a 12 años, aproximadamente, la muerte es vista como irreversible pero también se acepta como algo que le sucede a todos desde la función biológica.

*“Pese a que comprenden el proceso biológico de la muerte, la viven como un hecho lejano para ellos y como un castigo por malos comportamientos”.*⁴⁰

Desde los 13 años, más o menos, comienzan a adquirir el aspecto social de la muerte y sobretodo sus ritos. También puede suceder que adopten actividades riesgosas, sintiendo una posición de inmortalidad a pesar de entender que la muerte también les puede suceder a ellos.

A la infancia le cuesta expresarse o hablar sobre el tema. De hecho, no tienden a llorar por un duelo como los adultos, el llanto solo se expresa con el aumento de la edad, a medida que entienden que la persona realmente no volverá. En efecto, en vez de expresar tristeza, la infancia manifiesta más bien cambios de conducta. Por ejemplo, acuden a conductas más infantiles, retrocediendo, hablando como bebe, exigiendo más atención, se quejan, tornándose más demandantes. También pueden experimentar insomnio o miedo a estar solos. De hecho, los temores más frecuentes en el duelo infantil son la culpa, pensando que ellos causaron la muerte, cuestionando si ellos también morirán algún día y sobretodo se preocupan por quién los cuidará ahora.⁴¹ Los

³⁹ Dra. Pamela Rojas G, *El Niño y la Muerte*, Artículo de Medicina Familiar UC.
<http://medicinafamiliar.uc.cl/html/articulos/040.html>

⁴⁰ Idem

⁴¹ Ref: Amalio Ordoñez Gallego y M. Antonia Lacasta Reverte, *El Duelo en los Niños*, Duelo en Oncología, Hospital Universitario La Paz. Madrid.

niños también atraviesan una etapa de confusión, en esta suelen buscar a la persona que han perdido. El niño suele idealizar a la persona fallecida. Esto último permite que nazca una relación imaginaria. Desde esta lógica, los niños intentan varias maneras para encontrarse con el padre o madre que han perdido. Por ejemplo, a través de escondites que establecen como puntos de encuentro para poder hablar, jugar, llevarles regalos, sin nadie los pueda ver.⁴² Otras veces también fantasean que este lo abraza, que lo ve e incluso que hablan, compartiendo cortos momentos pero atesorados por la niñez. Además de estas actitudes, también experimentan prolongados momentos de silencio, tanto como momentos de alta expresión emocional o de elocuencia, es parte del cambio constante emocional, una emoción ambivalente. Dentro de esta sensación de sentirse abandonados, también pueden sentir rabia, alcanzando incluso ciertas conductas agresivas con las demás personas. Por último, la niña o niño buscará establecer un nuevo vínculo afectivo, alguien que reemplace a la persona fallecida, puede ser el padre o madre sobreviviente, un familiar, un amigo de la familia, etc.

En pocas palabras, frente a la muerte de un padre, la manera en que la niñez estructura su mundo cambia por completo. El duelo infantil viaja por distintas etapas. En primer lugar, pasa por una actitud de protesta, luego de desesperanza, hasta finalmente llegar a la ruptura del vínculo.⁴³ De esta manera, la muerte va adquiriendo un nuevo significado según la etapa de desarrollo. Es importante que el niño pase por estas etapas para poder finalmente sustituir al padre que perdió, para crear un nuevo

⁴² Ref: <https://www.psicoplanet.com/temas/duelo.html>

⁴³ Ref: Amalio Ordoñez Gallego y M. Antonia Lacasta Reverte, *El Duelo en los Niños*, p-124, Duelo en Oncología, Hospital Universitario La Paz. Madrid.

piso, para poder aceptar que aquella persona que representaba su hogar, no la verá nunca más.

3.3. Quiebre del núcleo familiar: La separación.

La familia es el núcleo, la base de contención para un hijo. Es el contenedor que puede materializarse en el hogar, la madre, el padre, un abuelo, etc. Pero este, frente a ciertas situaciones se ve interrumpido, transformándose en otro espacio o en otra persona. En otras palabras, el contenedor cobra una nueva forma para la infancia. La pérdida para un niño es equiparable a la muerte. Es el caso de la separación de los padres y por ende de la familia, en donde existe el miedo de que los padres están en peligro y que algo malo puede suceder.

La niñez crece con la idea que su familia es para siempre, que la manera en la que aquella familia se conforma, es para siempre. Por lo tanto, cuando la niñez entiende que la forma está cambiando, puede ser un choque muy fuerte. El mundo de los niños está cambiando y no hay nada que puedan hacer al respecto o no necesariamente tienen mucha participación, a veces incluso solo queda observar. Esta sensación de impotencia puede producir a veces rabia en los niños ya que se sienten abandonados o sienten que están perdiendo el control de la situación. También los niños pueden sentir rabia ya que a veces se culpan a ellos mismos por el divorcio o separación de los padres, pensando que algo hicieron mal. Sin embargo, la rabia o otras emociones que puedan sentir, no son necesariamente manifestadas exteriormente. Muchas veces estos sentimientos pueden dirigirse hacia adentro. Por otro lado, las emociones igual se manifiestan a través de ciertas actitudes. Por ejemplo, pueden andar distraídos,

decaídos, más pensativos o callados, irritables o más intolerantes o incluso muestran su incomodidad, de manera inconsciente, con dolores de estómago de cabeza.⁴⁴

Todas estas actitudes vienen de una mezcla de emociones y fastidio interno. En este proceso, los niños sienten ansiedad, tristeza y algunos bloquean sus emociones. Les es difícil expresar lo que realmente sienten. Hay cierta presión también que rodea al niño. A veces se transmite la idea que debe elegir a uno de los padres o madres, esto último conlleva nuevamente a cierta distancia emocional.

Debido a la distancia emocional, las conductas de timidez o de aislamiento son habituales. Los sentimientos de rechazo se acompañan nuevamente nuevamente con el miedo a la pérdida, a ser abandonados ya que todavía esperan que los conflictos entre sus padres se solucionen.⁴⁵ Sentir vergüenza de sus padres también es común e incluso rabia hacia el padre o madre que tomó la decisión.

*“La investigación explica que los niños atraviesan tanto por disonancia cognitiva como por conflictos de lealtad. Esta es solo una forma elegante de decir que se sienten incómodos al estar atrapados en el medio, sin saber si deben ponerse del lado de un padre o de otro ”.*⁴⁶

En otras palabras, los niños se encuentran en una difícil posición, en donde la decisión conlleva a decepción o traicionar la confianza de uno de los padres. Es una posición en la que ellos mismos se ponen, a excepción de las veces que los padres

⁴⁴ Ref: *10 Effects of Divorce on Children — and Helping Them Cope*, Artículo de Heatline, Parenthood.
<https://www.healthline.com/health/parenting/effects-of-divorce-on-children#social-withdrawal>

⁴⁵ Ángel Bernal Caravaca, *La separación de los padres y su impacto en los hijos según su edad*, Artículo de Hacer Familia, 2020.
<https://www.hacerfamilia.com/familia/separacion-padres-asi-afecta-ninos-20180206112314.html>

⁴⁶ *10 Effects of Divorce on Children — and Helping Them Cope*, Artículo de Heatline, Parenthood.
<https://www.healthline.com/health/parenting/effects-of-divorce-on-children#social-withdrawal>

efectivamente los hacen elegir. Esta sensación de estar en el medio y al mismo tiempo de sentirse abandonado, pone a la niñez en una situación muy incómoda en donde se pierden en el espacio, no saben dónde estar, ni con quien estar. La niñez se ve expuesta a una etapa de transición, en donde se sienten vulnerables y solitarios. Se trata de un proceso, de un nuevo cambio para aceptar en el interior que la familia no será la misma que antes y que el núcleo, el contenedor, se ha transformado.

DESARROLLO

METODOLOGÍA

El siguiente análisis busca demostrar cómo los relatos protagonizados por la infancia que enfrenta el quiebre de su núcleo familiar desde un punto de vista no victimizante, permiten ser contados a través de una estructura narrativa feminista, la cual acompaña a sus personajes en un viaje hacia el interior para sanar y transformar como parte de un relato cinematográfico que apoya lo cíclico y no lo lineal. Para trabajar esta hipótesis, las películas elegidas a analizar son *De Jueves A Domingo* de Dominga Sotomayor, *Verano 1993* de Carla Simón y *Ceniza Negra* de Sofía Quirós. A partir del orden anterior y según el orden de sus fechas de estreno, las películas serán analizadas bajo dos ejes.

En primer lugar, desde lo más convencional hasta lo más rupturista según el punto de vista de la forma. Por un lado, *De Jueves A Domingo* posee un tratamiento realista. Por otro lado, *Verano 1993* instala sutilmente la relación entre la infancia y la muerte a través de lo imaginario. Mientras que en *Ceniza Negra*, la muerte, la magia y lo espiritual se instalan cómo una segunda realidad.

En segundo lugar, las películas también serán analizadas desde lo temático, desde el tema de la muerte simbólica que atraviesan estas protagonistas frente al quiebre y pérdida de su núcleo familiar, su contenedor. Mientras que la primera película plantea cómo la niñez vive el proceso de ver cómo su contenedor se quiebra, la segunda expresa cómo la niñez, una vez que su núcleo se ha quebrado, se adapta a uno nuevo y la tercera, busca explorar el significado

del quiebre y la separación del contenedor cómo una muerte simbólica según la perspectiva de la infancia.

Por consiguiente, el análisis se compone de tres partes; “La niñez pasiva frente al quiebre del contenedor”, “El proceso de adaptarse a un nuevo contenedor” y “La muerte y lo cíclico para la infancia”. Para llevar a cabo la hipótesis, veremos cómo estas óperas primas dirigidas por mujeres logran crear un relato cinematográfico que permite posicionar a la niñez cómo seres pensantes y no desde la victimización. De este modo, las realizadoras logran brindarle un espacio de expresión y voz a la infancia, sin emplearla como una herramienta para transmitir un discurso político o un mensaje superior. Luego, analizaremos desde el punto de vista del guión y de ciertos elementos de este llevados a cabo en la puesta en escena, cómo se logra rechazar una estructura narrativa clásica que posiciona a sus personajes en un viaje externo y patriarcal, desarrollando un viaje que se dirige más bien hacia el interior, a la calma y al reencuentro con lo femenino perdido en la actualidad. Desde la narrativa del contenedor desarrollada por Ursula Le Guin, observaremos que estamos frente a protagonistas infantiles que están frente al quiebre y separación de su contenedor. Será desde aquel suceso, que los personajes, para poder sanar, madurar y comprender lo que sucede, tendrán que acceder a su propio contenedor interno, deben volcarse a su interior y propia sabiduría para comprender que la vida se compone de permanentes cambios y pequeñas muertes simbólicas. Por lo tanto, el último eje de análisis será desde cómo la muerte se presenta en estas películas. Será sobre todo a través de la puesta en escena y a través de ciertos diálogos entre

los personajes que la muerte se hará latente, particularmente a través de la naturaleza. La naturaleza es el gran contenedor, el cual acompaña a las protagonistas. La puesta en escena ayudará a encaminar a las protagonistas, las guiará, acompañará a través de la cueva metafórica por la cual deben pasar y así sanar sus pérdidas y entender que la vida es cíclica.

El contenido del primer capítulo, se basa en el análisis de una protagonista pasiva en búsqueda de la verdad, para luego analizar el proceso frente a la encrucijada que se le presenta, es decir la separación de sus padres, para finalmente observar a la protagonista como un individuo solitario frente al universo. En cuanto al segundo capítulo, este contiene el análisis de una protagonista indefensa en un ambiente favorable, la cual busca el reencuentro con lo femenino, el cual nos permite estudiar el aprendizaje y crecimiento de la protagonista a través de la temática del duelo. Por último, el tercer capítulo, se basa en el análisis de una protagonista sabia y resistente que se encuentra en un ambiente hostil. Luego analizaremos como esta protagonista debe hacer el descenso a la raíces y a su origen para enfrentar la muerte como un proceso cíclico. El objetivo es demostrar que, a través de una infancia no victimizada según distintas vivencias, esta puede enfrentar el quiebre de su hogar y familia desde un viaje hacia al interior, reconciliándose con lo femenino, para poder sanar, madurar y comprender que la vida se compone de constantes transiciones y transformaciones y no de finales, al contrario de lo que transmiten los relatos tradicionales.

Esta investigación no busca analizar los aspectos de producción de las películas, no desde los aspectos técnico de preproducción y rodaje, ni tampoco desde la dirección de actores, por ejemplo. El análisis de las películas se basa

sobretudo en el guión, desde su estructura y evolución de los personajes protagónicos. También se basa en la puesta en escena de los elementos principales cómo la participación del rol de la naturaleza y el hogar de las protagonistas, ya sea desde cómo se presentan desde la propuesta sonora, la dirección de arte o la dirección de fotografía. Con toda la información recopilada podré desarrollar y demostrar que desde la particularidad de la infancia, se puede lograr entablar un relato desde una perspectiva anti patriarcal que busque recuperar lo sagrado femenino, logrando llenar de a poco un vacío de referentes femeninos en la historia de la humanidad.

ANÁLISIS FILM 1

I. DE JUEVES A DOMINGO: LA NIÑEZ PASIVA FRENTE AL QUIEBRE DEL CONTENEDOR

Año: 2012

País: Chile, Países Bajos

Directora y Guionista: Dominga Sotomayor
Castillo

Productores: Stienette Bosklopper, Benjamín Doménech, Gregorio González

Directora de Fotografía: Barbara Alvarez

Directora de Arte: Estefanía Larraín

Diseño Sonoro: Roberto Espinoza

Reparto: Santi Ahumada, Emiliano Freifeld,
Paola Giannini, Francisco Pérez-Bannen, Jorge Beckerr, Axel Dupré.



Premios:

- 2009, Premio Foro Coproducción, Competencia AustraLab, Fic Valdivia
- 2012, Premio Tiger, Festival Internacional de Cine de Róterdam.
- 2012, Premio Mejor Película, Competencia Largometraje Intr., Fic Valdivia
- 2012, Premio Feisal en Mención Especial, Buenos Aires Fic Independiente

Información sobre la directora

Dominga Sotomayor nació en Santiago de Chile, 1985. Es directora de cine, productora audiovisual y guionista. Proviene de una familia de artistas, su madre actriz, su abuela pintora y su tío abuelo, pintor y escritor. Se tituló de dirección audiovisual y licenciada en comunicaciones de la Universidad Católica de Chile. Creó la productora Cinestación. Su carrera comenzó en 2005, con videos experimentales y el documental *Cessna*. Luego dirigió siete cortometrajes y en 2012 estrenó su ópera prima, *De jueves*

a domingo. En 2014 ganó el primer premio en la categoría de cortometrajes por *La Isla*. En 2018 se convirtió en la primera mujer en obtener el premio a mejor dirección en el Festival de Cine de Locarno con *Tarde Para Morir Joven*.

Sinopsis

Una familia emprende un viaje hacia el norte de Chile, de jueves a domingo, durante un fin de semana largo. A lo largo del relato, observamos a través de Lucía, la hija mayor, cómo sus padres discuten y se alejan cada vez más, pensando que este es quizás el último viaje familiar y el fin de su familia como ella la conoce.

Contexto de producción

Producción chilena- co holandesa. El proyecto fue apoyado en su desarrollo por el Hubert Bals Fund y por los fondos CORFO y de Fomento Audiovisual. Producida por la productora Forastero, Contestación y Circe Films.

Contexto de distribución y exhibición

Distribuidora española, Paseo Films. Ruta Festivalera por Festivales Internacionales Europeos, cómo Festival Open Doek, Bélgica, Tarkovsky Fest, Rusia, IndieLisboa International, Festival Cines del Sur, Granada, España, Festival de Rotterdam, etc. También en Estados Unidos en Los Angeles Film Festival o en Latinoamérica en Argentina. Por último, tuvo una ruta de festivales nacionales.

Recepción de la crítica, espectadores.

"Una sucesión de bellas y sensibles tomas que apuntan al desbarate de una familia, capaz de evocar la niñez en todos sus matices." , *Jessica Oliva: Cine Premiere*

"Espontánea y sensible, la película da al espectador la sensación de espiar la acción. 'De jueves a domingo' cuenta con una buena fotografía, atractiva música y gran naturalidad en la actuación. Su tiempo narrativo por momentos es moroso, sus diálogos mínimos y su ritmo algo melancólico." *Isabel Croce: Diario La Prensa*.

I.1. INFANCIA NO VICTIMIZADA: PROTAGONISTA PASIVA EN BÚSQUEDA DE LA VERDAD.

Lucía tiene 10 años y es la protagonista de esta road movie. Desde su mirada inocente pero cada vez más madura, observamos las disputas entre sus padres, las tensiones que hacen de este viaje algo familiar y acogedor pero incómodo y amenazante a la vez. Lucía es una de las figuras infantiles presentes en la película. Además de ella está su hermano Manuel, de 7 años, es un niño cómico, simpático. Por otro lado, está Jorge, el hijo de un amigo de Ana, la madre de la familia. Los tres niños comparten una misma característica, una especie de libertad innata, y de comodidad



Figura 1-1

frente al otro, con sus disfraces y gestos como indica la imagen. Se ven niños adaptables a su entorno y capaces de disfrutar a pesar de las situaciones extrañas que puedan estar sucediendo a su alrededor. Asimismo, no estamos frente a una infancia abandonada en donde las tragedias azotan una y otra vez como evidenciamos en el melodrama o el neorrealismo italiano. Si bien es una película que habla sobre la infancia para un público adulto, las temáticas no giran en torno a la pobreza o momentos violentos y dolorosos que ésta debe vivir. Más bien, la película gira en torno a lo que padece la infancia desde ellos, desde su interior. En otras palabras, es un largometraje en donde se logra vivir y acompañar a la infancia que vive el dolor,

sintiendo, como espectador, el mismo dolor que alguna vez nos ocupó. Estamos frente a una niña, a punto de entrar a la pubertad, que debe presenciar cómo sus padres de a poco se distancian. De esta manera, no se emplea a la infancia desde un punto de vista victimizante ya que el espectador no siente lástima o impotencia por los niños o por Lucía, si no que el espectador empatiza con ellos y con sus emociones.

Si bien el personaje de Lucía no es victimizado, sí logramos empatizar con ella desde su inocencia. En este sentido, Lucía es un personaje vulnerable ya que a través de ella, se establece el aspecto pasivo de la infancia, sumisa e inocente. Desde este lugar, se conforma el personaje de la protagonista y la dinámica de la película: es decir que nuestro personaje principal es aquel que padece las acciones de su entorno, no es quien lleva la acción. Por ejemplo, en la primera escena, Lucía y Manuel duermen mientras sus padres terminan de cargar el auto, el padre carga a Manuel y también a Lucía en sus brazos para llevarlos dormidos al auto y todavía en pijamas. La primera escena de la película comienza con la protagonista siendo recogida en los brazos de su padre, se deja llevar, se deja cargar, iniciando así el viaje, un viaje llevado a cabo por sus padres y no por ella. Lucía es entonces un personaje más bien pasivo, se limita a observar, a contemplar, a escuchar, a dejar pasar el tiempo y planos como este se hacen



Figura 2 - 1

presentes. Por un lado, la película se compone de una amplia variedad de primeros planos de Lucía mientras observa o escucha una situación, la cual se sitúa como fuera

de campo ya que lo que más importa es lo que siente ella. Por otro lado, a través de los planos de ella mirando hacia la carretera mientras el auto avanza, se hace latente la idea que Lucía está un viaje pero no por decisión propia, insistiendo nuevamente en la característica pasiva del rol de la infancia en el cine, la cual se deja llevar, confiando en sus padres. Desde aquel rol se logra instalar la inocencia de Lucía, reforzada también por su hermano menor. A lo largo del viaje, juegan diferentes juegos, cómo al *veo veo* o adivinar qué color está pensando el otro. Lucía siempre se ve sonriente cuando juega y es ella quien los propone. Luego está Manuel que les grita y hace gestos a unas niñas del auto de al lado y Lucía, cuando paran en una Copec, juega infantilmente con el secador de manos.

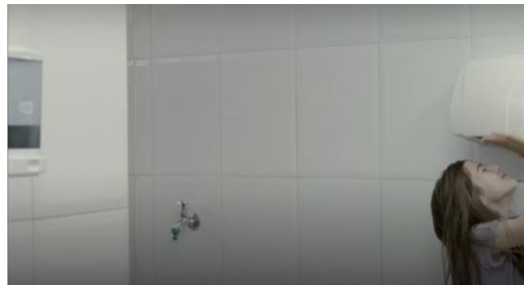


Figura 3 - 1

Si bien Lucía puede ser un personaje pasivo que se instala desde la inocencia, ella nunca deja de sentir y de expresar aquello que siente, aunque sea a través de gestos sutiles o incluso a través de silencios o de miradas dirigidas al piso. Es esto último que evidenciara una evolución en su comportamiento, en donde la inocencia la irá perdiendo cada vez más a medida que el relato avanza. Cuando Bazin afirma que el niño es la figura ideal del neorrealismo, se refiere a esta situación. Lucía no puede actuar sobre la inminente separación de sus padres, no puede cambiar la situación, solo la padece. Sin embargo, es a partir de esta posición que la niñez obtiene la capacidad de observar y por consecuencia, a comprender su entorno. Desde esta lógica, la

cineasta explora el dolor en la infancia desde un aspecto más osado, no cómo lo hizo Buñuel con *Los Olvidados* desde la violencia y la rabia de esta, pero desde una perspectiva más armónica y más tierna sin colonizar lo que siente la niñez por la perspectiva adulta. Será en este proceso, que Lucía se establece cómo individuo, cómo persona y no tan solo cómo una pequeña niña vulnerable quien padece las acciones de los demás, en este caso las de sus padres.

Por consiguiente, Lucía puede ser pasiva en el exterior pero aquello no le impide estar activa al interior. Lucía se convierte finalmente en la imagen del niño errante en búsqueda de la verdad. Solo que en este caso, al contrario de *Donde está la casa de mi Amigo*, por ejemplo, sus padres le imponen este viaje, no es ella quien lo decide o inicia. Sin embargo, será en este viaje por la carretera, que nuestra protagonista se sumerge en una búsqueda personal, en la búsqueda de la verdad. Mientras que a la infancia se le asigna la intuición, la espontaneidad, la autenticidad, se le permite también volcarse en su interior. Es desde aquel lugar, que Lucía crece de a poco, buscando entender qué sucede. Mientras es testigo de este proceso en donde su familia se está quebrando, Lucía comprende que ya no será lo mismo que antes. A través de las imágenes del desierto, de la carretera, del peaje, de la hostería, el auto, se



Figura 4 – 1



Figura 5 – 1

instala la metáfora del viaje, con una protagonista en búsqueda de entender algo nuevo. La imagen del niño errante no se emplea desde un niño callejero que no tiene a nadie quien lo supervise o que no tiene acceso a la educación, sino que se presenta desde el mito del niño sabio, en donde los niños se encuentran frente a un problema, el cual intentan resolver, iniciándose así en un viaje. En este caso Lucía no busca resolver el problema en sí pero sí busca comprenderlo y vivirlo cómo tal para iniciar otra etapa de su infancia o madurez. Usualmente son niños que emprenden estos viajes solos. Si bien Lucía está rodeada de su familia, ella en realidad está sola frente a esta situación ya que será en este camino de soledad, que ella podrá conquistar la paz interior.

Mientras que en el cine iraní la niñez se emplea como un método para evadir la censura, podríamos decir que en este caso, la mirada particular y privada que ofrece la infancia permite no adentrarnos del todo en el conflicto entre los padres. Como en esta imagen que demuestra como desde lo alto y a la distancia, Lucía entiende que sus padres discuten pero no sabe sobre que. Se trata de una especie de censura pero no con



Figura 6 - 1

un fin político sino que con el fin de acercarnos más a Lucía, para reencontrarnos con ella. No necesitamos saber qué sucede realmente entre sus padres, sólo nos interesa centrarnos en cómo la protagonista está viviendo el proceso al ver cómo su núcleo familiar se disuelve.

I.2. UN VIAJE HACIA EL INTERIOR: EL CONTINUO PROCESO FRENTE A LA ENCRUCIJADA.

De Jueves a Domingo es una película que expresa su contenido de manera sutil, cotidiana y aunque sea desde el punto de vista de una niña de 10 años, no resulta ingenua. En parte, esto se debe a cómo está relatada la historia desde un punto de vista narrativo. A primera vista, podríamos decir que ya que es una película sencilla, su estructura narrativa es más bien clásica ya que, en pocas palabras, el conflicto dramático se resume en esta protagonista quien se ve enfrentada a la separación de sus padres.

Según la estructura de tres actos, el largometraje se compone de un primer acto, en donde se sitúa el contexto dramático y se presentan los personajes. En cuanto a la presentación del antagonista, este no está claro. No sabemos si es Jorge, de quien posiblemente Ana está enamorada o si es el conflicto en sí, es decir el conflicto entre los padres y las disputas entre ellos que llevan a nuestra protagonista a cuestionarse. De todos modos, no hay un antagonista evidente o tangible expresado en un individuo. En cuanto al desarrollo, el elemento incitador que da inicio a este acto podría ser el viaje, el cual permite a esta familia reunirse para evidenciar las diferencias que existen entre los padres. Por otro lado, el elemento incitador ocurre desde la primera escena de la película, y no desde un segundo acto según la perspectiva clásica. Por último, la película concluye con la evolución de Lucía, y su transformación debido a lo que ha visto durante el viaje y a las situaciones a las cuales ha estado expuesta, como por ejemplo ver a su madre coqueteando con otro hombre o finalmente cuando su madre huye porque se da cuenta que el viaje ha sido en vano y que la vida que tenían antes

ya no volverá. La metáfora del viaje se hace nuevamente presente. Si asociamos el viaje de nuestra heroína con el viaje del héroe, se presenta efectivamente a la protagonista en su mundo ordinario, el confort de su casa, de sus padres y su hermano. Se presenta también la llamada a la aventura. Se da inicio al road trip de largas horas por la carretera al Norte y las ansias de Lucía por querer llegar a la playa. El llamado de aventura le impone en el camino una encrucijada. Nuestra heroína se encuentra en una difícil situación en donde se pregunta qué sucede entre sus padres. Por consiguiente, Lucía se ve enfrentada a pruebas y en el camino también establece amistades.

Si bien el relato nos presenta un contexto global y la encrucijada a la cual Lucía se ve enfrentada, hay varios elementos que no cumplen con la clásica estructura que la sociedad nos ha impuesto para contar una historia. Puesto que no existe un detonante claro que altere la normalidad de la protagonista, no existe un enfrentamiento cómo tal en el cual Lucía deba ganar o fracasar. El viaje del héroe queda obsoleto. Si bien Lucía está frente a una compleja situación, no hay una decisión que deba tomar al respecto, no hay un camino por el cual ella pueda optar para poder solucionar. Además, no cabe duda alguna que el tercer acto del viaje del héroe, compuesto de eventos épicos y grandiosos no tiene cabida en este largometraje. La gruta abismal, la lucha contra el enemigo, el enfrentamiento a la prueba suprema, la recompensa del héroe, y el camino de vuelta a casa con una persecución y gran lucha final no son los elementos para contar este relato. No obstante, rescato la figura del sabio anciano, quien ayuda a encaminar al héroe. Desde mi punto de vista, la figura del anciano sí existe en *De Jueves a Domingo*, pero no desde el rol tradicional, sí no más bien considerando a Lucía cómo su propia maestra, su propia guía. De este modo, se permite desarrollar la

peculiaridad de la película, ya que nos ensimismamos en esta niña, quien no pide ayuda, tampoco hace preguntas, si no que todo el conflicto externo de sus padres, lo vive de manera interna, guiándose a ella misma en esta encrucijada, desde la sabiduría de la infancia. Por lo tanto, no es un film que se componga de una resolución del conflicto dramático, ya que no existe un objetivo al cual llegar. No importa si no llegan a la playa, si no encuentran el sitio en Punta de Choros que el padre anda buscando, no importa sí a la madre realmente le gusta el amigo. No hay una resolución que Lucía se imponga para alcanzarla. No hay nada que ganar, no hay una victoria al final del camino, ni una lucha contra dragones ya que Lucía no busca evitar la separación de sus padres.

Sin embargo, el viaje de la heroína propuesto por Murdock nos hace más sentido a la hora de analizar este largometraje. El viaje de la heroína se compone de la primera etapa que consiste en la separación de lo femenino. Lucía se identifica a ratos con los valores masculinos, aquello que es externo, que penetra. Esto se refleja particularmente a través de la relación con su padre. El largometraje da inicio con una escena del padre levantando a su hija de la cama para llevarla al auto, mientras que la madre se encuentra al fondo del plano ordenando las últimas cosas. El lazo entre padre e hija se establece desde un principio, estableciendo una división entre él y la madre. Más adelante, la familia se detiene en un local en la carretera. El padre se baja con Lucía a comprar. Manuel, quien también quiere ir, se queda en el auto una vez que el padre le dice: “quédate cuidando a tu mamá!”. La división entre ambos se establece de nuevo y es Lucía que va con su padre a comprar, a traer alimento, mientras su madre y hermano pequeño se quedan en el auto. Una vez en el local, el padre le promete a Lucía que sí le gusta el terreno en Punta de Choros, puede ser de ella. El lazo entre

ambos se establece a través de la posesión de un terreno, un gesto masculino sí lo analizamos según el contexto de nuestra sociedad patriarcal. En relación al auto, también suceden varias cosas que reafirma la separación de lo femenino. Por un lado, es el padre quien maneja y es a él a quien Lucía le pide que le enseñe a manejar. Por otro lado, mientras que Manuel hace una pataleta, la madre intercambia de puesto con Lucía, quedando ella sentada en el asiento de copiloto. Le sonrío a su padre, está contenta y se siente orgullosa de poder ir con él adelante.



Figura 7 - 1

Por consiguiente, se presenta el descenso al origen de la heroína, la llamada cueva metafórica por donde la heroína debe pasar por las raíces para luego salir transformada. La visualidad de la película, las imágenes elegidas de la carretera, del paisaje, expresan el descenso a lo profundo, a lo hondo. La imagen del túnel oscuro, la carretera cada vez más oscura a medida que anochece. Mientras avanzan en silencio



Figura 8 – 1



Figura 9 - 1

por la carretera, la sensación de descenso se hace cada vez más evidente, sobretodo a través de la oscuridad, entre más avanzas, más descienes, y menos luz hay. Las carpas en donde Lucía duerme también dan esta sensación. Una cueva oscura pero no necesariamente hostil, en donde Lucía observa a su madre con el amigo, una cueva en donde siente miedo pero también juega con su hermano mientras su padre les cuenta una historia. En efecto, esta última trata de una experiencia cercana a la muerte que tuvo. Cuenta cómo se hundió en el mar y vio su cuerpo desde arriba hundirse, “y me fui pal fondo, pal fondo, pal fondo”. Se reitera una y otra vez la idea de bajar hasta el fondo para ver la vida desde otra perspectiva. Como la escena en donde Lucía se sumerge en el río. El rostro de Lucía difuso y hundido en el agua es la clara imagen del recorrido a la cueva metafórica que emprende nuestra protagonista. Es el descenso para reconectar con el origen, las raíces.

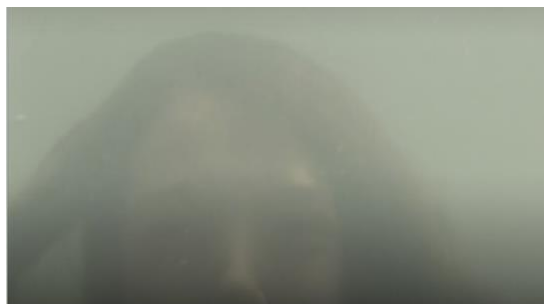


Figura 10 - 1

Lucía hace un viaje, no épico y ruidoso cómo el viaje del héroe pero un viaje interno, hacia dentro, pasando por el origen, para comprender la verdad en cuestión. Todos estos elementos me evocan la narrativa del contenedor que proponía Ursula Le Guin. El viaje al interior es finalmente el viaje al contenedor. A lo largo del relato, hay una presencia que contiene a Lucía en todo momento la cual se materializa de distintas maneras. Por un lado, Lucía se encuentra dentro de su núcleo familiar el cual a pesar

de que esté en peligro, igual está presente. Por consiguiente, el auto se suma también cómo un personaje, cómo un hogar ambulante pero aun así un hogar, en donde Lucía y su hermano se sienten protegidos y cómodos. A través del auto, Sotomayor nos evoca esos recuerdos de infancia, a esos viajes de noche, en donde uno se quedaba dormido, mientras tus padres manejan y se escucha de fondo el ruido continuo del auto andando, un momento que evoca calidez y contención. La idea de la contención está también presente a través de la naturaleza. Lucía reconecta con esta. Por ejemplo, anda descalza todo el tiempo. Se baña en el río, las plantas la rodean e incluso los animales, como patos y cerdos. Cuando Lucía escucha cómo sus padres pelean, ella toma un puñado de tierra, buscando a la naturaleza cómo un pilar de contención, de canalización de energía ya que lo que está presenciando es muy doloroso para ella. El paso por lo interno, es necesario para que Lucía comprenda de a poco que aquello que solía contenerla no volverá a ser cómo antes. Es necesario pasar por ese origen, por la raíz, por la madre tierra, para continuar el proceso.

Al reconectar con el origen, con la madre tierra, el reencuentro con lo femenino surge cómo el anhelo urgente de reconectar con lo femenino que alguna vez la protagonista rechazó. Lo femenino en esta película es simbolizado por la presencia de la naturaleza, también a través de su madre y de dos jóvenes mochileras que recogen en el camino. En cuanto a las mochileras, es la única vez que vemos interactuar a Lucía



Figura 11 – 1

con mujeres aparte de su madre. Lucía siente admiración por ellas y las encuentra geniales, incluso les pregunta si las puede agregar a messenger. En cuanto a la relación con su madre, esta se da sólo a ratos ya que Lucía suele tener más momentos con su padre. Sin embargo, se da una tierna situación entre las dos. Ana le muestra sus arrugas mientras se coloca una crema facial y se dirige a Lucía, “Ana: así me vería cómo tú, joven, bonita, la más linda.” Se da un momento de complicidad entre las dos. Por otro



Figura 12 - 1

lado, el deseo urgente que nace de nuestra protagonista en busca de lo femenino se evidencia en el punto crítico del relato. En este momento, Ana, al comprender que su esposo se irá definitivamente de la casa, se adentra en la pampa desértica hasta desaparecer. Las horas pasan, Lucía junto a hermano y su padre, esperan en el auto mientras anochece. Lucía no aguanta y sale en búsqueda de su madre. Se adentra a la pampa exclamando “¡Mamá!”.

Es esta búsqueda que evidencia también la voluntad de Lucía de querer sanar la división que alguna vez existió entre ella y Ana, entre madre e hija. Ocurren dos situaciones similares en las cuales Lucía tiene miedo o está abrumada y su madre es quien se acerca a ella para preguntarle qué le pasa y para calmarla. Mientras las familias cenan en una misma mesa, Ana fuerza a Lucía para que cante *Jeanette* pero ésta no quiere, ya que se siente incómoda con la presencia de este amigo que al parecer

es una amenaza y se levanta enojada de la mesa. Luego de un rato, Ana se acerca a Lucía quien está acostada en la carpa, “Ana: oye / Lucía: Quiero estar acá. / Ana: No te enojés, sí da lo mismo. / Lucía: No es por eso. / Ana: Bueno.” Si bien Ana no profundiza en lo que siente su hija, sí tiene la voluntad de acercarse a ella, de hablar. Cuando Lucía sale en búsqueda de su madre, siente la necesidad de querer encontrarla, de querer tenerla cerca para saber que todo estará bien.



Figura 13 - 1

Así cómo se da la sanación de lo femenino, se da también la sanación de lo masculino. Luego de la pelea entre los padres y luego de encontrar a Ana, Lucía y su padre pueden finalmente encontrarse, desde un lugar más transparente y vulnerable. Ambos, acostados en el capot del auto, observan las estrellas, tranquilos, en silencio pero unidos.

Finalmente, según el viaje de la heroína, se integra lo femenino y lo masculino en Lucía. La película concluye con toda la familia reunida en el auto. Mientras que con su padre escalan para observar desde arriba el paisaje y para acercarse a su madre y compartir con ella una palta.

De Jueves a Domingo no trata de un héroe o una heroína, los cuales son personajes activos. El film nos presenta a Lucía, una niña de 10 años, una persona, pasiva según su contexto. A esto se refiere Le Guin cuando habla de la estructura del contenedor. Un relato que proponga a personas como protagonistas, sin triunfos sino

que transformaciones. No se está contando la historia en base a conflictos lineares que esperan en su último punto un final concreto. Dominga Sotomayor nos propone un inicio en vez de un final, el inicio del nuevo comienzo que le espera a Lucía. Nos presenta la transformación de Lucía luego de haberse visto enfrentada al quiebre de su familia, de su contenedor. Se trata de un continuo proceso, en donde Lucía retrocede, avanza y se pierde en el desierto enfrentándose a ella misma una vez que pasa por su interior. Lucía es transformada, pasando desde la inocencia y comodidad de la infancia protegida por los padres, al inicio de un nuevo ciclo que tiene que ver con la problemática primera juventud.

I.3. MUERTE SIMBÓLICA: INDIVIDUO FRENTE AL UNIVERSO.

La niñez posee características particulares, posee la habilidad de regresar a su intimidad, a su propio mundo y se les permite ensimismarse en aquel interior. Será desde aquel lugar, según las experiencias que vive la infancia, que ésta es capaz de asimilar para luego transformarse, crecer y cambiar. Desde aquel lugar de intimidad con ella misma, Lucía es única, es curiosa, atenta, alegre pero también templada y observadora. A través de una cámara que se sitúa siempre desde el lado de la protagonista, su punto de vista se transforma en nuestra propia mirada cómo espectador. Lucía es una niña espontánea, canta, disfruta, juega, se baña en el río. Pero no es alguien que desperdiga energía sin filtro, es calmada e intuitiva.

Desde la construcción del personaje de Lucía, vivimos con ella el proceso de observar la separación de sus padres. La infancia crece con la idea que su familia es para siempre pero cuando Lucía entiende que la forma de su familia está cambiando,

se ensimisma y un gran miedo nace en ella. La separación se traduce a través de la distancia, ya sea entre los personajes o los espacios. La disposición de los personajes en el auto, demostrada en los fotogramas a continuación, coloca a los padres siempre adelante y a los niños atrás, dejando a Lucía sin poder escuchar sobre lo que sus padres discuten.



Figura 14 – 1



Figura 15 – 1

El afuera, el paisaje en relación a los personajes también crean distancia, a través de la metáfora de lo fragmentado, el paisaje muchas veces se ve a través de la ventana del auto, o reflejado en los vidrios. Incluso el mismo auto, se presenta a través



Figura 16 – 1

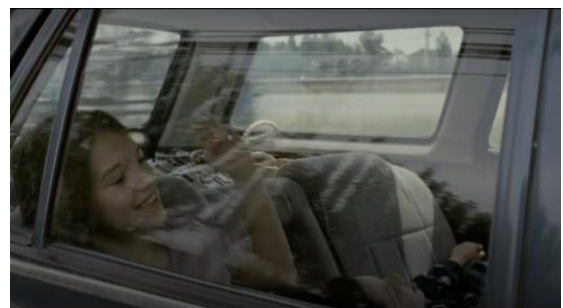


Figura 17 – 1

de la sombra en el paisaje. Mientras Lucía y Manuel van en el techo del auto, Lucía observa para abajo, y ve a través del vidrio cómo sus padres discuten con gestos



Figura 18 - 1



Figura 19 - 1

un tanto violentos. Lucía no puede escuchar, no puede hacer nada al respecto, sólo le queda observar. Su mundo está cambiando, está dado vuelta, como aquel plano de los padres en el auto. Es el comienzo de algo nuevo y desconocido.

Lucía logra captar los sutiles y pequeños gestos entre los adultos a quien observa, desde la particular atención que existe entre su madre y su amigo, entre los celos del padre pero que no llegan a ninguna parte, y por supuesto el distanciamiento que crece cada vez más entre los padres. A través de Lucía logramos entender el conflicto sin necesariamente saber sus razones. Es suficiente para que Lucía comprenda el cambio que se avecina, es suficiente para que Lucía viva la separación cómo una muerte simbólica. Se siente el miedo en Lucía y la sensación de impotencia. “Lucía: Tengo susto. / Ana: ¿De que? / Lucía: No se.” Lucía presiente el peligro pero no sabe ponerlo en palabras. Desde esta confusión, a ratos expresa rabia, la impotencia de sentir que está perdiendo el control de la situación. Lucía tiene comportamientos a ratos sorprendidos, que parecen estar acordes a una niña más pequeña. Cuando están todos juntos cenando, y Lucía observa a su madre risueña con Jorge, mientras su padre está en silencio, Ana le pide que cante una canción pero Lucía no quiere. Todos insisten en que cante, que no tenga vergüenza, pero Lucía se enoja y se levanta de la mesa. Una conducta un tanto impulsiva, ajena a la personalidad de la protagonista. Sin embargo, es inevitable, es su forma de expresar la incomodidad que siente. Las emociones que

siente Lucía son pocas veces manifestadas exteriormente. Por consiguiente, Lucía muchas veces dirige sus emociones y este fastidio que no logra poner en palabras hacia su interior. Siente a ratos pena, pero sobretodo se bloquea, mostrandose neutra en el exterior. Cuando ve a su madre siendo consolada por Jorge, Lucía se limita a observar, pero no quita la mirada, es una mirada descolocada. Otras veces se abstrae de su



Figura 20 - 1

entorno. Por ejemplo, mientras van en el auto, su padre le pide reiteradas veces que cierre la ventana, pero Lucía no escucha o no quiere escuchar. Sólo sale de su trance hasta que su hermano le habla fuerte. Por otro lado, cierta presión rodea a esta pequeña. Muchas veces se encuentra entre ambos padres. Inconscientemente, se pone en una difícil posición pensando que debe elegir a uno. Sin embargo, esto último tiene que ver con la separación de lo masculino y femenino. Lucía está realmente entre los dos, no elijirá a ninguno en particular por que no debe pero también porque aprende de manera dolorosa que es ella frente al mundo, ella sola como individuo, independiente



Figura 21 - 1

a lo que suceda con su familia. Como podemos observar en la imagen 21, Lucía se encuentra en el medio entre su padre y su madre. Se encuentra en el medio pero al mismo tiempo se siente abandonada, lejana.

Esto último la lleva a perderse en el espacio, sin saber donde pertenece, ni con quien estar. Lucía se encuentra sola frente al mundo, frente al desierto. Es el inicio de una etapa, de un nuevo ciclo. Su familia se está dividiendo, transformando, lo cual significa que ella también está cambiando. Se cierra un ciclo en ella, dando comienzo a uno nuevo. Para el cambio, es necesario que ella atravesase sola el espacio. Mientras Lucía deambula sola por la pampa buscando a su madre, se pierde, se cae. No hay nada y nadie alrededor de ella. Lo único que la acompaña es la naturaleza, una naturaleza muerta pero no necesariamente sin vida. En el paisaje seco y con poca vegetación, una



Figura 22 – 1

calavera de animal yace en el suelo y un rebaño de cabras es la única compañía que Lucía tiene durante horas. La muerte está presente a lo largo del largometraje. Desde la historia que cuenta el padre sobre cuando casi se ahoga, hasta la historia sobre un accidente en donde una hija y esposa fallecieron, o el insecto con el que juega Manuel e incluso la noticia por la radio que informa que un joven en moto ha muerto. Se hace latente la muerte a través de símbolos. Mientras Lucía avanza por la pampa, observa la infinidad de ésta, le llama la atención cómo logra ver que la tierra es redonda. La

tierra cómo gran contenedora de vida se materializa a través de la mirada infantil de Lucía. La protagonista vive lentamente el proceso de muerte, de transformación y en el camino la naturaleza la acompaña, la envuelve, recordándonos la idea que todo debe cumplir un ciclo para volver a comenzar. La soledad de ella frente al mundo le permite adquirir conocimiento, madurez, lo cual le permite hacer la transición a otra etapa de su madurez y crecimiento cómo individuo.

ANALISIS FILM 2

II. VERANO 1993: EL PROCESO DE ADAPTARSE A UN NUEVO CONTENEDOR

Año: 2017

País: España

Directora y Guionista: Carla Simón

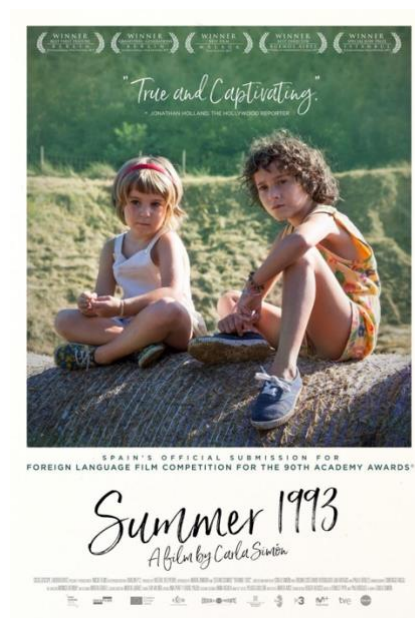
Productores: Valérie Delpierre, María Zamora, Mireia Graell

Directora de Fotografía: Santiago Racaj

Directora de Arte: Mónica Bernuy, Anna Aguilá

Jefa de sonido: Eva Valiño

Reparto Principal: Laia Artigas, Bruna Cusí, David Verdaguer, María Paula Robles.



Premios:

- Medallas del Círculo de Escritores Cinematográficos, Mejor guión original, Directora revelación, Mejor actor en película, Mejor ópera prima
- Premios Gaudí, Mejor película, Mejor película, Mejor guión, Mejor montaje
- Premios Goya, Mejor dirección novel, Mejor actriz revelación
- Premios Platino de Cine Iberoamericano, Mejor Ópera Prima de Ficción
- Mejor ópera prima en el Festival Internacional de Cine de Berlín
- Mejor dirección Premio Del Público en BA Festival Intr.de Cine Independiente
- Premi Écrans Juniors en Cannes
- Premio Especial del jurado en Istanbul Film Festival
- Premio del Público, Festival de Cine Latino en Tübingen
- Mejor Película en Odessa Film Festival

Información sobre la directora

Carla Simón nació en 1986 en Barcelona, creció en Les Planes d'Hostoles, un pueblo catalán. Cuando ella tenía seis años, sus dos padres fallecieron de VIH. Vivió con sus

tíos y su prima menor. Graduada en Comunicación Audiovisual de la Universidad Autónoma de Barcelona en 2009. Posee un Máster en Tv de Calidad e Innovación y un Master of Arts de The London Film School. Es escritora y guionista de cine. En 2009, estando en Estados Unidos, hizo *Lovers*, un video poema y *Women*, un video experimental. Viviendo en Londres, 2012, 2013 y 2014, dirigió el documental *Born Positive*, el cortometraje *Lipstick* y *Las pequeñas cosas*. En 2018, en España grabó *Después También*, otro cortometraje y luego de grabar *Verano 1993*, hizo una codirección, en 2020, con Dominga Sotomayor con *Correspondencia*.

Sinopsis: *Verano 1993* es una película catalana del 2017, escrita y dirigida por Carla Simón. Es un relato basado en la propia historia de la directora, la cual trata de Frida, una niña de 6 años, que luego de la muerte de sus padres por SIDA, su tío junto a su esposa e hija pequeña le dan la bienvenida en su casa del campo catalan. A Frida le cuesta aceptar que su madre ha muerto. En este proceso de duelo, debe intentar adaptarse a su nuevo hogar y familia mientras las vacaciones de verano transcurren.

Contexto de producción: Producido por Inicia Films, Avalon P.C. Montaje de Ana Pfaff. El film fue seleccionado en Script Station de la Berlinale, luego el guión fue seleccionado por la SGAE, en el laboratorio de creación de guión. Participó en el Low Budget Film Forum en Francia y en Ekran+ en Polonia. El rodaje duró 6 semanas en la localidad de La Garrocha.

Contexto de distribución y exhibición: Distribuida por Avalon. Ruta Festivalera a nivel Internacional, mayoritariamente en festivales Europeos.

Recepción de la crítica, espectadores, etc

"Una película de una honestidad brutal, llena de vida y verdad" (Marta Medina, El Confidencial)

"Potente combinación de realismo y ternura" (Fernando García, *La Vanguardia*)

"Un auténtico prodigio de delicadeza expresiva recorrido por una sensibilidad tan luminosa como cruel que desarma y atrapa, encoge por dentro. Es una película maravillosa" (Beatriz Martínez, *Fotogramas*)

II.1. INFANCIA NO VICTIMIZADA: PROTAGONISTA INDEFENSA EN UN AMBIENTE FAVORABLE.

Nos encontramos nuevamente frente a la figura de la niñez que debe enfrentarse a una difícil situación. Frida a una temprana edad, pierde a su padre y luego a su madre. Mientras abraza su muñeca, observa en silencio cómo sus tíos y abuelos empacan las últimas cosas, dejando la casa que alguna vez compartió con su madre, vacía y abandonada. El fotograma a continuación es la evidencia del silencio de la protagonista



Figura 1 - 2

que da inicio a la película, mostrando a esta infancia indefensa, que no tiene nada más que hacer que observar y padecer lo que le sucede a sus padres. A lo largo del relato, las miradas dirigidas al piso, los ojos de Frida ausentes pero al mismo tiempo curiosos que se limitan a contemplar su entorno, se hacen latentes. Además de perder a su madre, su mundo, Frida debe aprender a aceptar a sus tíos como sus padres y a su prima como su hermana. Lejos de su casa, de la ciudad en donde tiene a sus familiares más cercanos, cómo a sus abuelos y otros tíos, Frida debe aprender a adaptarse a esta nueva vida y a esta nueva familia mientras vive al mismo tiempo el proceso del duelo, el cual puede ser confuso sobretodo para la infancia.

Si bien Frida está pasando por un difícil momento que tomará tiempo y experiencias para poder comprender y aceptar, no se encuentra en un contexto

desfavorable. Al contrario, tiene una familia que la apoya y la quiere. De este modo, la protagonista, una pequeña niña indefensa frente a esta situación, se encuentra en un ambiente más bien favorable, el cual hará de este proceso un tanto más suave. No estamos frente a la infancia del neorrealismo italiano, es decir que no se trata de una niñez que debe enfrentarse a la pobreza, a la falta de educación, de un hogar cálido, o de una familia ausente. No estamos tampoco frente al melodrama, en donde las tragedias azotan a la infancia una y otra vez. Se trata de una pérdida puntual pero que será acompañada. Frida no debe abandonar su infancia, su inocencia, para comprender la muerte desde un lado crudo y violento. En este sentido, se le permite seguir siendo niña, lo cual funciona de manera sutil y transparente si la película busca comprender el duelo en la niñez cómo tal, sin otros acontecimientos de por medio. Frida siente que la han abandonado pero en realidad no está abandonada. Su tía le prepara el desayuno, tiene una habitación cálida en la cual puede dormir y guardar sus muñecas. Se preocupan de ella llevándola al doctor, jugando o bailando con ella cómo lo hace su tío Esteve. Su pequeña prima, Anna de tres años, será una tierna compañera a lo largo de la historia. Por otro lado, su familia la viene a visitar de vez en cuando desde Barcelona, su abuela, quien la mimaba, le trae incluso regalos.

Frida no pertenece a la imagen de la niña errante, buscando sobrevivir en la calle, buscando migajas de pan. Tiene adultos responsables y atentos a ella en todo



Figura 2 – 2



Figura 3 - 2

momento. Tiene una cómoda cama y un entorno adaptado a ella, con una mesa y sillas pequeñas para tomar desayuno. Sin embargo, aquello no excusa a nuestra protagonista de haber comenzado un viaje, un viaje al interior de la infancia que busca angustiosamente la verdad, la verdad sobre su madre y la ausencia de esta. La metáfora del mito del niño sabio se hace presente en ella. Frida, aunque esté acompañada, depende solo de ella misma, de su propia sabiduría, para poder encontrar la paz interior respecto a la muerte de su madre pero también respecto al proceso de adaptarse a una nueva familia. Es por eso que la película, se centra en primeros planos de ella, de momentos en donde se encuentra ella sola frente al mundo, frente a su problema. Los adultos no están presentes en todo momento, y mientras lo están, la cámara siempre acompaña a la protagonista, ya que este relato se centra en la infancia y su experiencia. En otras palabras, aunque Frida se encuentra en un ambiente más bien favorable, debe de todas maneras buscar sobrevivir o más bien vivir. Debe sobrevivir a la pérdida de su madre. Si bien es un personaje pasivo ya que se trata de una niña que padece el duelo, no se limita sólo a observar. Su sobrevivencia tiene que ver con esto último. Frida es una niña con un fuerte temperamento, y ahora mismo tiene rabia y enojo en su interior. Estos sentimientos no quedarán ocultos en su mirada, y en su actitud pasiva. En efecto, ella intentara buscar o comunicarse con su madre, aunque sea a través de rezos, o a través de una virgen que encuentra en el bosque. Ella buscará también adaptarse, aunque sea a su manera. Cuando está enojada, ella lo demuestra. Incluso, una noche mientras todos duermen, se arma una mochila e intenta escapar de la casa. Si bien no posee la habilidad de afectar la condición en la que se encuentra, ya que de todas formas vivirá con ellos y su madre ya está muerta, no se limita sólo a observar.

A través de esta búsqueda y tratamiento, se busca darle voz y espacio a la infancia, sin emplearla cómo un medio para un objetivo superior. No es la clásica imagen de la niñez victimizada. Por consecuencia, se propone en esta película todo el abanico de emociones de la niñez, incluyendo aquellas que no tienen que ver con su inocencia. Por ejemplo, a Frida le nace este impulso de competencia o de envidia quizás. Mientras Anna la busca para jugar, ella la toma de la mano y la lleva al bosque con el pretexto de que jugarán a las escondidas. Frida la deja dentro de unos troncos y



Figura 4 - 2

le dice que volverá por ella. Pero Frida no vuelve y después de horas Anna se pierde. Su madre, Marga, la busca desesperada. Luego de este evento, Anna queda con un brazo enyesado y Frida con un gran sentimiento de culpa. Es un retrato multidimensional de la infancia, mostrando sus impulsos, sus deseos, la indignación e incluso este impulso un tanto morbido. Asimismo, existen momentos en donde Frida luce como una niña inocente, particularmente cuando su abuela la trata cómo un bebé,



Figura 5 - 2

mimando y soportando sus pataletas, tratándola de “*pobre criatura*” ya que ha perdido a ambos padres. Pero incluso en aquellos momentos de sobreprotección, Marga, la nueva madre de Frida, aparece para poner orden ya que ella entiende que para que Frida pueda crecer y superar lo sucedido, será viviendo una vida normal, sin favoritismos, y castigarla cuando le falta el respeto a los adultos o cuando pone en peligro a Anna. Siguiendo esta lógica, sí estamos frente a una niña denominada como pobrecita, el sentimiento común en el espectador adulto es tener la necesidad de sobreprotegerla, de rescatarla, tal cómo lo hace el personaje de la abuela. Sin embargo, el personaje de Marga es esencial en este sentido, ya que ella le permite al espectador ver a Frida desde otros ojos, sin que el adulto colonice a la infancia con su sentimentalismo y victimización. La infancia tiene su propio espacio y esta no es usada como una herramienta para transmitir un mensaje superior. El film busca, de manera transparente, expresar como una niña afronta la muerte y el proceso de adaptarse a una nueva vida. En efecto, la misma Carla Simón afirma que con este largometraje su objetivo no era sanar o superar lo que le sucedió cuando pequeña, ya que es algo que ya tiene aceptado hace mucho tiempo. Pero sí se emplea a ella misma como un medio para recordar, para indagar en la memoria, en sus familiares, como ella vivió la muerte de su madre cuando era niña. Esto último, permite contar la historia de Frida sin ser un medio para transmitir otro objetivo, como lo es en el caso del cine de décadas anteriores.

II. 2. UN VIAJE HACIA EL INTERIOR: REENCUENTRO CON LO FEMENINO.

Desde un punto de vista clásico, el largometraje inicia con un primer acto formal y conciso. Desde el inicio se plantea el conflicto, es decir, una niña ha perdido

recientemente a su madre, y su familia la ayuda a mudarse a un nuevo hogar en el campo con sus tíos y su prima. Al mismo tiempo, se entiende que el conflicto dramático va desde el proceso de duelo para esta niña, hasta la idea de adaptarse a un nuevo hogar y a nuevas personas. Si bien se trata el tema de la muerte como uno de los temas centrales, la atmósfera de verano y de campo nos da el indicio que será un largometraje más bien amigable y en armonía con esta pequeña protagonista, al igual que su familia, quienes lucen dispuestos y optimistas para acompañar a Frida.

Mientras que el planteamiento como primer acto cumple con sus condiciones, a continuación la estructura narrativa del relato adopta una forma más rupturista. No se trata de un conflicto épico, con enfrentamientos, luchas y batallas trascendentales, en donde el poder está en juego, la vida o la muerte. El relato nos ubica en una historia íntima, contenida desde los sentimientos y vivencias de una niña de 6 años, que aunque esté frente a una pregunta tan trascendental como, *¿qué es la muerte?*, esta última es tratada desde la sencillez y desde lo que la infancia omite y se guarda para ella misma. No es una película que contenga travellings, o movimientos osados y pretenciosos. Su

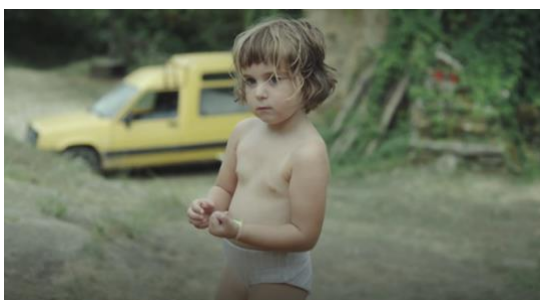


Figura 6 – 2

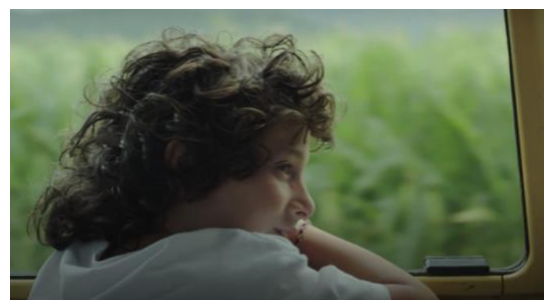


Figura 7 – 2

tratamiento audiovisual se mantiene en un tono realista y casi documental, el cual se transmite sobretodo a través del uso de actrices naturales, cómo lo son las actrices de

Anna y Frida. La espontaneidad de las niñas permite, en parte, este aspecto naturalista y sencillo que busca la película.

La estructura del relato y la evolución de este se basa en el arco de transformación emocional de Frida. La acción avanza a través de pruebas y errores por los cuales Frida debe pasar. Serán aquellos elementos que le brindan un aprendizaje, a través de la experiencia. De este modo, la narrativa es guiada por las experiencias que Frida va adquiriendo. Pero éstas son simples y sus consecuencias son internas. A mi parecer, los más grandes incidentes o puntos de inflexión del relato son la pataleta que hace al querer irse con los abuelos, la pataleta cuando se enoja al tirar su regalo al piso y el incidente con Anna al ponerla en peligro de manera consciente. Como se mencionó anteriormente, se trata de experiencias y no de grandes puntos de giro ya que estos no modifican el entorno de Frida. Por consiguiente, estos sucesos interfieren en el relato solo al interior del personaje. Si bien los demás personajes también poseen su propia evolución, es interesante cómo el entorno de Frida se mantiene estable a lo largo del largometraje. Esto último permite entablar una estructura narrativa menos tradicional, permitiendo un conflicto que sucede al interior de la protagonista y no de manera externa, hacia afuera, como la narrativa patriarcal. Frida no posee un objetivo consciente claro, no pone nada en juego, no hay victoria o trofeo al final del camino, ni siquiera hay un final. En efecto, desde el inicio del film, Frida se presenta como una persona que se limita a observar. La mayoría de las escenas comienzan con su mirada o aquello que está mirando. Ella nunca entra o interrumpe una escena. Se encuentra siempre ya en el lugar, expectante a este nuevo mundo y a las relaciones con los otros. Desde la acción de observar, ella intenta comprender, describir y analizar su alrededor.

Pero esto es solo el inicio del proceso ya que su actitud voyeurista la abandona a



Figura 8 – 2



Figura 9 – 2

medida que comienza a vivir ciertos sucesos. Es hasta el incidente con Anna, que Frida comienza un proceso de maduración. Siente culpa y entiende que fue un gesto egoísta y que ha dañado a su prima. A partir de ésto, modifica cómo se relaciona con Esteve, Marga y Anna. Frida, frente a las consecuencias de sus actos, vive un aprendizaje. De a poco deja de lado su actitud de espectadora y comienza a interactuar con su entorno, intentando encontrar su lugar en esta familia.

Puesto que el primer contenedor de Frida ha desaparecido, es decir la familia compuesta por su madre y padre, se ve enfrentada a la búsqueda de un nuevo contenedor ya que este es esencial para su sobrevivencia. La búsqueda y proceso de adaptarse a un nuevo núcleo familiar pasa por lo íntimo del personaje, por su propia emoción, antes de ser manifestada al exterior. La figura femenina a través de las tías, la abuela, la madre, Marga y Anna, se hace presente a lo largo de la película. En mi opinión, esta simboliza el viaje de Frida a través de su origen, de su propia madre. Visto que el lazo entre ella y su madre está roto, debe sanar este último al reconectar con lo femenino que alguna vez perdió. Al reconectar con lo femenino, Frida podrá finalmente aceptar la muerte de su madre y adaptarse a su nuevo mundo, su nuevo contenedor.

El viaje de la heroína a través de la experiencia del descenso se hace presente entre la relación que Frida mantiene con Marga, contrastando esta con la relación que tiene con Esteve, su nuevo padre. La muerte de su madre, Neus, simboliza la ruptura del lazo entre madre e hija. A partir de este evento, Frida rechaza lo femenino, acercándose más a lo masculino, es decir a la figura de Esteve. El viaje al descenso, es decir el viaje de aprendizaje emocional, le ayudará a enfrentar sus miedos y a comprender que la reconexión con lo femenino permitirá sanar el lazo con su madre, es decir, entender que ésta no volverá. Finalmente Frida podrá integrar ambos lados, tanto lo femenino cómo lo masculino, aceptando así su nueva familia.

Desde un comienzo, Frida rechaza a Marga y lo que ella simboliza, su nueva madre. Los momentos entre las dos suceden mayoritariamente en el auto, cuando Marga la lleva al doctor a hacerse exámenes de sangre ya que ambos padres murieron de VIH. La primera vez en el auto, Frida se rasca una otra vez el brazo mientras que Marga le insiste en que se detenga, que se está haciendo daño. Pero Frida no se detiene. Marga detiene el auto y le dice: “Sí no me explicas que te pasa, no te puedo ayudar.” Frente a esto, la niña responde que tiene el cabello mal peinado. Su tía, paciente, toma un peine de su cartera y le arregla el cabello pero a Frida no le gusta así que le entrega el peine para que lo arregle ella misma, pero ésta, impulsivamente, lo lanza por la ventana, observando a Marga con unos grandes ojos, enojados. Mientras tanto, su relación con el tío Esteve le permite muchas veces relajarse y bajar la retaguardia. Se acerca a él ya que este no la regaña y no le exige como Marga. Mientras Marga le pidea

Frida que beba su leche del desayuno, esta se niega porque no le gusta. Esteve, disimuladamente bebe la leche sin que su mujer se de cuenta, haciendo que Frida sonría



Figura 10 - 2

por primera vez. Su tío también juega con ella, sube a Anna, su hija en sus pies para bailar y luego sube a Frida. Es con él que hace actividades dichas masculinas, como arreglar la bicicleta en el taller y le enseña a ocupar la llave inglesa. Esteve es paciente,



Figura 10 – 2

amable pero también permisivo con ella. Cuando hace una gran pataleta y se pone a llorar porque quiere irse con sus abuelos, su tío plantea que está bien, que la pueden ir a buscar en un par de días. Sin embargo, es Marga, a través de miradas y gestos sutiles, como vemos en los fotogramas, quien pone orden y que le recuerda a todos que no

deberían permitir su berrinche. En este momento, Frida se sube al auto y quiere irse con sus abuelos pero no debe y la fuerzan bajarse. Ella no esconde su malestar. Marga



Figura 11 - 2



Figura 12 - 2



Figura 13 - 2

debe darle la bienvenida a una nueva niña quien debe aceptar y cuidar cómo a su hija. Mientras que su esposo, hermano de la madre de Frida, está también sufriendo la muerte de su hermana, es Marga quien debe hacerse sobretodo cargo de la pequeña huérfana, poniendo orden y enfrentarse a sus pataletas y conductas infantiles porque sabe que es lo mejor para ella. De esta manera, la tensión entre ambas se hace cada vez más evidente. Frida se porta cada vez más mal o tiene actitudes de bebé, las cuales también las transmite a Anna. Por ejemplo con los cordones. Frida se hace la que no sabe amarrarse los cordones de las zapatillas. Marga le dice que eso ya lo sabe pero la pequeña le pide a su abuelo, a su tía, que le aten los cordones, consciente de lo que está haciendo. O cuando la abuela le trae una polera de regalo, pero se enoja porque prefiere el color de la polera que le han regalado a Anna. Frida toma la polera y la bota.

Mientras la abuela le dice que todo estará bien y que la limpiará por ella, Marga le hace recoger la polera, pedir perdón e ir a lavarla. La distancia y conflicto entre ambas se hace evidente a lo largo del largometraje.

Sin embargo, luego del incidente con Anna, en donde Frida la puso en peligro, esta última intenta hacer un cambio en su actitud y lentamente inicia el anhelo de reconectar con lo femenino. Frida intenta ser más servicial, más atenta, recoge flores y la pone en un jarro para la casa, o juega con Anna y bailan las dos en el taller. De a poco se va sintiendo más cómoda en la casa pero sabe que a medida que se sienta más adaptada a su nueva familia, pronto olvidará a su madre o ya no necesitará de ella.

Es la llegada de los abuelos que siempre gatilla comportamientos infantiles en Frida. Ellos no le permiten superar el duelo, le permiten permanecer como una niña pequeña, la cual lo obtendrá todo porque está sufriendo y la cual no tiene que madurar. De todos modos, sus pataletas no sorprenden, evidencian claramente lo doloroso que está siendo este aprendizaje para ella. Es cuando siente que está más cerca de aceptar que su madre ha muerto, que Frida se siente atrapada y acorralada. Frida no quiere madurar, no quiere crecer porque eso significa aceptar la muerte de Neus. Por consiguiente, para librarse de esa vida que le exige madurez, una noche decide escaparse de la casa. Pero sin darse cuenta, está de todas maneras madurando, vemos cómo se amarra las zapatillas, le regala la muñeca a Anna, la cual en un principio no quería que ella le tocara. El crecimiento es tal que incluso siente el peligro de la noche por lo que decide volver. Luego de este evento, Frida es capaz de enfrentar sus miedos. Será esto último y la reconexión con Marga, es decir su nueva figura materna, que le permiten a Frida encontrar la paz interior y un nuevo hogar. De a poco Frida se va acercando a Marga, la primera vez es cuando ella está acostada porque tiene dolores

menstruales y Frida se preocupa por ella. Luego la ve expectante cómo se cambia la toalla higiénica con menstruación. De a poco, se manifiesta la voluntad de Frida de acercarse a lo femenino y también a lo masculino. Por ejemplo, cuando ocupa como excusa que Anna ha tenido una pesadilla y que sí ambas pueden dormir con ellos en la misma cama. Frida de a poco los busca y los necesita y el lazo con Marga va sanando, se ríen juntas y se divierten. Cuando la protagonista decide huir de casa y luego vuelve, Marga se acerca a su cama, la abraza y le hace cariño.

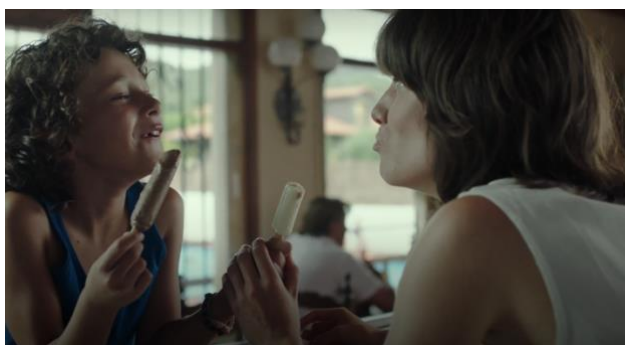


Figura 13 - 2

Será todo aquel proceso interno que le permite a Frida enfrentarse a su pérdida. Mientras Marga ayuda a las niñas a hacer sus tareas para la escuela, Frida le pregunta



Figura 14 – 2

sobre su madre, sobre cómo murió, sí sintió dolor y sí pensó en ella antes de morir. Marga le responde calmada y transparente, Frida escucha atenta, serena. Será solo en la última escena, mientras Anna y Frida juegan risueñas con Esteve saltando en la cama luego de un baño y Marga a un costado, que Frida llora, no sabe porque pero solo llora. Al fin empieza a aceptar lo ocurrido, el sufrimiento mudo que cargaba puede ser por fin liberado y aceptado en su nueva familia que la contendrá.



Figura 15 – 2

II.3. MUERTE SIMBÓLICA: APRENDIZAJE Y CRECIMIENTO A TRAVÉS DEL DUELO.

El duelo de Frida es un camino de aprendizajes. Sabemos que según la edad de la infancia, las etapas del duelo serán distintas y entre más pequeños, más complejo es comprender el concepto de la muerte. Sin embargo, el enfoque de este análisis no se trata de visualizar a la infancia como un ser sin conocimientos o ignorante. Al contrario, busco resaltar sus particularidades, que hacen que desde su perspectiva, esta posea herramientas y cierta libertad para enfrentar el duelo que quizás puede ser más natural y trascendental que en los adultos. Desde la peculiar percepción de la niñez, Frida es un personaje particular. Dentro de su actitud infantil, ella es un tanto diva y

se cree, a ratos, superior a los demás. Por ejemplo, juega a ser adulta. En un plano general, Frida está recostada en una silla de playa con una bufanda negra de plumas, maquillada, mientras imita que está fumando. Mientras tanto, Anna la observa,



Figura 16 - 2

intentando jugar con ella. Con un tono de superioridad, envía a la pequeña Anna a buscarles cosas, cómo un juego. Por otro lado, Frida tiene un fuerte carácter, es decir que cuando ella no está de acuerdo con algo o no le parece, no cederá a los demás. Es obstinada y se enoja fácilmente. Su terquedad incluso la llevará a arrancarse aquella noche de la casa, teniendo tan solo 6 años. Si bien la actitud de Frida nos puede parecer desagradable, con sus miradas juzgadoras y silencios prolongados, cómo espectador comprendemos que en realidad ella, en el fondo, lo que siente es rabia y miedo.

Los cambios de conducta en Frida se hacen evidentes. Comienza como espectadora, silenciosa, pero de a poco los berrinches aumentan, al igual que las actitudes infantiles. En otra palabras, es como si estuviera retrocediendo y comportándose como bebé. El ejemplo más concreto son los cordones de las zapatillas, el cual es un elemento narrativo que se usa tres veces a lo largo del film. En primer lugar, cuando están en el doctor, Frida se acerca a Marga preguntándoles si puede atarle los cordones, a lo cual ella responde que ya sabe y que no necesita de su ayuda. En segundo lugar, cuando llegan los abuelos, momentos en los cuales Frida se

comporta aún más cómo bebe. Frida, con una sonrisa astuta, le pide a su abuelo que le



Figura 17 – 2

ate los cordones, Marga observa la situación anunciando que Frida puede sola, pero la pequeña lo consigue de todas maneras. Cada vez que su familia viene de Barcelona ésta exige excesiva atención de ellos. En realidad, Frida tiene miedo, miedo a estar sola, a no encontrar a alguien que la quiera y cuide como su madre. Durante una noche, ella se acerca a la cama de Marga y Esteve pidiendo sí puede dormir con ellos, con excusa que Anna ha tenido una pesadilla. El insomnio también invade a Frida y la vemos varias veces deambulando por la casa, a oscuras. Dentro de los cambios de conducta, el sentimiento de rabia causa conductas agresivas a veces en Frida. Cómo cuando tira el peine por la ventana o bota el regalo al piso con fuerza o cuando deja a Anna sola en el bosque.

Frente a esta sensación de abandono, Frida busca crear un vínculo afectivo, alguien que reemplace a sus padres. Es por esto que cierta competitividad nace en ella, particularmente contra Anna. Anna es una tierna niña de tres años a quien Frida



Figura 18 – 2



Figura 19 – 2

observa cómo sus padres la adoran y protegen. Frida busca eso para ella, aquella atención. Por ejemplo, Marga manda a las dos niñas a buscar una lechuga al huerto. Una vez en el huerto, Frida saca un repollo, Anna le dice que aquello no es lechuga y le saca una, la cual Frida arrebató agresivamente de las manos de Anna. Frida le entrega la lechuga a Marga, mientras que Anna dice que fue ella quien la consiguió pero Frida miente y afirma que fue ella. De a poco intenta forjar su lugar en esta nueva familia.

Asimismo, dentro de toda esta confusión para Frida, intenta también comunicarse con su madre. Frida la idealiza, contándole a Anna que ella la quería mucho y que por eso le había regalado todas estas muñecas tan lindas. En este proceso de idealización, Frida entabla una relación imaginaria con su madre. Su abuela le susurra que sí reza todo los días, su madre la va escuchar. Por lo tanto, a través de la



Figura 19 - 2

religión, Frida cree estar comunicándose con su madre. En una virgen puesta en un tronco, Frida le deja un regalo, un paquete de cigarrillos y acude a la virgen como si fuera su madre. Además, mientras Anna juega con el teléfono de la casa, se le ocurre ofrecerle a Frida que llame a su madre. Frida, inocente, marca un número falso y escucha el tono, pero nadie le contesta y ésta se decepciona. Pero Frida se resiste a

entenderlo. Continúa a buscarla y una noche, en la oscuridad del bosque, pregunta por



Figura 20 - 2

su madre, “¿Mamá?”. No tiene miedo, la oscuridad y los árboles la acompañan. Será de a poco que comenzará a comprender que la muerte es un suceso irreversible y que su madre no volverá. De hecho, el llanto en Frida solo se expresa cuando entiende esto último. A medida que llega a esta conclusión, crece también el miedo que le suceda también a las demás personas que conoce. Por eso cuando le pregunta a Marga sobre la muerte de su madre, Frida también le pregunta a ella si se pondrá mala, es decir sí se puede enfermar cómo su madre y morir. Es importante la ruptura del vínculo entre Frida y su madre. Es importante ya que es necesario para que pueda crear un nuevo piso estable y aceptar a estas nuevas personas cómo su nuevo hogar.

Como se mencionó anteriormente, la reconexión con lo femenino por parte de la protagonista es importante para que encuentre la calma en el camino del duelo de su madre, ya que será esta que le permita avanzar por las distintas etapas del duelo. Sin embargo, no solo será la figura de Marga quien permita aquello, sino también la naturaleza. Nuevamente, la naturaleza surge como un elemento indispensable para ilustrar el viaje interno del personaje e ilustrar la muerte que la rodea, a la cual se ve forzada a enfrentarse a una temprana edad. La muerte no solo simboliza el hecho concreto del duelo por su madre, sino también simboliza la muerte de una etapa en la

niñez de Frida, la cual se concreta en la última escena cuando llora desconsoladamente por primera vez. En aquel momento, ella no sólo acepta la muerte de su madre, sino también acepta que una etapa de su infancia se ha acabado y que otra etapa está a punto de comenzar, una menos inocente tal vez y más realista. Es el fin de un ciclo pero al mismo tiempo es el inicio de otro ciclo.

Siguiendo esta lógica, la naturaleza también se ilustra como un acompañante para Frida que la ayuda volcarse a su interior, a sus raíces para poder sanar y crecer. La naturaleza le presenta la realidad a Frida, le recuerda la muerte, como a través de esa oveja a la cual degollan violentamente. Frida observa en un primer plano como



Figura 21 – 2



Figura 22 – 2

brotó la sangre de ésta. Cuando van a comprar al almacén, un primer plano de una gallina sin piel es cortada en trocitos por la carnicera. Luego, mientras está con Esteve en el taller, Anna pregunta por Feltespatas, el gato. Su padre le responde que se ha ido de viaje, Frida oye atenta y presiente que de aquel viaje no volverá.

No solo la naturaleza está presente para mostrarle la muerte cómo tal y sin tapujos a Frida, también está desde una presencia acogedora y de contención. La naturaleza actúa de cierta forma cómo abrazo de su madre a quien Frida no está todavía dispuesta a aceptar que no volverá. Es entre las plantas y árboles verdes que Frida también podrá encontrar este espacio protegido, resguardo para poder comunicarse con

su madre a través de la virgen. La atmósfera de verano, el calor, la luz cálida y brillante, los cuerpos desnudos, los cabellos mojados, los chapuzones en el agua y el sonido de



Figura 23 – 2



Figura 24 – 2

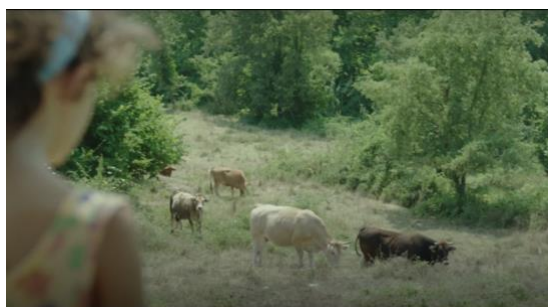


Figura 25 – 2

las cícadas, son varios de los elementos que acompañan a nuestra protagonista desde un lado cálido y armonioso, los cuales brindan tranquilidad y le permiten afrontar el duelo desde una zona de confort y menos hostil.

El contenido y forma de la película trabajan en conjunto para crear este espacio de contención con el objetivo de que Frida pueda comprender que la vida se compone de muerte y transformación. Frida no sólo comprende la muerte de su madre sino también su propia muerte como una transformación. En otras palabras, comprende que lo que tenía antes ya no está, pero que ahora tiene algo nuevo, un nuevo hogar y que ella también ha cambiado ya que en el proceso ha madurado.

ANALIS FILM 3

III. *CENIZA NEGRA: LA MUERTE Y LO CÍCLICO PARA LA INFANCIA*

Año: 2019

País: Costa Rica

Directora y Guionista: Sofía Quirós Ubeda

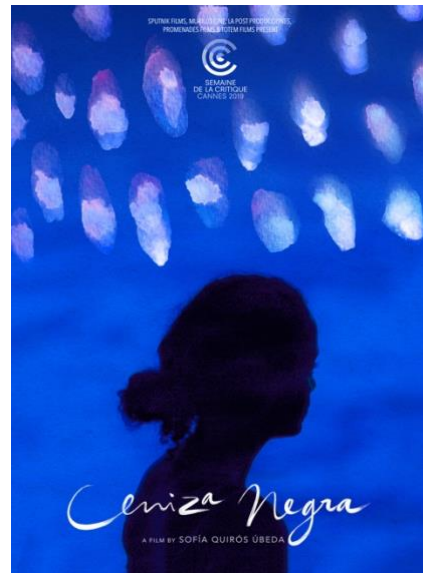
Productora: Mariana Murillo

Directora de Fotografía: Francisca Saez
Agurto

Directora de Arte: Carolina Lett

Diseño Sonoro: Christian Cosgrove

Reperto Principal: Smashleen Gutiérrez,
Humberto Samuels, Hortensia Smith



Premios:

-Mejor Película CRFIC Costa Rica

-Mejor Película Premios Nacionales de Cultura Costa Rica

-Mejor Película Semana de la Crítica Festival Internacional de Cine del Cairo

-Mención Especial del Jurado Festival de Cine Global de República
Dominicana

Información sobre la directora: Sofía Quirós nació en Argentina en 1989, de nacionalidad Argentina-Costarricense. Licenciada en Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires. En 2011, en Argentina, grabó su primer cortometraje documental *Al Otro lado*, con el cual obtuvo su primer reconocimiento. Luego, en 2015, dirigió *Entre la Tierra*, seleccionado en diversos festivales internacionales, como Viña del Mar, Sao Paulo, Cartagena de Indias y Clermont Ferrand. Antes de su ópera prima, graba *Selva* en 2016. Esta última, la presentó en 2017 en Cannes en la Semana de la Crítica. Con *Ceniza Negra*, se convirtió en la primera película costarricense en participar de una sección competitiva del Festival de Cannes.

Sinopsis: Selva (13) vive junto a su tata y su abuela en un pueblo costero del Caribe. Mientras comienza a entrar a otra etapa de su juventud, Selva intenta proteger y mantener el orden en su familia pero los delirios de su abuelo y el alcoholismo de su abuela, hacen de esto una tarea difícil y solitaria. Entre la selva tropical, sueños y encuentros con su madre fallecida, Selva se cuestiona la muerte comprendiendo cómo una mudanza a otra dimensión.

Contexto de producción: *Ceniza Negra* es una de Sputnik Films, en coproducción con La Post Producciones (Chile), Murillo Cine (Argentina) y Promenades Films (Francia). Cuenta con el apoyo del Programa Ibermedia, el fondo francés Aide aux Cinémas Du Monde, el World Cinema Fund, el Tribeca Latin American Film Fund, el Fondo Nacional de Costa Rica 'El Fauno'.

La película fue rodada entre agosto y septiembre en el Sur de Costa Rica con actores naturales de la provincia de Limón.

Contexto de distribución y exhibición: Distribuidora SANTA Cine. *Ceniza Negra* ha recorrido más de 40 festivales internacionales.. *Ceniza negra* competirá por la Cámara de Oro del Festival de Cannes. Seleccionada para ser nominada a los Oscars y los premios Goya. Exhibiciones en PUENTES de CINE, Estreno Argentino, RED DE SALAS y EYELET, Estreno Chileno, EYELET, Estreno Costarricense, MUBI : A partir del 5 de Diciembre de 2020.

Recepción de la crítica, espectadores, et

"Una hermosa e impecable historia (...) [Sofía Quiros] Ubeda tiene un ojo de lince, buenas aptitudes narrativas y un don para sacar el máximo partido a actores no profesionales." , *Leslie Felperin: The Hollywood Reporter*

"Dulce y contemplativa (...) El reparto es uno de los aspectos clave a la hora de construir su sutil apariencia." , *Wendy Ide: Screendail*

III. 1. INFANCIA NO VICTIMIZADA: PROTAGONISTA SABIA Y RESISTENTE EN UN AMBIENTE HOSTIL

Selva, la protagonista de este largometraje, tiene 13 años. Vive con sus dos abuelos maternos en una sencilla casa en la selva tropical de la costa del Caribe de Costa Rica. Su madre ha muerto y su padre está ausente. Selva vive la ausencia de un núcleo familiar, de un contenedor estable. El largometraje nos instala en la cruda realidad de una huérfana, quien debe enfrentarse a un difícil contexto. Desde un punto de vista social y económico, se trata de un ambiente precario y marginado. Los abuelos no trabajan por lo que no tienen un ingreso estable. La casa en donde viven es sencilla y pequeña, de cemento y con una habitación con una cama en donde duermen los tres juntos, Selva, su tata y Elena, su abuela, su única figura materna presente. Pero Elena

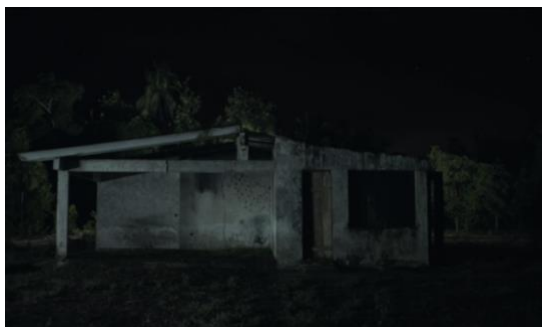


Figura 1 – 3

es alcohólica y el tata está viejo y cansado. Si bien esto parece suficiente para lidiar para una niña de 13 años, las tragedias no acaban ahí. Más tarde, Elena es encontrada muerta en el bosque y luego Selva tendrá que terminar con la vida de su cansado abuelo. Aunque Selva tiene que actuar como adulto muchas veces, no la vemos teniendo que abandonar su inocencia infantil ya que ella observa todo esto con conciencia y madurez desde la magia en la que todavía cree. Esto último hace de ella

un personaje multidimensional y peculiar. En este sentido, la protagonista de este film no es vista como alguien vulnerable, indefensa o inocente.

Selva es un personaje fuerte y resistente a su contexto. Selva no se queda de brazos cruzados, tampoco se queja como una niña pequeña, no se queja de lo que le falta y de lo que se tiene que hacer cargo. Es ella quien debe cuidar a los adultos y no al contrario como lo esperaría cualquier niño. Ella cuida de sus abuelos como sí fueran sus hijos, ya que ellos mismos actúan muchas veces cómo bebés. Una de las escenas iniciales muestra a Selva, quien se despierta al oír un ruido. Se trata de Elena, quien está completamente borracha. Su nieta debe ayudar a pararla y encaminarla a la cama. Recostadas frente a frente, Selva le habla, “mire cómo está, toda hinchada, déjese de hacer estupideces. ¿Qué quiere, terminar en el hospital?”, luego tiernamente le acaricia el rostro a su abuela. Selva debe imponer orden en la casa. Asimismo, es ella quien hace la comida y la sirve a sus abuelos. Le cambia también la ropa al tata y lo lava.



Figura 2 – 3



Figura 3 - 3

Incluso cuando Selva está triste, ella no lo demuestra, se aguanta su pena y enojo con el fin de proteger y tratar con cariño a su abuelo. Por ejemplo, cuando los días pasan y Elena no aparece, ella ve a su abuelo triste y este pregunta por Elena una y otra vez. Para hacerlo reír y ponerlo contento, Selva le sigue el delirio de las cabras ya que estas no existen realmente y le cuenta a su abuelo que le ha puesto doble comida a la cabras

y que estas se pusieron muy felices. Pero el tata la ignora y pregunta de nuevo por Elena, a lo que Selva, sonriente, le responde, “Ella tuvo un problema cosas de mujeres. Bueno, le voy a decir, es que ayer se le bajó la regla / Tata: Vieja mentirosa. / Selva: Coma tata.”. Selva debe mantenerse fuerte, mediadora y tranquila para afrontar situaciones cómo esta. Luego de la muerte de Elena, Selva hace lo posible para estar atenta a su abuelo y protegerlo. Selva le prepara una torta y le pinta el rostro haciéndolo reír. A pesar de mantener el orden en la casa, Selva no pierde la cordura y tampoco cae en la desesperanza. De este modo, la protagonista es resistente y sabe mantener la calma, es por eso que ella logra encontrar momentos de tranquilidad y felicidad. Si bien debe vivir momentos violentos como encontrar el cuerpo de su abuela tirado en el bosque, también vive momentos que corresponden a su edad. Selva se junta con sus amigas de la escuela, tiene una cita con un compañero, va a fiestas e incluso con sus abuelos también lo pasa muy bien. Entre los tres se ríen, cantan y bailan. Selva aparece

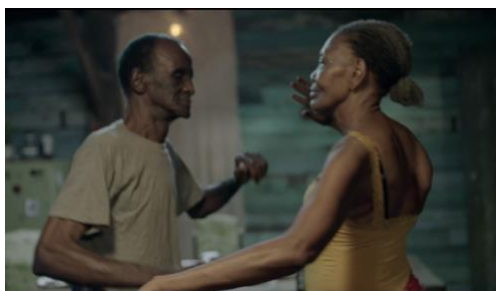


Figura 4 – 3

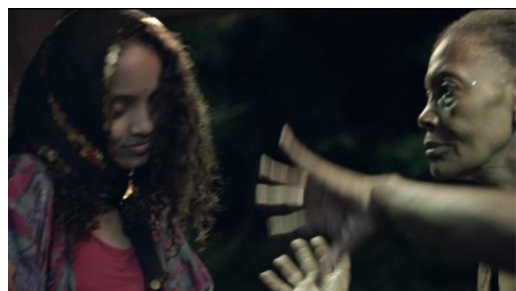


Figura 5 – 3

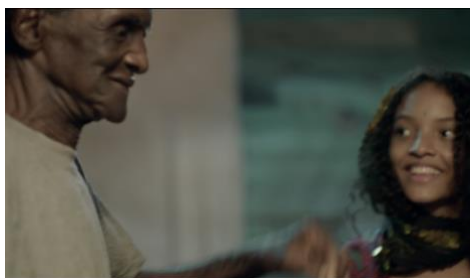


Figura 6 - 3

como la figura que mantiene unida a esta familia, la cual puede desaparecer en cualquier momento. Selva no es una protagonista infantil víctima ya que se muestra como alguien que puede valerse por sí misma y que puede incluso cuidar de una familia, a pesar de sus pérdidas.

Mientras que Selva enfrenta un doble duelo, el de su madre y luego el de su abuela y finalmente el de su abuelo, se muestra en todo momento como un personaje sabio que puede comprender el significado de la muerte, desde un lugar especial, consciente y sano. Selva padece su contexto una y otra vez, las cosas le suceden y ella las acepta. Si bien Selva es una niña observadora, contemplativa, ella no se queda de brazos cruzados. Es ayudadora en la casa, es la que cuida de sus abuelos, ella busca que este chico la mire y se interesa por ella, ella decide salir a buscar a su abuela en medio de la noche, Selva incluso es la que hace que su abuelo pase a mejor vida porque sabe que él no quiere seguir viviendo más y finalmente, es ella quien decide tomar un bus e irse. Todo estos elementos hacen de Selva un personaje activo ya que se trata de una figura infantil que frente a un problema, busca resolverlo. Si bien su principal medio para solucionar sus problemas es su mundo interno y mágico, esto hace de Selva un personaje multidimensional. Mientras que se conecta con el mundo espiritual para hablar con sus muertos y buscar compañía, también es alguien aterrizado en la tierra, actuando sobre soluciones prácticas y concretas. A partir de la búsqueda para resolver su entorno, Selva logra iniciarse en el viaje, un viaje guiado constantemente por la propia sabiduría interna del personaje. Cada vez que se siente abrumada, ella inmediatamente se conecta con este plano espiritual y natural, en donde casi siempre está presente su madre. Si bien habla con ella y busca respuestas en estos fantasmas,

este otro plano de la realidad es parte de ella, es el mundo interior de Selva y este último se hace visible a lo largo de todo el film.

En definitiva, tenemos un personaje que si bien está inserto en un difícil contexto, en un ambiente más bien hostil, ella logra salir adelante con su propia calma y conciencia de una niña que está entrando a la etapa de la pubertad. El film la acompaña constantemente, logrando darle su propio espacio y pensamiento. Es un film que busca expresar cómo esta niña se enfrenta a la pérdida y al duelo desde una visión sabia, entendiendo la muerte como una transformación, más que como un fin y como un suceso trágico. La construcción de la película permite que Selva se descubra a sí misma y que se habite como individuo, independiente a su familia o falta de familia. Selva se quiere y se disfruta, como lo indican estas imágenes. Si bien le tiene miedo a

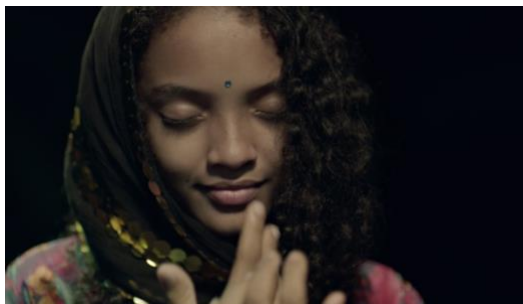


Figura 7 – 3



Figura 8 - 3

la soledad y miedo a perderlos, es algo que ella luego entiende que es inevitable dado su contexto. Se siente cómoda en ella y con ella misma. Selva vive este proceso de manera consciente y desde un lugar empoderado.

III.2. UN VIAJE HACIA EL INTERIOR: DESCENSO A LAS RAÍCES.

Si bien *Ceniza Negra* se conforma de un inicio, de un desarrollo y un desenlace, aquello no significa que esta película sea tradicional en su forma. *Ceniza Negra* relata la historia de una casi adolescente de 13 años, desde la etapa de madurez a la cual Selva está ingresando a la conexión con su niña interior. Esto último permite que el relato se conecte con la magia en la que ella todavía cree. Desde este aspecto, el largometraje logra contarse desde un lugar íntimo, infantil, soñador y sabio, sin obedecer a las normas clásicas de la narrativa. Es decir, que en la historia sobre Selva no todo es explicado y las transiciones de un mundo a otro no son necesariamente justificadas, no todo tiene una razón de ser, pero sí existen según las emociones de la protagonista. De este modo, el guión logra instalar en Selva una unión entre la inocencia y la sabiduría, logrando así la imagen de la niña sabia. Si bien el largometraje no posee el viaje del héroe, el concepto de un personaje en viaje, en transición se hace latente. Aunque su entorno físico no cambie, Selva logra iniciarse en un viaje interno, el cual le permitirá acceder a cierta madurez.

El concepto de transición, de cambio, rodea a nuestra protagonista constantemente. En primer lugar, la muerte se instala como un dispositivo narrativo que logra construir la estructura del relato. La muerte y sus distintas etapas, desde el duelo, la misma pérdida, lo muerto, el acto de acabar con una vida y el comienzo de otra, acompañan los actos y la evolución del personaje. Las serpientes muertas, el funeral, el cuerpo de su abuela, la muerte de su madre, la muerte de su abuelo, le permiten a Selva enfrentarse a la muerte desde un lugar sano, la entendiéndola como un cambio y no un fin, sí no más bien una transición. La transición a la pubertad también

habita a Selva. En el camino, va descubriendo la atracción por los otros, como coquetear con el chico que le gusta o enseñarle a sus amigas a dar un beso. En relación



Figura 9 – 3



Figura 10 - 3

a su cuerpo ella también experimenta cambios, le llega su periodo por primera vez y le comienzan a salir espinillas en su rostro, el cual todavía tiene piel de niña. En etapa de transición, Selva crece y de a poco madura, convirtiéndose en una adolescente. En etapa o más bien camino, ella posee un objetivo consciente, no quedarse sola. Sin embargo, este objetivo irá madurando a lo largo del relato, y su objetivo se convertirá en una búsqueda de la verdad, más que un objetivo concreto. Selva se enfrenta a tres iniciaciones al mismo tiempo, la pérdida de su madre, la pérdida de su segunda figura materna y el comienzo de su adolescencia. Las tres situaciones la conducen a la misma verdad, ayudándola a superar su miedo a la soledad. Es la sabiduría propia de este personaje la que la ayuda a superar aquel miedo. Su relación con los muertos, el plano espiritual, los ritos de animales, son medios que la ayudan a aceptar su condición.

Para que una niña, una joven, aprenda a estar en paz con su soledad a una temprana edad, requiere de una gran voluntad y sabiduría. Es aquí en donde una estructura que busca recuperar lo femenino, permite crear un viaje que acompañe a la protagonista desde un lugar armónico, contenido y empático. Es por esto, que aunque Selva viva sucesos dolorosos, el proceso para superar aquel dolor se instala desde un lugar de contención. De esta manera, el viaje al descenso, por más oscuro, solitario y

doloroso que sea, logra brindarle una paz interior y crecimiento en donde ella se acepta como tal, sin tener que matar o conquistar al dragón interno.

La experiencia del viaje le presenta diferentes instancias a Selva. Por un lado, tiene que velar por el tata, quien delira con cabras, delira por la ausencia de su esposa, no quiere comer y está cansado de vivir. Por otro lado, tiene que vivir con Elena, su abuela, quien es alcohólica y se va con cualquier hombre que se encuentre. Por último, tiene que lidiar con el descubrimiento de su propio cuerpo, no solo con ella misma sino también en relación al espacio. Es sorprendente cómo la ausencia de su madre no es un elemento de sufrimiento, ya que la comunicación que mantiene con ella sirve cómo un lugar de reposo y calma. Será la experiencia del descenso que le permitirá afrontar la vida, una experiencia que se siente cómo muerte. Como he dicho anteriormente, es aquí donde se reestablece la relación de la protagonista con lo masculino y lo femenino. La ruptura entre madre e hija se da desde un principio. No es a partir de la pérdida de su madre, ya que con ella mantiene un lazo sano a través del plano espiritual, sino que a través de la relación con su abuela. Elena es la figura femenina presente en la vida de Selva. Frente al espejo, escuchando música, ella le enseña a maquillarse, la viste coquetamente, se preparan para salir. Elena la ha invitado a bailar al bar del pueblo.



Figura 11 – 3

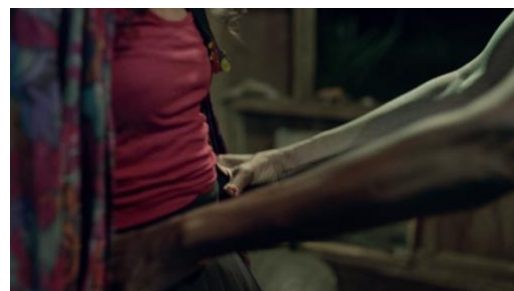


Figura 12 – 3

Juntas bailan en la casa, le enseña la sensualidad del cuerpo femenino, ayudando a mover las caderas y disfrutando de los movimientos de su cuerpo. Sin embargo, esta figura materna es inestable. Llega borracha a casa y es Selva quien debe ayudarla. Pero Selva no es tan paciente con ella como aparenta. Cuando Elena saca una pulsera de la madre de Selva sin su permiso, ésta se enoja. Mientras que Elena la trata de “traidora, puta”, Selva le responde devuelta “ramera, puta, idiota, imbécil”. Si bien estas son palabras violentas, aquello no les importa. De a poco comienzan a reír y el tata se suma diciendo “cara de loca”, mientras se ríe de la situación. Entre las dos se da una relación ambigua. Mientras que Selva debe aguantar los actos irresponsables de su abuela, también la ama y la necesita. Cuando Elena fallece, Selva está enojada con ella. Al acercarse a su ataúd, la trata de “vieja borracha”.



Figura 13 – 3



Figura 14 - 3

Por otra parte, la relación con su tata crea un importante vínculo con lo masculino, siendo este la figura paterna que tiene cerca. Sabemos que el padre de Selva está ausente, pero que de vez en cuando le envía dinero. La relación con su tata requiere paciencia. Él está cansado, camina lento, habla lento. Pero se nota que Selva lo adora. Si bien tiene que cuidarlo, es solo con él que logra ser una niña. Se deja llevar por sus juegos e historias, mientras lo escucha atentamente. Mientras duermen abrazados, Selva le pide que le cuente un cuento. El abuelo le cuenta cuando era pequeño y que



Figura 15 – 3



Figura 16 – 3

la corriente se lo llevó. Pasan varios momentos juntos, Selva lo hace reír, mientras juegan cómo niños. Pero Selva de a poco se cansa. Cuando su tata comienza a perder la razón, insistiendo en Elena cuando esta ya está muerta, Selva de a poco pierde la paciencia. El delirio sobre las cabras que Selva le ayudaba a mantener, de pronto colma su paciencia; “Tata: Escucha. / Selva: ¿Qué? No oigo nada. / Tata: Las cabras están enfermas. / Selva: Que ya le dije que las cabras no existen, no entiende? / Tata: Tráeme a Elena / Selva: Coma. / Tata: No quiero”. Su abuelo se comporta cada vez más como un bebé y es ella quien debe mantenerse como la adulta, teniendo tan sólo 13 años. Sin embargo, Selva está cansada y es luego de esta escena que ella llora en la cocina. Pero

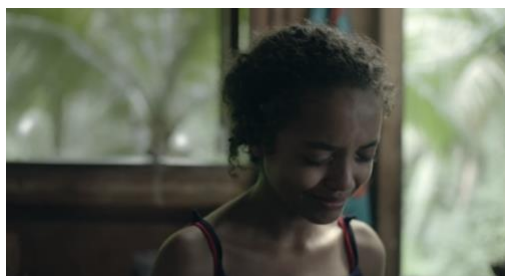


Figura 17 - 3

a partir de este momento crítico, Selva no cae en la desesperación y acude a su cueva interna.

Selva entiende que necesita sanar la pérdida de Elena. Es por eso que decide comunicarse con ella. Cuando cae la noche, Selva prende una fogata y la sombra de

Elena se muestra en la pared de la casa. Se entabla un diálogo entre las dos; “Elena:



Figura 18 – 3

Hola renacuaja. / Selva: Hola gata inmundada. / Elena: Conocí el desierto. / Selva: ¿Y cómo es? (Elena le susurra al oído, se ríen) Vieras que el tata ya no quiere más. / Elena: Sí está muy cansado, cuando él le diga que tiene hambre, dale sopa de serpiente. / Selva: No me quiero quedar sola. / Elena: Tranquila (Elena la abraza y su sombra desaparece)”. Podríamos decir que está hablando con un fantasma o que es sólo producto de su imaginación pero esa aclaración no es importante. Lo que importa es el acto de Selva de regresar a su interior cuando está vulnerable y necesita ayuda. Es a través de aquel acto que Selva de cierta manera perdona a su abuela y comprende lo que debe hacer con su tata. Por la noche, Selva, a través de un ritual, revive una serpiente que ella misma enterró y luego la mata. Antes de servir la serpiente, ambos comparten un momento en la playa, se bañan en el mar y juegan en el agua, no sabemos si es real o sí es un sueño de Selva o del abuelo. Pero sí sabemos que tanto ella cómo

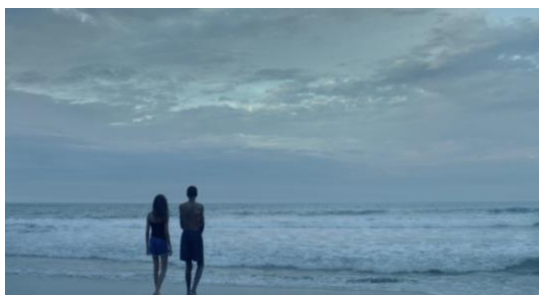


Figura 19 – 3

su tata, han reestablecido su vínculo y que ambos están en paz el uno y el otro. Luego cocina la serpiente en la sopa y la sirve. Sabe que él está cansado y que la muerte no es algo negativo para él, será solo un desafío para Selva ya que se quedará sola y tendrá que enfrentar su mayor miedo. Pero ella no está sola, la tierra la enraíza y le permite enfrentarse a estas duras experiencias desde un lugar tranquilo.

El guión de *Ceniza Negra* guía a su protagonista constantemente a la cueva, a las raíces. De cierta forma, la tierra se presenta como una figura con propiedades sanadoras y naturales que le permiten a Selva pasar por su origen, para luego poder comprenderse desde un lugar más consciente y aterrizado. La madre tierra se presenta como la gran contenedora que acompaña a Selva. Asimismo, la madre ausente se materializa en la naturaleza, asociandola a la madre con el origen y las raíces. La naturaleza no sólo la acompaña físicamente, también exterioriza el conflicto de la protagonista. De esta manera, la naturaleza se presenta como un personaje más, el paisaje tiene acción, reacción y conflicto.

Por un lado, la naturaleza es el espacio en donde se desarrolla la relación entre Selva y su madre. Su madre la acompaña y a veces entablan conversaciones, sin



Figura 20 – 3

embargo sus voces siempre están en off. En este espacio etéreo, las voces son disociadas de sus cuerpos y es el paisaje, a través de sus ramas y hojas que logra conectar a Selva con su madre.

Por otro lado, la naturaleza se presenta visualmente como un agujero que contiene a Selva, cómo un gran vientre. Las imágenes de las raíces, de la tierra se hacen presentes a lo largo de todo el largometraje. Cada vez que ella logra conectar con la tierra, accede a un espacio tiempo tranquilo y conectado con el presente. La película mantiene un equilibrio entre los momentos del cotidiano y las experiencias de ensueños las cuales están ligadas a la naturaleza, instalando a Selva en la transición entre la realidad y lo desconocido, el umbral de la vida y la muerte. La humedad, la Fi



Figura 21 – 3



Figura 22 – 3



Figura 23 – 3

vegetación, la tierra, los animales, el agua, el sonido constante de los insectos y de los monos ayudan a Selva a enfrentar lo que está viviendo.

Por último, la naturaleza también aparece de distintas formas según cómo Selva se siente. Si está conflictuada, el mar está agitado o el cielo cubierto de nubes, si busca tranquilidad, la corriente del río la lleva tranquila. Y es que ella ha atravesado la experiencia de la muerte en vida, lo cual la ayuda a comprender que la naturaleza de la vida es la muerte y por ende la transformación. A través del paso por las raíces, Selva aprende a soltar.



Figura 24 – 3

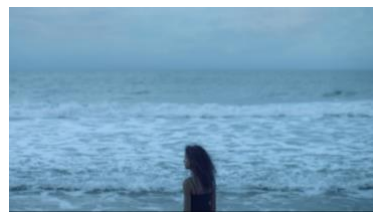


Figura 25 – 3



Figura 26 - 3

III. 3. MUERTE SIMBÓLICA: LA MUERTE COMO UN PROCESO CÍCLICO.

La historia contada hasta ahora por la humanidad, se ha compuesto principalmente de conflictos lineales, con personajes envueltos en resoluciones de conflictos concretos, con finales concretos. Pero todo esto parece superficial cuando nos damos cuenta que la vida es cíclica, que todo lo que nos rodea, y cómo nuestro cuerpo se compone, funciona a través de ciclos. Como dije anteriormente, si analizamos la historia de la vida, aparentemente no hay un inicio fijo, ni tampoco finales. Sofía Quiros logra crear un relato en donde sus dispositivos narrativos y audiovisuales apuntan a expresar esto último, que la vida se compone de permanentes cambios, de ciclos que acaban para luego comenzar de nuevo desde otras experiencias y conocimientos. En la película, la muerte se presenta una y otra vez, exponiendo a la protagonista a la experiencia de la muerte desde un lugar amable, desde un no lugar.

A la infancia se le permite volcarse en su interior y ser un ser único desde ella misma, en este caso desde la magia. Selva es una niña que aunque esté ingresando a la etapa de la adolescencia, ella todavía cree en la magia. Será desde el espacio de la infancia, que ella podrá acceder a la habilidad innata de la niñez, la cual otorga la capacidad de fascinación y ensoñación. Es importante este espacio, este no lugar al cual Selva puede acceder tan fácilmente, ya que le permitirá afrontar la pérdida y la muerte de manera sana y madura. De este modo, Selva se convierte en la figura de la niña salvaje, la niña creadora de magia y la niña en evolución que encamina el relato a la creencia de otros mundos posibles.

Concretamente, Selva comprende la muerte como un suceso irreversible, la entiende como algo que le sucede a todos los seres vivos desde el aspecto biológico. A sus 13 años de edad, ella comienza a adquirir el aspecto social de la muerte y los ritos que se dan alrededor de ésta. Asimismo, comprende que su tata debe lucir bien para el funeral de Elena, ella misma lo viste con una camisa de color negra. Una vez en el funeral, Selva observa cómo velan a su abuela. Por un lado, están las personas que rezan a un costado del ataúd. Por otro lado, están las personas que bailan, juegan y ríen en honor a Elena. Los personajes viven en una zona influenciada por la cultura



Figura 27 - 3

afrodescendiente. De esta manera, la película de a poco se aleja de la perspectiva occidental de la muerte vista cómo un fin. Si bien Selva observa la ceremonia del

funeral con un rostro serio y enojado, ella no se abstrae de la curiosidad ritual que conlleva la muerte. Selva elabora una serie de ritos. No sabemos de donde los aprendió o sí realmente los ritos son efectivos o simplemente una especie de juego y manera de escapar. Sin embargo, estos son relevantes y aparecen en todo momento. El film inicia con ella caminando por el bosque, enterrando una serpiente, la cual suavemente la cubre con hojas, raíces y tierra para luego decorar su tumba por fuera. Selva también



Figura 28 - 3

posee una especie de santuario, un estante escondido tras una cortina en su casa, en donde guarda todos los objetos que posee de su difunta madre, y cuando Elena muere, ella guarda ahí también su cartera. Cuando Selva está enojada y necesita perdonar a Elena, toma con rabia todos los objetos del santuario y los quema en una fogata. En esta fogata, ella se pinta los ojos con carbón y es aquella acción que le permite hablar con Elena a través de la sombra que causa el fuego.

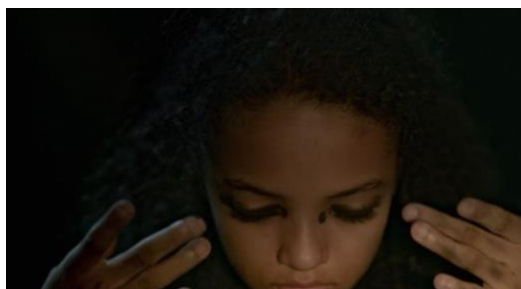


Figura 29 - 3

Estos actos hacen de este personaje una niña que se aferra a su infancia a través de las creencias de otras realidades. Por un lado, ella conecta con el delirio que vive el

tata. Él insiste en las cabras y su cuidado, y Selva hace cómo que les da comida todos los días. Por otro lado, la relación imaginaria (o no) que mantiene con su madre fallecida es un factor constante que le permite acceder al umbral entre la vida y la muerte. Es una manera para Selva de lidiar con el duelo de su madre. Entre el paisaje del bosque tropical, Selva habla con ella, ríen, se abrazan y llevan a cabo ciertos ritos juntas. Cuando adorna la tumba de la serpiente, son las manos de su madre las que la ayudan. También juntas entierran cangrejos muertos que han recogido en la playa. O cuando Selva está abrumada por la muerte de Elena, ella se transporta a una canoa que flota en el río, mientras se apoya en la espalda de su madre, esta le pregunta: “Madre: ¿Qué le pasa? / Selva: Nada. / Madre: Dígame / Selva: Es que necesito ver a Elena”. Ambas se tocan los ojos y respiran hondo. Son estos momentos con su madre que hacen que Selva tome acción en la realidad. Luego de esto, ella hace el rito para contactarse con Elena, en ese momento ella quema todos los objetos de su madre, cerrando finalmente el vínculo con ella. La magia y la fantasía son herramientas importantes que la protagonista usa para poder superar todo lo que está viviendo.

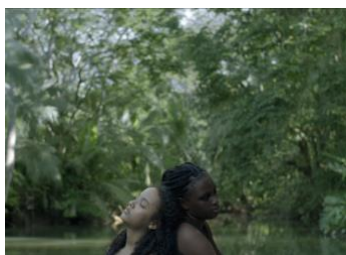


Figura 30 – 3



Figura 31 – 3

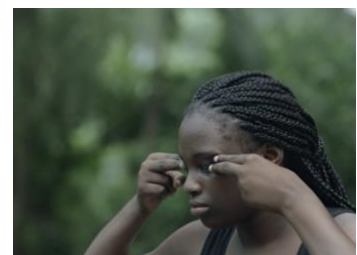


Figura 32 – 3

Desde los ojos y las sensaciones de Selva, la naturaleza se presenta desde el mundo de ensoñación de esta joven. De esta manera, la puesta en escena logra simbolizar la muerte a través de la naturaleza y lo natural, nos ayuda a comprender cómo Selva entiende la pérdida y el duelo. Frente al miedo de quedarse solo, a la

infancia le cuesta expresarse sobre el tema de su reciente pérdida. En este caso la naturaleza logra expresarse por ella y también la acompaña en todo momento recordarle que la naturaleza de la vida es la separación, él cambió y ciclos constantes.

Por una parte, la ceniza y el humo se instalan como un elemento que representa el cambio de un estado a otro, de la madera al carbón, del fuego al humo. La ceniza también es tierra, es tangible, mientras que el humo es efímero, etéreo casi como un ente fantasmagórico. La paleta de colores tiende a los tonos negros, instalando a Selva



Figura 33 – 3

en la oscuridad, la penumbra. Elementos que podrían ser tenebrosos, le brinda a Selva la paz interior que anda buscando. A través de un tratamiento fotográfico que manipula la oscuridad, las sombras se hacen presentes. “Madre: ¿Uste sabe que cuando uno muere, uno puede convertirse en muchas cosas? / Selva: ¿Cómo en qué? / Madre: Cómo en sombras.” Nuevamente se expresa la idea de lo no tangible, en donde la vida no acaba cuando muere y que puede permanecer a través de otras formas.

Por otra parte, la naturaleza nos recuerda constantemente que la vida es un ciclo. Desde la luna, el mar, los amaneceres, la corriente del río e incluso hasta la primera menstruación de Selva, recuerdan la idea de que cuando algo acaba, vuelve a comenzar. Mientras que Selva está recién entrando a la adolescencia, los cuerpos de

sus abuelos ya están viejos. Desde un lugar frágil pero empoderado se muestran sus cuerpos desnudos y sus pieles arrugadas.



Figura 34 – 3



Figura 35 – 3

Por último, a través de los animales Selva logra crear un vínculo con la muerte. Los cangrejos muertos, las serpientes e incluso las cabras del delirio del abuelo le permiten comprenderla. La película inicia con una serpiente negra muerta, a la cual Selva le excava una tumba. Luego, para encontrar la serpiente que le permita a su abuelo pasar a otra vida, Selva pone cangrejos muertos sobre la tumba de la serpiente. Como si fuera un ritual, ella cierra los ojos, respira hondo y espera. En el silencio de la noche, una serpiente verde se arrastra sobre la tumba. Selva revive a la serpiente, pero esta al renacer, está de otro color. Luego, con un golpe seco, la mata. Que la serpiente cambia de piel, representa la muerte cómo Selva la entiende; cuando morimos, solo abandonamos el cuerpo físico para luego volver a nacer en otro cuerpo. Finalmente, Selva comprende que la muerte no es el fin del camino, sino una mudanza a otro espacio. Una vez que le da la sopa de serpiente a su abuelo, ella toma un bus y se va. Al llegar a su destino, un camino se despliega frente a ella, un nuevo lugar, una mudanza. Mientras camina, oye las cabras pero no las vemos. En los fotogramas

siguientes podemos observar a Selva tranquila, quien cierra los ojos y sonríe, está en



Figura 36 – 3



Figura 37 – 3

paz y no está sola. Para ella, su tata ahora la acompaña. Si bien Selva se enfrenta a la muerte como un suceso concreto, ella también atraviesa una muerte simbólica, ha crecido y un nuevo ciclo ha de comenzar.

CONCLUSIONES

Resumiendo lo planteado, podemos decir que estamos frente a tres óperas primas actuales de jóvenes directoras mujeres que logran replantearse la clásica estructura de guión. Desde el acercamiento a lo femenino perdido en la actualidad, desde un lugar cotidiano e íntimo, estas directoras logran proponer relatos que visibilizan a sus protagonistas. Si bien son personajes que se enfrentan a difíciles situaciones, las directoras y guionistas logran otorgarles un espacio que las acompaña y contiene con el fin de que puedan sanar y crecer desde una paz interna y siendo fieles a sí misma.

Es importante rescatar que la imagen de la infancia es representada desde varios aspectos y no de manera unidimensional. No solo estamos frente a la imagen de la niñez que sufre, la imagen de la infancia que se limita a observar o a una infancia meramente vulnerable. Si bien la protagonista de *De Jueves a Domingo* es una niña que parece vulnerable, aquello no impide que ésta se sumerja en una búsqueda personal. En el caso de *Verano 1993*, Frida es una pequeña niña indefensa frente a una dolorosa pérdida, pero no está expuesta a un ambiente hostil. Frida padece las acciones de su entorno, pero la rabia y angustia que siente la lleva a buscar la verdad. No se limita a la hora de expresar sus sentimientos, incluso si estos provocan cierto rechazo en el espectador. En cuanto a *Ceniza Negra*, la protagonista está inserta en una cruda realidad pero esta se enfrenta de manera empoderada y resistente, sin caer en la desesperación. Estas directoras logran expresar un retrato multidimensional de la infancia, el cual está solo al servicio de las protagonistas y no del espectador, ni incluso de las mismas directoras.

De esta manera, las cineastas logran rechazar una forma de escribir y pensar patriarcal que propone una visión de la vida lineal, la cual obedece a objetivos y metas concretas. A mi parecer, si estos personajes estuvieran instalados dentro de una estructura clásica, el dolor y cambio que experimentan en su temprana edad, hubiera sido enfrentado desde una experiencia trágica y traumática. Puede ser que hubieran tenido un final feliz o un final triste, eso no lo sabemos y tampoco nos importa. Lo que importa es cómo lo enfrentan y cómo la experiencia de volcarse al interior, les permite sanar. Estas historias logran instalar a sus protagonistas en una estructura contenida que las acompaña en el viaje al descenso. Este puede ser un viaje solitario y doloroso pero les permite acceder a cierta paz interna al superar y aceptar los hechos. No estamos frente a protagonistas con objetivos concretos que las guiaran al final del camino, hacia la victoria. Al contrario, estamos frente a personajes que atraviesan transiciones, a inicios de nuevos comienzos.

Dado que estamos frente a historias que buscan recuperar lo femenino oprimido por los relatos patriarcales, la naturaleza juega un rol importante a la hora de recordarnos que la vida se compone de transiciones, transformaciones constantes y no de finales. Estas tres películas logran presentar a la naturaleza como otro personaje. Esta no es sólo el lugar íntimo al cual acuden las protagonistas, también las acompaña y les recuerda que el cambio es inminente. Frente a esto último, el cambio se presenta como una muerte simbólica para Frida, Selva y Lucía. A través de la estructura del contenedor, las cineastas logran tratar el tema de la muerte, la separación del contenedor desde la sabiduría de la infancia. La particularidad de esta última les brinda la habilidad de observar, de imaginar, de descubrir y de conectarse con la magia, elementos que permiten rechazar la lógica del pensamiento patriarcal, la cual huye de

lo íntimo, de lo personal y de aquello que desciende.

Efectivamente, estos tres largometrajes demuestran que desde la perspectiva y sabiduría propia de la infancia, es posible entablar una narración y puesta en escena que rechace los valores y formas de los relatos patriarcales. Dominga Sotomayor, Sofía Quiros y Carla Simón, a través de un viaje hacia el interior, logran acompañar a sus protagonistas en el proceso de superación del dolor para poder sanar y madurar, ingresando a una nueva transición de la vida.

Puesto que nos hemos formado dentro de una sociedad patriarcal, los modelos de dominación y sumisión son parte del día a día. Siguiendo esta lógica, los relatos se expresan a través de una visión masculina ya que este posee el poder de tomar acción. Sin embargo, estas películas al centrar los relatos en una infancia activa, logran rechazar la mirada clásica basada en las dinámicas de jerarquía. Logran replantearse las estructuras de poder y de aquellos que dominan y llevan las historias.

Es importante replantearse las formas tradicionales de contar una historia. Frente a relatos que no logran satisfacer o responder a las necesidades de una identidad femenina, se sigue perpetuando una sola forma de pensar, la cual nos fuerza seguir una realidad unidimensional, desprovista de un equilibrio entre lo femenino y masculino.

En última instancia, cabe preguntarse sobre otras formas que permitan crear un relato feminista, no en su contenido pero en su forma. Frente a una sociedad de nuevas generaciones que replantean los códigos sociales y las formas de identidad, me pregunto cómo se puede hablar de una estructura narrativa que busca recuperar lo sagrado femenino, sin necesariamente caer en la binariedad entre lo masculino y femenino.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

1. Aumont, J, Bergala, A, Marie, A, Vernet, M. *Estética del cine*, Paidós, 1996.
2. Armatage, K. *Nell Shipman: A case of heroic femininity*, Bloomington, Indianapolis, 1995.
3. Bachofen, J. J. *Il matriarcado, Ricerca sulla ginocrazia nel mondo antico nei suoi aspetti religiosi e politici*. Torino, 1988.
4. Balász, Béla. *Béla Balázs: Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film*, Berghahn Books. 2011.
5. Bazin, André. *Bazin at Work: Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties*, Bert Cardullo, 1997.
6. Bahrami, A. *Nemuneha-i az tasvir-e kudak dar adabiat-e Iran*, Farabi.1998
7. Cavarero, A. *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*. Mythography. The University of Alabama Press, 2000
8. Cavarero, A. *In Spite of Plato*, Cambridge: Polity Press, 1995.
9. Cruzado Rodríguez, M. Ángeles. *Mujeres y cine. Discurso Patriarcal y Discurso feminsita, de los textos a las pantallas*, Universidad de Sevilla.
10. De Diego, R. y Vazquez, L. *Figuras de mujer*, Alianza Editorial, 2002.
11. Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*,1989.
12. Dufays, Sophie. *El niño y lo melodramático. Tres hipótesis aplicadas al cine argentino de la postdictadura*. Caravelle, 2013.
13. Fisher, Elizabeth. *Women's Creation*, McGraw-Hill, 1975.
14. García, Francisco. “*La imagen del niño en el cine iraní: amistad y responsabilidad*”, Clara Janneth Santos, 2012.
15. Kaplan, E. A. *Women and film. Both sides of the camera*, Cátedra, 1998.
16. Levy, Marc. *Le Premier Jour*, Robert Laffont, 2009.
17. Manuel Fernandez, J. *La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu*, Universidad Complutense de Madrid.

18. Martin, Deborah. *The Child In Contemporary Latin American Cinema*, Palgrave Macmillan, 2019.
19. Mascetti, M.Dunn. *Diosas. La canción de Eva*, Robinbook, 1998.
20. Puebla Martínez, Belén, Zoila Díaz-Maroto Fdez-Checa, Elena Carrillo Pascual. *El tratamiento de los olvidados en el cine iraní contemporáneo: Mujer, infancia y minorías étnicas*, 2014.
21. Sender, Ramón J. *Álbum de radiografías Secretas*, Trope Editores, 2008.
22. Ursula K. Le Guin. *The Carrier Bag Theory of Fiction*, 1986.
23. Tuñón, Julia y Tal, Tzvi. *La infancia en las pantallas fílmicas latino americanas: entre la idealización y el desencanto*, 2007.
24. Zahedi, Farshad. *Los Niños errantes del cine iraní*, Revista de Comunicación Vivat Academia, 2011.

Artículos en internet

25. Bernal Caravaca, Ángel. *La separación de los padres y su impacto en los hijos según su edad*, Artículo de Hacer Familia, 2020 / www.hacerfamilia.com
26. Fondevilla, Fabiana. *El Viaje De Tu Vida*. Artículo de revista Sophia. 2017 / www.sophiaonline.com.ar
27. Ordoñez Gallego, Amalio y Lacasta Reverte, M. Antonia. *El Duelo en los Niños*, Duelo en Oncología, Hospital Universitario La Paz, Madrid.
28. Dra. Pamela Rojas G, *El Niño y la Muerte*, Artículo de Medicina Familiar UC. / www.medicinafamiliar.uc.cl
29. *10 Effects of Divorce on Children and Helping Them Cope*, Artículo de Heatline, Parenthood. / www.healthline.com

Filmografía

1. Doillon, Jacques. *Ponette*1996.