

The share confession and the generational portraits in the new documental films aesthetics *El olor de aquel lugar* (2012), *Bosco* (2021) y *Alcira y el campos de espigas* (2023)

La confesión compartida y el retrato generacional a través de nuevas estéticas en las películas documentales *El olor de aquel lugar* (2012), *Bosco* (2021) y *Alcira y el campos de espigas* (2023).

Florencia Varela Gadea

Universidad Pontificia de Salamanca, España

Abstract

The study focuses on three Uruguayan documentary films, of the autobiographical genre: *The smell of that place* (Andrés Boero, 2012), *Bosco* (Alicia Cano, 2021) and *Alcira y el campo de espigas* (Agustín Fernández, 2023), in which author and family are protagonists, in addition to the community. Through a methodology that combines the aesthetic analysis of the films, their links with other productions and artistic contexts, these three productions were analyzed from the concept of autobiography by Philippe Lejeune, and confession as a method by María Zambrano, to outline a particular aesthetic that differs from the creative panorama of the current Uruguayan context. That is to say, cinematographic creation that goes in this direction is committed to meanings other than those of the prevailing artistic practice: conservative and elitist. The hypothesis that is proposed is that a shift occurs in this cinematography that we can compare to that of the genre art of the 17th century analyzed by Tzvetan Todorov: a shift in the degrees of themes treated in cinema as allegories (politics, family, immigration, old age, filial relationships, poverty, miscegenation, etc.), due to "profane" situations. Humanization of stories themes in which "the protagonists acquire individual traits" (2006, 90).

Keywords: Autobiography, Confession, Film, Auto Portrait, Memory.

Introducción

Cuando se produce en la pintura un giro hacia lo cotidiano y hacia el retrato particular en el que "Los paisajes, los árboles y los animales que vemos en la imagen de cada mes son los propios de ese mes y no podrían intercambiarse entre sí (porque se trata de seres particulares y no de escencias encarnadas", visibles tempranamente en las *Très riches Heures* del duque de Berry o dos siglos más tarde en los paisajes de *Vermeer*, estamos frente a una declaración de que el orden del mundo "merece ser conocido tal cual es". En la pintura holandesa del siglo VXII "de pronto, en lugar de grandes cuadros que representan a personajes históricos, mitológicos o religiosos, aparecen imágenes de madres despiojando a un niño, sastres trabajando y chicas leyendo cartas o tocando el clavicordio" (Todorov 2013, 9). Las jerarquías tradicionales, con el reino de Dios y las figuras humanas en los primeros órdenes de importancia, serán sustituidas por los

espacios interiores y las actividades domésticas de la vida mundana, y los elementos banales y perecederos de las naturalezas muertas (9). *¿Qué papel jugó la pintura de lo cotidiano, representado con un realismo tan agudo, en las sociedades de la época? Para Todorov no hay duda: sacar a la luz la belleza de las cosas banales, enseñarnos a ver la perfección de las escencias en la realidad inmediata que nos rodea. Aprender a ver/percebir lo que hay, y a su vez hallar y revelar su sentido. ¿Acaso aquella novedad en la pintura puede compararse a una tendencia similar en cierta cinematografía? ¿Qué valor cinematográfico posee la vida de un abuelo italiano inmigrante a una tierra austral y lejana, a una ciudad semi-rural, que ha levantado su casa, criado a hijos y a nietos, y con recuerdos borrosos de su infancia piemontesa? ¿Qué valor cinematográfico tiene la necesidad del autor de Alcira de reconstruir la historia de su tía abuela, de traer al presente un pasado familiar olvidado pero latente? ¿Qué sentido tiene la ruptura de una fábula autobiográfica con el fin de hallar una verdad? Este ensayo pretende ser una reflexión a través de la creación cinematográfica autobiográfica, específicamente desde tres películas documentales uruguayas, que tienen en común que se desarrollan en torno a un tema familiar de los autores y directores: *El olor de aquel lugar* (Andrés Boero, 2012), *Bosco* (Alicia Cano, 2021) y *Alcira y el campo de espigas* (Agustín Fernández, 2023). En las tres películas podemos notar dos protagonistas principales, el primero es el propio autor o autora, que cumple a su vez con una de las condiciones para que estas obras sean autobiográficas en el sentido de Lejeune: es triple, autor, narrador y personaje (1994). Y el segundo coincide con un familiar cercano dos generaciones mayor, es decir una abuela, un abuelo y una tía abuela. Existe además un tercer y hasta un cuarto protagonista implícito pero importante: la familia, por un lado, y la generación, por el otro.*

La forma desvanecida de los recuerdos, como "frescos cuyos pedazos enteros habrían caído" (Stendhal 1975, 73), así como el ritmo cotidiano, la narración en primera persona y la presencia intermitente del autor, puestas a disposición de una obra cinematográfica, conforman, como en la confesión literaria de Zambrano, un método de creación. Pero además, pueden hallarse otros dos procesos: un camino de autoconocimiento, tal como lo señala Bellour (2008, 290) en la forma del autorretrato audiovisual; y un camino de interpelación al espectador, tal como lo demuestra Lejeune (1994).

El objetivo de este artículo es reflexionar sobre aquellos aspectos representacionales de una tendencia cinematográfica que privilegia los rasgos individualizados de protagonistas concretos y familiares, por sobre personajes ilustres excepcionales o estereotipados. Que privilegia historias íntimas, vidas por momentos erráticas, por sobre historias coherentes y finales lógicos. Que privilegia el espacio doméstico, el ritmo cotidiano y las marcas del paso del tiempo, por sobre locaciones preparadas y panorámicas, el ritmo del guión tradicional con sus plot points, y el tiempo eterno y congelado. Protagonistas que no son “una esencia intemporal”, sino individuos sometidos al desgaste (Todorov 2006, 88). Se plantea como hipótesis que este cambio puede compararse con aquel analizado por Todorov, entre otros, que se produce en la pintura de género, representada principalmente por algunas individualizaciones en las ilustraciones europeas desde el siglo XV, pero principalmente por la pintura holandesa del siglo XVII. Quedará para otro capítulo hallar en indicios en la región de América del Sur, de tales rasgos representacionales de la pintura de género europea, a fin de poder trazar una especie de genealogía explicativa, aún cuando pueda sonar algo caprichosa. No obstante, se pueden reconocer fácilmente algunas tendencias costumbristas tanto en los grandes maestros de la pintura Uruguaya como Juan Manuel Blanes, Torres García o Pedro Figari, que poblaron sus cuadros con la iconografía típica local de sus gentes, paisajes, interiores típicos y tradiciones; así como hitos en la plástica tales como la obra pictórica de Petrona Viera, donde podemos apreciar pasajes típicos de la intimidad familiar de la época. Estas representaciones pictóricas y audiovisuales, pueden ser leídas desde la categoría de género, ya que los creadores han sabido integrar su mirada subjetiva cargada de nostalgia de aldeas y costumbres en sus localidades de origen con las nuevas formulaciones vanguardistas y han dejado huella sin duda en la mirada social.

En el plano audiovisual se pueden vincular algunas circunstancias que dieron lugar, entre otras expresiones, a grupos de cine amateur e independiente, que registran celebraciones íntimas, vacaciones familiares, momentos para atesorar, así como documentan desde una mirada amateur y de autor hitos nacionales, sociales, políticos, urbanísticos. Un claro ejemplo es el documental amateur Rambla Sur, 1930, de los ingenieros M. Salles, E. Peluffo y A. Gari, que registra el proceso de reforma urbanística de la rambla sur de Montevideo. Distintas acciones y estudios han dado cuenta en Uruguay de estas prácticas, como por ejemplo los capítulos audiovisuales de Inéditos, dirigidos por Luciano Álvarez¹, o estudios académicos de superochistas:

A diferencia de lo que sucede en Argentina y Brasil, Uruguay no desarrolló una industria cinematográfica con instalaciones técnicas ni recursos humanos profesionalizados. Por esto las dicotomías profesio-nal/amateur y cine industrial/cine independiente no son categorías de

análisis perfectamente aplicables a la producción cinematográfica de nuestro medio, por lo menos hasta entrados los años 90 (J. Keldjian 2012, 7)².

Estas manifestaciones han habilitado, de algún modo una forma narrativa cinematográfica con reminiscencias del cine documental, artístico y familiar. Al mismo tiempo que una mirada propia compartida, sobre una identidad social, y formas de autorrepresentación delineadas por estas características que de lo familiar y autoral a lo semi-profesional. Desde un punto de vista estético, esta cinematografía confesional, íntima, se concibe como una forma de relación trascendental con la vida, con la propia vida y sus acontecimientos, otorgándoles un sentido “más allá de lo que son, pero además siguen siendo los objetos materiales que ven nuestros ojos” (Todorov 2006, 93). Es por ello que esta particularidad en la representación tiene una consecuencia estética en la relación con nuestro mundo, nuestro contexto, con nuestra historia. “Desde un punto de vista kantiano podemos decir que lo estético goza de un privilegiado acercamiento a la realidad” (Castro 2014, 48).

Para abordar el concepto de experiencia estética como relación trascendental se planteará la idea teórica de que “Estéticamente no perseguimos otro fin que el de experimentar el sentido de nuestras experiencias” (Seel, en Castro 2014, 46). Ya que la estética es experiencial, y a través de ella “podemos comprender la relación que hay entre nuestras facultades y la realidad” (Castro 2014, 42). O en palabras del mismo Kant: “la representación se refiere por completo al sujeto, es decir, al sentimiento que tiene de la vida, y que se designa con el nombre de sentimiento de placer y de pena” (1991, 10).

Mediante una metodología que combina el estudio estético de las películas y sus vínculos con otras producciones y contextos artísticos, el análisis se efectúa desde la perspectiva de la pintura de género para vincularlas con el concepto de *confesión compartida* desarrollada por María Zambrano, y reflexionar sobre la idea de que la confesión como método explicada por Zambrano puede comprenderse como una relación estética con nuestra propia vida y, por consiguiente, con la vida compartida: la experiencia cotidiana, la dimensión de lo doméstico y la memoria.. Tal idea se puede ver expresada cuando escribe: esa “intimidad con los seres y con las cosas todas, la intimidad consigo mismo”, y que la autora concibe como “alma” previa al yo cartesiano, “que nos imaginamos ahora como este espacio interior” (1998, 125). Esa intimidad para Zambrano se presenta como un contacto cercano, familiar específicamente, con todas las cosas:

Y es la intimidad con todas las cosas, con las de todos los días, que no basta que sean de todos los días para tener con ellas intimidad. Es algo que no es conocimiento intelectual ni traducible en él, pero que lo antecede y sostiene, y sin lo cual andaré flotando por grande que sea su exactitud y claridad (126).

Tal como lo expresan Saito o Godoy, estas creaciones son experiencias que llevan “hasta el radar estético todo lo que en nuestra rutina pasa desapercibido” (Saito en Godoy 2021, 229). Lo que ocurre con su singularidad: lo cotidiano, lo humano. La creación cinematográfica es el vehículo mediante el cual se figura esa “familiaridad” con las cosas, consigo mismo.

Se plantean entonces dos hipótesis. La primera es que podemos comparar esta puesta en escena de la subjetividad en la cinematografía de corte autobiográfica y, específicamente más confesional, con aquel “elogio de lo cotidiano” que Todorov subraya en la pintura de género. Una comparación que revela la mirada de esta cinematografía hacia significaciones distintas de las que aparecen en el panorama creativo uruguayo actual de corte conservador y, por consiguiente, elitista. Y la segunda, tiene que ver con la idea de que la confesión, desde el punto de vista de María Zambrano, por ser una relación de significado con nuestro propio interior, puede concebirse como una experiencia estética con nuestra vivencia personal, y a la vez universal, del mundo. Es decir que si bien la confesión es personal, del sujeto, nos enfrenta al mismo acto confesional que es la introspección en nuestro propio interior: “En la experiencia estética se hace perceptible qué es una experiencia en general, es decir, no ésta o aquella, sino la experiencia en sí” / Castro 2014, 46). Aquí radica el valor social y estético de la pintura de género, en que aquello que se retrata no es solamente una anécdota familiar, sino todo un mundo común (Todorov 2005, 21), se convierte en un retrato generacional que incide en el sentido que cada uno tiene con su propia historia.

Desarrollo

Alicia era una maestra rural, excepcional pues sus estudiantes aún la recuerdan. Tenía ideas sobre educación tan avanzadas que ganó una beca de la Unesco para realizar un posgrado en la Universidad Nacional Autónoma de México. Allí tuvo una vida intensa, desamores y crisis personales profundas. Regresa a Uruguay muchos años después. Un día desaparece y su familia relata una y otra vez que tal vez se fue a Argentina tras un destino de éxito. Luego del paso del tiempo, Agustín, su sobrino nieto, intuye otra verdad, más humana, más mundana, y siente la necesidad de hacerla relato, de convertirla en cine. Bosco es el pueblo italiano en el que nació el protagonista de la película con el mismo nombre. Tal vez Alicia, su nieta, decidió llamarla así en lugar de Orlando, el nombre de su abuelo, porque en el fondo también somos un poco ese “mundo común” que nos conforma. Tal vez por esto mismo el lugar elegido por Andrés, el nieto de Blanca, para dejar plasmada la memoria fue un rincón junto a un árbol de Villa Soriano. El hecho de que los retratos individuales se integren en contextos sociales, de “conjunto”, explicará Todorov respecto a la pintura de género, tiene como consecuencia “que podamos observar no una identidad inmutable aislada, sino a las personas en su medio habitual, también éste individual” (2006, 92).

Esta estética cinematográfica es una confesión en el sentido en que Zambrano lo plantea: no sólo por cuestiones creativas, sino por una necesidad “que la vida tiene de expresarse”, por la certeza de que tal espesura de la vida existe, del sentido. Para la autora la confesión difiere de otra creación no confesional, como la novela, en que es la forma más radical tal vez de expresarse, aunque la artística es la expresión más cercana de la confesión puesto que el arte, explica, es la salvación del narcisismo. La confesión es

el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto, es el lenguaje del sujeto en cuanto tal. No son sus sentimientos, ni sus anhelos siquiera, ni aún sus esperanzas; son sencillamente sus conatos de ser (1998, 82-83).

Por ello, un arte que hace de sí mismo una novela, lo que Zambrano llama “objetivarse artísticamente”, es puro narcisismo, lo contrario a lo que la filósofa entiende como arte: “es el artista adolescente, enamorado de sí”, y todo narcisismo, nos recuerda, es juego con la muerte (83). “Por eso todo arte tiene una confesión desviada” nos dice. Para Zambrano, el Surrealismo con su poética que, en palabras de Bretón, “anulará ese divorcio deprimente entre la realidad y el sueño” (120), se emparenta de forma “muy íntima con la confesión” (119). Es pura identidad, que se rebela contra el yo cartesiano, y “donde el pensar es creador, es decir poético” (120). Esto lo podemos ver claramente en las tres películas, que de forma más o menos explícita dejan entrever el artificio del relato, descubren el giro novelado, a modo de salvación de la novela (de una forma similar a la que Roland Barthes ya planteaba en su autobiografía.

El olor de aquel lugar, Bosco y Alcira, nos proponen relatos discontinuos (propios de la memoria), con paisajes que no lo son, es decir ana-paisajes, no-postales de un contexto más bien humilde. Grandes silencios, con sonidos de naturaleza, viento, pájaros, cotidianos: no es el relato de una vida excepcional en términos espectaculares, tal vez por eso los silencios. Lo que se quiere registrar es la experiencia vital, en su más pura desnudez, como si hubiese por parte del autor la certeza no sólo de que esto lo define, sino de que esto es en algún modo verdaderamente trascendental: nadie busca el sentido si en el fondo no ha tenido la percepción primaria (estética) del mismo. Zambrano escribe

La confesión comienza siempre con una huida de sí mismo. Parte de una desesperación. Su supuesto es como el de toda salida, una esperanza y una desesperación. La desesperación es de lo que se es, la esperanza es de que algo que todavía no se tiene aparezca (84).

En estas producciones la intención no es retratar la estricta verdad de los acontecimientos, o de quiénes fueron aquellos antepasados de manera absoluta y objetiva, sino retratar una memoria que conforma al sujeto. Sus autores participan de “una profunda actividad intersubjetiva que interviene en la auto-percepción identitaria y la va modificando” (Bal

2009, 145). La presencia de un "omnisciente sujeto narrador que busca transmitir la experiencia de una vida, de una identidad que le acosa y que le huye" (Font 2008, 35).

Autobiografía como confesión

En la confesión como género, interviene la memoria, el que habla es el sujeto, que es el tema, al igual que su vida, retratándose, o autorretratándose. En la pintura de género a las huellas del contexto doméstico, de las personas cercanas, a la apelación a la propia domesticidad del espectador, también encontramos un autorretrato: "tras el motivo representado y el destinatario encontramos al creador" (Todorov 2006, 97). Se puede afirmar, que estas producciones se tornan autobiografías confesionales. La autobiografía tal como la define Lejeune es el relato en primera persona, en que el protagonista es triple: autor, narrador, y personaje. Los autores siempre se dejan ver y posicionan el relato en primera persona. De manera explícita, por ejemplo en el caso de *El olor de aquel lugar* cuando dice en el comienzo de la obra: "mi abuela se llama Blanca Simona Calderón Roberts..."; con el sobre impreso "Mi cuarto", de la autora, en *Bosco*; o como en Alcira que también comienza con la voz en off del autor que cuenta: "mi nombre es Agustín, soy fotógrafo y vivo en Montevideo. Esta foto es de mi tía Alcira, Mima"; así como de forma implícita: su familia, su contexto cercano: abuelos, madres y tías, pueblo de la infancia, repetidamente en las tres producciones.

Más adelante en *El olor de aquel lugar* el autor vuelve a intervenir de forma explícita con el relato en primera persona: "Yo le pedía que me contara su pasado, lo que sentía...". Y en otros momentos su voz también se hace presente ya no en off, sino de forma diegética, preguntando, guiando a su abuela. Como sostiene Roger Odin: "delatando a la cámara", con preguntas como "¿Le tenés miedo a la muerte?"; o comentarios del tipo: "Bueno dale la última, contáme qué te pareció cuando te dije de hacer el video"; o la voz de su abuela preguntando "Y, ¿cómo quedó?". También en *Bosco* y *Alcira* los autores intervienen con preguntas y diálogo directo a los personajes que aparecen.

En *Bosco* el comienzo es diálogo entre el abuelo mirando a la cámara donde está su nieta, la autora, así como otros diálogos permanentes de los demás protagonistas (parientes lejanos en Italia, amigos y vecinos de la infancia, también en Italia) poniendo en jaque el artificio cinematográfico. Son este tipo de gestos los que unen esta estética con la del cine familiar y doméstico, pues el autor es delatado. En la ficción nunca se mira a la cámara, mirar a la cámara, o a los efectos hablarle, es denunciar a la filmación (Odin 2010, 43). Y es esta puesta en escena de la subjetividad un recurso estilístico de aparición intermitente y explícita del autor sujeto. El cine familiar y las fotos familiares (con sus temas recurrentes de celebraciones, viajes, vacaciones, o momentos felices), hace aparición en las tres producciones, apelando al pasado, a la memoria, pero sobre todo a

la puesta en escena de la subjetividad: el sujeto es el autor, pero el autor ahora también es la familia. El vínculo entre el cine doméstico y el cine autobiográfico ya lo analiza Efrén Cuevas Álvarez, para quien lo que se evidencia es la mirada inmediata del autor a su entorno inmediato (2008, 103).

Memoria

Esta cinematografía de la memoria es parte de la propia confesión como método: "Es una huida que al mismo tiempo quiere perpetuar lo que fue, aquello de que se huye" (86), explica Zambrano.

"Lo que yo recuerdo te voy a decir", comienza la protagonista de *El olor de aquel lugar*, "nací un 18 de febrero de 1931, a las 12 del día. Era carnaval y a la 1 empezaban a salir los mascaritos disfrazados, entonces llegaban a ver la nena que había nacido". Es obvio que Blanca no puede recordar el día de su nacimiento. Puede evocar los relatos de otros recuerdos. La memoria es fragmentaria y "trastoca las narraciones lineales en las que se injertan las respuestas e imágenes rutinarias" (Bal 2009, 145) y por consiguiente es el autor, en tanto sujeto protagonista, quien da sentido y unidad a la narración.

La memoria está presente en el relato en pasado, y en las imágenes cuyos formatos variados evidencian el paso del tiempo, imágenes de cámaras de diferentes años, cine doméstico encontrado, cartas manuscritas como las que se escriben Alcira y su familia, fotos antiguas, como en *Bosco*; o imágenes documentales: de manifestaciones, de la UNAM, de huelgas, de época como en Alcira. Esta puesta en escena de la memoria, no tiene una finalidad histórica, sino de ejercicio mnemotécnico en el que se invita a participar al espectador. Por eso su resolución en imágenes suele ser tan evocadora. El abuelo de Alicia Cano termina relatando lo siguiente:

"Si yo cierro los ojos", termina relatando Orlando en la película *Bosco*, "y los cierro un rato, veo paisajes que no sé si existen. Pero son muy viejos, no es local, quién sabe qué. Cierro los ojos. No los puedo describir, hay de todo".

Es por esto que las imágenes ostentan el poder de dar consistencia a los paisajes vitales que guarda nuestra memoria.

Confesión actualizada

La confesión según explica Zambrano, es ejecutiva en el sentido en que cuando leemos una Confesión "auténtica sentimos repetirse aquello en nosotros mismos, y si no lo repetimos no logramos la meta de su secreto" (83). Y en esto ve la autora la similitud con la filosofía, estudiar filosofía es volver a filosofar, y leer una confesión, o ver una confesión, es volver a confesarse (83). "¿Ustedes se acuerdan de lo que fue su vida? ¿Ustedes se acuerdan de su pasado? De los detalles?". Así comienza *El olor de aquel lugar*. Apelando directamente a nuestra memoria, y dejando con sus silencios y sus no-paisajes, el espacio para

pensar en estas preguntas. El autor no pregunta de lo que hicieron en su vida, sino: de lo que fue nuestra vida. Y por "nuestra vida", visto en el contexto de la película, claramente está preguntando por la vida de la familia: la vida de su familia es la suya. El mismo espacio de los casi dos largos minutos de silencio detenido en *Bosco*, sólo interrumpido por el diálogo entre la autora y su abuelo, y extendido otra vez con no-paisajes, por unos dos minutos más.

Además, se cumple también aquí una condición que establece Lejeune para el relato autobiográfico: que es el pacto autobiográfico (1994, 64-65). Es decir que doy mi confianza al autor acerca de que quello que cuenta es verdad: "lo cual no es forzosamente toda la verdad", pues "uno puede circunscribir el campo de su relato" (Lejeune, 2008, p. 14). También Odin comenta sobre esto: estas producciones impiden cuestionar

la verdad ya que "no aspiran tanto a documentar el yo como a resolver un problema personal" (2007, 210).

Por eso se "ejecuta con el tiempo, no en el tiempo", dice Zambrano.

Sin la esperanza de ser escuchada la queja (que es el primer paso de la confesión) no se produciría. Hasta un simple ¡ay! Cuenta con un interlocutor posible. El llanto mismo, nace ante un posible oyente que lo recoja (1998, 86).

Los relatos son cotidianos, crudos, en el sentido de despojados de espectacularidad, porque como toda confesión verdadera, según Zambrano, mantiene lo íntimo como intimidad:

Es lo que ha causado el desencanto de tanto lector curioso que se lanza sobre las Confesiones ávido de leer sucesos de escándalo, de escudriñar interioridades del prójimo; bien pronto se retira desilusionado al no hallar las intimidades esperadas. Y todavía por algo más: porque la confesión, al ser leída, obliga al lector a verificarla, le obliga a leer dentro de sí mismo, (...) se encuentra con algo que le lleva a mirar su propia conciencia. La confesión literariamente tiene muy pocas exigencias, pero sí tiene esta de la que no sabríamos encontrar su receta, y es ser ejecutiva, llevarnos a hacer la misma acción que ha hecho el que se confiesa; ponernos como a él a la luz (92).

Es propio de la autobiografía, comentará Bellour (2008), mantener algunos relatos en código, como iniciales, silencios, narraciones noveladas. Esto es evidenciado con recursos como el relato en fábula que susurra una de las pobladoras en *Bosco* (un episodio trágico de pobreza extrema vivido); por los silencios de *El olor de aquel lugar*, y el juego con la idea de ser "una loca soñadora, como quien confiesa poner utopía a la vida; o lo no contado en *Alcira*, tanto por la compañera entrevistada con quien compartió vivienda, como por algunos desenlaces en los que no se profundiza.

Lo cotidiano y lo doméstico

"Todo lo que se hace en una confesión es en espera de recuperar un paraíso perdido", escribe

Zambrano (93). Para la autora lo cotidiano, la vida, en su expresión más rudimentaria, así como lo doméstico, es el camino de la confesión como método de encontrar la conciencia de sí. La aceptación, como primer paso en las confesiones de San Agustín. Que puede leerse como la aceptación de lo que es sin más. La aceptación comienza con esa huída de sí a la que refiere Zambrano, retomar la vida en un punto previo al sentido ya impuesto. *Alcira* es tal vez el documental que más encarna esta idea: al inicio su autor comenta que pensó en hacer de esta historia una novela, ya que Alcira Soust Scaffo es una poetiza reconocida en América Latina. Pero fue la intuición lo que lo lleva a darse cuenta de que no era una historia para ser contada, sino para ser mostrada, es decir para dejar que los acontecimientos pasados vayan tomando el tiempo presente, como en la confesión, y se produzca esa "entrada en realidad". "Al final todos, yo y la familia, conocimos a Alcira", escribe su autor, su sobrino nito, Agustín. Cuando el autor produce este retrato de la memoria de su familia, en el fondo esta retratándose a sí mismo. Este retrato del autor tiene como efecto la representación de un retrato generacional, tanto en el sentido en que lo plantea Zambrano, como creador de comunidad, como en el sentido en que Todorov plantea que la subjetividad "no excluye a la comunidad" (2006b, 21), sino todo lo contrario, "el marco de referencia alude al observador subjetivo" (2006, 98). La imagen cinematográfica se comporta en la actualidad de un modo similar al status que Todorov analizó en la representación pictórica centrada especialmente en el individuo, como sujeto con sus particularidades psicológicas, personales y rutinarias (2006b, 92-96). Para Bellour, el autorretrato audiovisual nace entre la motivación confesional de la autobiografía y la necesidad de responder a quién soy yo (2008, 294). En el autorretrato, el autor no sólo cuenta una vida, sino que por encima de todo trata de recuperarla (281).

Es así que los autores incluyen sonidos, músicas, comidas, ambientes u objetos de su infancia, o de la infancia de sus antepasados, uqe de generación en generación han formado parte de los relatos repetidos una y otra vez. El final con la música de un vals rioplatense, típico de la zona, de Pablo José Vázquez, en alusión a Blanca: La loca de amor, en *El olor de aquel lugar*. La enumeración al estilo Pèrèc que hace al inicio Alicia Cano en *Bosco*, del pueblo de su abuelo, un pueblo como cualquier otro: 123 casas, 12 casas habitadas por animales, 9 casas ocupadas por alimentos, 7 casas habitadas por personas, 1 almacén ambulante cada 7 días, 2 fuentes, 1 pista de baile, 1 iglesia, etc.

La construcción de un lenguaje cinematográfico confesional siempre termina siendo un lenguaje propio, que se permite más libertades y busca soluciones estéticas que representen la mirada íntima del autor, la singularidad con que atesora los recuerdos, y los ritmos y costumbres personales de una familia. Tal como explica Todorov, la manera en que el pintor se introduce en la obra "consiste no em pintar ni em formar la obra, sino en representar esse espaço desde un punto de vista subjetivo" (2006, 98).

Tres películas que materializan una experiencia menos intensa, pero más contundente y genuina, teniendo en cuenta lo que Zambrano entiende como “entrar en realidad”.

Contra el narcisismo

La confesión y la aceptación como primer paso, constituyen para el autoras y autores un método de encuentro consigo mismo, de quiebre con la mirada narcisista a la que se refiere Zambrano, y da como resultado una autobiografía no complaciente. “Sería que era una loca solitaria, que vivía vagando”, “Estoy llena de fantasías”, confiesa Blanca en *El olor de aquel lugar*. “Nosotros queríamos creer que era cierto que se había ido con China Zorrilla a Buenos Aires (reconocida actriz uruguaya), hasta que apareció Marlene, su antigua alumna de la escuela rural y emprendió la búsqueda que la familia no quería hacer, por hospitales y por la morgue” cuenta la madre de Agustín Fernández. “Al final apareció una partida de defunción de Alcira, luego de años que no la veíamos ni sabíamos nada de ella”, termina con voz quebrada. Aquí, además de ser valientes con una historia que desmitifica al personaje, la confesión se centra también en la propia familia. Todo esto es descubierto por el autor de Alcira en el proceso de producción del documental. Para Agustín Fernández el disparador es esa desesperación por encontrarse: Escribe Zambrano “Sin una profunda desesperación el hombre no saldría de sí” (84).

Además de los relatos explícitos y narrativos, las imágenes juegan también un papel importante en este quiebre entre la idea del sujeto y el sujeto que entra en realidad: la imagen de una casa pobre: ¿La casa familiar tal vez? No importa, asumimos que lo es. Es este el pacto del que hablan autores como Lejeune u Odin: el autor asume el compromiso de contar la verdad sobre su vida que no es forzosamente toda la verdad, sino su verdad. Son producciones que “impiden cuestionar la verdad”, escribe Odin, “ya que no aspiran tanto a documentar el yo, como a resolver un problema familiar (2008, 58)” o como la misma Zambrano escribe: en la confesión, “la vida no se expresa sino para transformarse” (88). “En cuatro cinco días, vas (a Bosco) y resolvés todo”, le dice ... su abuelo, a la autora, que a su vez le pregunta: “y qué es todo”, “todo lo que vas a buscar”, le responde.

Conclusión

En la descripción de una visita imaginaria al museo, Todorov expresa cómo en una de las salas “de pronto, en lugar de grandes cuadros que representan a personajes históricos, mitológicos o religiosos, aparecen imágenes de madres despiojando a un niño, sastres trabajando y chicas leyendo cartas o tocando el clavicordio” (2013, p. 9). No cabe duda de que estamos en la sala de la pintura holandesa del siglo XVII, explica el autor. Si bien no será la primera vez que aparezca lo cotidiano en la historia de la representación³, la envergadura que este movimiento

tomó hará que se considere un punto de inflexión en el nacimiento de lo que se llamará pintura de género, en la que las jerarquías tradicionales, con el reino de Dios y las figuras humanas en los primeros órdenes de importancia, serán sustituidas por los espacios interiores y las actividades domésticas de la vida mundana, y los elementos banales y perecederos de las naturalezas muertas (2013, p. 9). La importancia que adquiere la vida familiar o íntima en estas manifestaciones, nos permite encontrar analogías relacionadas con lo que para Todorov significará un elogio de lo cotidiano, entendido como la aceptación del mundo real y concreto en el que vivimos (2013, p. 68). Pero también como un gesto confesional, de decirse en la escritura, tal como escribe Zambrano, “quiere decir el secreto, lo que no puede decir con la voz por ser demasiado verdad (Zambrano, 1934, p. 21).

En algunas pinturas de Pieter de Hooch o Gabriel Metsu las actividades domésticas consideradas virtuosas como limpiar, cocer, cuidar a los niños, así como también actividades que refieren a los placeres furtivos de la vida, como las relaciones amorosas, la comida, la bebida, la música o la lectura, que eran enmarcadas en impecables espacios domésticos y patios interiores cuidadosamente proyectados como santuarios (Todorov 2013, 63). Del mismo modo que estos recursos pictóricos conectan de forma emotiva con el espectador, porque apelan a su propia vida, tal como ya fue explicado, así también esta cinematografía autobiográfica, y confesional, profundiza en una representación que el espectador puede reconocer fácilmente. Es en este sentido en que se aleja de algunas de las tendencias artísticas más rimbombantes de panorama uruguayo actual, que mantienen formas abstractas, evocando una síntesis simplificada del lenguaje de vanguardia, que ensalza las formas puras y el gusto complejo y docto. No es posible desarrollar aquí este aspecto, pero queda señalado para futuras disertaciones.

Volviendo a la experiencia estética que representan estas obras filmicas, resulta de suma importancia enfatizar en la noción de una relación estética con la realidad, o con la propia vida, que implica encontrar un sentido a intuito. “Y es que al encontrar la realidad nos encontramos a nosotros mismos, entramos en ella (...), nos revelamos a nosotros mismos”, comenta Zambrano (90).

Al confesarse San Agustín, escribe Zambrano, “ha entrado en realidad”. La realidad no puede encontrarse para sí sólo, “si se la persigue en ensimismamiento, no se la encuentra sino contrapartida”. “Nadie la encuentra para sí solo, encontrarla es ya comunicarla” (54). Cita Zambrano a San Agustín:

“con qué fruto confieso lo que actualmente soy, no lo que fui”. Pero a su vez, la confesión, según escribe Zambrano, y en tanto apertura hacia los demás, constituye una poderosa acción de filiación, de comunidad: “la vida deja de ser pesadilla (...) cuando podemos contestar a la tremenda pregunta ¿Qué fue de tu hermano?” (57).

Notas finales

¹ El programa *Inéditos* tuvo su nacimiento en la década de 1990 en Uruguay y recopila filmografía familiar, documental y amateur, para retratar las diferentes épocas, costumbres e hitos históricos del país. Se pueden visualizar sus capítulos online: <https://www.youtube.com/@ineditosuy>

² Es un estudio en el marco de la Universidad Católica del Uruguay y a partir del programa *Inéditos*. Gracias a Julieta Keldjian por sus intercambios durante mis años en esa casa.

³ No obstante, y como señala el mismo Todorov, si bien lo cotidiano está presente en por ejemplo las iluminaciones medievales, y exponentes posteriores, en los que aparece la vida cotidiana de acuerdo a la época del año, "segadores en julio y cazadores en enero"; o cada uno de los pecados, o santos realizando un trabajo manual, así como la maternidad por ejemplo, éstos tienen como intención acercarnos un orden preexistente (p. 10). La diferencia radica en que las mismas actividades "no bastaban por sí mismas como principio organizador del cuadro" (p. 11).

Bibliografía

Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia, CENDEAC, 2009.

Bellour, Raymond. *Entre-imágenes. Foto, cine y video. Buenos Aires*, Colihue, 2009.

Bergson, Henry. *Materia y memoria*. Buenos Aires, Cactus, 2006.

Dubois, Philippe. *Cinema, video, Godard*. San Pablo, Cosac Naify, 2004.

Godoy Domínguez, María Jesús. *El desagrado en la estética de lo cotidiano*. ENDOXA: Series Filosóficas, n.º. 47, 2021, pp. 229-249. UNED, Madrid.

Font, Domènec. "A través del espejo: cartografías del «yo»", en Martín Gutiérrez, G (ed.). *Cineastas frente al espejo. España*, T&B Editores, 2008, pp. 35-52.

Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada, 1968.

Keldjian, Julieta. Superochistas, *Revista dixit*, (Montevideo, Universidad Católica del Uruguay, 17, octubre 2012).

Lejeune, Philippe. "Cine y autobiografía: problemas de vocabulario", en Martín Gutiérrez, G (ed.). *Cineastas frente al espejo*. España, T&B Editores, 2008, pp. 13-26.

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion, Madrid, 1994.

Light, Andrew y Jonathan Smith. *The Aesthetics of Everyday Life*, Columbia University Press, 2005.

Saito, Yuriko. *Everyday Aesthetics*. Nueva York: Oxford University Press, 2007.

Todorov, Tzvetan. *Elogio de lo cotidiano*, (Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2013).

Todorov, Tzvetan. *El Nacimiento del individuo en el arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2006.

Todorov, Tzvetan. *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2006.

Zambrano, María. *La Confesión*. Género literario. Madrid, Mondadori, 1998.

Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Filmografía

El olor de aquel lugar, 2012. De Anrés Boero Madrid. Uruguay: Vatelón, Online.

Bosco, 2021. De Alicia Cano Menoni. Uruguay.

Alcira y el campo de espigas, 2023. De Agustín Fernández Gabard. Uruguay.

Inéditos, 1990. De Luciano Álvarez, Uruguay.

Las flores de mi familia, 2012. De Ignacio Fernández Hoppe. Uruguay: Hoppe Films.

Los Rubios, 2003. De Albertina Carri. Argentina: Barri Ellsworth.

Memorias del hijo del viejo, 2004. De Esteban Castro. Panamá.