

Rebrote: imágenes del silencio, la memoria y la reconciliación

Ensayo fílmico sobre la identidad y el archivo familiar

Estudiante

Samuel Alejandro García Montoya

Proyecto de investigación-creación presentado para optar al título de Profesional en Cine

Asesora

Daniela Abad

**Institución Universitaria ITM
Facultad de Artes y Humanidades
Programa de Cine
Medellín, Antioquia, Colombia
2025**

Tabla de contenido

1. Primera página	3
2. Objetivos	4
Objetivo general	4
Objetivos específicos	4
3. Motivación	5
4. Planteamiento del problema	6
5. Marco teórico	8
El archivo familiar como punto de partida	8
La imagen y la mirada: el otro que nos define	9
La máscara y el secreto	10
Ensayo fílmico: pensar con imágenes	12
Conclusión: la imagen como acto de reconciliación	12
6. Estado del arte	13
7. Metodología	21
8. Tratamiento	23
9. Descripción de personajes.	26
10. Memoria de producción.	27
11. Estructura narrativa	30
12. Referentes visuales: pintura, cine y memoria	31
13. Texto argumentativo.	36
Introducción	36
El archivo como espejo: memoria y mirada	39
El secreto, la máscara y la identidad	41
La identidad fragmentada: el espejo, la mirada y el otro	46
El ensayo fílmico: pensar con imágenes	51
La imagen como acto de reconciliación	55
Bibliografía	58
Filmografía	59
Referentes pictóricos y artísticos	59

Tabla de figuras

Figura 1.	16
Instalación “Humans” (1994)	16
Figura 2.	19
Fotograma Sin Sol (1983)	19
Figura 3. Los espigadores y la espigadora (2000)	20
Figura 4. The family Album (1986)	21
Figura 5. To know her (2021)	22
Figura 6	34
Figura 7	35
Figura 8	36
Figura 9	37
Figura 10	38
Figura 11	40
El archivo como espejo: memoria y mirada	42
Figura 12	42
Figura 13	43
El secreto, la máscara y la identidad	44
Figura 14	45
Figura 15	48
La identidad fragmentada: el espejo, la mirada y el otro	49
Figura 16	50
Figura 17	52
Figura 18	53
El ensayo fílmico: pensar con imágenes	54
Figura 19	55
Figura 20	57
La imagen como acto de reconciliación	58
Figura 21	60

1. Primera página

Género: Ensayo audiovisual

Storyline:

Revisito las películas caseras que grabó mi madre durante mi infancia. A través de esos archivos familiares confronto mi silencio y mi identidad, en un intento de resignificar mi pasado y avanzar hacia una reconciliación conmigo mismo y con mi familia.

Premisa:

Solo enfrentando los secretos del pasado y resignificando la memoria, es posible avanzar hacia una identidad más libre y honesta.

Sinopsis

Rebrote es un ensayo audiovisual construido a partir de las películas caseras grabadas por mi madre, que registran mi infancia y la de mi hermano. En ellas encuentro tanto un refugio como una herida: fragmentos de un pasado feliz atravesado por silencios y secretos que marcaron mi identidad. A través del montaje de archivo, de imágenes actuales y de mi voz reflexiva, la película busca dialogar con esas memorias fragmentadas, explorando cómo el olvido, la máscara y el secreto moldean nuestra relación con los otros y con nosotros mismos. Más que reconstruir un pasado perdido, este trabajo propone avanzar desde la fragilidad y la honestidad, reconociendo en los archivos familiares un espacio de sanación, diálogo y liberación.

2. Objetivos

Objetivo general

Investigar cómo los archivos familiares y las películas caseras pueden ser reinterpretados, desde una mirada autobiográfica, para reflexionar sobre la construcción de la identidad y la imagen personal en relación con la memoria, el silencio y el secreto.

Objetivos específicos

1. Explorar la relación entre la identidad, la máscara y el secreto, comprendiendo cómo estas nociones influyen en la manera en que nos representamos ante los otros y cómo se proyectan en las imágenes familiares.
2. Analizar el archivo familiar y las películas caseras como espacios de memoria donde se configuran las miradas y las versiones de uno mismo, identificando los gestos, silencios y afectos que revelan la tensión entre el yo grabado y el yo actual.
3. Desarrollar un ensayo filmico autobiográfico que dialogue entre pasado y presente, utilizando el montaje, la voz y la imagen como herramientas para resignificar la experiencia personal y construir una nueva lectura de la propia identidad.

3. Motivación

Mi madre grabó gran parte de mi infancia y la de mi hermano, se pasó muchos años recopilando momentos que para ella eran especiales (cumpleaños, navidades, paseos familiares, primeros días de clase), todo esto con el fin de que cuando mi padre volviera del exterior pudiera ser parte de esos momentos. Además, mi madre siempre ha sentido una necesidad por conservar su memoria familiar en álbumes fotográficos, objetos y cartas. Esas memorias han sido para mí un refugio y un lugar en el que busqué por mucho tiempo reconocirme, saber quién soy.

Esta búsqueda se intensificó después de vivir una experiencia sexual con un amigo de mi hermano a muy corta edad. La vivencia hizo que mi personalidad cambiara con mi familia y con la forma en la que me relacionaba con las personas y el mundo, ya que solo tenía 9 años y no lograba comprender del todo lo que estaba pasando. Sentía temor de lo que mis padres pudieran pensar si lo sabían, y yo mismo me juzgaba, pensando que lo que había sucedido estaba mal. Esa culpa silenciosa comenzó a crecer dentro de mí, convirtiéndose en un secreto que me alejaba poco a poco de mi familia y de mí mismo. En ese silencio me aferré a las películas caseras de mi madre, a la imagen de un niño feliz que veía en la pantalla y que sentía que ya no era yo, pero al que quería regresar, como si en él habitara todavía la inocencia perdida, el final de una infancia que se había interrumpido demasiado pronto.

Con el tiempo, y especialmente en este proyecto, he comprendido que sigo siendo ese niño, pero también soy un conjunto de experiencias que me han transformado. Esa revelación me lleva a una pregunta que atraviesa la película: ¿somos la imagen que los otros tienen de nosotros —la forma en que nos miran, nos recuerdan o nos representan— o tenemos la posibilidad de apropiarnos de esa mirada y reinventar nuestra propia historia y nuestra identidad?

El secreto se fue volviendo performativo en mi vida: repetía el callar, ocultar y desviar, todo esto mientras crecía y el silencio se convertía en algo natural para mí, comencé a ponerme diferentes máscaras para sortear mi vida social y familiar: en la casa era un niño callado y retraído, en la escuela era gracioso y extrovertido.

A mis 16 años mi madre comenzó a tener ataques de ansiedad porque pensaba que algo no estaba bien conmigo, ya que nunca compartía nada de mi vida con ella ni con mi familia. En ese mismo año fui por primera vez al psicólogo del colegio: me llamaron sin que yo supiera por qué, no entendía que algo pudiera estar mal, pero fui igual. La evaluación terminó mostrando que, en el exterior, yo era un joven alegre, simpático, frágil y honesto —una imagen de mí que mi mamá aún no conocía. En 2022, antes de entrar a la universidad, decidí contarle el secreto que había guardado casi toda mi vida a mi madre. Fue un momento muy hermoso: contarle una verdad, mostrándome tal como era. Esa noche lloramos juntos y nos sentimos muy unidos. Por primera vez comenzamos a hablar sobre nuestra relación. Ella me contó que sufría de ataques de ansiedad porque pensaba que en cualquier momento yo me podía quitar la vida; intuía que guardaba algo que podía sobrepasarme.

De ahí en adelante nuestra confianza mejoró, al igual que con mi núcleo familiar. Me sentí libre de poder ser, sin silencios, sin mentiras, sin máscaras, sin un doble reflejado en una pantalla, aceptando el cambio que la experiencia me trajo.

Con este proyecto deseo resignificar la vivencia, los silencios, las máscaras, las películas caseras de mi madre y la búsqueda de identidad. Deseo dialogar sobre cómo un secreto moldeó quién soy y cómo me hizo pensar que debía ser lo que otros interpretaban que yo era.

4. Planteamiento del problema

¿Somos lo que la mirada de los otros hacen de nosotros?

Esta pregunta es el punto de partida de mi proyecto y atraviesa todas sus capas: la memoria, la identidad, la imagen, el silencio y la máscara. Surge al volver sobre las películas caseras que mi madre grabó durante mi infancia, un archivo que, más que un simple testimonio familiar, se ha convertido en un territorio emocional y simbólico. Al observar esas imágenes —cargadas de ternura, luz y cotidianidad—, me encuentro con un niño sonriente, espontáneo, libre. Sin embargo, en ese encuentro también aparece una sensación de extrañeza, como si esa imagen perteneciera a alguien más. ¿Soy aún ese niño? ¿O solo la imagen que mi madre decidió conservar de mí?

Esa distancia entre el yo grabado y el yo que observa es el punto de tensión que origina este ensayo filmico. En cada encuadre del archivo familiar hay una mirada que ordena, elige, decide qué queda y qué se omite. Mi madre, detrás de la cámara, no solo registraba un instante: también estaba configurando una manera de ver y de ser visto. Su cámara, aunque guiada por el amor, participaba en la creación de una identidad visual que me acompañaría a lo largo del tiempo. Comprendí entonces que mi imagen —mi “yo” visible— fue en parte construida por la mirada de otro. Pero también que esa mirada no es ajena a mí, que forma parte de mi historia y que negarla sería negarme a mí mismo.

A partir de esta reflexión surge una problemática que va más allá de lo personal: **¿hasta qué punto nuestra identidad está determinada por las miradas que nos han formado?** Vivimos rodeados de imágenes —familiares, sociales, mediáticas— que influyen en cómo nos percibimos y cómo queremos ser percibidos. Desde la infancia, esas miradas modelan la forma en que entendemos nuestro cuerpo, nuestro deseo y nuestro lugar en el mundo. En mi caso, la cámara familiar fue una de las primeras formas de representación: una ventana luminosa a través de la

cual aprendí a verme y a ser visto. Pero con el tiempo, esa misma imagen que me definía comenzó a revelarse como una máscara.

El secreto que atravesó mi infancia transformó radicalmente esa relación con la imagen. El silencio se convirtió en una forma de sobrevivir; la máscara, en una manera de existir ante los demás. La alegría que aparecía en las películas era real, pero detrás de ella se escondían el miedo y la culpa. Así comenzó a gestarse una fractura entre lo que mostraba y lo que sentía, entre el personaje que interpretaba y el sujeto que se ocultaba. En ese proceso comprendí que la identidad no es una unidad fija, sino un entramado de voces, gestos, silencios y miradas que conviven y se contradicen. Cada uno de nosotros habita una serie de identidades parciales, a veces complementarias y a veces en conflicto.

Desde allí nace también la necesidad de **mirar de nuevo las imágenes**, no para revivir la nostalgia, sino para resignificarla. La revisión del archivo familiar se convierte en una herramienta para explorar cómo las imágenes del pasado influyen en la manera en que nos construimos en el presente. Cada fragmento del archivo, cada plano, cada voz registrada, actúa como una pieza de un espejo roto que me devuelve versiones de mí que creía perdidas. Volver a mirarlas es un acto de reconciliación: reconocer que en ellas habitan tanto el niño que fui como el adulto que soy.

En este contexto, el cine se convierte en un medio privilegiado para formular y explorar esta pregunta. El **ensayo filmico**, con su libertad formal y su carácter introspectivo, me permite pensar con imágenes, poner en diálogo el pasado con el presente, y convertir la subjetividad en método. Este formato no busca ofrecer respuestas definitivas, sino abrir un espacio para la duda, la reflexión y la transformación. La cámara, que antes fue el instrumento con el que mi madre me miraba, ahora se convierte en el medio a través del cual puedo mirar de nuevo esa mirada, reinterpretarla y reconstruirme en el proceso.

Así, el problema que plantea este proyecto no se limita a la exploración del archivo familiar, sino que toca dimensiones más amplias: la tensión entre memoria e identidad, entre lo íntimo y lo público, entre la imagen y lo que se esconde detrás de ella. En un mundo saturado de imágenes, donde la identidad parece definirse por la exposición constante, visitar un archivo doméstico se

vuelve un acto político y poético. Es una manera de devolverle complejidad a la imagen, de reconocer en ella no solo lo que muestra, sino también lo que oculta.

El ensayo filmico que propongo es, por tanto, un ejercicio de autoconocimiento y, al mismo tiempo, una exploración sobre los límites de la representación. Al mirar el pasado desde el presente, intento comprender cómo las imágenes de otros sobre mí han influido en mi manera de ser y de mirar. Pero, sobre todo, intento responder si es posible construir una nueva imagen, una mirada propia que no niegue las anteriores, sino que las abrace y las transforme.

En última instancia, esta investigación —tanto cinematográfica como escrita— busca pensar la identidad como un proceso en movimiento, como una conversación entre tiempos, cuerpos y miradas. Si el pasado nos constituye, también nos ofrece la posibilidad de transformarnos. Mirar los archivos familiares, entonces, no es solo un gesto de nostalgia, sino una forma de florecer: de reconciliar la memoria con el amor y el amor con la identidad.

5. Marco teórico

El archivo familiar como punto de partida

Las películas caseras han acompañado silenciosamente la historia de muchas familias, funcionando como cápsulas de memoria que preservan gestos, voces y momentos cotidianos. Sin embargo, más allá de su valor afectivo, los archivos domésticos se convierten en un terreno fértil para pensar la forma en que nos narramos a nosotros mismos y en cómo esas imágenes participan en la construcción de la identidad. En mi caso, mirar las películas caseras no es solo un intento por recuperar lo que fui, sino una manera de buscar una historia que dé sentido a lo que soy hoy. Como afirma Annette Kuhn, “aunque tomemos las historias de la infancia y la familia literalmente, nuestro recurso a ese pasado es una forma de alcanzar el mito, la historia que puede expresar los sentimientos profundos que tenemos en el presente” (Kuhn, 1995, p. 1). Esa mirada hacia el archivo es, entonces, una forma de diálogo con lo que permanece, con la emoción que aún habita en las imágenes.

El archivo familiar no solo conserva un tiempo pasado, también lo reinterpreta. Cada vez que se revisa, se abre la posibilidad de ver algo distinto, de leer de otra manera lo que parecía inmutable. La memoria, entonces, no es una simple acumulación de recuerdos, sino un proceso activo de resignificación. Al volver a ver las imágenes grabadas por mi madre, descubro que su mirada —amorosa y protectora— también fue una forma de definir quién era yo. Su cámara construyó una versión de mí, una imagen posible, una identidad proyectada. En ese sentido, el

archivo se vuelve un espacio de diálogo entre su mirada y la mía, entre el pasado y el presente, entre lo que se mostró y lo que permaneció fuera de cuadro.

Las películas caseras de mi madre no son solo recuerdos de lo que ocurrió, sino espacios donde activo mi pasado desde el presente. En ellas intento reconocerme, pero también comprender cómo he cambiado. Como afirma Elizabeth Jelin, “cada persona tiene sus propios recuerdos, que no pueden ser transferidos a otros... la memoria es el presente del pasado”. Mi proyecto parte justamente de esa singularidad: la posibilidad de visitar mi historia desde mi propia mirada, resignificando aquello que el archivo conserva, pero que solo el tiempo puede revelar.

Explorar ese archivo es también una forma de enfrentarse a la pérdida, a los silencios y a las transformaciones que el tiempo impone. En cada cinta aparece un eco del niño que fui, pero también la evidencia de que ya no soy el mismo. Es desde esa distancia —entre el registro y la experiencia, entre la imagen y la memoria— que surge el impulso de esta película: comprender cómo el archivo familiar puede convertirse en un espejo que no solo refleja, sino que interroga.

El ensayo filmico se propone como el formato ideal para esa búsqueda, ya que permite habitar la duda, la contradicción y la emoción sin necesidad de clausurar las respuestas. La película nace, entonces, como un acto de reencuentro con las imágenes que me dieron forma y con la voz que había permanecido en silencio por muchos años.

La imagen y la mirada: el otro que nos define

La imagen no solo registra lo visible: también crea un modo de pensamiento. Como afirma John Berger, “si el nuevo lenguaje de las imágenes se utilizase de manera distinta, éstas adquirirían, mediante su uso, una nueva clase de poder (...). Podríamos empezar a definir con más precisión nuestras experiencias en campos en los que las palabras son inadecuadas (...) y comprender una historia de la que podemos convertirnos en agentes activos” (Berger, 1972, p. 21).

En este sentido, las películas caseras grabadas por mi madre no son simples documentos del pasado: son un lenguaje afectivo que antecede al habla, una mirada que me otorgó una identidad visible incluso antes de poder nombrarme. En ellas, la cámara define lo que soy y cómo soy percibido; la imagen se convierte en una extensión de su amor, pero también en una forma de control afectivo, pues delimita el marco desde el cual se me recuerda.

Revisitar hoy esas imágenes es también revisar esa mirada: interrogar qué de mí fue construido por el deseo de mi madre de conservar un recuerdo feliz, y qué pertenece a lo que verdaderamente fui o soy. La cámara familiar no solo registra la infancia, sino que fabrica una imagen ideal de ella. En esa tensión entre lo que la cámara muestra y lo que oculta, entre el yo grabado y el yo que observa, surge la pregunta que atraviesa toda la película: **¿somos lo que la imagen del otro hace de nosotros, o podemos construir nuestra propia mirada sobre lo que fuimos?**

Toda imagen implica una mirada. Detrás de cada encuadre hay alguien que decide qué mostrar y qué dejar fuera, y en esa selección se define también un modo de ver al otro. En las películas caseras, la cámara de mi madre funciona como un espejo. A través de ella, comencé a reconocermé, pero también a construirme a partir de su mirada. En palabras de Lacan, “la imagen especular [...] manifiesta la matriz simbólica en la que el yo se precipita en una forma primordial” (Lacan, 1949, p. 94). Ese momento de reconocimiento es también el origen de una división: el yo se forma al verse desde fuera, desde una imagen que no le pertenece del todo. Así, el niño que aparece en los videos no solo soy “yo”, sino la representación de lo que mi madre veía y amaba. Su cámara se convirtió en el espejo donde aprendí a existir. Sin embargo, al crecer, esa imagen dejó de corresponderme; me vi fragmentado entre lo que era y lo que los otros esperaban que fuera.

La mirada del otro —ya sea la de la madre, la familia o la sociedad— actúa como ese espejo en el que nos reconocemos, pero también como un marco que limita lo que podemos ser. Desde el pensamiento de John Berger, la imagen no es un simple reflejo de la realidad, sino un acto de construcción: quien mira produce sentido, define roles y posiciones. Así, mi madre, al filmar, no solo guardaba recuerdos; estaba creando una narrativa familiar donde cada gesto tenía un valor simbólico.

Volver sobre esas imágenes es, por tanto, un ejercicio doble: por un lado, un gesto de amor hacia quien las hizo posibles; y por otro, una forma de emancipación. Observarme desde su mirada me permite reconocer las capas que conforman mi identidad: la imagen que los otros hicieron de mí, la que yo mismo fabriqué para responder a sus expectativas y la que hoy intento reconstruir desde el presente.

La cámara, entonces, deja de ser solo un instrumento técnico y se convierte en un dispositivo relacional: es el punto donde se cruzan las miradas. En cada encuadre habita una pregunta sobre la identidad: ¿quién soy cuando me miran? ¿qué parte de mí se conserva en esa mirada? ¿y qué se pierde?

En mi película, ese diálogo entre miradas —la de mi madre y la mía— no busca contraponerse, sino complementarse. El archivo ya no es una verdad cerrada, sino un espacio de negociación entre la memoria personal y la imagen que el otro construyó de mí. Mirar esas películas caseras es también mirar la historia de una relación: la de una madre que filma para conservar y la de un hijo que mira para comprender.

La máscara y el secreto

Durante gran parte de mi vida aprendí a callar. Guardé un secreto que se fue volviendo una forma de vida, un modo de estar en el mundo. Al ocultar una parte de mí, sin saberlo, comencé a construir máscaras: versiones de mí que se adaptaban a cada espacio, a cada mirada. En casa era silencioso y reservado; en la escuela, gracioso y extrovertido. Con el tiempo entendí que esas

máscaras no eran simples disfraces, sino mecanismos de supervivencia, formas de proteger algo que no podía ser dicho.

En el contexto de la identidad y la memoria, el silencio no puede entenderse únicamente como una ausencia de palabra, sino como un espacio profundamente determinado por las estructuras del poder. Michel Foucault, en *La voluntad de saber*, describe cómo la modernidad impone una represión que no solo prohíbe, sino que produce una forma de inexistencia. En sus palabras: “Funciona como una condena de desaparición, pero también como orden de silencio, afirmación de inexistencia, y, por consiguiente, comprobación de que de todo eso nada hay que decir, ni ver, ni saber.” (Foucault, 1976, p. 9)

Este “orden de silencio” no es una simple prohibición moral, sino una estrategia de poder que define los límites de lo que puede ser dicho, visto o recordado. En el caso de la infancia, el silencio se impone con especial fuerza: se prohíbe hablar de ciertas experiencias, se censuran los gestos y se enseñan las formas “correctas” de narrarse. Así, el sujeto aprende desde muy temprano que hay zonas de su experiencia que deben permanecer ocultas.

En mi proyecto, este silencio adquiere una dimensión íntima y autobiográfica: el secreto que guardé durante años no fue solo una elección personal, sino una consecuencia de ese orden social y cultural que, como sugiere Foucault, “afirma la inexistencia” de aquello que no puede ser nombrado. El silencio se convierte entonces en un lenguaje en sí mismo, en un espacio donde la identidad se forma, se disfraza y se transforma.

La máscara surge entonces como consecuencia de ese silencio. No como un engaño, sino como una manera de sostenerme frente al mundo. Cada máscara tiene su contexto: una voz más fuerte, una sonrisa más amplia, una emoción contenida. Todas ellas eran formas de habitar un personaje que me permitía seguir existiendo sin enfrentar lo que dolía.

El secreto y la máscara se sostienen mutuamente. El uno protege al otro. Pero a medida que el tiempo avanza, esa estructura se agrieta. El silencio empieza a pesar, y la máscara, que antes me servía de refugio, se convierte en una prisión. Contar el secreto no es solo hablar: es romper con esa lógica de ocultamiento, con la necesidad de representar un papel ante los demás.

La película se sitúa precisamente en ese punto de quiebre. En el gesto de mirar las imágenes del pasado y reconocer que tras cada sonrisa había algo que se callaba. La máscara deja de ser un disfraz para convertirse en una capa más de mi identidad, en una huella que también forma parte de quien soy. La revelación no borra lo que fui, sino que lo integra. Reconocer el secreto y la máscara es reconocer también las formas en que aprendí a sobrevivir y a crecer.

Ensayo fílmico: pensar con imágenes

El ensayo, como forma de pensamiento, nace del impulso humano por comprenderse a sí mismo a través del acto creativo. A diferencia de otros géneros discursivos, su propósito no es demostrar ni concluir, sino explorar, moverse entre la duda y la reflexión. María Elena Arenas Cruz afirma que *“el ensayista busca conocer su propia identidad a través del acto de escribir; como el mejor camino para, a partir de la experiencia individual, explorar la humana condición”* (1997, p. 66). Aunque este planteamiento parte del ensayo literario, puede extenderse al ámbito cinematográfico, donde la cámara sustituye a la pluma y el montaje se convierte en pensamiento. En el ensayo filmico, mirar equivale a escribir: el autor se revela y se cuestiona a través de las imágenes, construyendo un diálogo íntimo entre su experiencia personal y el mundo que observa.

En este sentido, el ensayo audiovisual se distingue por su apertura formal, por su capacidad de integrar materiales heterogéneos —archivo, voz, texto, sonido, fotografía— sin perder su coherencia expresiva. Alberto Nahum García Martínez define el ensayo filmico como una forma *“adecuada para el cine por su heterogeneidad y apertura formal, capaz de combinar diversos elementos que, por las potencialidades del montaje cinematográfico, pueden alcanzar cotas muy sugestivas para la expresividad del juicio personal del autor sobre los más diversos temas”* (2006). Así, el montaje deja de ser una herramienta puramente técnica para convertirse en un espacio de pensamiento donde la imagen reflexiona sobre sí misma y sobre quien la produce.

El ensayo filmico, entonces, se presenta como un territorio donde el autor se expone, se interroga y se transforma. Pensar con imágenes implica aceptar la fragilidad del recuerdo, del tiempo y de la identidad, para convertir el proceso creativo en una forma de conocimiento sensible. En obras como la mía, el ensayo filmico permite unir lo íntimo y lo reflexivo: mirar hacia adentro para comprender el afuera, y a través del archivo, pensar la memoria, la imagen y el yo.

Conclusión: la imagen como acto de reconciliación

La imagen, más que un simple registro visual, es un espacio de encuentro entre la memoria y la identidad. Cada vez que observamos una imagen del pasado, no solo evocamos lo que fue, sino que también reconstruimos quiénes somos en el presente. En este proceso, mirar se convierte en un acto profundamente ético y afectivo: implica aceptar la distancia entre el yo que mira y el yo que fue, pero también tender un puente entre ambos. La imagen permite, entonces, reconciliar lo fragmentado, unir los silencios, los olvidos y las máscaras en un gesto de comprensión y ternura.

El ensayo filmico, en este contexto, no busca la verdad objetiva del pasado, sino la reconfiguración subjetiva del recuerdo. A través del montaje, el sonido y la palabra, la imagen se resignifica y deja de ser un documento fijo para transformarse en una forma viva de pensamiento y emoción. Mirar el archivo es enfrentarse al espejo del tiempo, donde la distancia entre el niño grabado y el adulto que observa no es una ruptura, sino un diálogo. Es el reconocimiento de que toda identidad se construye en movimiento, entre la mirada propia y la de los otros.

La reconciliación, en última instancia, no consiste en borrar las heridas ni los silencios, sino en darles un lugar dentro de la historia personal. La imagen actúa como mediadora entre el pasado y el presente, entre lo que fuimos y lo que decidimos ser. En mi proyecto, el gesto de volver a mirar las películas caseras de mi madre se convierte en un acto de amor y aceptación: un intento por transformar el silencio en comprensión, y el recuerdo en una posibilidad de florecer. Así, la imagen no solo testimonia la vida, sino que la repara, devolviéndonos la posibilidad de habitar nuestro propio reflejo.

6. Estado del arte

En este proceso de investigación y creación he explorado diferentes referentes y antecedentes que se acerquen a la genealogía de este trabajo de grado. Este proceso ha estado marcado por la forma en la que me siento conectado e identificado con las búsquedas de los autores que abordaré más adelante, esto me ha llevado a identificar además de algunas herramientas, elementos para la creación de narrativas íntimas, abriendo mi visión sobre opciones formales y discursivas para desarrollar el tono de la pieza audiovisual, además, también para reflexionar sobre cómo reconstruir la memoria a través de archivos familiares o películas caseras.

Al nacer este proyecto de investigación-creación de una experiencia personal, me gustaría abarcar en un primer momento un referente poco ortodoxo que detonó mis cuestionamientos sobre la memoria. Este referente, es la instalación llamada “Humans” de Christian Boltanski, en donde el autor utiliza fotografías en blanco y negro de rostros humanos pegados en una pared, la cual parece no tener fin, esta instalación nos invita a pensar sobre la relación que tenemos con la muerte y el olvido, así como también sobre la colectividad e individualidad de la memoria.

Figura 1.

Instalación “Humans” (1994)



Christian Boltanski (2015)

Aunque la instalación parece formalmente sencilla -solo fotografías en una pared-, su poder emotivo es inmenso, llevándome así Boltanski a reflexionar sobre mi propia relación con los medios audiovisuales y mi memoria, llegando a la conclusión, de que en las paredes de mi memoria hay un gran vacío de recuerdos sobre mi infancia, específicamente de un lapso de tiempo que abarca desde mi nacimiento, hasta que cumplí aproximadamente 6 años, paradójicamente, mi madre documentó en video casi todo este periodo de tiempo con el fin de que mi padre, que en esa etapa de mi vida vivía como migrante en Europa, pudiera recuperar algunos momentos del crecimiento de sus hijos, los cuales estaba perdiendo al no poder estar junto a su familia.

En segunda instancia, quiero dar un repaso por dos proyectos académicos que han aportado un marco creativo y conceptual que enriquecen este trabajo, ya que ambos exploran la

relación entre memoria, archivo personal y el ensayo audiovisual para reconstruir el pasado. El primero que quiero abordar es el proyecto de grado de Maria Clara Assis llamado “Venus perdida”(2021), este trabajo parte del uso del archivo familiar como una fuente primordial para explorar la memoria personal y, al mismo tiempo, como una herramienta para reflexionar sobre la construcción de la identidad a través del tiempo. En "Venus Perdida", el archivo audiovisual (como las filmaciones caseras) permite que la autora navegue entre lo documental y lo poético, en un intento de recuperar fragmentos de una memoria frágil y difusa. La obra destaca cómo los recuerdos no siempre están completos ni son lineales, y cómo el archivo actúa no solo como una recuperación de momentos, sino también como un espejo distorsionado de lo que fue. En relación con mi proyecto, las grabaciones caseras de mi madre actúan también como un mediador entre mi experiencia presente y los eventos del pasado, los cuales intento reinterpretar para llenar algunos vacíos que ha dejado el olvido. Por otro lado, "Esta no es una carta de amor: Ensayo audiovisual" (2023), de la autora

Valentina Cuervo Morales también utiliza la estructura del ensayo audiovisual, pero enfocado en el análisis de las emociones, las relaciones afectivas y las reflexiones íntimas. A través de un enfoque más poético y subjetivo, este ensayo audiovisual cuestiona la representación del amor, las emociones y las conexiones humanas en el contexto audiovisual. Aunque no necesariamente trabaja con el archivo familiar, sí explora la construcción de narrativas personales a partir de materiales audiovisuales, jugando con el espacio entre lo real y lo construido, lo presente y lo ausente. De este trabajo, me llevo la importancia de no sólo reconstruir momentos olvidados, sino también de reflexionar sobre cómo interpreto emocionalmente el archivo que tengo a mi alcance, ya que cada vez lo he visto de una forma diferente, esto dependiendo de mis búsquedas, estados de ánimo y las diferentes etapas de mi vida.

En esta tercera instancia, continuando con la reflexión sobre mi propia relación con los medios audiovisuales y mi memoria, me gustaría abordar el ensayo cinematográfico, que Nora M. Alter, define como un género híbrido entre el documental y la ficción, que trasciende las disciplinas tradicionales y reconoce al ensayo filosófico-literario como su predecesor. Algunos cineastas como Jean Luc Godard, Chris Marker y Orson Welles han desarrollado sus pensamientos y reflexiones acerca de este género, estableciendo que el

cine ensayo explora las relaciones entre cine, filosofía y exploración personal, estas relaciones son las que hacen idóneo este género para poder desarrollar mi relación con los archivos de mi madre y así poder reconstruir mis recuerdos de niñez a través de estos videos caseros.

Referentes filmicos.

Quiero partir primeramente de algunos referentes clásicos que han trabajado el ensayo cinematográfico para entender las relaciones anteriormente mencionadas, empezando por la obra de Chris Marker, el cual es uno de los pioneros del cine ensayo, conocido por sus trabajos que combinan documental, ficción y una profunda reflexión filosófica y política. Su obra más famosa en este formato es Sin sol (Marker, 1983) en donde explora temas como la memoria, el tiempo, la historia y la cultura a través diversas voces narradoras y diferentes puntos de vista, utilizando un montaje no convencional y unos comentarios en voz en off que guían la narración. En este filme, Marker reflexiona sobre la imposibilidad de capturar el tiempo de manera completa, enfrentándonos a la fragilidad que tiene nuestra memoria y a la subjetividad de lo que se recuerda

Figura 2.

Fotograma Sin Sol (1983)



Chris Marker (1983)

Esta película me hizo cuestionarme sobre cómo el cine puede ser utilizado para capturar y manipular la memoria, utilizando el montaje como una herramienta para resucitar los momentos del pasado, como mi niñez, y así poder examinar sus significados en el presente. En este cine ensayo Marker utiliza el lenguaje cinematográfico como una herramienta de reflexión sobre el mundo, la naturaleza de la memoria, la política, lo filosófico y finalmente

su propia mirada, llenando de subjetividad al filme, por medio de un dialogo entre lo que se muestra y lo que el espectador puede pensar.

Pensando sobre un punto de vista subjetivo y la propia mirada, llega a mí, la autora Agnès Varda, pionera del ensayo cinematográfico, siendo principalmente conocida por tener un estilo íntimo, personal y poético que combina documental, ficción y reflexión autobiográfica. Uno de sus trabajos más conocidos y una obra fundamental para comprender el ensayo filmico es *Los espigadores y la espigadora* (Varda, 2000) un documental en donde esta autora reflexiona sobre temas como el desperdicio, la recolección, la supervivencia y su propio papel como cineasta, grabando a los otros, a nosotros como espectadores y al mismo tiempo a ella misma, todo esto con una pequeña cámara en su mano.

Figura 3. Los espigadores y la espigadora (2000)



Agnès Varda (2000)

De esta obra destaco como Varda logra borrar la barrera entre documental objetivo y una reflexión netamente subjetiva, convirtiendo al ensayo en un espacio en el que puede hablarnos y hablar consigo misma sobre su vida, su arte, el acto de “espigar” (recoger lo que queda tras la cosecha), extendiéndose hasta el consumismo de la sociedad moderna.

Me parece importante para mí pensar sobre cómo desde el archivo o a través del lente, como lo hacen Varda y mi madre, se puede usar como herramienta la cotidianidad para explorar la complejidad de las emociones humanas, así como también la capacidad del cine para volver momentos ordinarios en algo extraordinario.

Esta capacidad también la encontré no propiamente en un ensayo cinematográfico, pero sí en una película experimental llamada *The family Album* (Berliner, 1986), en donde el director Alan Berliner utiliza exclusivamente imágenes de archivo familiar de personas anónimas y películas caseras. Esta película se construye a través de una inmensa colección de películas familiares estadounidenses que datan de la década de 1920 hasta la década de

1950, material del cual el autor se apropia y recontextualiza para narrar una especie de "álbum familiar" genérico, donde cualquier persona podría proyectar su propia experiencia.

Figura 4. The family Album (1986)



Alan Berliner (1986)

Me parece clave la forma en que Berliner fusiona la memoria personal y la colectiva, ya que aunque las familias son desconocidas y también tal vez el contexto sea muy diferente al yo ser de un país de Latinoamérica, aun así pude encontrar ciertos ritos y momentos cotidianos que parecen universales, y que me ayudaron a conectar con la película y las memorias de las personas. También este filme me hizo reflexionar sobre la no quietud del archivo, ya que en este caso es algo que se manipula y recontextualiza, organizándose de diferentes formas para crear un nuevo significado y así poder reconstruir las memorias, en este caso de las familias norteamericanas.

Para finalizar con este estado del arte, traeré a cuentas una obra un poco más actual, pero que también reflexiona sobre la memoria, la ausencia de esta, la recontextualización del archivo, la identidad y la auto reflexividad, todos estos, temas que abordo en este trabajo de grado, volviendo a esta película un referente principal para el eje temático y formal de mi proyecto. La película es To know her (Chao, 2021) un cortometraje en donde la directora

explora la relación con su madre fallecida a través de videos caseros grabados por ella misma, llevándola a preguntarse sobre la distancia emocional y física.

Figura 5. To know her (2021)



Natalie A. Chao (2021)

Primeramente, Natalie nos cuenta desde una voz en off lo que significa conocer a alguien que ya no está presente físicamente, y cómo los archivos juegan un papel fundamental en la reconstrucción de su encuentro. Chao utiliza estos videos caseros para entrelazar el pasado y el presente, pero lo hace de una manera que subraya lo incompleto y fragmentado de la memoria, revelando la imposibilidad de conocer completamente a alguien a través de estos retazos de recuerdos, lo que me lleva a pensar, que tal vez con este proyecto no vaya a recuperar los vacíos de mi infancia, pero sí algunos fragmentos felices y cotidianos que parecían extraviados. La autora también explora la relación con su madre y expresa tanto el amor como la distancia que siente hacia ella, y es que pienso que uno nunca termina de conocer a sus padres, y que en el caso de Natalie este sentimiento o incompreensión se intensifica con la muerte, aunque las dos vivamos en un eterno encuentro a través de sus miradas.

Para concluir, creo que estos referentes no buscan, ni me van a dar respuestas definitivas sobre cómo abordar este proyecto, pero sí pienso que me entregan más que las bases para

entender cómo el ensayo cinematográfico puede abordar temas íntimos y universales al mismo tiempo, utilizando el cine como un medio o una herramienta para la introspección, experimentación y la conexión emocional.

7. Metodología

Para el desarrollo de este trabajo de grado se adopta la autoetnografía como enfoque metodológico principal. Este método, que combina el análisis cultural con la exploración subjetiva del yo, resulta especialmente pertinente para un proyecto que se construye desde la memoria íntima, el archivo familiar y la reflexión sobre la identidad. La autoetnografía propone que el investigador no sea un observador distante, sino un sujeto implicado que utiliza su propia experiencia como campo de estudio y como fuente de conocimiento. En este sentido, mi cuerpo, mi voz y mi memoria se convierten en territorio de investigación. Como afirman Ellis y Bochner (2000), la autoetnografía “muestra a las personas en el proceso de descubrir qué hacer, cómo vivir y el significado de sus luchas” (p. 1).

El punto de partida metodológico es la exploración del archivo familiar, conformado principalmente por películas caseras grabadas por mi madre entre los años 2003 y 2007. Estos materiales constituyen la base emocional y narrativa del proyecto. Cada cinta fue digitalizada, visionada y clasificada según sus temas recurrentes: celebraciones, juegos, viajes, momentos cotidianos. Este proceso de observación no fue meramente técnico, sino profundamente introspectivo: cada visionado se convirtió en una instancia de reencuentro con el pasado, en la que emergían emociones, recuerdos y silencios que habían permanecido latentes.

A partir de este archivo, el trabajo avanza mediante un proceso de selección, montaje y resignificación. La metodología no busca una reconstrucción lineal del pasado, sino un diálogo entre el pasado y el presente. De esta manera, las imágenes familiares se ponen en relación con nuevas imágenes grabadas por mí en el presente —espacios de la casa actual, objetos conservados por mi madre, proyecciones del archivo sobre mi cuerpo y conversaciones íntimas con ella—. Este entretejido temporal y emocional constituye el núcleo del ensayo fílmico: un

relato que se construye en el cruce entre lo que fue grabado, lo que permanece en la memoria y lo que se transforma en el acto de mirar nuevamente.

El diario de campo personal cumple un papel central en esta metodología. En él registro sensaciones, pensamientos y asociaciones que surgen durante el proceso de visionado, montaje y rodaje. Más que un registro técnico, este diario se convierte en un espacio de escritura emocional, un laboratorio de autoconciencia que me permite identificar los cambios en mi relación con las imágenes y con mi propia historia. Allí surgen reflexiones sobre la identidad, la mirada, el silencio y la máscara, que luego alimentan tanto el texto escrito como el ensayo audiovisual.

El enfoque autoetnográfico permite además integrar lo personal con lo cultural. Aunque el punto de partida es mi experiencia íntima, el objetivo no es únicamente autobiográfico. A través del análisis del archivo familiar, busco indagar cómo los registros domésticos —aparentemente privados— forman parte de una memoria colectiva que atraviesa generaciones. Las películas caseras son también testimonios de una época, de una forma de mirar y de construir afectos. En este sentido, el proyecto no solo revisa mi historia, sino que reflexiona sobre las dinámicas familiares, las representaciones del amor y las relaciones entre imagen, memoria y pertenencia en la cultura contemporánea.

Desde un punto de vista epistemológico, el método se apoya en una lectura hermenéutica y fenomenológica de las imágenes. La hermenéutica permite interpretar los significados que emergen del archivo, entendiendo que toda imagen contiene una intención, una mirada y un contexto emocional. En este sentido, Paul Ricoeur (2004) afirma que “el referente último de la memoria sigue siendo el pasado” (p. 23), incluso cuando este es reinterpretado desde el presente. La fenomenología, por su parte, posibilita explorar la experiencia sensorial y afectiva de mirar: cómo el cuerpo reacciona ante una imagen, qué sensaciones despierta y qué recuerdos convoca. Georges Didi-Huberman (1997) señala que “lo que vemos” se encuentra atravesado por “lo que nos mira” (p. 162), planteando que toda imagen establece una relación sensible y emocional con quien la observa. Así, el análisis no busca objetividad, sino profundidad emocional y comprensión simbólica.

El proceso de creación audiovisual será simultáneamente un proceso de investigación. El ensayo filmico, como resultado final, no representa un producto cerrado, sino la manifestación visible de un proceso reflexivo. A través de la combinación de archivo, voz en off, proyecciones y nuevas filmaciones, el filme se concibe como una forma de pensamiento en movimiento: un modo de explorar, a través de la imagen, las preguntas que estructuran el proyecto. La voz, el cuerpo y el silencio son elementos metodológicos tanto como expresivos, pues cada uno de ellos participa en la búsqueda de una identidad reconciliada.

La metodología de trabajo se organiza en tres fases complementarias:

1. Exploración y clasificación del archivo familiar: digitalización, revisión y anotación de materiales audiovisuales y fotográficos conservados por mi madre.
2. Diario reflexivo y escritura autoetnográfica: registro de impresiones, recuerdos y emociones vinculadas al proceso de visionado y rodaje, así como de las conversaciones con los miembros de mi familia.
3. Creación del ensayo filmico: rodaje de imágenes actuales, selección de fragmentos del archivo, experimentación con la proyección, montaje y construcción sonora.

Cada fase se retroalimenta constantemente, de modo que la investigación teórica, la reflexión escrita y la práctica audiovisual conforman un mismo flujo creativo. Los recursos principales son los archivos familiares, la cámara de video, una grabadora de sonido, equipo de iluminación doméstico, software de edición audiovisual y el espacio íntimo de mi casa y de la casa de mis abuelos como lugares de rodaje y reflexión.

En suma, esta metodología busca entretener la mirada del investigador y la del creador, proponiendo un modelo de investigación artística en el que la creación no es el resultado del conocimiento, sino su forma de existencia. Investigar, en este caso, equivale a mirar(se): a comprender, a través de la imagen y del cuerpo, los modos en que la memoria se transforma en identidad.

8. Tratamiento

Este ensayo audiovisual se construye a partir de un diálogo íntimo entre el archivo familiar grabado por mi madre y las imágenes que filmo en el presente. La propuesta parte de la idea de que pasado y presente no son dos tiempos separados, sino capas que se cruzan y dialogan a través de la memoria. Por eso, la película tendrá una paleta visual unificada, donde tanto los registros caseros como las imágenes actuales compartan un mismo tono desaturado, evocando la sensación de un tiempo continuo.

El archivo está compuesto por momentos íntimos y cotidianos: una celebración del día del amor y la amistad en casa de mis abuelos, cuando toda la familia se reunía; un diciembre de 2006, en el que con apenas tres años pedía que mi madre me cargara mientras ella grababa y al mismo tiempo llamaba a mi padre para desearle feliz año; un paseo a Melgar con toda la familia, registrado para mostrarle a mi padre lo que no podía ver en persona; y la celebración del amor y la amistad en mi colegio, donde mi profesora me leía cartas que mi familia me había escrito. En cada uno de esos registros se revela lo que los otros pensaban y esperaban de mí cuando era niño, las imágenes en las que yo mismo intenté reconocerme.

Las imágenes del presente buscan dialogar con esos recuerdos desde una mirada íntima y contemplativa. Filmó la casa de mis abuelos, ahora transformada por mi tío, pero donde aún sobreviven huellas de lo que fue. La cámara se mueve lentamente, observando los espacios con la distancia de quien regresa a un lugar conocido pero ajeno. La luz natural entra con suavidad, marcando los rastros del tiempo sobre las paredes y los objetos. También registro los objetos que mi madre guardó como testigos de nuestra historia —mi primera manta de bebé, los álbumes fotográficos— a través de planos cerrados, casi táctiles, que buscan capturar la textura del pasado. Estos planos funcionan como pausas dentro del relato, como si el tiempo se detuviera para escuchar lo que los objetos aún tienen por decir. Los espacios familiares que aún habito, como mi cuarto, serán filmados con una luz tenue, casi espectral, donde las sombras dialogan con la claridad. Allí, el encuadre no busca la belleza, sino la resonancia emocional: la mezcla entre la oscuridad que de niño me provocaba miedo y la calma del presente que intenta reconciliarse con ese pasado.

Formalmente, estas imágenes del presente se construirán con planos fijos y una cadencia pausada, inspirada en el cine de Chantal Akerman, donde el tiempo y la observación se vuelven una forma de pensamiento. La textura visual tenderá a lo orgánico, con una ligera vibración y grano que acerque el presente al material de archivo, creando así una continuidad entre ambos tiempos. Estos lugares, más que escenarios, se convierten en presencias: espacios que respiran, que guardan y devuelven la memoria.

También habrá un trabajo con proyecciones: fragmentos del archivo serán proyectados sobre mi rostro o sobre mi pecho en primerísimos primeros planos, creando un doble entre el niño grabado

y el adulto que reflexiona. Esa mezcla visual simboliza la continuidad y la ruptura, la dificultad de unir al niño que fui, con el presente que me define.

La atmósfera visual estará cargada de calma, silencio y vacío, con una cadencia contemplativa que remite al cine de Chantal Akerman, donde la cotidianidad y los espacios aparentemente simples, se vuelven contenedores de afecto y ausencia. Al mismo tiempo, el uso del archivo dialoga con la tradición de cineastas como Jonas Mekas, en cuya obra los fragmentos de vida filmados adquieren un carácter poético y universal, alejándose del registro meramente documental. Esta relación también está inspirada en propuestas como la de Natalie A. Chao en *To Know Her*, donde la voz y las imágenes caseras se entrelazan para construir un espacio íntimo de reflexión, y en la mirada personal de Agnès Varda en *Los espigadores y la espigadora*, donde lo cotidiano se vuelve una exploración subjetiva.

En lo visual, la exploración de la identidad, el doble y la máscara se articula con recursos como reflejos, sombras y proyecciones. Esta idea encuentra resonancia en los retratos distorsionados de Francis Bacon, donde la identidad se muestra fragmentada y en tensión; también en *El hijo del hombre* de Magritte, que sugiere que siempre hay algo oculto tras la máscara; y en la obra de Gerhard Richter, con imágenes borrosas o incompletas que funcionan como metáfora del recuerdo difuso, de lo que se escapa a la memoria.

En cuanto al sonido, la película oscila entre la intimidad, la calma y el vacío. Los materiales de archivo estarán marcados por el bullicio de la vida familiar: risas, voces, juegos. El presente, en cambio, será más silencioso, con ambientes mínimos como la respiración o el roce de un objeto. El silencio tendrá un rol protagónico, no como ausencia, sino como presencia cargada de sentido: el silencio del secreto, del callar y del vacío de la memoria. Mi voz será clara y reflexiva, cercana al tono confesional, como una invitación a entrar en un espacio de honestidad.

El montaje será fragmentado, evocando la forma en que recordamos: saltos entre pasado y presente, repeticiones de ciertas imágenes como si quisiera quedarme en ellas, y elipsis que marcan el carácter incompleto de la memoria. En algunos momentos, archivo y presente se mezclarán en superposiciones o injertos, borrando las fronteras entre un tiempo y otro. En esa construcción, lo íntimo adquiere un sentido más amplio: gestos universales como abrazos, lágrimas o sonrisas aparecen como puntos de encuentro con el espectador.

La experiencia del espectador se plantea como un viaje emocional: empieza en la contención y en la intimidad de los recuerdos fragmentados, atraviesa el peso del silencio y de las máscaras, y se abre hacia la ternura y la liberación. La fragilidad y la honestidad son el tono central del relato: no busca convencer ni imponer, sino compartir un espacio donde lo personal puede volverse colectivo.

Este tratamiento audiovisual busca, en última instancia, construir un lugar donde el archivo familiar deje de ser solo un documento del pasado y se convierta en un espacio de encuentro y

resignificación. Una película que no se queda en la nostalgia, sino que apuesta por florecer: reconciliando el silencio con el amor, la memoria y la identidad. Esa reconciliación no es una conclusión, sino un proceso que atraviesa toda la obra. El silencio, que antes era una forma de esconderme, se transforma en un espacio para escucharme, para darle sentido a aquello que callé. A lo largo del ensayo, ese silencio deja de tener un peso de culpa y se convierte en un lugar donde puedo reconocirme con ternura, sin miedo.

El amor aparece como la fuerza que sostiene ese tránsito: el amor de mi madre, que registró mi infancia y, sin saberlo, conservó la versión más pura de mí; el amor hacia mi familia, que me permitió contar mi historia sin juicio; y el amor propio, que surge al aceptar mis fracturas, mis máscaras y mis olvidos.

La memoria, en este punto, deja de ser un archivo de heridas o una nostalgia por el pasado. Se convierte en un puente que me permite entender quién soy ahora. No se trata de recuperar lo perdido, sino de integrar lo vivido, de aceptar que cada recuerdo forma parte de mi identidad.

Reconciliar el silencio con el amor, la memoria y la identidad es, en última instancia, un gesto de perdón: hacia mí mismo, hacia los otros, hacia lo que no supe decir. La película florece en ese gesto, en la posibilidad de mirarme sin miedo, de volver a hablar, de reconocer que la historia que soy no está hecha solo de lo que me callé, sino también de lo que aprendí a nombrar.

9. Descripción de personajes.

Yo mismo (protagonista y narrador):

Aparezco en dos tiempos: en las películas caseras, como un niño alegre, auténtico y sensible; y en el presente, como un adulto que observa esos recuerdos con distancia, buscando reconciliarse con su pasado. Soy el hilo conductor de la película: mi voz reflexiva guía al espectador por la memoria y el secreto, mientras dialogo con los archivos que grabó mi madre. Represento la fragilidad de la identidad, el peso del silencio y la necesidad de crecer sin renegar del niño que alguna vez fui.

Mi madre (protagonista secundaria):

Ella aparece en la mayoría de las películas caseras, aunque casi siempre detrás de la cámara. Es la mirada que me registra, la que elige qué momentos conservar. En el presente, su voz será fundamental para dialogar sobre lo que significa haber guardado y preservado ese archivo. Representa la constancia, la memoria, la mirada de los otros sobre mí y el amor. Además, es la figura con la que tuve que reconstruir la confianza después de contarle mi secreto.

Mi padre:

Es la razón por la cual existen las películas caseras. Cuando mi madre estaba embarazada de mí, él viajó al exterior, y fue en esa ausencia que ella comenzó a grabar nuestra vida cotidiana: cumpleaños, paseos, primeros días de escuela. Las grabaciones eran una manera de que él pudiera ser parte de esos momentos aun en la distancia. Su figura aparece en la película ligada a

ese vacío inicial, pero también al regreso: cuando el secreto comenzó a pesar en mi vida, él ya estaba de vuelta en casa. En mi historia representa tanto la ausencia como la presencia, el destinatario original del archivo y, más adelante, un testigo de mis silencios.

Mi hermano:

Es mi compañero de juegos en las imágenes caseras. Su presencia simboliza la inocencia compartida, pero también marca un contraste con mi experiencia del silencio, ya que él nunca supo lo que me pasaba.

Diego:

Es el amigo de mi hermano con quien tuve una relación íntima a corta edad. Representa la pérdida de la inocencia y el punto de inflexión en mi historia personal.

Mi abuelo:

Fue mi segundo padre, mi figura paterna mientras su hijo —mi papá— se encontraba en el exterior. Representa para mí el crecer y el perdón conmigo mismo, ya que cuando murió sentí una gran culpa por no haberle dicho nunca que lo amaba.

10. Memoria de producción.

Nota del productor

Producir esta película significa asumir la responsabilidad de acompañar una historia profundamente personal desde su raíz hasta su forma final. Como director y productor, mi labor no es solo gestionar recursos o planificar tiempos, sino cuidar el proceso con sensibilidad, asegurando que cada decisión —desde el rodaje hasta el montaje— respete la intimidad de lo que se narra.

Este proyecto nace de mi propia experiencia, de la necesidad de mirar hacia atrás y reconciliarme con una parte de mi historia. Producirlo yo mismo me permite mantener una coherencia entre el contenido y la forma, entre lo que se dice y cómo se dice. Cada paso de la producción se convierte, así, en un acto de cuidado: cuidar las imágenes familiares, las voces, los silencios y los espacios donde se filmará.

Asumir este rol también implica transformar la emoción en acción concreta: organizar, planear, anticipar, resolver. Es aprender a equilibrar lo sensible y lo práctico, lo íntimo y lo técnico. En ese sentido, producir esta película es una extensión del propio proceso de sanación: es darle un cuerpo material a algo que ha habitado en mí durante años, uniendo la memoria y el presente, el archivo y la vida.

Más que una tarea de gestión, producir este ensayo audiovisual es un gesto de autonomía y confianza: es asegurar que la historia que deseo contar permanezca fiel a su esencia, a su tono, y a la verdad emocional que la originó.

Plan de financiación

Este proyecto es una producción completamente autogestionada. Su desarrollo se ha sostenido gracias a recursos personales y familiares, reflejando la naturaleza íntima y reflexiva de la obra. Desde el inicio, la decisión de trabajar con medios propios responde no solo a una limitación económica, sino a una coherencia conceptual: la película nace y se construye dentro del mismo espacio doméstico que habita su memoria.

El equipo técnico es mínimo y funcional. Las grabaciones se realizan con mi propia cámara y equipo de sonido prestado por amigos cercanos, reafirmando el carácter colaborativo y afectivo del proceso. No existen gastos de transporte ni alquiler de locaciones, pues la totalidad de las escenas se desarrollan en mi hogar y en la casa de mis abuelos, espacios que hacen parte esencial de la historia.

Los costos de producción se destinan principalmente a la digitalización de archivos familiares, materiales de almacenamiento (discos duros, memorias SD) y a la edición del ensayo audiovisual. La postproducción, incluyendo color y mezcla de sonido, será igualmente realizada por mí, con el acompañamiento de asesores académicos y técnicos vinculados al proceso de grado.

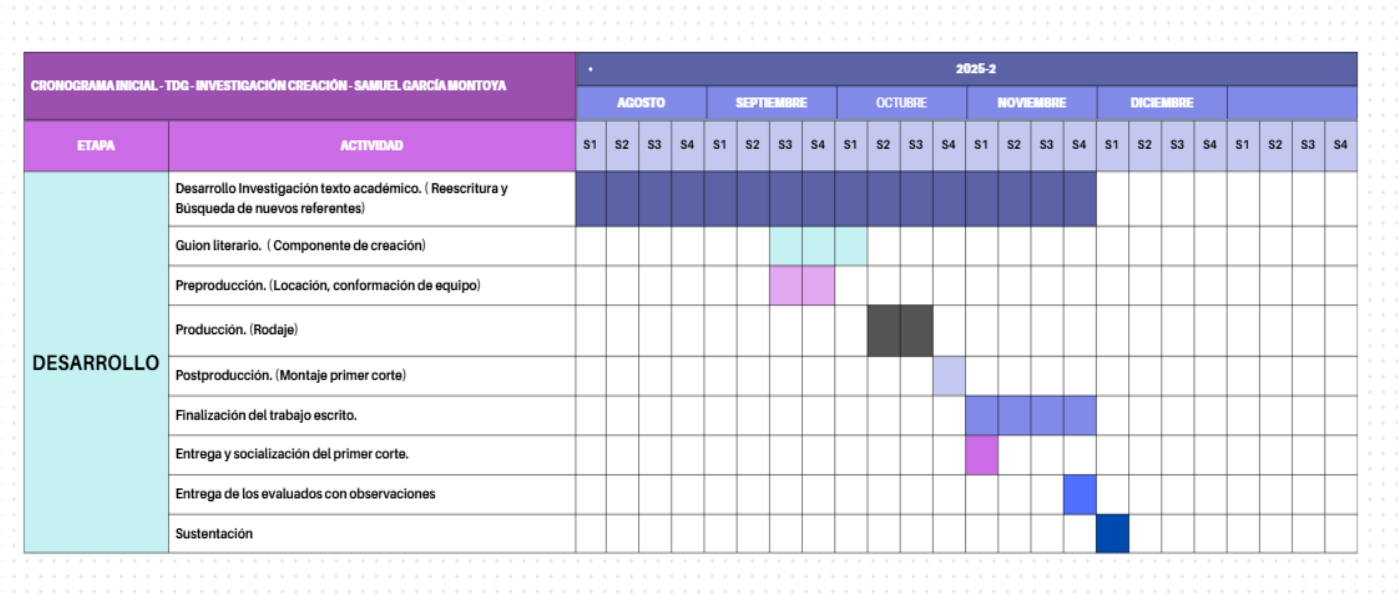
El proyecto se sostiene sobre una lógica de economía afectiva: los recursos no solo son materiales, sino también simbólicos, provenientes del apoyo familiar, de amistades cercanas y del entorno académico que ha acompañado su desarrollo. En este sentido, la financiación de la película se comprende como una extensión de su contenido: un acto de amor, memoria y cuidado compartido.

Cuadro de costos estimados.

Concepto	Cantidad	Costo unitario	Total	Fuente de financiación
Digitalización de cintas Mini DV	6	45.000	270.000	Recursos personales
Discos duros / memorias de almacenamiento	2	150.000	300.000	Recursos personales
Insumos de rodaje (baterías, cables, adaptadores)	-	100.000	100.000	Familia/personales

Alimentación durante el rodaje	-	50.000	50.000	Recursos personales
Software de edición y postproducción	-	-	-	Licencia gratuita
Transporte ocasional	-	50.000	50.000	Propio
Total estimado			770.000	

Cronograma



Presupuesto general del proyecto

Categoría	Descripción	Costo aproximado
Digitalización de material	6 Mini DV a \$45.000 cada	270.000

	una	
Equipos técnicos	Cámara, luces y trípode personales (sin costo)	0
Grabadora de sonido	Préstamo de un amigo	0
Software de edición	Licencia de Premiere Pro / DaVinci (versión educativa o gratuita)	0
Transporte y alimentación	Desplazamientos menores dentro de la ciudad (autogestión familiar)	50.000
Producción y dirección	Trabajo personal (no remunerado)	0
Diseño sonoro y mezcla	Trabajo propio y colaboración de compañero	0
Exportación y copias finales	Disco duro externo y almacenamiento en la nube	80.000
Total estimado		400.000

Rebrote es una película nacida desde la intimidad y la necesidad de mirar hacia adentro. Su producción responde a esa misma búsqueda: un proceso autogestionado, cercano, realizado con los recursos disponibles en el entorno familiar. La cámara, la luz natural, los espacios domésticos y los objetos heredados se convierten en parte esencial del lenguaje visual y simbólico de la obra.

Como productor, mi papel ha sido el de cuidar la esencia del proyecto: mantener la honestidad y la coherencia entre la historia que se cuenta y la forma en que se produce. Por eso, todo se desarrolla en un mismo territorio afectivo —mi casa, la de mis padres y mis abuelos—, donde cada rincón guarda una huella del pasado y un eco del presente.

La autogestión no solo es una condición material, sino una elección ética y estética. *Rebrote* se construye con lo que hay a mano, con lo propio, con lo que ya existía antes de pensar en hacer cine. El gesto de producir desde lo íntimo es también un acto de resistencia ante la idea de que el cine necesita grandes recursos para ser significativo. Aquí, lo doméstico se vuelve un espacio de creación, de reflexión y de sanación.

11. Estructura narrativa

La película comienza con imágenes de mi niñez: un mundo cotidiano, cálido y familiar. Cumpleaños, paseos, risas, abrazos. Ese universo representa un tiempo en el que aún no existían en mí los silencios ni las culpas. Mi madre, detrás de la cámara, me busca, me guía, elige qué mostrar. A través de su mirada, yo era un niño feliz, amado, sin contención.

Sin embargo, mientras revisito esas grabaciones, surge una sensación de extrañeza. Las imágenes se cortan, parecen dañarse. Todo se vuelve negro y confuso. No me reconozco en ese niño. El montaje combina proyecciones del pasado sobre planos actuales de mi rostro, generando una tensión entre el “yo grabado” y el “yo presente”.

En medio de ese duelo aparece de nuevo una grabación de mi madre. Es diciembre y están haciendo una novena en mi casa. Mi abuela dice: “Que la lea él, que a mí me gusta cómo él la lee”. El niño se levanta fuera de cuadro y comienza a leer. Es Diego, un amigo de mi hermano. Esa escena anuncia la revelación de una experiencia que marcó el final de mi inocencia. A partir de ahí, el silencio, la soledad en mi hogar, la culpa y el miedo comienzan a ocupar el lugar que antes tenía la risa.

Surge en mí la máscara: el niño callado en casa, el joven extrovertido en la escuela, el hijo que guarda secretos. Mientras yo, de pequeño, bailo en la sala de mis abuelos y mis familiares me animan, surgen en mí varias preguntas: ¿Quién soy? ¿Soy lo que los otros piensan de mí, lo que mi madre grabó, lo que mi familia recuerda... o puedo construir mi propia imagen?

Una conversación con mi madre sobre el secreto toma presencia, mientras en pantalla aparece pequeño, sentado junto a ella, en traje de baño, casi desnudo. No se trata solo de confesar algo oculto, sino de reconocer que he crecido, que ya no necesito esconderme detrás de una máscara. Es un acto de liberación y reconciliación con mi historia. En ese momento, las imágenes del archivo ya no me resultan ajenas: el niño que fui y el adulto que soy comienzan a encontrarse.

Al final, mi voz en off reflexiona sobre la identidad como algo en constante movimiento. Las imágenes del presente y del pasado se confunden en un mismo plano, ya sin distancia.

No busco volver a ser ese niño, sino entender que siempre he sido él; que mis experiencias y silencios también me construyen. El ensayo cierra con la certeza de que mirar el archivo no es una manera de quedarse en el pasado, sino una forma de crecer: reconciliar la memoria con el amor y la identidad.

12. Referentes visuales: pintura, cine y memoria

El universo visual de esta película se construye a partir del diálogo entre la pintura, el cine y el archivo doméstico. Cada imagen, cada encuadre y cada gesto visual son el resultado de un proceso de búsqueda interior: la necesidad de comprenderme a través de las formas que me

antecedentes, de las miradas que otros artistas han plasmado sobre el cuerpo, el rostro, la identidad y la memoria. En este sentido, los referentes pictóricos y cinematográficos no se abordan como simples influencias formales, sino como presencias que acompañan el proceso creativo y reflexivo del proyecto.

La pintura constituye un punto de partida simbólico y estético. En la obra de Francis Bacon, especialmente en sus retratos y trípticos, encuentro una resonancia directa con el tema de la identidad fragmentada. Sus rostros deformados, sus cuerpos en tensión y sus figuras atrapadas en el gesto expresivo revelan la imposibilidad de fijar una identidad estable. Bacon pinta la vulnerabilidad del ser; en sus trazos hay un intento de capturar la violencia interior del cuerpo que busca reconocerse. Esta deformación pictórica inspira la manera en que la película trabaja con las proyecciones del archivo sobre mi rostro: una imagen que no busca claridad, sino mostrar la fisura, el temblor de la identidad.

Figura 6

Francis Bacon – *Three Studies for a Portrait of George Dyer* (1964)



De manera similar, René Magritte plantea en obras como *El hijo del hombre* la imposibilidad de ver por completo, la existencia constante de un velo entre lo visible y lo oculto. La máscara, en su pintura, no es solo un obstáculo, sino una revelación: nos recuerda que toda mirada está mediada, que nunca nos mostramos por completo. Esta idea se traslada a la película como una metáfora visual de mi propia experiencia: las máscaras que usé para protegerme y la necesidad de aprender a mirar y ser mirado desde la verdad, no desde la apariencia.

Figura 7

René Magritte – *El hijo del hombre* (1964)



Otro referente pictórico importante es Gerhard Richter, cuyas pinturas difusas, donde la imagen se deshace o se borra parcialmente, funcionan como metáfora del recuerdo. En su obra, la memoria no es algo fijo, sino un campo de sombras y transparencias. Esa estética del desenfoque es la que guía parte del tratamiento visual del ensayo fílmico: imágenes del archivo que se mezclan con planos presentes, grabaciones proyectadas sobre superficies inestables, y una textura visual que oscila entre lo nítido y lo difuso. De Richter proviene la intuición de que recordar es también un acto de pérdida, una negociación entre lo visible y lo que se escapa.

Figura 8

Gerhard Richter – *Uncle Rudi* (1965)



El cine, por su parte, ofrece un territorio donde lo íntimo y lo poético se encuentran. La obra de Chantal Akerman, especialmente *News from Home* (1977), constituye otro referente esencial. En esta película, Akerman combina la distancia geográfica con la cercanía emocional: su voz leyendo las cartas de su madre se superpone a imágenes de Nueva York filmadas desde la distancia. En esa disociación entre voz e imagen, entre pasado y presente, se encuentra una forma de nostalgia contemporánea: la imposibilidad de regresar al hogar. En mi caso, ese eco se traduce en la relación entre la voz de mi madre en el archivo y mi voz actual que dialoga con ella. Ambas se encuentran sin tocarse del todo, en un espacio intermedio donde la memoria se vuelve sonido y silencio.

Figura 9

Chantal Akerman – *News from Home*



Jonas Mekas, con su cine-diario (*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, 2000), aporta una mirada sobre el archivo doméstico como forma de poesía. Mekas convierte los fragmentos de vida cotidiana en una celebración del tiempo. Sus películas son un canto a lo efímero, a la belleza de los gestos pequeños. De él aprendo que el archivo no debe ser comprendido como una reliquia, sino como un territorio vivo, en permanente reescritura. Mis videos familiares se inscriben en esa tradición: imágenes domésticas que, al ser revisitadas, adquieren un nuevo sentido y un nuevo lenguaje.

Figura 10

Jonas Mekas – *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000)



Todas estas referencias dialogan con mi propia experiencia visual. Las memorias visuales de mi infancia, registradas por mi madre en cintas MiniDV, conforman un archivo lleno de gestos, miradas y silencios. En ellas hay una estética espontánea, doméstica, alejada de la perfección técnica, pero cargada de verdad emocional. Esa materialidad —la textura granulada, los colores desaturados, el sonido irregular— se convierte en parte esencial de la identidad visual de la película. No busco embellecer el archivo, sino mostrarlo en su vulnerabilidad, como un cuerpo que envejece, como la piel misma del recuerdo.

Las imágenes del presente buscan dialogar con ese pasado. Los objetos conservados por mi madre —mi manta de bebé, los álbumes fotográficos, las cintas guardadas en cajas— se convierten en testigos materiales del tiempo. La luz en mi habitación, el reflejo sobre las paredes, la proyección de las viejas imágenes sobre mi cuerpo: todos estos elementos conforman una poética visual que une lo cotidiano y lo simbólico. Las nuevas imágenes no pretenden sustituir las del archivo, sino acompañarlas, abrirles un espacio donde puedan respirar y transformarse.

Formalmente, la película se construye desde la coexistencia de texturas temporales: el archivo familiar y las imágenes contemporáneas comparten una misma paleta visual cálida y desaturada, que sugiere continuidad entre tiempos. El montaje evita la linealidad para privilegiar la evocación, los saltos, las repeticiones y las elipsis. Los silencios se intercalan con risas antiguas, las voces se confunden, los rostros se proyectan unos sobre otros. De esta manera, el filme se convierte en un tejido de tiempos superpuestos, una constelación de imágenes que piensan y sienten al mismo tiempo.

En definitiva, los referentes pictóricos, filmicos y las memorias visuales convergen en una misma búsqueda: entender la imagen como lugar de encuentro entre la memoria y la identidad. Así como Bacon, Magritte o Richter exploraron la tensión entre el ser y su representación, y como Varda, Akerman o Mekas buscaron en la imagen un espacio de pensamiento y emoción, mi película se propone mirar la vida desde la fragilidad, desde la necesidad de reconciliar el pasado con el presente. En esa intersección entre arte, archivo y mirada, la imagen se revela no solo como documento, sino como gesto vivo, capaz de sanar, transformar y florecer.

13. Texto argumentativo.

La imagen, el silencio y la identidad: una reflexión desde el archivo familiar.

Introducción

Cuando vuelvo a mirar las películas familiares que mi madre grabó durante mi infancia, me invade una mezcla de emociones difíciles de nombrar. Al principio sentía nostalgia, una necesidad casi física de volver a habitar esos momentos junto a mi madre y mi hermano. Más adelante, con el paso del tiempo y después del secreto que marcaría mi infancia, aquellas imágenes se transformaron en un refugio. En ellas encontraba un lugar seguro, una forma de permanecer en los abrazos, las risas y la ternura de una época que ya no existía. Sin embargo, al crecer, esa misma búsqueda se volvió más compleja: los videos dejaron de ser un espacio de consuelo y se convirtieron en un espejo confuso. Ya no me reconocía en ese niño alegre y espontáneo que aparecía en la pantalla. Sentía que era otro, un doble, alguien que había aprendido a callar y a esconderse detrás de una máscara.

En ese proceso comenzó mi necesidad de volver a mirar el archivo familiar, no solo como un conjunto de recuerdos, sino como un territorio desde el cual explorar mi identidad. Las películas caseras se convirtieron en una pregunta viva: **¿somos lo que la mirada de los otros hace de nosotros, o podemos construir nuestra propia imagen?**. A través de ellas comprendí que la

cámara de mi madre no solo registraba el pasado, sino también una mirada sobre mí, una imagen que me acompañó y me definió sin que yo lo supiera.

Figura 11



Fotograma del archivo familiar grabado por mi madre, 2005. MiniDV digitalizado por el autor en 2025.

El ensayo audiovisual se presenta como el medio más honesto para desarrollar esta búsqueda. Nace del deseo de pensar con imágenes, de dialogar con ese archivo que, aunque fue grabado con la intención de conservar recuerdos familiares, hoy adquiere un nuevo sentido. El montaje, la voz, el silencio y la superposición de tiempos permiten construir una reflexión sobre la memoria, el secreto y la identidad. En este trabajo, mirar el pasado no es un gesto de nostalgia, sino un acto

de reconocimiento: una manera de entender quién soy y de reconciliarme con las imágenes que me conformaron.

A lo largo de este trabajo, mi propósito no es reconstruir el pasado tal como fue, sino **reflexionar sobre cómo las imágenes del archivo familiar construyen, transforman y tensionan la identidad**. El diálogo entre esas grabaciones y las imágenes del presente me permite explorar la manera en que la mirada de mi madre, los silencios de mi infancia y las experiencias no dichas moldearon mi forma de ser. La película que surge de este proceso no busca revelar un secreto, sino **entender cómo el silencio, la máscara y la culpa también forman parte de la memoria** y de la manera en que nos narramos a nosotros mismos.

Este proyecto se articula en torno a tres ejes fundamentales. En primer lugar, **la identidad y la máscara**, entendidas como territorios en movimiento donde el yo se define tanto por lo que muestra como por lo que calla. En segundo lugar, **el secreto y el silencio**, que operan como fuerzas estructurales de la memoria: lo que no se dice, lo que se oculta o lo que solo puede expresarse a través de la imagen. Por último, **la imagen como acto de reconciliación**, como posibilidad de encuentro entre el pasado y el presente, entre el niño grabado y el adulto que ahora lo observa.

Desde el punto de vista metodológico, este proyecto se inscribe en la práctica del **ensayo audiovisual**, entendido no solo como un formato cinematográfico, sino como una forma de pensamiento. El ensayo fílmico me permite vincular reflexión y experiencia, teoría y emoción, imagen y palabra. A través de este lenguaje busco que el espectador entre en un espacio íntimo, donde lo personal pueda volverse colectivo y donde mirar hacia atrás no sea un gesto melancólico, sino una forma de transformación.

Así, la investigación que sustenta esta película no parte de una mirada distante o teórica sobre el archivo, sino de un proceso de **autoexploración**, donde el archivo familiar se convierte en materia viva. En ese sentido, la imagen no es solo un registro del pasado, sino también una herramienta para pensar el presente. Cada fragmento, cada silencio, cada reflejo es una posibilidad de volver a mirarme y, al hacerlo, reconocer que toda memoria —como toda identidad— está hecha de capas, de huecos y de luces que aún buscan su forma.

El archivo como espejo: memoria y mirada

Las películas caseras que grabó mi madre son para mí una ventana hacia la inocencia, una versión de la vida donde aún no existían los silencios ni las culpas. En esos registros, ella aparece casi siempre detrás de la cámara, observando, guiando, eligiendo qué conservar. Grababa para mi padre, para ella misma y para la familia, pero también —aunque quizá sin saberlo— construía una imagen de quienes éramos. Cada encuadre revela su mirada: cómo nos veía y cómo quería ser vista cuando se situaba frente al lente. En ese gesto hay amor, pero también una intención de preservar, de dejar huella, de detener el paso del tiempo.

Esa cámara doméstica, sostenida por su mano, es una extensión de su mirada y, en cierta forma, de su voz. Las decisiones que tomó al grabar —qué mostrar, cuándo detener la grabación, a quién enfocar— moldearon la forma en que hoy recuerdo mi infancia. Su mirada se volvió un filtro de mi memoria. Aquello que no fue grabado, de algún modo, no existe o permanece en una nebulosa difícil de reconstruir. Por eso, al mirar el archivo, no solo observo el pasado: contemplo la memoria de mi madre, la versión que ella guardó de nosotros, la historia que quiso contar.

Figura 12



Fotograma del archivo familiar grabado por mi madre, 2005. MiniDV digitalizado por el autor en 2025.

Hace tiempo, era una experiencia tan conmovedora como dolorosa. En ellas me reconocía, pero no del todo; era una sensación de estar frente a alguien que fui, pero que ya no existe del mismo modo. Roland Barthes, al observar una fotografía de su madre, decía que la reconocía “por fragmentos”, que la veía parcialmente auténtica y, por consiguiente, “totalmente falsa” (Barthes, 1980, p. 27). El archivo se convierte entonces en un territorio ambiguo donde el pasado no se deja poseer completamente. Las imágenes familiares no solo conservan lo que fuimos, también revelan las grietas entre la memoria y la identidad, entre lo que recordamos y lo que el tiempo transformó.

Hoy, cuando revisito esas imágenes, siento una mezcla de ternura y gratitud. Me conmueve ver la relación con mi hermano, los gestos de mi madre, las voces de mis abuelos que ya no están. Pero también me invade una sensación de extrañeza: me reconozco y, a la vez, me desconozco. Aquel niño sonriente parece ajeno, como si perteneciera a otra vida. La cámara registra mi rostro, pero no mis pensamientos; capta mis gestos, pero no mis miedos. Por eso, al mirar, me doy cuenta de que no solo observo una imagen del pasado, sino una interpretación: una versión de mí construida por el amor y la intención de mi madre.

Figura 13



Fotograma del archivo familiar grabado por mi madre, 2006. MiniDV digitalizado por el autor en 2025.

Ya no busco regresar a ese tiempo: miro el archivo con la serenidad de quien acepta el pasado y se reconoce en lo que fue, aunque no siempre coincida con lo que recuerda. Comprendo que mi memoria es una mezcla entre lo que viví y lo que fue registrado, entre el recuerdo y la proyección. La cámara de mi madre me enseñó a verme a través de otros ojos y, al mismo tiempo, a desconfiar de esa mirada, a preguntarme qué queda fuera del encuadre.

El archivo familiar, más que un simple documento, se convierte en un espejo —como el de Alicia en el país de las maravillas—, un umbral que puedo atravesar para reencontrarme con otros tiempos, con otras versiones de mí y de los míos. Pero no es un espejo plano ni fiel: distorsiona, fragmenta, revela y oculta. Cada vez que lo atravieso, me devuelve una imagen distinta, como si el propio acto de mirar transformara el reflejo.

Es un espejo que no solo refleja, sino que transforma: al mirar dentro de él, no encuentro únicamente imágenes del pasado, sino nuevas formas de entender quién soy y de reconciliarme con la mirada que me dio origen. Quizás esa sea la naturaleza más profunda del archivo: no la de

conservar el tiempo, sino la de permitirnos volver a él con otra conciencia, para reconstruirnos desde la memoria, el afecto y la mirada que alguna vez nos definió.

El secreto, la máscara y la identidad

El secreto atravesó mi infancia como una sombra silenciosa. Lo guardé creyendo que me protegía, pero en realidad me aislaba. Era un silencio que me consumía desde dentro y que terminó por moldear mi manera de estar en el mundo. Temía que mis padres descubrieran lo que había pasado, temía su juicio y, sobre todo, temía que su mirada hacia mí cambiara. Para evitarlo, construí una especie de coraza invisible: el silencio se convirtió en mi máscara. En casa, aprendí a volverme casi imperceptible, a no generar sospechas. Callar era una forma de control, una estrategia para no ser visto en mi vulnerabilidad.

Figura 14



Fotograma del archivo familiar grabado por mi madre, 2006. MiniDV digitalizado por el autor en 2025.

A lo largo de los años entendí que callar no solo fue una elección mía, sino también una forma de poder que había aprendido sin saberlo. La cultura, la educación y el miedo a decepcionar a los demás me habían enseñado que ciertos temas debían permanecer ocultos, que el silencio era sinónimo de respeto o de prudencia. Como señala Foucault, *“la obligación de confesar nos llega ahora desde tantos puntos diferentes, está ya tan profundamente incorporada a nosotros que no la percibimos más como efecto de un poder que nos constriñe; al contrario, nos parece que la verdad, en lo más secreto de nosotros mismos, sólo pide salir a la luz; que si no lo hace es porque una coerción la retiene”* (Foucault, 1976, p. 37).

Esa tensión entre la necesidad de hablar y el mandato de callar definió buena parte de mi infancia. Vivía entre el impulso de liberar mi verdad y el miedo de lo que podría provocar si lo hacía. El silencio, entonces, se convirtió en un lenguaje propio: decía sin decir, mostraba sin nombrar. Cuando finalmente logré hablar, comprendí que no se trataba solo de confesar un secreto, sino de romper una estructura de poder interna que me había enseñado a mantenerlo oculto. Hablar fue, en ese sentido, un acto de resistencia, una forma de reescribir mi historia desde la libertad y no desde el temor.

El silencio fue mi primera forma de actuación. Era como si me transformara en un personaje que interpretaba mi propia vida: un hijo obediente, reservado, tranquilo. Mi voz se volvió un territorio vedado. Cada palabra que no decía me protegía del miedo a ser juzgado, pero al mismo tiempo me alejaba de quienes más amaba. En mi casa, aprendí a habitar los espacios desde la distancia: escuchaba conversaciones sin participar, reía sin soltarme del todo, y me refugiaba en mi cuarto como si fuera un escenario donde no había que fingir. Ese silencio, que comenzó como refugio, se transformó con los años en una cárcel que sostenía mi identidad fragmentada.

Fuera del hogar, aparecían otras máscaras. En el colegio era un niño sociable, gracioso y seguro, capaz de adaptarse a los demás sin mostrar sus grietas. Me gustaba hacer reír, ser querido, sentirme parte. Pero en medio de esa energía, había una disonancia interior: cada gesto, cada broma, era también una manera de mantener a los demás lejos de mis zonas oscuras. Esa dualidad entre el niño callado en casa y el joven extrovertido frente a los otros fue una forma de sobrevivir, pero también el reflejo de la escisión que el secreto había creado en mi identidad. Vivía entre versiones de mí mismo que se contradecían, y aunque ambas eran verdaderas, ninguna lograba completarme.

Esa necesidad de sostener una apariencia frente al mundo me hacía actuar incluso sin proponérmelo. En la escuela, cada palabra o movimiento era una pequeña representación. Si mostraba demasiado de mí, temía que algo se filtrara; si mostraba poco, corría el riesgo de ser señalado. Me esforzaba por mantener el equilibrio, por sostener una imagen que resultara creíble ante los otros. Como dice Erving Goffman, *“el individuo, sabiendo que el auditorio es capaz de formarse una mala impresión sobre él, puede llegar a sentirse avergonzado de un acto honesto y bien intencionado simplemente porque el contexto de la actuación produce falsas y malas*

impresiones” (Goffman, 1959, p. 252). Esa idea resume con precisión lo que sentía: la vergüenza de ser malinterpretado me llevaba a ocultar incluso mis gestos más auténticos. Mi vida cotidiana se transformó en un escenario, y yo en un actor que debía cuidar cada detalle de su papel para no revelar su vulnerabilidad.

Incluso en esos espacios donde reía y jugaba, había momentos en los que la máscara se resquebrajaba. Cuando mis compañeros hablaban de sus primeras experiencias sexuales, yo inventaba historias para pertenecer, para no quedar al margen. Mentir era una forma de supervivencia, una manera de asegurarme de que mi diferencia no se convirtiera en un motivo de exclusión. Pero cada historia inventada pesaba como una piedra, porque en el fondo sabía que me estaba borrando poco a poco. Detrás de la risa había miedo, culpa y una sensación persistente de extrañeza hacia mí mismo.

Esa experiencia marcó el final de mi inocencia, una ruptura en la línea del tiempo de mi infancia. Desde entonces, mi identidad comenzó a construirse entre fragmentos: el niño grabado en las películas de mi madre, el adolescente que calla, el joven que busca reconciliarse con su historia. En cada una de esas versiones hay algo de mí, pero ninguna por sí sola logra definirme. Comprendí que la identidad no es una unidad fija, sino una suma de contradicciones, silencios y gestos que, con el tiempo, se van reconciliando.

Figura 15



Fotograma del archivo familiar grabado por mi madre, 2006. MiniDV digitalizado por el autor en 2025.

Con los años, ese silencio que en algún momento fue un refugio se transformó en un espacio que necesitaba habitar para entenderlo. Mirar hacia atrás y hablar de él fue como encender una luz en una habitación cerrada durante años: al principio dolía, pero luego se volvía liberador.

Reconciliarme con el secreto no fue un acto inmediato, sino un proceso largo, casi ritual, de reconocer mi dolor, de entender las máscaras que construí y lo que cada una intentaba proteger.

Ahora sé que cada máscara fue una respuesta posible, una estrategia para sobrellevar lo que no podía comprender a tan corta edad. Hoy no las juzgo, las miro con compasión. Gracias a ellas,

encontré la forma de resistir y también de crear. En el fondo, esas máscaras eran mi intento de mantenerme vivo emocionalmente, aunque me negaran una parte de mí.

Hoy siento que he aprendido a mirarme sin miedo. Me reconozco como un joven alegre, amoroso, sensible y curioso. Comprendí que mostrarse vulnerable no es debilidad, sino una forma de liberación. Ya no quiero esconderme detrás del silencio; quiero hablar desde la honestidad, sin el peso de los secretos. Esa reconciliación, esa posibilidad de mirarme sin máscaras, es también una forma de sanar.

Y tal vez ahí está el núcleo de esta película: entender que el silencio no desaparece del todo, pero cambia de lugar. Ya no es una prisión, sino una pausa necesaria para escucharse, un espacio donde la voz puede renacer sin miedo. La identidad, al final, no es aquello que se encuentra, sino aquello que se construye cuando dejamos de escondernos.

La identidad fragmentada: el espejo, la mirada y el otro

Mirarme en las películas caseras es enfrentarme a un reflejo que no siempre reconozco. Hay algo profundamente inquietante en observar a ese niño que fui: su risa desbordada, su manera de mirar a la cámara con curiosidad, la seguridad con la que habita el mundo. En esos gestos hay algo mío, pero también algo que ya no me pertenece. A veces siento que lo que veo no es un recuerdo, sino una representación: una imagen que me interpreta, que intenta hablar por mí, pero que ya no tiene mi voz.

Figura 16



Fotograma del archivo familiar grabado por mi madre, 2006. MiniDV digitalizado por el autor en 2025.

La cámara de mi madre fue el primer espejo que tuve, un espejo que no devolvía mi propia mirada, sino la suya. Ella decidía cuándo grabar, qué mostrar y qué callar. Desde ese gesto, amoroso pero también autoral, comenzó a construirse la imagen que yo tendría de mí mismo. Su lente elegía mis gestos felices, mis risas, mis juegos; nunca mis miedos ni mis silencios. Así, la infancia que me devuelve la cámara es una versión luminosa y contenida de la vida, una identidad moldeada por la mirada del otro. A través del amor de mi madre se configuró también una expectativa: la de ser ese niño alegre, risueño, fácil de amar.

Durante años, sostuve esa imagen sin saberlo. Intenté ser el reflejo que mi madre había grabado, el niño feliz que ella construyó sin intención de dañarme, pero que terminó por pesar como un molde imposible. Con el tiempo, entendí que en cada registro hay un doble: el niño del archivo es real, pero también es una proyección, una máscara luminosa de lo que fui y de lo que mi madre quiso preservar. Al visitar esas imágenes, siento que converso con un otro, alguien que me observa desde el pasado y me pregunta si sigo siendo él.

Esa conversación silenciosa entre el yo grabado y el yo presente es el corazón de mi búsqueda. Cada pausa, cada mirada a cámara, cada gesto detenido en la cinta se vuelve una pregunta sobre la permanencia y el cambio. ¿Dónde habita la identidad? ¿En el cuerpo que se transforma o en la mirada que nos recuerda? Lo que fui y lo que soy parecen enfrentarse en un espejo roto que, sin embargo, todavía refleja.

Visualmente, ese conflicto se traduce en la fragmentación de la imagen. Las proyecciones del archivo sobre mi rostro o sobre mi pecho crean una tensión entre presencia y ausencia: una superposición de tiempos donde el niño y el adulto conviven, se rozan, se confunden. Estas imágenes evocan los retratos distorsionados de Francis Bacon, donde el rostro humano se descompone hasta revelar su vulnerabilidad interior. En esa distorsión hay una verdad que las imágenes limpias no pueden ofrecer: el yo no es estable, es un cuerpo en permanente transformación.

Figura 17



Imagen registrada por el autor durante el rodaje, 2025.

En mi proceso de reconstrucción identitaria, comprendí que mirarme no era solo reconocer un rostro o un cuerpo, sino reencontrarme con la sensación de *ser real*. Durante mucho tiempo, mi existencia estuvo mediada por las expectativas de los otros: la imagen del niño alegre que grabó mi madre, el adolescente que callaba para no ser descubierto, el joven que actuaba para encajar. En todos ellos había fragmentos de mí, pero también una distancia, una sensación de impostura. Volver a mirar esos archivos, proyectar el pasado sobre mi propio cuerpo, me permitió reconciliar esas partes dispersas. Donald Winnicott señala que *“sentirse real es más que existir; es encontrar una forma de existir como uno mismo, y de relacionarse con los objetos como uno mismo, y de tener una persona dentro de la cual poder retirarse para el relajamiento”* (Winnicott, 1971, p. 154). Esa idea resume con precisión lo que busco en este ensayo fílmico: construir un espacio donde mi identidad pueda sentirse verdadera, donde las imágenes no sean una prisión, sino un refugio íntimo al que pueda volver sin miedo. En el acto de mirar y ser mirado, de proyectar mi rostro sobre el niño que fui, encuentro la posibilidad de existir como yo mismo, en mi propia voz y desde mi propio tiempo.

La obra también dialoga con la obra de René Magritte, especialmente con *El hijo del hombre*, donde el rostro cubierto se convierte en metáfora de lo que nunca logramos revelar por completo. En mi película, las sombras, los reflejos o los objetos que interrumpen la visión del rostro funcionan de manera similar: como signos de lo que permanece oculto, de aquello que no puede ser mostrado pero que insiste en existir. La máscara no desaparece, se transforma en un símbolo de las capas que conforman la identidad.

Las imágenes borrosas, inestables y cargadas de textura del archivo remiten a la pintura difusa de Gerhard Richter, donde la memoria se percibe como un lienzo velado. Cuanto más intentamos enfocar, más se escapa la figura. Esa estética del desenfoque se convierte en una metáfora del recuerdo: nada es completamente nítido, nada puede ser fijado del todo. El intento de reconocermé en las imágenes de mi madre es también el intento de aceptar que recordar no significa recuperar, sino reinterpretar.

Figura 18

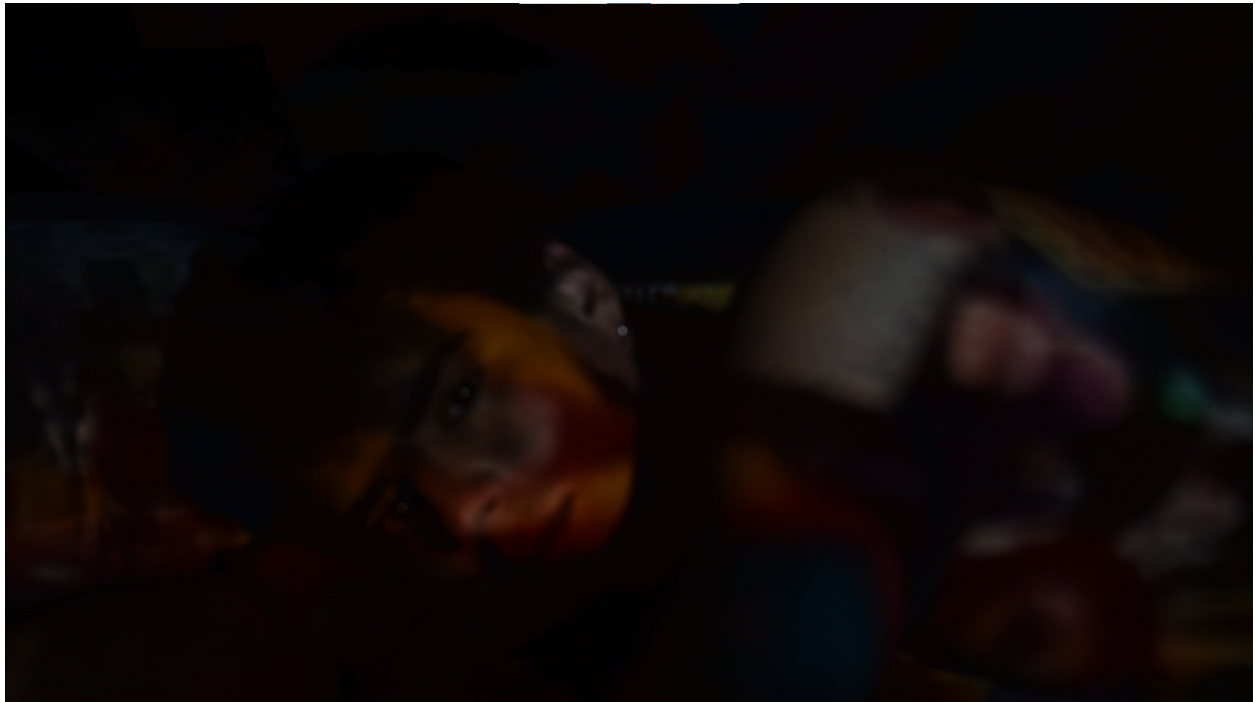


Imagen registrada por el autor durante el rodaje, 2025.

En este diálogo entre el arte, el archivo y la memoria, la película se pregunta por la posibilidad de reconocer(se) en lo fragmentado. Cada reflejo, cada sombra o superposición es una forma de pensar la identidad desde la pérdida y la transformación. Entiendo entonces que lo que me constituye no es solo lo que fui, sino también las miradas que me dieron forma: la de mi madre, la de mi familia, la de quienes me vieron y me nombraron.

Aceptar esa multiplicidad es aceptar que mi identidad no es una sola ni definitiva. Es una conversación constante entre el pasado y el presente, entre lo que los otros vieron de mí y lo que hoy puedo reconocer. La cámara de mi madre, que alguna vez fue un espejo externo, se convierte ahora en un espejo interior: me devuelve fragmentos, reflejos, luces y sombras que me ayudan a comprender que solo puedo ser en la medida en que me reconcilio con todas mis versiones.

El ensayo fílmico: pensar con imágenes

El ensayo fílmico nace de una necesidad íntima: la de pensar a través de las imágenes. No busca ofrecer respuestas, sino abrir preguntas. No pretende representar el mundo, sino observarlo desde la experiencia subjetiva. Es una forma de pensamiento que se despliega en el tiempo, una escritura que, en lugar de palabras, utiliza fragmentos de realidad, gestos, silencios y voces. A diferencia del documental clásico, que suele centrarse en la exposición de hechos o en la narración objetiva, el ensayo fílmico asume la mirada del autor como centro del discurso. En él, lo personal y lo reflexivo no son un recurso narrativo, sino su propia razón de ser.

Pensar el cine desde el ensayo es entenderlo como un espacio de libertad formal y emocional. Es una estructura que se aparta de lo lineal y lo conclusivo, y se adentra en lo incierto, en lo ambiguo, en la posibilidad de que las imágenes sean también pensamiento. El ensayo fílmico me permite equivocarme, dudar, divagar, regresar sobre una misma idea, detenerme en un silencio o volver a una imagen que me conmueve. Es, como mi relación con el archivo familiar, un proceso en movimiento, una conversación constante entre lo que veo, lo que recuerdo y lo que intento comprender.

Como afirma Verónica Cuello Blanco, *“el deseo del ensayo es conmover; aunque en principio se constituya como una introspección personal”* (2007, p. 25). En esa afirmación se resume la esencia de este tipo de cine: una búsqueda emocional e intelectual donde la introspección se

convierte en un puente hacia los otros. El ensayo no pretende convencer, sino tocar. Es un gesto de vulnerabilidad que, al abrir una intimidad, convoca también la memoria del espectador.

Figura 19



Fotograma del archivo familiar grabado por mi madre, 2006. MiniDV digitalizado por el autor en 2025.

Esta forma de hacer cine encuentra su origen en la hibridación. En ella convergen el documental, la ficción, el diario personal, la poesía y la filosofía. En el ensayo filmico no hay fronteras rígidas entre géneros ni entre modos de representación, porque lo que importa no es el resultado, sino la búsqueda. Cada decisión formal —el uso de la voz, del archivo, del montaje, de los silencios— es una herramienta para pensar. El ensayo filmico no intenta construir una verdad universal, sino expresar la mirada particular de quien filma.

En mi caso, el ensayo filmico se convierte en el vehículo ideal para explorar la pregunta que atraviesa mi proyecto: ¿somos lo que la mirada de los otros hace de nosotros, o podemos construir nuestra propia imagen? Las películas caseras que grabó mi madre funcionan como un espejo que devuelve una versión de mí construida desde su mirada amorosa. El cine, a través del ensayo, me permite dialogar con esa imagen, reinterpretarla y, en ese proceso, descubrir quién soy ahora. La voz en off, el cuerpo presente en el cuadro, el montaje fragmentado y las proyecciones del archivo sobre mi piel se convierten en los medios para ese diálogo.

El montaje adquiere aquí una función esencial: no solo organiza los fragmentos, sino que los hace pensar entre sí. La relación entre las imágenes del archivo y las del presente no busca la continuidad, sino la tensión. El pasado y el presente se superponen, se confunden, se contradicen, como si el tiempo fuera una sustancia maleable. Cada corte, cada repetición, cada elipsis responde a la manera en que la memoria opera: de forma discontinua, selectiva, emocional. En esa fragmentación habita también la reflexión.

El ensayo filmico, además, permite que el cuerpo —mi cuerpo— se convierta en territorio de exploración. En las proyecciones del archivo sobre mi rostro o mi pecho se condensa la idea de continuidad entre el niño que fui y el adulto que soy. Es un gesto que trasciende la literalidad para volverse simbólico: el pasado me habita, no como algo que deba recuperar, sino como una huella que se transforma. Esa relación entre cuerpo e imagen refleja la búsqueda de una identidad que no es fija, sino móvil, abierta, en permanente reconstrucción.

El trabajo con el archivo familiar me conecta con la reflexión de Alan Berliner, quien observa que *“las películas domésticas son falsas representaciones idealizadas de la familia. Postales de caras sonrientes para la posteridad (...). Pero también son lugares antropológicos. Fragmentos de excavaciones arqueológicas. Son espejos. Son ventanas. Cápsulas del tiempo”* (Berliner, 2004). Esta ambivalencia define el corazón del ensayo filmico: su capacidad para revelar tanto la ilusión como la verdad emocional de las imágenes. En esas falsas postales del pasado, donde todo parece perfecto, se esconden las grietas de lo humano, los silencios y los gestos que dicen más de lo que muestran.

Figura 20



Imagen registrada por el autor durante el rodaje, 2025.

Mis referentes cinematográficos acompañan y nutren esta mirada. En *Los espigadores y la espigadora*, Agnès Varda filma a los otros y a sí misma con una sensibilidad que convierte lo cotidiano en pensamiento. Su cámara es una prolongación de su cuerpo y su curiosidad. De manera similar, Chantal Akerman, en *News from Home*, construye un espacio íntimo donde la distancia y la voz materna se entrelazan para hablar de la identidad y el desarraigo. Jonas Mekas, por su parte, hace del registro doméstico un acto poético, una celebración de la vida y el paso del tiempo. Y Natalie A. Chao, en *To Know Her*, transforma el archivo familiar en un diálogo con la ausencia, mostrando que la memoria también puede ser un espacio de resistencia emocional.

De todos ellos aprendo que el ensayo filmico no busca representar una historia, sino acompañar una búsqueda. No se trata de filmar respuestas, sino de construir preguntas visuales. En ese sentido, mi película se plantea como un proceso de pensamiento: cada imagen, cada sonido, cada silencio es una forma de comprender algo que no puede ser explicado del todo con palabras. El ensayo me permite pensar mi identidad no como un concepto cerrado, sino como una práctica, como algo que se construye y se transforma a medida que filmo y me observo.

En última instancia, el ensayo filmico es para mí una forma de reconciliación. No solo con el pasado, sino con el acto de mirar. Filmar mi presente y dialogar con el archivo de mi madre es un modo de asumir que el cine puede ser un espacio de sanación. El ensayo filmico me permite aceptar que la verdad no está en lo que las imágenes muestran, sino en lo que provocan, en la reflexión que despiertan. Es, más que un género, una forma de estar en el mundo: una manera de mirar, de pensar y de recordar.

La imagen como acto de reconciliación

Hoy puedo mirar los archivos familiares desde un lugar distinto, más sereno, más habitable. Aquello que antes me provocaba nostalgia, incomodidad o dolor, ahora se transforma en una oportunidad para habitar el pasado con gratitud. Las películas que mi madre grabó ya no son un refugio ni un espejo roto: son un territorio de encuentro. En ellas reconozco al niño que siempre ha estado conmigo, no como una figura perdida en el tiempo, sino como una presencia viva que aún me acompaña. Ese niño sonríe, corre, mira a la cámara con inocencia, pero también carga silencios y miedos que se volvieron parte de lo que soy. Reconciliarme con él ha sido comprender que crecer no significa dejarlo atrás, sino aprender a caminar con él dentro de mí.

He entendido que la vida está hecha de múltiples tiempos que conviven y se superponen, como capas que a veces se mezclan sin que podamos distinguir sus límites. La infancia, la adolescencia, la adultez, no son compartimentos estancos, sino corrientes que se cruzan en nuestra memoria y configuran la manera en que miramos el mundo. En esa convivencia de tiempos encuentro una profunda belleza: ya no se trata de borrar el dolor ni de negar la pérdida, sino de reconocer que cada fragmento, incluso los más oscuros, forman parte del mismo cuerpo que soy. Como propone **Paul Ricoeur**, es precisamente en ese “esfuerzo de rememoración” donde se ofrece la ocasión más importante de hacer *memoria del olvido*: una forma de reconciliarse con lo que fue y seguir avanzando.

El silencio, que durante tantos años sentí como una condena, hoy lo reconozco como un lugar necesario. Fue una forma de protegerme, pero también de prepararme para poder hablar. Ahora entiendo que el silencio no es el enemigo de la palabra, sino su raíz. Es el espacio donde la voz

se gesta antes de hacerse sonido. Durante mucho tiempo callé por miedo, por culpa, por vergüenza; ahora callo a veces por elección, por respeto hacia lo que aún no sé nombrar. Aprendí que hablar no siempre significa romper el silencio, sino transformarlo en algo que pueda compartirse. En mi caso, contar lo que había guardado tanto tiempo fue un acto de amor: amor hacia mis padres, hacia mi madre —que fue testigo y arquitecta de mi infancia—, y amor hacia mí mismo, por atreverme a mirar aquello que temía. Tal como afirma **Hannah Arendt**, el perdón es un acto profundamente humano porque “lo hecho se perdona por amor a quien lo hizo”(p.261), y en mi caso, ese “otro” al que tuve que perdonar era también una versión de mí mismo.

Ese gesto, el de hablar, fue también una forma de florecer. Florecer no como metáfora de triunfo, sino como proceso natural de lo que estuvo oculto y finalmente encuentra la luz. Fue aceptar mi historia en su totalidad: la ternura y el miedo, la risa y la culpa, el silencio y la palabra. Al hacerlo, descubrí que la comprensión y la ternura pueden más que el juicio, que del otro lado del dolor también hay encuentro. La reconciliación no fue un instante, sino un camino lento y consciente que me permitió abrazar mis contradicciones. En ese proceso, comprendí también la fragilidad de mi identidad, esa relación difícil con el tiempo que, como advierte **Ricoeur**, justifica el recurso a la memoria como una forma de mantener el presente y proyectar el futuro.

Mirar las imágenes hoy es un acto distinto. Ya no busco solo reconocirme en ellas, sino dejar que ellas me miren. Pienso en lo que escribe **Georges Didi-Huberman**, cuando dice que una imagen auténtica es aquella que “nos mira” y nos obliga a ver verdaderamente, que “critica nuestras maneras de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente”(p.113). En ese sentido, cada plano del archivo es una oportunidad de reaprender a mirar, de dejarme interpelar por ese pasado que me devuelve una mirada crítica, amorosa y transformadora.

La reconciliación, entonces, no es solo con mi historia, sino con el acto mismo de mirar. Porque mirar, como propone Susan Sontag (2003), también es una acción ética. La autora afirma que “recordar es una acción ética, tiene un valor ético en y por sí mismo” (p. 82). En ese sentido, volver sobre las imágenes familiares implica reconocer el dolor, asumir la memoria como parte de la condición humana y afligirse por quienes nos precedieron. En mi caso, mirar las películas

de mi madre es recordar a quienes ya no están —mis abuelos, mi infancia, mis silencios—, pero también afirmar que sigo aquí, que su amor y su mirada siguen habitando en mí.

Figura 21



Fotograma del archivo familiar grabado por mi madre, 2005. MiniDV digitalizado por el autor en 2025.

Comprendí también que la identidad no es una esencia ni un punto de llegada. Es un cuerpo en movimiento, una forma de estar en el mundo que cambia con cada experiencia. Somos una suma de gestos, de miradas, de silencios y de heridas; somos lo que recordamos, pero también lo que decidimos olvidar. En mi caso, la identidad se construye en ese diálogo constante entre la imagen

que los otros hicieron de mí y la que ahora puedo construir por mí mismo. Ya no busco ser el niño del archivo ni renegar de él; busco reconocirme en el tránsito entre ambos.

Por eso, esta película no solo habla de mí, sino del acto de mirar y ser mirado. Es una reflexión sobre el amor y el perdón, entendidos no como conclusiones, sino como procesos vitales.

Amarnos y perdonarnos implica aceptar nuestra propia fragilidad, comprender que no hay identidad sin fisuras, que no hay crecimiento sin duda. En un mundo que exige certezas, la fragilidad se vuelve un acto político, un gesto de resistencia.

Creo que el poder de esta película está en su honestidad. No intenta ofrecer respuestas cerradas ni moralejas; busca compartir la vulnerabilidad de ser y de decir. Mi deseo es que el espectador, al mirar estas imágenes, pueda también mirarse a sí mismo. Que encuentre en mi historia un eco de la suya, una posibilidad de reconciliarse con su pasado, con sus silencios, con sus propios secretos. No se trata de identificarse con los hechos, sino con la emoción que los atraviesa: la necesidad de comprenderse y de seguir adelante.

Florecer, para mí, significa volver a nacer sin renegar del camino recorrido. Es abrirse a la posibilidad de vivir con la inocencia del niño que fui y la conciencia del adulto que soy. Es aceptar que incluso las heridas tienen un lugar en nuestra historia y que, al reconocerlas, pueden volverse fuente de belleza. Esta película, más que un cierre, es un comienzo: una invitación a mirar atrás no como un gesto de nostalgia, sino como un acto de amor. Mirar el pasado, en mi caso, ha sido la manera más honesta de seguir creciendo, de reconciliar la memoria con el amor, y el amor con la identidad.

Bibliografía

Arendt, H. (2005). *La condición humana* (R. Gil Novales, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1958)

Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía* (J. Sala-Sanahuja, Trad.). Paidós Comunicación.

Berliner, A. (2004, 7 de mayo). *Home movies: Mirrors and windows* [Conferencia]. New York University, Nueva York, Estados Unidos.

Cuello Blanco, V. (2007). *Ensayo sobre el ensayo audiovisual*. En J. A. García Martínez (Ed.), *La imagen que piensa: Hacia una definición del ensayo audiovisual* (pp. 21–33). Universidad de Navarra.

Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira* (A. Brotons, Trad.). Manantial. (Obra original publicada en 1992)

Ellis, C., & Bochner, A. P. (2000). Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject. En N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (2nd ed., pp. 733–768). Sage Publications.

Foucault, M. (1976). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber* (U. Guiñazú, Trad.). Siglo XXI Editores.

Goffman, E. (1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (J. Berenguer, Trad.). Amorrortu Editores.

Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido* (A. Neira, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 2000)

Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás* (A. Lozano Miralles, Trad.). Alfaguara.

Winnicott, D. W. (1993). *Realidad y juego* (F. Ortega, Trad.). Gedisa. (Obra original publicada en 1971)

Filmografía

Akerman, C. (Directora). (1977). *News from Home* [Película]. Paradise Films.

Chao, N. A. (Directora). (2020). *To Know Her* [Cortometraje documental]. National Film Board of Canada.

Mekas, J. (Director). (1972). *Reminiscences of a Journey to Lithuania* [Película]. Re:Voir.

Varda, A. (Directora). (2000). *Les glaneurs et la glaneuse* [Película]. Ciné-Tamaris.

Referentes pictóricos y artísticos

Bacon, F. (1964). *Three Studies for a Portrait of George Dyer* [Pintura]. Colección privada.

Boltanski, C. (1994). *Humans* [Instalación]. Instalación expuesta en diversas retrospectivas hasta 2015.

Magritte, R. (1964). *Le fils de l'homme* [El hijo del hombre] [Pintura]. Colección privada.

Richter, G. (1965). *Onkel Rudi* [Tío Rudi] [Pintura]. Colección privada.

