laFuga

Dear Nonna

Cruces y tensiones

Por Carolina Urrutia N.

Tags | **Cine documental** | **Memoria** | **Crítica** | **Chile**

Carolina Urrutia Neno es académica e investigadora. Profesor asistente de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile. Doctora en Filosofía, mención en Estética y Magíster en Teoría e Historia del Arte, de la Universidad de Chile. Es directora de la revista de cine en línea laFuga.cl, autora del libro Un Cine Centrífugo: Ficciones Chilenas 2005 y 2010, y directora de la plataforma web de investigación Ficción y Política en el Cine Chileno (campocontracampo.cl). Ha sido profesora de cursos de historia y teoría del cine en la Universidad de Chile y la Universidad Adolfo Ibáñez y autora de numerosos artículos en libros y revistas.

 Con apenas catorce minutos de duración, *Dear Nonna* (2004), documental de Tiziana Panizza, se instala en terrenos intermedios, el de la infancia y los recuerdos; el del registro y la representación; el de la memoria y la denuncia. Con un formato epistolar, ya anunciado en el título, el cortometraje está dedicado a una abuela italiana que solía leer en voz alta las cartas que llegaban a Chile desde su tierra. Años después y desde Londres, esta carta visual de la realizadora se dirige nuevamente a Chile, en un intento, en palabras de su autora, 'por recobrar antiguos rituales familiares'.

Una voz en off de mujer va guiando el relato a partir de un diálogo que interpela a su receptor ausente: la abuela en la distancia tanto física como temporal, el espectador que asiste al cortometraje. A través de las imágenes que funcionan al igual que el calidoscopio que abre el relato, vemos intercalados diversos elementos que van a transferir al filme una extraña calidez en su intención por representar el mundo de las emociones y sobre todo, la misma imposibilidad de su representación.

El cine como escritura deja en este cortometraje su rol de metáfora. Los paisajes ingleses e invernales, el material rescatado de la infancia de la autora, los grafos pintados sobre suelo y muros, van proponiendo diversas significaciones que se insertan en lo subjetivo, una necesidad no sólo por describir el nuevo espacio que habita la narradora, sino también por comprenderlo. En el relato confluyen las imágenes de archivo, tanto propia (la primera comunión en el colegio particular de Santiago de fines de los años ochenta), geográfica (olas reventando en la orilla de la playa – el paisaje que corre fuera de la ventana de un tren en movimiento), e histórica (una manifestación por la paz, en el Londres del 2004).

La realizadora aparece en cuadro y se pregunta por la memoria y sus dispositivos, los juegos infantiles (que junto a la voz en off femenina traen el recuerdo de *Demi Tarif* (2003), el bello mediometraje de la actriz y directora francesa Isild le Besco) interrumpen el relato, en un montaje bastante más cercano al video arte que al cine documental tal y como lo conocemos. El montaje pareciera el producto de una estructura azarosa, una mirada individual subyugada a recuerdos fragmentados y luego ordenados como mosaico, en una operación que termina teniendo un formato impreciso pero, al relacionarse con la familia y sus ritos cotidianos, adquiere un significante sumamente universal.

 Es en ese sentido en que podemos situar *Dear Nona* en el mismo anaquel que **Tarnation**, documental autobiográfico de Jonathan Caouette, estrenado en 2005, en tanto en ambos se trata el tema de la representación

autobiográfica y de los afectos, en un estatuto doméstico e íntimo. Pero si *Tarnation* tiene un fuerte acerbo indagativo e interpretativo, en relación también con el pasado, la familia y como éstos afectan hoy al protagonista, *Dear Nona* escoge el terreno de la enunciación poética, la exposición de lo íntimo, lo privado, cuando decide -al igual que en el documental señalado- poner en escena el cuerpo del cineasta. En palabras de Jean-Louis Comolli "Ficción exhibida o no, este gesto adquiere una innegable dimensión documental (...). Más allá de una infinita variación psicológica -¿exhibirse?, ¿exponerse?, ¿arriesgarse?, ¿burlarse de sí mismo?-, aparece un hecho cinematográfico nuevo: convertida en visible y corporal, la presencia del cineasta en su película opera como un cierre autorreferencial de tal envergadura que la película y el cuerpo filmado sólo pueden legitimarse recíprocamente" (Comolli, 2004, p. 45).

El filme da un paso más allá y hace un quiebre, incorporando una manifestación hacia Blair en contra de su apoyo a Bush y la guerra en Irak. "Do you remember 1934?" Pregunta la voz en off, estableciendo un paralelo inexorable entre guerra y guerra. La distancia de la abuela y de la narradora adquiere una nueva complicidad, si bien los motivos de viaje de cada una de ellas no tienen relación.

Con este giro, el documental mismo va adquirir también una nueva dimensión: a quién le hablan ahora las imágenes, a quiénes responden. La memoria propia de Panizza se verá en tensión con una memoria histórica. Se produce un cruce entre la historia personal y la historia contemporánea mundial, en un breve pestañeo que basta para desplazar el eje de la mirada, desde un mundo subjetivo, cálido, cognoscible, hacia un mundo 'real' incomprensible y en cierto modo inabarcable.

Bibliografía

Comolli, J. L.(2004). El antiespectador, sobre cuatro filmes mutantes. En G. Yoel(Comp.) Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías. Buenos Aires: Manantial.

Como citar: Urrutia, C. (2007). Dear Nonna , *laFuga*, 4. [Fecha de consulta: 2025-08-09] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/dear-nonna/343