

## Música, memoria autobiográfica e identidad en el retrato familiar documental *Un'ora sola ti vorrei*

Noemí García Díaz\*

**Resumo:** Este ensaio trata da análise do documentário *Un'ora sola ti vorrei* (2002) de Alina Marazzi, retrato de família que investiga a memória autobiográfica centrada sobretudo na figura materna. Exploraremos as funções que a música desempenha no filme, do ponto de vista narrativo e discursivo, na reconstrução da memória e da identidade.

Palavras-chave: retrato de família; memória autobiográfica; música e identidades; Alina Marazzi.

**Resumen:** El presente ensayo aborda el análisis del documental *Un'ora sola ti vorrei* (2002) de Alina Marazzi, un retrato familiar que investiga la memoria autobiográfica centrada sobre todo en la figura materna. Exploraremos las funciones que cumple la música en la película, desde el punto de vista narrativo y discursivo, en la reconstrucción de la memoria y la identidad.

Palabras clave: retrato familiar; memoria autobiográfica; música e identidades; Alina Marazzi.

**Abstract:** This essay deals with the analysis of the documentary *Un'ora sola ti vorrei* (2002) by Alina Marazzi, a family portrait that investigates the autobiographical memory centered above all on the maternal figure. We will explore the functions that music plays in the film, from the narrative and discursive point of view, in the reconstruction of memory and identity.

Keywords: family portrait; autobiographical memory; music and identities; Alina Marazzi.

---

\* Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Diseño e Imagen. 28040. Madrid, España. E-mail: noemigar@ucm.es.

**Résumé :** Cet essai porte sur l'analyse du documentaire *Un'ora sola ti vorrei* (2002) d'Alina Marazzi, un portrait de famille qui interroge la mémoire autobiographique centrée avant tout sur la figure maternelle. Nous explorerons les fonctions que joue la musique dans le film, du point de vue narratif et discursif, dans la reconstruction de la mémoire et de l'identité.

Mots-clés : portrait de famille, mémoire autobiographique, musique et identités, Alina Marazzi.

### **El retrato familiar documental**

El documental *Un'ora sola ti vorrei* (2002) de Alina Marazzi, se inserta en la línea autobiográfica documental investigada por algunos autores como Jim Lane (2002), en concreto en la categoría “retrato familiar”, por su exploración en primera persona de la memoria autobiográfica, en el contexto de la familia. El documental autobiográfico comenzó a proliferar a partir de los años 70, en Estados Unidos, ligado a movimientos sociales y contraculturales, en oposición al documental observacional que se había instaurado desde los años 60 como epítome de la objetividad cinematográfica. Catherine Russel señala que gran parte de la nueva autobiografía filmica emana de la cultura *queer*, de las reivindicaciones de género de la segunda ola del feminismo y de personas cuya etnicidad y raza permitían que su historia personal se convirtiera en una alegoría de una comunidad o cultura (Russell, 1999: 278).

El documental autobiográfico se erigió desde sus inicios como el máximo representante de las identidades invisibilizadas por la hegemonía heteropatriarcal que primaba en las producciones culturales, establecida como la identidad universal. Entre los cineastas pioneros en la inclusión de la subjetividad en el documental se encuentran emigrantes como Jonas Mekas, exiliado lituano en Estados Unidos, o Marilú Mallet, exiliada chilena acogida en Canadá; mujeres cineastas como Joyce Chopra, o Amalie Rothschild, quienes incursionaron en una industria del documental, dominada por hombres, para desvelar, con sus películas, problemáticas relacionadas con el mundo doméstico, que no había sido objeto de interés hasta entonces; cineastas homosexuales como Michelle Citron, Su Friedrich o Barbara Hammer, pioneras del cine *queer*; o directores afroamericanos como Marlon Riggs quien reflexionaba en su filmografía sobre un triple estigma: la raza, la homosexualidad y la enfermedad del sida.

A este respecto, el feminismo se ha instituido como uno de los movimientos sociales que mejor ha sabido articular este tránsito de lo individual a lo colectivo sintetizado en el lema “lo personal es político”. Michelle Citron indica que “el acto autobiográfico es históricamente significativo para las mujeres y para todos los demás grupos que tradicionalmente han carecido de una voz o un foro público para expresar” (1999: 272). De este modo, en el acto autobiográfico, lo personal se trasladaría a lo cultural y lo privado se volvería social. La incursión de la perspectiva de género en el documental supuso el abordaje de temáticas que no se habían explorado con antelación, relacionadas con el ámbito familiar, las relaciones materno y paterno filiales, incluyendo, además, la evocación de la infancia. El período de la niñez se

podría emparentar con las categorías históricas de dominación, anteriormente mencionadas, por la dependencia de las niñas y niños de los adultos, y las consiguientes relaciones de poder implícitas en esas relaciones.

El término “retrato familiar” permite acotar las características del documental autobiográfico para diferenciarlo de otras formas cinematográficas como el diario filmico o el autorretrato. Son películas realizadas por cineastas, “hijas” e “hijos”, que revisan las relaciones familiares tanto del presente como del pasado. El retrato familiar presentaría en palabras de Jim Lane:

La historia de la vida del cineasta, quién es ese cineasta, surge en relación con el mosaico familiar, ya que la autobiografía incluye la biografía de la familia[...] En estos retratos familiares a menudo existe una confrontación con el pasado oficial que es cuestionado por otros puntos de vista. A través de tales tensiones surge el retrato autobiográfico, que está mucho menos interesado en resolver crisis personales y más preocupado en explorar la identidad. La familia y su historia se convierten en los puntos de referencia para tal búsqueda. (Lane, 2002: 96).

En este contexto se sitúa la película analizada que se incluye, a su vez, en dos de las líneas de exploración temáticas, de las tres que priman en la filmografía en torno al retrato familiar: la exploración de los ciclos familiares y la indagación de las relaciones intrafamiliares. En la tercera línea de investigación, la búsqueda de la identidad cultural, se incluye un corpus filmico realizado por cineastas descendientes de emigrantes, hijos de matrimonios multiculturales o pertenecientes a minorías étnicas, donde la familia se configura como portadora de la identidad cultural. En estas películas emergen algunas temáticas frecuentes como la búsqueda de los orígenes o la indagación de aquella cultura que ha quedado relegada, marginada o invisibilizada, en la familia o en la sociedad.

Los retratos familiares que indagan los ciclos familiares se adentran en la exploración de la sucesión de etapas por las que atraviesan las familias, diferenciados en ciclos de equilibrio y adaptación, y períodos de desequilibrio, de crisis y de cambio (López, 2014: 66). Respecto a la segunda línea de estudio, las relaciones intrafamiliares, destacan las relaciones conflictivas con madres y padres generadas, fundamentalmente, por abusos, abandonos, negligencias, ausencias, relaciones de poder o desencuentros intergeneracionales.

El uso del cine y del vídeo en el contexto familiar ha cumplido históricamente la función de registro de algunas de las etapas vitales, sobre todo las de equilibrio, excluyendo aquellos períodos de transformación y crisis. Sin embargo, existen pocas películas documentales autobiográficas profesionales que celebren el lado soleado de la vida familiar. La representación filmica del duelo familiar se configura como la línea temática más frecuente, donde se incluye la película que nos ocupa, una exploración sobre el duelo por la muerte de la madre de la directora acaecida cuando era pequeña, donde también se abordan las relaciones intrafamiliares.

*Un'ora sola ti vorrei* sondea la memoria autobiográfica con el objetivo de adentrarse en la experiencia traumática del duelo infantil. Desde el punto de vista formal,

este retrato familiar se construye fundamentalmente a través del montaje de material de archivo doméstico y utiliza la música como un elemento de evocación y reconstrucción, tanto de la memoria personal como de la familiar.

### **Música, memoria, cultura e identidad**

En este epígrafe nos adentramos en la investigación sobre las relaciones entre música y memoria, considerados como fenómenos físicos, psicológicos y culturales, que tienen un rol fundamental en la conformación de la identidad. Desde el punto de vista intrapsíquico se puede considerar la memoria como un proceso cerebral complejo que permite codificar, almacenar y recuperar eventos del pasado, a través de multitud de sistemas. Asimismo, tal y como sostiene Daniel J. Siegel, “es el modo en que los acontecimientos pasados influyen en la función futura” (Siegel, 2007: 52), es decir, la forma en que la experiencia afecta al cerebro y modela nuestra forma de conducta.

La taxonomía de esos sistemas ha evolucionado a lo largo del tiempo y se encuentra en constante actualización. Uno de los pioneros del estudio de la memoria, el psicólogo Williams James, estableció una primera distinción entre memoria a corto plazo y memoria a largo plazo. Larry Squire, por su parte, propuso, en 1986, una división de la memoria a largo plazo en dos grandes subsistemas, la memoria declarativa, aquella que almacena información sobre hechos y acontecimientos, y la memoria no declarativa, que se ocupa de los procedimientos y estrategias que nos permiten establecer relaciones con el medio ambiente. La memoria no declarativa o implícita remite a la memoria de los aspectos no procesados conscientemente e incluye la memoria de preparación (*priming*), la emocional y la procedimental (Wolfeberg, 2007). Por su parte, Endel Tulving distinguió dos tipos de memoria dentro de la declarativa: la semántica, que almacenaría el conocimiento sobre el mundo, y la episódica, que subraya la capacidad para recordar eventos o episodios específicos (Baddely et al, 2014). Gracias a este último sistema podemos recuperar de un modo deliberado y consciente las experiencias de nuestro pasado personal, que ocurrieron en un momento y en un lugar específico. La música quedaría adscrita tanto a la memoria implícita, asociada a la emoción, como a la memoria episódica, inscrita en la memoria autobiográfica, mientras que el nivel semántico correlacionaría con el ámbito de la memoria colectiva, inserta en la cultura.

Respecto a la memoria autobiográfica, el tema que nos ocupa, Tulving consideraba que la memoria episódica siempre se podía barajar como una experiencia autobiográfica, sin embargo, no todos los investigadores estimaron que ambas memorias fueran equiparables. Katherine Nelson sugirió que la memoria autobiográfica debía considerarse como una forma particular de memoria episódica, en la que la especificidad del tiempo y el espacio resultaba significativas, mientras que William Brewer definió la memoria autobiográfica como aquella “que ofrece información relacionada con el yo” (Manzanero y Álvarez, 2015: 106). Por su parte, Alan Baddeley indica que la memoria desempeña “un papel determinante a la hora de crear y mantener nuestra representación del yo” (Baddely et al, 2014: 166), un presupuesto compartido

por Antonio Manzanero quién sostiene que, gracias a la memoria autobiográfica, las personas podemos organizar y combinar armónicamente nuestro conocimiento sobre el mundo y sobre nosotros mismos, a través de la recuperación de los rasgos temporales y la emocionalidad: las bases de la conceptualización de la identidad personal. (Manzanero, 2015: 230).

Por su parte, cabe señalar que la exploración de la memoria autobiográfica está condicionada por el curso ontogenético de la neuromaduración del cerebro, que parte de la memoria implícita para ir adquiriendo, a partir de los dos años, la memoria semántica y posteriormente la episódica. Esta particularidad genera fenómenos como la “amnesia infantil”, que implica una incapacidad para almacenar y recordar memoria episódica, antes de los tres años de edad; y la denominada “amnesia de la niñez”, de los tres a los siete años, un período en el que existen menos recuerdos episódicos que en otras etapas (Manzanero y Álvarez, 2015: 238). Peter Levine y Maggie Kline sostienen que las experiencias negativas vividas durante la infancia tienen un impacto en el desarrollo posterior de la persona, aunque no se puedan recordar de forma explícita; por ese motivo, abogan por abolir el mito que presupone que los bebés y los niños pequeños no se ven afectados por determinadas situaciones vitales. (Levine y Kline, 2016: 7).

Las experiencias vividas, tanto agradables como adversas o traumáticas, se codifican en las memorias implícita y explícita. No obstante, hay evidencia que señala que los eventos con contenido emocional se recuerdan en mayor medida que los neutros, aunque un excesivo estrés generado por experiencias traumáticas puede conllevar errores de codificación o amnesia. El fenómeno denominado, “memoria congruente con el estado del ánimo” (Blaney, 1986: 229), señala que resulta más sencillo recordar cosas que tienen una naturaleza emocional similar al estado de ánimo que se tiene durante la recuperación. La facilidad con que algo se recuerda depende de la coincidencia entre el estado de ánimo durante la codificación y el de la recuperación. En ese sentido, la música juega un rol fundamental como inductor de estados emocionales y de evocación de memoria autobiográfica. (Baddeley et al, 2010: 209).

### **La música en la banda sonora: elementos de análisis**

A pesar de que el elemento fundamental de estudio de este ensayo es la música, considero que en el ámbito del retrato familiar su análisis no puede extrapolarse del resto de elementos que conforman la banda de sonido. De igual modo, tal y como indica Michel Chion en su libro *Audiovisión* (1993), en el ámbito cinematográfico es imprescindible analizar los recursos expresivos sonoros en interrelación con la banda de imagen. Respecto a la banda de sonido partimos del análisis de sus componentes propuesto por Casetti y Di Chio, denominados códigos sonoros que según estos autores pueden distinguirse en tres categorías: el sonido *in*, aquellos sonidos diegéticos exteriores, cuya fuente está encuadrada; el sonido *off* o fuera de campo; y el sonido *over*, el sonido diegético interior, ya sea *in* u *off*, y el sonido no diegético. (Casetti y Di Chio, 2007: 89). De esa misma distinción “in” y “off” se sirve Michel Chion para hablar de la música, mientras que estableció los términos música diegética

ca o de pantalla para denominar la música que emana de una fuente vista o sugerida en la película; y música extradiegética o de fondo, para nombrar aquella música añadida que no formaba parte de la escena. (Chion, 1997: 193).

Mención especial merece en el documental autobiográfico el uso de la voz *over*, una nomenclatura que se utilizará frente a la acuñada por Chion, voz en *off*, considerada como la palabra-texto, que actúa sobre el curso de las imágenes, al contrario de la “palabra-teatro”. (Chion, 1993: 133), de corte performativo. Me sumo a la asunción realizada por Mary Ann Doane, quien considera la voz en *off* como aquella que se escucha sin que se vea al personaje, por estar fuera de campo, mientras que la voz *over* pertenecería a alguien que no forma parte de la diégesis (Doane, 1980: 33-50). Debido a las características de los documentales autobiográficos, la voz sí que podría formar parte de la diégesis, pero se considera *over*, en la medida en que se locuta durante la fase de postproducción.

Respecto a la música es interesante destacar desde el punto de vista del análisis filmico el concepto “valor añadido”, para designar el valor expresivo e informativo con el que el sonido y la música enriquecen la imagen. (Chion, 1993: 13). Además, Chion establece los conceptos empático y anempático para establecer una relación emocional directa entre lo que escuchamos y lo que vemos o una disonancia entre ambas bandas. (Chion, 1997: 232). Este concepto también es estudiado por Jaume Radigales en sus estudios sobre empatía y contraste en la música, donde además se incorpora el término *leitmotiv*, definido como una melodía, o idea fundamental de una composición musical, que se va repitiendo y desarrollando a lo largo de una composición y que en cine de ficción estaría asociada a un personaje. (Radigales, 2008: 25).

De igual modo, se utilizarán para el análisis las categorías de Aaron Coplan sobre las funciones de la música, recogidas en su libro *Cómo escuchar la música* (1994), donde el compositor sostiene que la música permite: la creación de una atmósfera que indique el tiempo y el lugar; el subrayado emocional de ciertos aspectos psicológicos no expresados de los personajes o de las situaciones; servir como relleno neutro o fondo, ayudar a construir el sentido de la continuidad de la película; y dotar de fundamento la construcción teatral de una secuencia. (Coplan, 2000: 234-235).

En esa línea de investigación, también es pertinente apuntar las funciones de la música en el cine señaladas por Jaume Radigales, como la función estructural, debido a su capacidad para dar continuidad a un segmento visual; la emocional, puesto que la música puede incidir en la emotividad de una escena, resaltando sus aspectos dramáticos cómicos o terroríficos, gracias a la empatía entre música e imagen; la función significativa, utilizada para definir la asociación metafórica de la música a ciertos significados; la función metatextual, cuando la música que suena invita al espectador a una relación con un determinado concepto; la función estética,

cuando la música tiene como finalidad reflejar el ambiente sonoro que se presenta en la secuencia o escena; y la función narrativa, que acompaña la acción dramática. (Radigales, 2008: 37-48).

### **Voz y enunciación: el álter ego materno**

El primer largometraje de la cineasta italiana Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei* (2002), reconstruye la memoria familiar y autobiográfica, centrándose en la figura materna fallecida, cuando la directora tenía siete años. La película fue realizada con material de archivo doméstico rodado por su abuelo materno Ulrico Hoeppli, durante el período de 1926 a 1973, en formato 9 y ½, 16 mm y super-8; material filmado por su padre Antonio Marazzi, en super-8; cortometrajes en 16 mm del director Giorgio Magister, y fotografías familiares. Además de este material, la directora filma, en Betacam, los diarios, postales y cartas escritos por su madre, y realiza algunas filmaciones en 16 mm. Estos datos aportados son fundamentales a la hora de comprender la naturaleza de la banda sonora de la película, puesto que la mayor parte del material de archivo carecía de sonido; por este motivo, apenas encontramos sonido sincrónico en la película. En consecuencia, la banda sonora conformada por música original compuesta por los creadores italianos, Michele Fedrigotti y Vic Bergeat, canciones de diferentes épocas y estilos, voz *over* y un intrincado trabajo de ambientación y reconstrucción sonora, tiene un lugar preponderante en la articulación de la enunciación y la narración.

El análisis de los elementos expresivos y narrativos del documental nos lleva a abordar, en primera instancia, su complejo sistema de enunciación. Como vimos, la directora cuenta con el material de archivo doméstico, material fotográfico y sonoro del que se apropia a través del montaje, lo que supondría un primer nivel de enunciación que modifica el sentido original de las imágenes domésticas, las músicas y los sonidos. Por otro lado, el documental se articula en torno a una voz *over* en primera persona que adopta el punto de vista de la madre de la directora, Liseli, y se dirige hacia Alina Marazzi, su hija, como si le escribiera una carta. La voz *over* fue elaborada gracias a las palabras extraídas de los diarios y cartas enviadas por Liseli, pero resignificadas y locutadas por la propia directora, lo que supone una estrategia de enmascaramiento simbólico: la atribución del discurso a una persona fallecida. Cabe destacar el tono de la locución anempático que se mantiene neutro a lo largo del documental, distanciado de la emocionalidad de lo que cuenta.

Esta estrategia de enunciación sirve para estructurar las líneas argumentales de la película creadas alrededor de la figura de Liseli y sus relaciones intrafamiliares desde su posición de hija, esposa y madre. También supuso, según la directora, una estrategia de distanciamiento de la primera persona, inspirada en el libro de James Elroy, *My Dark Places* (1996), donde el escritor insertaba la trágica muerte de la madre en el interior de un mecanismo literario de género detectivesco. (Marazzi, 2006: 23). En el ámbito cinematográfico, se podría establecer un paralelismo entre la fórmula que utiliza Marazzi, en la que un personaje fallecido reconstruye las circunstancias de su muerte, con algunas películas, cuyo ejemplo paradigmático es *Sunset Boulevard* (1950), de Billy Wilder, al igual que en otras menos convenciona-

les como el documental *The Sound of Insects. Record of a Mummy* (2009), del director suizo Peter Liechti. Una estrategia ficticia que nos plantea como espectadores un alejamiento de la confrontación directa del discurso en primera persona y del pacto autobiográfico establecido entre los cineastas y el público.

Desde el punto de vista intrapsíquico, el uso de la voz *over* se podría emparentar con la proyección psicoanalítica como un mecanismo defensivo en el que el sujeto coloca en otra persona sentimientos o pensamiento que no reconoce dentro de sí. Funciona en este caso como un dispositivo que permite proyectar el vacío de la memoria en la única persona capaz de restaurarlo; un ejercicio de desdoblamiento en el que la hija se transforma en su propia madre interior que se habla así misma. En esa encarnación que supone la asunción de otra persona se produce el distanciamiento que le permite hablar de sus familiares cercanos como los protagonistas de una fábula, un término recurrente en la narración.

### **Música, sonidos y narración. Acto 1. Tan solo una canción...**

A continuación, pasamos a analizar el rol que cumplen la música y el sonido en la construcción narrativa de *Un'ora sola ti vorrei*. Si, como vimos, la voz *over* se erige como elemento fundamental de la enunciación, la música cumple numerosas funciones que confieren un valor añadido a las imágenes. La estructura narrativa está determinada, en cada uno de los tres actos del documental, por el fundido a negro de un primer plano de Liseli, acompañado por un fundido de sonido. Cabe destacar que el fundido sonoro, en concordancia con la imagen, proporciona uno de los pocos momentos de silencio que podemos apreciar en la película, cuya banda sonora se caracteriza por una mezcla constante de diferentes fuentes sonoras que ayudan a construir el sentido de continuidad.

Desde el punto de vista musical, el primer acto introduce los temas principales del documental, “Un'ora sola ti vorrei”, una canción compuesta por Umberto Bertini y Paola Marchetti en 1938, y fragmentos del segundo movimiento de la *Sinfonía n.º 3, Op. 36* del compositor polaco Henryk Górecki,<sup>1</sup> estrenada en 1977. Estos temas, que se repiten a lo largo del documental, acompañan el núcleo argumental de la película, el dolor por la pérdida de la madre de Alina Marazzi. Asimismo, en el primer acto, la directora utiliza como banda sonora un crisol de músicas que introducen la historia familiar y la problemática psicológica y existencial de Liseli. Estos temas musicales que desgranaremos, a continuación, cumplen una función empática, al concordar emocionalmente, o bien con las imágenes, o bien con el estado emocional que plantea la directora en su discurso. Además, permiten la creación de una atmósfera que nos sitúa en un tiempo y un lugar histórico determinado.

La importancia de la música en la película se percibe desde la primera imagen, un plano detalle de un pequeño disco girando sobre un tocadiscos, seguido por los planos de Liseli y su marido Antonio. La banda de sonido está conformada por un

---

1. <https://www.youtube.com/watch?v=HN2DiY5OXF4> (Consultado por última vez, en 31 de enero de 2023).

fragmento del contenido de ese pequeño disco donde escuchamos a Liseli y a Antonio hablando a sus hijos. Posteriormente, Antonio indica: “Mama acaba de regresar de Suiza y va a cantar una cancioncita suiza”. Liseli responde: “No sé ninguna cancioncita suiza, cantaré una cancioncita italiana” (00:00:00-00:01:58); y comienza a tararear “Un'ora sola ti vorrei”, la canción que da título a la película.

Este tema musical, uno de los *leivmotiv* de Liseli, se introduce posteriormente sobre un plano de sus diarios, donde se inserta el título de la película, acompañado por la versión de la canción interpretada por Fedora Mingarelli<sup>2</sup> en 1939. Esta canción se constituye como el epicentro narrativo y emocional de la película, al ser el único recuerdo sonoro que la directora posee de su madre, frente a la multitud de imágenes. Marazzi se apropia del sentimiento de dolor que subyace en el texto de la canción ante la pérdida del ser querido, al mismo tiempo que la música sirve de vehículo de la expresión del anhelo de haber podido compartir su vida con ella durante más tiempo: “Tan solo una hora te querría. Yo que no puedo olvidarte, por ti daría mi vida, para decirte aquello que no sabes/ Yo que no puedo olvidarte, para decirte incluso con mis besos, lo que eres para mí”.

Asimismo, la música remite tanto al contexto histórico de la Italia previa al estallido de la Segunda Guerra Mundial, donde se inscribe tanto la memoria musical de los abuelos de la directora, como la memoria biográfica familiar, puesto que la canción fue compuesta el mismo año del nacimiento de Liseli. De este modo, la música no solo subraya los elementos emocionales no expresados por la directora directamente, sino que permite crear una atmósfera que nos remite a la cultura popular de la sociedad italiana de la época.

En este primer acto destacamos el uso de la canción “The Way South” del músico de jazz neerlandés Willem Breuker,<sup>3</sup> que sirve de melodía de presentación de los miembros de la familia, a través de algunos planos de la boda del hermano de Liseli. Si bien esta música no concuerda con el momento histórico señalado, ni por la narración de lo que cuenta la voz *over*, se encuentra en sintonía con el tono emocional alegre que las imágenes desprenden. Al mismo tiempo, la directora rinde homenaje al documentalista Johan van der Keuken, un director admirado por Marazzi, quien utilizaba para sus películas música de este compositor. (Marazzi, 2006: 44).

Posteriormente, la directora introduce fragmentos del segundo movimiento de la *Sinfonía n° 3, Op. 36* de Górecki, que se podría considerar tanto un *leivmotiv* de Liseli, como del dolor de la hija por la pérdida de su madre. La sinfonía compuesta para recordar a las víctimas del Holocausto, también ha sido denominada “Sinfonía de las canciones dolientes” o “Sinfonía de las canciones tristes”. Alina Marazzi indica que eligió la música antes de conocer la biografía del compositor y las circunstancias de la producción (Marazzi, 2006: 28), un dato sorprendente pues Górecki también perdió a su madre cuando contaba cuatro años y su sinfonía está dedi-

2. <https://www.youtube.com/watch?v=jrVtt98Qkz8> (Consultado por última vez, en 31 de enero de 2023).

3. <https://www.youtube.com/watch?v=rQmcytPFgd4> (Consultado por última vez, en 31 de enero de 2023).

cada, precisamente, a la separación entre madres e hijos. En concreto, en el segundo movimiento, la soprano canta una plegaria donde una joven en prisión le pide a su madre que no llore por su ausencia, rezando a la Virgen para que interceda por ella.

Esta melodía aparece a lo largo de la película acompañando secuencias de montaje poético, que se podrían considerar como homenajes a Liseli. Desde el punto de vista narrativo, por lo tanto, se podría indicar que existe una estructura organizada en tres actos como indicamos, y una estructura poética articulada en torno a estos tiempos poéticos que interrumpen el curso narrativo de la voz *over*, introduciendo una emocionalidad dolorosa impresa por la música. Cabe destacar que Marazzi solo utiliza fragmentos instrumentales, a lo largo del documental, reservando para la escena final la parte vocal del movimiento. De este modo, la música cumple una función estructural, acompañando a estos tiempos poéticos, que se van entretejiendo hasta alcanzar el clímax en la secuencia final con la parte vocal.

La música original compuesta por Michele Fredrigotti, aparece en este primer acto con la inserción del *leitmotiv* de la abuela de la directora, “Teresa’s Boogie”, un tema donde prima el piano, un instrumento que ella misma tocaba. Esta música alegre, desenfadada, se corresponde con el espíritu de las imágenes domésticas de juventud de los padres de Liseli. En la fase de noviazgo también se introduce la versión italiana de la canción mexicana “Amor, amor, amor”,<sup>4</sup> compuesta por Gabriel Ruiz Galindo y Ricardo Lopez Mendez en 1944, destinada a sonORIZAR las escenas de amor entre los abuelos de la cineasta. Como indica la directora la música fue extraída de un disco que pertenecía a su abuela paterna y formaba parte del repertorio sonoro de la familia. (Marazzi, 2006: 31).

Las relaciones maternofiliales son otro de los temas sobre los que gira este primer acto donde se establece un paralelismo entre la idealización de Teresa como madre y el autoconcepto negativo que tiene Liseli de sí misma respecto a ese rol. Esta temática queda subrayada, en las secuencias finales del primer acto, por la inclusión de la canción infantil alemana “Hanschen Klein”, compuesta por Franz Wiedemann en 1860, que pertenecía a la infancia de la madre (Marazzi, 2006: 38). La canción cuenta la historia del pequeño Hans, quien abandona el hogar para vivir aventuras por el mundo durante siete años, mientras su madre llora su partida. Cuando regresa al hogar se ha convertido en un hombre, pero a pesar del cambio su madre le reconoce, bendiciendo su regreso.

Esta canción cumple dos roles fundamentales en la película, por un lado, la melodía crea una atmósfera que nos remite a las infancias de Liseli y de Alina. En segundo lugar, el significado de la letra representa, simbólicamente, el dolor causado por la separación entre madre e hija. De este modo, con una sola canción se hace referencia a las relaciones maternofiliales de la genealogía familiar. Si en el primer caso, la separación entre Liseli y su madre forma parte de la fase de maduración, tal

---

4. <https://www.youtube.com/watch?v=xk26Tg9qO6U> (Consultado por última vez, en 31 de enero de 2023).

y como indica la canción “Hanschen Klein”, la separación entre Liseli y Alina se interrumpe de forma brusca debido a su muerte, alterando el ciclo vital de la niña, que experimenta un abandono precoz, tal y como narran numerosos cuentos infantiles.

El primer acto finaliza con la llegada de la Guerra y, posteriormente, un montaje poético de imágenes inquietantes de Liseli, acompañadas de una música experimental y jadeos de mujer, que anticipan el derrumbe de la felicidad familiar. Frente a estas licencias de las partes más poéticas de la película, el ambiente sonoro que acompaña las imágenes de este primer acto, más allá de la música, se compone de sonidos *in* reconstruidos como si fueran sincrónicos.

### **Música, sonidos y narración. Actos 2 y 3**

Tanto el segundo como el tercer acto del documental se centran de lleno en la vida de Liseli, tomando como punto de partida sus diarios y sus cartas. La narración del segundo acto atraviesa todos los momentos vitales de su vida: la infancia, la adolescencia, el amor, su matrimonio, el nacimiento de sus hijos, el viaje a América de la familia, donde Liseli tiene una primera crisis psicológica (que desemboca en lo que aparece un intento de suicidio), y su regreso a Italia para ser ingresada en una casa de reposo, suceso que pone fin al segundo acto.

Desde el punto de vista de la banda sonora, destacamos la función que tiene la música para marcar una nueva época. Si el primer acto la música que escuchamos es la de los padres de Liseli, en el segundo acto tiene una gran importancia la música de los años 60 y 70. Respecto a las etapas biográficas de Liseli, destaca el acompañamiento musical de piano para la infancia y la música de jazz de Willem Breuker para marcar la entrada en la adolescencia. Según la directora, el ritmo de esta música crea una atmósfera que evoca la llegada de la modernidad (Marazzi, 2006: 44). En este contexto, destaca también el tema original compuesto por Michele Fedrigotti, “Sonia’s rag”, dedicado a la mejor amiga de Liseli.

El tono romántico de la música que acompaña el enamoramiento de los padres culmina durante su matrimonio, con una versión rockera de “Una sola ti vorrei”, interpretada por The Showmen,<sup>5</sup> un grupo italiano que se hizo popular en los años 60. La actualización de la versión que escuchamos en el primer acto, tiene como objetivo reforzar la distancia intergeneracional que separa a Liseli de sus padres. Sobre las imágenes de los recién casados sobrevuela, no obstante, la sombra del malestar a través de la inserción de un fragmento de la *Sinfonía n.º3, Op. 36* de Górecki, una música que quedará suspendida ante el anuncio del primer embarazo de la pareja, donde de nuevo emerge la canción “Una sola ti vorrei”, esta vez tarareada por la directora. Esta alternancia de los dos temas musicales principales de la película refuerza la dualidad, amor y sufrimiento, que se establece en torno a la maternidad.

---

5. <https://www.youtube.com/watch?v=KPDywmHGQ68> (Consultado por última vez, en 31 de enero de 2023).

El nacimiento de Alina viene marcado por la obra “El berceuse, Op. 57” de Frédéric Chopin,<sup>6</sup> una canción de cuna que será distorsionada cuando la voz *over* hable sobre la soledad experimentada al ser madre. Este tema fue interpretado para la película por Michele Fedrigotti, para solventar los derechos de autor de las versiones ya grabadas. Por el mismo motivo, algunas de las músicas montadas por la directora no pudieron ser incluidas, en este segundo acto, como la canción *Summertime* (1969) de Janis Joplin que acompañaba escenas de juventud de Liseli, o el himno estadounidense que Jimi Hendrix interpretó, en Woodstock en 1969, que acompañaba la secuencia de la llegada de la familia a Estados Unidos. Estas canciones tuvieron que ser sustituidas por las composiciones originales “Swim” y “Thunder” de Vic Bergeat, un guitarrista y compositor italiano al que se requirió recrear ese espíritu musical, a través del uso de la guitarra eléctrica. (Marazzi, 2006, 47-48).

Tal y como indica la directora: “En la versión definitiva tuve que cortar a Janis Joplin, por motivos de derechos. Me costó mucho renunciar a esa música, como sucedió con otras canciones de Piaf, Hendrix, Lou Reed. Muestras sacras de la época” (Marazzi, 2006: 47). Por otro lado, Gianfilippo Pedote, productor de la película, señala que la imposibilidad de la adquisición de los derechos de autor de las canciones con las que la directora había montado el documental condujo a un ejercicio de repensar la música muy interesante, puesto que el himno estadounidense de Hendrix era demasiado obvio y la voz de Joplin anticipaba de forma demasiado explícita el sufrimiento (Marazzi, 2006: 48).

Además del cambio generacional de la música, se observa un tratamiento de la ambientación sonora diferente al primer acto. En este segundo acto, se incorpora una lectura más crítica de las imágenes, a través de la reconstrucción de sonidos que ilustran el conflicto con los padres de Liseli. En las escenas relacionadas con el negocio familiar, la editorial Hoepli, la directora incorpora ruidos de cajas registradoras y de monedas, sonidos que refuerzan la importancia del estatus económico otorgado por los padres de Liseli, pertenecientes a la burguesía milanesa. De igual modo, el tratamiento sonoro asociado a las imágenes del padre se corresponde con el sonido estridente de las gaviotas, una licencia significativa y perturbadora, que señala su mala relación.

A través de los sonidos, las imágenes domésticas de los familiares de la directora son resignificadas, introduciendo un punto de vista crítico sobre la burguesía italiana. Frente a la felicidad que desprenden las imágenes, la banda de sonido expresa la insatisfacción de Liseli que cumple el papel de miembro disruptivo en la familia. En ese sentido, Lisely Shyness sostiene que las mujeres que aparecen en la película son prisioneras de la mirada masculina que demanda una estabilidad, equilibrio y funcionalidad, en el rol burgués de ser esposa y madre (Benini, 2014:133). Unas exigencias que son cumplidas a la perfección por Teresa, pero que inducen a Liseli a sentirse como una fracasada ante ese modelo, que por otro lado, no es capaz de subvertir sin un gran sufrimiento interno.

---

6. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JvxMisfoyk](https://www.youtube.com/watch?v=_JvxMisfoyk) (Consultado por última vez, en 31 de enero de 2023).

La angustia vivida por Liseli como ama de casa al cuidado de sus dos hijos se expresa a través de sonidos cotidianos de llanto de niños y balanceo de columpios, sonidos aparentemente anempáticos pero que traducen el desasosiego vital de Liseli, en el entorno familiar. Este montaje sonoro irá *in crescendo* a través de la incorporación de sonidos de cristales rotos, silbidos de teteras hirviendo, que culminan de nuevo con un fragmento de la sinfonía de Górecki, utilizado esta vez para sonorizar un montaje de planos de informes psiquiátricos de Liseli. Este montaje sonoro es el encargado de sugerir su primer intento de suicidio, una información que no es narrada de forma explícita por la voz *over* y que pone fin al segundo acto.

El acto tercero está marcado por la depresión de Liseli, las emociones que despierta en ella su reclusión en el hospital psiquiátrico, en Suiza, así como las reflexiones sobre su propio tratamiento psicológico y la distancia del hogar. También descubrimos sus sentimientos de culpabilidad en relación a su marido y sus hijos derivados de su enfermedad. Desde el punto de vista musical, este acto se caracteriza por el trabajo de ambientación sonora poético, donde se utilizan sonidos *over* que refuerzan los aspectos expresivos y significativos, como el sonido de gotas de agua, el ruido de una montaña rusa distorsionada, el sonido de gaviotas, de nuevo, para enfatizar la problemática relacional con sus padres, el sonido de la calculadora, que sugiere el negocio de los hospitales psiquiátricos, o el sonido de la máquina de escribir, que refuerza el mecanicismo de los informes del hospital. La música de Górecki emerge justo en el momento donde en imagen se cierran los diarios filmados.

Este acto finaliza con una escena montada de forma poética, en la que se sugiere el suicidio de Liseli, que constituye el clímax de la película. Escuchamos entonces la parte vocal de la música, hasta entonces desconocida, acompañando el montaje que se cierra con un primer plano de Liseli mirando a cámara. La música de la versión de "Un'ora sola ti vorrei" de The Showman, cierra la película, en un epílogo construido con planos detalle de la nota de sucesos de un periódico donde apareció la noticia del suicidio de su madre, apenas sugerido por palabras cortadas.

### **Música, sonidos y narración. Coda**

Como hemos podido observar, *Un'ora sola ti vorrei* es un retrato familiar construido en su mayor parte con archivo doméstico analógico y fotografías, un material que por su ausencia de sonido plantea la cuestión de cómo elaborar la banda sonora. De igual modo, la naturaleza de las imágenes familiares *amateurs*, filmadas con el propósito de registrar la memoria familiar y reafirmar su identidad a través de momentos felices de la existencia, necesitan ser resignificadas con el objetivo de elaborar el discurso de la directora como hija. En esa apropiación del material juega un papel fundamental, en la construcción de la enunciación y la narración, la banda sonora.

En primer lugar, destacamos la función estética de la música extradiegética que favorece la reunión o unificación de las imágenes, a través de la creación de una

atmósfera o fondo sonoro, más allá de las coordenadas espacio-temporales, en lo que se podría denominar el flujo de la conciencia. Asimismo, se constituye como elemento fundamental de la expresión de la emocionalidad de la directora que, como vimos, quedaba oculta bajo la creación de un álgter ego materno, que acompaña los momentos más poéticos de la película. De igual modo, permite adscribir las imágenes a un contexto histórico y sociocultural concreto, que atraviesa los dos últimos tercios del siglo XX italiano. La música cumple también una función estructural al permitir la organización de segmentos que se repiten a lo largo de la película y una función significativa, al asociarse con ciertas metáforas.

Asimismo, la música original compuesta por Michele Fedrigotti, ahonda en una noción que emerge en el documental: la exploración de la genealogía femenina de la directora y el rol de las mujeres en la sociedad de la época. No es casual que los cuatro temas compuestos por el director llevan el título de los nombres de las protagonistas femeninas “Teresa’s boogie”, dedicado a la abuela de la directora, “Alina at play” y “Song for Alina”, dedicados a la directora de niña, para finalizar con un tema dedicado a Sonia, la amiga de Liseli, “Sonia’s rag”. Los títulos de los temas dan fe de que es una película elaborada por una mujer, sobre el rol que cumplen las mujeres como madres. En la música original de la película no se incluye ningún tema dedicado a Liseli, quizás porque la elección del tema corre a cargo de la propia directora, la *Sinfonía n.º3, Op. 36* de Górecki. Tanto esa música como “Un’ora sola ti vorrei” cumplen una función estructural y emocional muy importante en la construcción narrativa, puesto que organizan el discurso soterrado y más críptico, a través de su aparición recurrente.

La reconstrucción sonora, por su parte, progresa desde la ilustración del primer acto, donde los sonidos se adecuan a las imágenes, inscribiéndose como si fueran sonidos *in*, hacia una elaboración más expresiva y emocional con la inserción de sonidos *over*. Tanto en el segundo acto, como en el tercero, los sonidos operan en muchas ocasiones, como contrapunto a las imágenes, completando el discurso de la voz *over*, que refleja el punto de vista de Liseli, y ofreciendo el punto de vista de la directora sobre la incomprensión de la familia y de las instituciones psiquiátricas hacia su madre. En consecuencia, el discurso sonoro conecta directamente con el tema de la película, una crítica a un triple estigma social: depresión, suicidio y maternidad.

Tanto desde el punto de vista de la enunciación como de la narración, la música y la reconstrucción sonora permiten la expresión de la directora de aquello que no se puede formular con palabras o imágenes: el dolor innombrable de una niña por la muerte de su madre.

### **Memoria, música e identidad: el vacío biográfico**

La pérdida de las figuras de apego durante la infancia supone la supresión de un vínculo necesario para el desarrollo de todo ser humano (Payás, 2010: 21). Tanto el desarrollo neurocognitivo de las niñas y de los niños, como la gestión que realicen del duelo las personas que quedan a su cargo, determinarán en gran medida el afrontamiento de la pérdida, que puede ser vivida como una experiencia traumática. Ken-

neth Doka (2002) considera que el duelo infantil forma parte de los denominados “duelos desautorizados”, una creencia social que no legitima a los niños dolientes como capacitados para realizar el proceso de duelo. Asimismo, Doka incluye en esa categoría las circunstancias de la muerte, que tendrá una gran influencia a la hora de gestionar el duelo socialmente.

En ese sentido, se podría afirmar que el ocultamiento familiar del suicidio materno no permitió a Alina Marazzi realizar su duelo cuando era pequeña. Tal y como ella misma señala, su padre le habló por primera vez de su madre en 1992, cuando contaba veintiocho años. Alina indica que tras esa conversación lloró por primera vez sobre su muerte: “Hasta entonces las lágrimas había sido retenidas, era como si al no saber lo que había sucedido no tuviera ningún motivo para llorar” (Marazzi, 2006: 1). El documental se articula en torno al deseo de recuperación de la vida de su madre ligado a un sentimiento de culpa por no conocer su historia, tal y como Marazzi indica: “Esta carencia se volvió intolerable, en un momento, y me condujo a realizar esta película” (Marazzi, 2006: 36). La película permitió a la directora reconstruir la historia familiar, al mismo tiempo que reconstruía su vacío biográfico, tal y como sostiene.

Leyendo y transcribiendo las cartas y diarios, comencé a conocerla. Descubrí a una mujer que había vivido una gran historia de amor con mi padre, su primer amor, un amor absoluto. Y también a una mujer intranquila, muy insegura, en conflicto con la familia, sobre todo con su padre, atrapada en las reglas y convenciones de la sociedad burguesa. En cualquier caso dotada de una cierta ironía, muy inteligente y muy lúcida. (Marazzi, 2006:14-15).

En la reconstrucción de la memoria observamos en la película dos mecanismos: uno más racional, narrativo y articulado, centrado en la exposición cronológica de los hechos, ligado a la memoria episódica y otro más emocional, poético y críptico, relacionado con la memoria implícita. De este modo, la construcción de la película permite paliar su vacío biográfico, incorporando a su memoria autobiográfica hechos que desconocía de su propia historia familiar, e integrar recuerdos emocionales almacenados de forma fragmentada en la memoria implícita, ligada a la experiencia traumática de la pérdida materna.

## Conclusiones

Este ensayo ha planteado la reflexión sobre un retrato familiar documental como un fenómeno complejo, desde una perspectiva multidimensional en un intento por establecer conexiones entre la música, la exploración de la memoria autobiográfica y la identidad. Este tipo de documental remite a la propia complejidad del ser humano considerado como un ser social que posee una psique que le permite simbolizar a través de imágenes y sonidos. El documental reivindica la apropiación de una memoria silenciada impuesta por los adultos durante la infancia, que es recuperada y re-narrada, al igual que hicieron otros miembros de grupos sociales visibilizados a través de los documentales autobiográficos. Los duelos desautorizados que suspen-

den el proceso natural de la elaboración de la pérdida presuponen una ausencia de apoyo mentalizador sobre el sufrimiento, por parte de los adultos responsables de los menores, que es reparado con esta película.

La resignificación del metraje familiar constituye una revisión de la propia identidad personal en relación con las imágenes del pasado, ya sean fotografías o metraje filmico. Estas imágenes rodadas por los adultos exponen una identidad familiar en su conjunto, pero, en general, no reflejan las experiencias vividas por los cineastas durante la infancia, fundamentalmente, porque no remiten al sufrimiento experimentado durante ese periodo que se pone de manifiesto en los documentales. La revisión de las imágenes familiares sirve de catalizador de la memoria, al mismo tiempo que articula nuevas narrativas sobre las propias imágenes y sobre la historia familiar que pasan actualizarse mediante la película.

La particularidad de la narrativa cinematográfica, en la evocación de la memoria, radica en que no solo los relatos se construyen en torno a la palabra, diálogos y la voz *over*, sino que el trabajo con las imágenes y con los sonidos, a través del montaje, permite la expresión simbólica que va más allá de las palabras. El uso de la música de forma metafórica o simbólica es crucial a la hora de poder articular la memoria del trauma, a través del montaje poético de imágenes y sonidos. Este trabajo simbólico facilita la expresión de las narraciones vitales incoherentes o limitadoras, mediante formas asociativas más libres que escapan a la literalidad del lenguaje y permiten la expresión de la emocionalidad de forma indirecta.

Desde la perspectiva de la investigación, la música se configura como un elemento fundamental de rememoración de un pasado que busca ser re-narrado. En esa recuperación de la memoria incompleta, la incursión de la música en el montaje poético permite expresar la emocionalidad infantil contenida, para ser integrada en un discurso sobre la pérdida, contribuyendo a la construcción de una nueva identidad, que no deja de ser una nueva narración sobre el sí mismo.

### Referencias Bibliográficas

- Baddely, A., Eysenck, M. y Anderson, M. C. (2014). *Memoria*. Madrid: Alianza.
- Benini, S. (2011). A Face, a Name, a Story: Women's Identities as Life Stories in Alina Marazzi's Cinema. *Studies in European Cinema*, 8 (2), 129-139.
- Blaney P.H (1986). Affect and memory: A review. *Psychological Bulletin*, 99 (2), 229-246. Washington, DC.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Citron, M. (1999). Fleeing from documentary: Autobiographical Film/Video and the Ethics of Responsibility. In Waldman, D. y Walker, J. (ed.), *Feminism and documentary* (pp. 271-286). Minnesota: University Press.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. París: Éditions Nathan.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.

- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Doane, M. A. (1980). The Voice in the Cinema. The Articulation of Body and Space. *Yale French Studies, Cinema and Sound*, 60, 33-50. Connecticut.
- Doka, K. (2002). *Disenfranchised Grief. New Directions, Challenges and Strategies for practice*. Champaign: Research Press.
- Coplan A. (1994). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lane, J. (2002). *The Autobiographical Documentary*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Levine, P. y Kline, M. (2016). *El trauma visto por los niños*. Barcelona: Eleftheria.
- López Gironés, M. (2014). El ciclo vital familiar. In Alicia Moreno (ed.), *Manual de terapia sistémica. Principios y herramientas de intervención* (pp. 63-98). Bilbao, Desclée de Brouwer.
- Manzanero A. L. y Álvarez, M. A. (2015). *La memoria humana. Aportaciones desde la neurociencia cognitiva*. Madrid: Pirámide.
- Marazzi, A. (2006). *Un'ora sola ti vorrei*. Milán: Rizzoli.
- Payás Puigarnau, A. (2010). *Las tareas del duelo. Psicoterapia del duelo desde un modelo integrativo-relacional*. Barcelona: Paidós.
- Radigales, J. (2008). *La música en el cine*. Barcelona: Editorial UOC.
- Siegel, D. (2007). *La mente en desarrollo*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Russel, C. (1999). *Experimental Ethnography*. Londres: Duke University Press.
- Wolfberg, E. (2007). Cuerpo, memoria emocional y sentimiento de seguridad. ¿Cuál historia recuerda el cuerpo? *Aperturas psicoanalíticas*, 26.

### **Filmografía**

*Un'ora sola ti vorrei* (2002), de Alina Marazzi.