



ARCHIVO, COMUNICACIÓN Y CULTURA

*La construcción de la memoria a través
de la imagen*

Archivo y familia en el cine español contemporáneo: el caso de la ficcionalización de *My Mexican Bretzel* (Nuria Giménez Lorang, 2019)*

ARCHIVE AND FAMILY IN CONTEMPORARY SPANISH CINEMA:
EXAMINING THE FICTIONALIZATION IN *MY MEXICAN BRETZEL*
(NURIA GIMÉNEZ LORANG, 2019)

Manuel de la Fuente

Universitat de València

manuel.delafuente@uv.es

 0000-0002-5269-5663

Resumen

El cine documental muestra desde sus orígenes el debate en torno a la relación entre referencialidad y construcción ficcional. Aquí adquiere importancia la consideración del archivo, bien por el uso de materiales audiovisuales previos para la construcción del texto filmico, bien por la constitución del film en un archivo con estatuto propio. El documental también ha puesto tradicionalmente en cuestión la neutralidad de las relaciones familiares. A partir de estas ideas, nos detenemos

* Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación "Archivos en transición: Memorias colectivas y usos subalternos" (Trans.Arch), financiado por la Unión Europea, programa Horizon 2020, MSCA-RISE (acciones Marie Skłodowska-Curie, referencia 872299).

en el caso de *My Mexican Bretzel*, ópera prima de Nuria Giménez Lorang, construida a partir de los archivos de las filmaciones domésticas de su familia. En la película, la directora construye, a partir de ese material, un relato de ficción que pone en cuestión la supuesta objetividad del documental y plantea al espectador su posicionamiento activo en el proceso comunicativo.

Palabras clave

Cine documental, archivo, familia, *My Mexican Bretzel*, Nuria Giménez Lorang, *Capturing the Friedmans*, Andrew Jarecki.

Abstract

Documentary cinema has, from its beginnings, engaged with the debate around the relationship between referentiality and fictional construction. Here, the consideration of the archive becomes significant, whether through the use of pre-existing audiovisual materials to construct the filmic text or by establishing the film itself as an archive with its own status. Documentary film has also traditionally questioned the neutrality of family relationships. Building on these ideas, we examine the case of *My Mexican Bretzel*, the debut film by Nuria Giménez Lorang, constructed from her family's home movie archives. In the film, the director uses this material to create a fictional narrative that challenges the supposed objectivity of documentary film and invites the viewer to take an active role in the communicative process.

Keywords

Documentary film, archive, family, *My Mexican Bretzel*, Nuria Giménez Lorang, *Capturing the Friedmans*, Andrew Jarecki.

Sumario / Summary

1. Introducción. Cine y archivo familiar / *Introduction. Cinema and Family Archive*
2. Documental y ficción / *Documentary and Fiction*
3. El artificio desvelado / *The Unveiled Artifice*
4. La familia cuestionada / *The Family under Scrutiny*
5. El documental como universo para la ficción en *My Mexican Bretzel* / *Fiction within the Documentary Universe in My Mexican Bretzel*

1. Introducción. Cine y archivo familiar

A principios de la década de 2000, el cineasta Andrew Jarecki preparaba un documental sobre el oficio de payaso de fiestas infantiles en Nueva York. Durante la preproducción, uno de los entrevistados, David Kaye, relató al director la historia de su familia. Su verdadero apellido era Friedman y el seudónimo ocultaba su vínculo con un caso de abusos a menores cometidos años atrás en su hogar. Era el hijo de mayor de Arnold Friedman, profesor de instituto que completaba su salario con clases particulares de piano e informática. Tras una investigación judicial iniciada en 1984 que derivó en una condena por abusos cometidos a sus alumnos, el patriarca fue enviado a prisión junto a otro de sus hijos, Jesse. Arnold falleció en 1995 durante su encarcelamiento y Jesse salió en libertad condicional en 2001, al cumplir trece años en presidio.

David añadió que conservaba numerosas cintas de vídeo ya que, al iniciarse el proceso judicial, había adquirido una videocámara para filmar escenas domésticas y conservar así recuerdos con su padre antes del ingreso en la cárcel. Ofreció al realizador las cintas, que revelaban el desmoronamiento progresivo de la familia a medida que se aproximaba el juicio y crecía el rechazo social. Las imágenes mostraban momentos distendidos, como celebraciones de cumpleaños o bailes al ritmo de la música del tocadiscos, pero también reproches y fuertes discusiones que reflejaban la evidente incapacidad de abstraerse desde el interior del hogar de las circunstancias que se desarrollaban en el exterior.

Jarecki se centró entonces en la realización de un largometraje documental a partir de ese insólito archivo. Lejos de limitarse a reproducir las filmaciones en bruto, se trataba de poner el orden al material que articularía la historia del film, además de entrevistar en el momento presente a miembros de la familia y agentes encargados de la investigación. “En gran medida, ofrecí la información tal y como me llegó a mí”, señalaba el realizador, para matizar: “Hay que tener en cuenta que, al hacer una película, la información ha de presentarse de tal manera que permita al público conectar todo lo que se pueda con la historia” (Murphy, 2024, p.18). Esta tensión, el conflicto entre una voluntad utópica de una mínima intervención sobre el archivo filmico para aspirar a una inexistente objetividad y la constatación de que las herramientas narrativas resultan tan ineludibles como moduladoras de un determinado punto de vista, recorre la configuración e historia del cine documental, incluso en el film familiar, que parte de una menor consideración de aquellos aspectos, como la puesta en escena, que constituyen la práctica cinematográfica hegemónica.

El film, *Capturing the Friedmans*, estrenado en 2003, representa una muestra sintomática de este elemento constitutivo del cine documental. El realizador, desde el mismo momento en que observa, ordena y sistematiza el material de trabajo,

interviene en el archivo. Su mera decisión de sacar a la luz pública unos archivos audiovisuales privados modifica la lectura de los mismos. Según señala Derrida (1997, p.24), “el archivo, como impresión, escritura, prótesis o técnica hipomnémica en general, no solamente es el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable *pasado* que existiría de todos modos sin él”, de manera que “produce, tanto como registra, el acontecimiento”. El cine documental, en definitiva, se caracteriza por esta relación conflictiva entre referencialidad y ficción, de manera que genera unos efectos de sentido desde el proceso mismo de exposición del archivo. El cine español ha participado de esta constatación que expresa el film de Jarecki. *My Mexican Bretzel*, film de Nuria Giménez Lorang estrenado en 2019, explora esos límites a partir del archivo familiar e incide en una reflexión manifiesta a lo largo de diversos periodos de la cinematografía española.

2. Documental y ficción

En las propuestas desarrolladas por la semiótica de la cultura de la llamada Escuela de Tartu, Yuri M. Lotman (1982, 2006) asumía dos hipótesis fundamentales: los lenguajes secundarios (aunque basados en la lógica del lenguaje primario o lengua natural) tenían como característica primordial su mayor capacidad para almacenar información; y el análisis del discurso histórico implica, como presupuesto, una aproximación semiótica. Ambas hipótesis tocan de lleno a la reflexión en torno al tema de la supuesta existencia del llamado cine documental o, lo que es lo mismo, a la relación entre referencialidad inmediata y construcción ficcional. En definitiva, la diferencia entre cine documental y de ficción, según señalaba Zunzunegui (1989, p.150), más que un asunto de índole textual, afecta a “estrategias diferenciadas de producción de sentido”.

Esta advertencia aparece insinuada ya en las primeras películas de la historia del cine, inscritas en el género documental. Cuando los hermanos Louis y Auguste Lumière exhibieron en 1895 *Salida de los obreros de la fábrica Lumière* (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*), los espectadores contemplaron una imagen animada en plano fijo de pocos segundos de duración: tras la apertura de una compuerta, salían al exterior los trabajadores de una factoría hasta abandonar por un lateral el encuadre. Según ha explicado Burch (1987, p.31-39), esas acciones aleatorias pero previsibles de un “Modo de Representación Primitivo” fueron preparadas previamente, como se demuestra en el hecho de que los obreros, advertidos para la ocasión, aparecieran vestidos de manera elegante. Además, el film desvelaba un componente ideológico al descartar, por ejemplo, un entorno rural y establecer una gradación social, dado que los patronos eran los últimos en abandonar el recinto en un coche de caballos.

Al cabo de pocos años, a partir de 1902, se impuso progresivamente el cine narrativo ante el aumento del público y la mayor rentabilidad de la ficción, dado que podían aprovecharse los decorados y equipos humanos para crear mayor cantidad de metraje (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 176). Relegado el cine documental a una práctica minoritaria en beneficio de la ficción, la evolución de la gramática cinematográfica se consolidó con largometrajes fundacionales como *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*) o *Intolerancia* (*Intolerance*), realizados respectivamente en 1915 y 1916 por D.W. Griffith. No sería hasta 1922 cuando Robert J. Flaherty aplicaría las herramientas narrativas a un largometraje documental, *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*), que relataba el modo de vida de una familia de inuits, habitantes en el clima extremadamente frío del norte de Canadá. Flaherty acercaba a los espectadores el día a día de Nanuk y su familia, mediante unas filmaciones ayudadas de intertítulos explicativos con episodios (la pesca en el hielo ártico o la construcción de iglús) tan cotidianos para los inuits como ajenos para los espectadores estadounidenses.

A diferencia de los Lumière, que mostraban una duplicación de la realidad reconocible para el espectador, la fascinación del film de Flaherty radicaba en la presentación de vivencias exóticas. No obstante, se producía también ese acto de reconocimiento, al identificar el público esas imágenes inusuales como una impresión de realidad, dado que se representaba a seres humanos que se desenvolvían en un entorno específico. Para entonces, los espectadores estaban ya familiarizados con los elementos de puesta en escena y serie del cine narrativo, de manera que Flaherty, plenamente consciente de ello, optó por estructurar las imágenes documentales en un relato acorde con los principios de la ficción fílmica ya consolidada, mediante la combinación de un mundo desconocido con una narrativa reconocible. Así, su película se distanciaba del primer film de los Lumière al elegir un individuo protagonista cuyas peripecias se encaminaban a un clímax final con una secuencia de rescate en el último momento (*last minute rescue*), elemento dramático esencial instaurado por Griffith (Gaudreault, 1980, p.128).

La voluntad observacional de Flaherty, por otro lado, distaba mucho de ceñirse a una mera constatación documental del material filmado. En la secuencia del iglú, por ejemplo, se hubo de construir una estructura parcial añadida (un medio iglú, para entendernos) que permitiera a la cámara registrar en el interior del refugio la forma que tenían Nanuk y los suyos de guarecerse del frío. Sin embargo, el artificio iba más allá de la necesaria preparación escénica. Flaherty recreaba métodos de caza entonces en desuso, dado que las cabañas de madera eran ya más habituales en la sociedad inuit que los iglús y los rifles habían reemplazado los arpones que empleaba Nanuk en el film. Además, quienes aparecían en la pantalla representaban un papel, tanto en lo referente a su identidad como a su configuración como núcleo familiar: Nanuk se llamaba Alakariallak, y Nyla

(Maggie Nujarluktuk), su mujer en el documental, era en realidad su cuñada y pareja del propio Flaherty (Nichols, 2010, p.132-134; Marcus, 2006, p.205-207).

Nanuk el esquimal refleja el punto de vista idealizado por Flaherty según los intereses de Revillon Frères, empresa de peletería patrocinadora de la película, preocupada por mostrar la caza de los inuits como una práctica provechosa por igual para la comunidad de origen y para los consumidores: la película se convertiría de esta manera en un elemento promocional respecto al trato respetuoso con los nativos, al presentar escenas en la que los niños juegan con obsequios de la compañía (Nichols, 2001, p.3, 174). El artificio quedaba, eso sí, disimulado en un texto filmico que hace creer al espectador que lo contemplado en la pantalla recoge unos hechos y situaciones sin mayor intervención que el contacto con una cultura desconocida. La atención se sitúa en la fascinación de la mirada, filtrada por unos procedimientos ficcionales que establecen todo tipo de distancia por parte del ente enunciador del relato.

3. El artificio desvelado

Este modelo instituido por Flaherty encontraría su respuesta en la década siguiente por parte de Luis Buñuel. A principios de los años treinta, atraído por un estudio antropológico de Maurice Legendre, el cineasta aragonés decidió realizar un documental sobre Las Hurdes, región montañosa situada en España, al norte de Extremadura, y compuesta por más de cincuenta aldeas que, en aquel entonces, se hallaban en condiciones extremas de atraso y pobreza. Así pues, viajó en abril de 1933 con su equipo para grabar durante un mes las condiciones de vida de los hurdanos. “Aquellas montañas desheredadas me conquistaron en seguida”, explicaría el director. “Me fascinaba el desamparo de sus habitantes, pero también su inteligencia y su apego a su remoto país, a su ‘tierra sin pan’”. Por lo menos en una veintena de pueblos se desconocía el pan tierno. De vez en cuando, alguien llevaba de Andalucía algún mendrugo que servía de moneda de cambio” (Buñuel, 1982, p.137).

En *Las Hurdes (Tierra sin pan)*, la cámara de Buñuel se adentra en la región, explora diversas aldeas y ofrece al espectador unas imágenes turbadoras: adultos y niños harapientos, enfermos de bocio, paludismo y disentería, que usan para la limpieza y el consumo el agua sucia que baja por los arroyos de las calles, que han de usar métodos rudimentarios la labranza y producen abono durmiendo sobre hojas secas en el interior de las casas, y que realizan a pie trayectos de varios kilómetros para enterrar a sus muertos en cementerios alejados con tumbas únicamente indicadas por cruces de madera. “La posición adoptada por Buñuel ante el panorama que se le presentó”, apunta Benet (2012, p.118), “fue la de ofrecer una realidad excesiva, fuera de toda medida y contención, llegando,

en cierto modo, al núcleo de la propuesta surrealista o, por decirlo en términos más precisos, superrealista”.

Buñuel se preocupa por dejar marcas textuales de su intervención como cineasta. En un momento del film, la voz en off cuenta que, dado que la comida en la zona es tan escasa, los hurdanos sólo comen carne de cerdo, y también la de las cabras, que sólo obtienen “cuando alguna de ellas se despeña, lo que ocurre a veces en estos escarpados terrenos”. La imagen muestra a una cabra que se precipita al vacío, pero a la derecha del plano se ve el humo producido por el disparo de una escopeta. Por corte se pasa a un plano cenital que muestra de nuevo la caída del animal, para subrayar que, una vez muerto, lo subieron a lo alto de la montaña para lanzarlo. “Visto desde esta perspectiva”, concluye Nichols (2001, p.8-9), “Buñuel parece alertar en 1932, de manera temprana y significativa, sobre nuestra inclinación a tomar al pie de la letra lo que vemos y escuchamos”.

La película renuncia a toda aspiración de neutralidad. La voz en off no se limita a explicar el contexto de las acciones, ofrece la opinión del narrador sobre los acontecimientos que se exhiben, critica aquellos aspectos, como la hipocresía de la moral católica, que colisionan con la crudeza de las imágenes y otorgan a la película una amplia gama de “tonalidades irónicas” (Nichols, 1957). “¿Qué hace aquí este grabado absurdo?”, pregunta la voz en off mientras la cámara enfoca, colgada de una pared de la escuela, la estampa de una mujer engalanada en un paisaje idílico. “La moral que se enseña a los pequeños hurdanos no difiere en nada de la que rige nuestro mundo civilizado”, añade mientras un niño escribe en la pizarra la frase “Respetad los bienes ajenos”. En esa misma secuencia, el narrador explica que los niños del colegio son “pilus”, expósitos criados por las mujeres hurdanas por una mísera pensión con la que mantienen a sus familias. La constatación del fracaso del orden familiar en la zona se manifiesta también en otros pasajes del film, cuando el narrador explica que los maestros obligan a los niños a comer el pan en su presencia para evitar que se lo arrebaten los padres, o cuando, ya hacia el final, la abundante presencia de personas con cretinismo se explica por la proliferación del incesto. Son comentarios que vienen a reforzar el carácter representacional del documental, puesto que Buñuel, al igual que Flaherty, presenta como verdaderas unas relaciones familiares escenificadas: tal es el caso de la mujer cuyo hijo fallece (falsamente, según hemos señalado) en la película, que en realidad no es la madre de la criatura (Gubern y Hammond, 2009, p.183).

4. La familia cuestionada

Decía Bourdieu que la familia, más que un elemento estable, constituye un conjunto de estrategias. Según sus palabras (Bourdieu, 2011, p.48):

La familia, en la forma peculiar que reviste en cada sociedad, es una *ficción social* (a menudo convertida en ficción jurídica) que se instituye en la realidad a expensas de un trabajo que apunta a instituir duraderamente en cada uno de los miembros de la unidad instituida (especialmente por el casamiento, como rito de institución) sentimientos adecuados para asegurar la integración de esta unidad y la *creencia* en el valor de esta unidad y de su integración.

Las relaciones familiares, presentadas como “objeto preconstruido por el sentido común” (Seid, 2016, p.76), parten de una serie de consensos, de un reconocimiento colectivo que fundamenta el orden social. Esta ficción apuntada por Bourdieu encuentra su traslación en la escenificación acometida por el cine documental desde Flaherty y Buñuel.

El carácter conflictivo como estructura queda desvelado en otra de las películas –como *Las Hurdes (Tierra sin pan)*– nucleares del cine español: *El desencanto*, dirigida por Jaime Chávarri. Rodado en las postrimerías del franquismo (entre septiembre de 1974 y septiembre del año siguiente) y estrenado en 1976, el film gira en torno a la familia de Leopoldo Panero, poeta oficial de la dictadura fallecido en 1962. A partir de la inauguración de una estatua honorífica en su Astorga, su localidad natal, su viuda (Felicidad Blanc) rememora con sus tres hijos aspectos de la vida en común. Al principio del film, el menor de los vástagos, Michi, le dice a su hermano Juan Luis, el primogénito: “Todo lo que yo sé sobre el pasado, el futuro y, sobre todo, el presente de la familia Panero es que es la sordidez más puñetera que he visto en mi vida, que son todos una panda de memos desde las tías a los famosos tatarabuelos”.

Desde ese momento, a través de entrevistas con los cuatro miembros. la película indaga en las miserias “de un pasado bien cercano, la sicología patológica de la familia franquista (...), la repulsión por la figura paterna” (Torreiro, 1995, p.359). Chávarri realza ese rechazo a la familia. Como ha señalado Tena (1994, p.301-302), la madre y sus tres hijos nunca se ven juntos al completo y el padre fallecido únicamente aparece mencionado por las palabras de los demás y la estatua que permanece tapada. Simbólicamente, la película nos habla del fin de una época, del cambio político que llegará con la muerte de Franco en 1975. “En España”, explica Hopewell (1989, p.129), “la figura del padre eran, claro está, el régimen y el mismo Franco. Pero la muerte de un líder o la caída de un régimen no implica el fin inmediato de su influencia”.

Según hemos visto en otro lugar (De la Fuente, 2017), en España, durante la transición a la democracia emergió un interés por el cine documental, relegado a la periferia (salvo la institucionalidad de los reportajes del NO-DO, diarios informativos proyectados en los cines al principio de cada sesión) por su carácter abiertamente político. Los movimientos surgidos en los años sesenta, como la Escuela de Barcelona o la Escola Aixelà dieron paso a un interés general-

zado del género, con cineastas como Basilio Martín Patino o Pere Portabella. La práctica documental volvió a los márgenes con la consolidación de la democracia y la modernización de las estructuras de la industria audiovisual, si bien reaparecería en aquellos momentos de crisis (como la quiebra financiera de 2008) que requerían de respuestas inmediatas para levantar acta de los problemas sociales.

4. El documental como universo para la ficción en *My Mexican Bretzel*

En 2019, el Festival de Gijón acogió el estreno de *My Mexican Bretzel*, ópera prima de Nuria Giménez Lorang. La excelente acogida (y la obtención de varios galardones en el certamen) inició la distribución de un film singular, que pone el acento en esos límites entre ficción y documental. Sin más sonido que unos pocos efectos sonoros, a lo largo de 74 minutos asistimos a la historia del matrimonio formado por León y Vivian Barrett, explicada a través de la voz de la mujer mediante subtítulos en primera persona (con palabras extraídas de su diario ficticio) que acompañan las imágenes mudas. La temporalidad del relato abarca varios años, desde el accidente de aviación que sufre León en los años cuarenta hasta el fallecimiento de Vivian por cáncer a finales de los sesenta.

La particularidad de la cinta radica en que las imágenes corresponden a filmaciones domésticas en Súper 8 y 16 mm. del abuelo materno de la realizadora, unas cintas que registraban las sucesivas vacaciones de la pareja y que fueron descubiertas tras su muerte en 2010. Al hallar el material, que llevaba cuarenta años oculto en el sótano de la casa en Suiza, Giménez Lorang decidió restaurarlos, seleccionarlos y construir un relato de ficción con los personajes y sus historias inventados. "Las imágenes me abrían una puerta a un universo de posibilidades; a mí lo que me interesaba era experimentar y jugar con ellas", comentaba la cineasta (Bada, 2021). El espectador asiste, de este modo a un relato de ficción que bien podría corresponder con una historia real, ya que los subtítulos orientan y explican una lectura plausible de unos gestos y acciones de interpretación abierta.

Este juego con las imágenes se percibe desde las primeras secuencias. En una de ellas, mientras vemos en blanco y negro a un militar repartiendo cartas a sus compañeros, el subtítulo con la voz de Vivian indica: "Hoy por fin he podido hablar con León por teléfono" (imagen 1). A los pocos minutos, ya con el color presente el todo el metraje, la narradora explica lo siguiente: "Cuando el tío Paul nos dejó esta casa, en seguida me imaginé a León y a mí con cinco o seis hijos jugando alegremente en el jardín. Entonces aún no sabía que no

Imagen 1

Hoy por fin he podido
hablar con León por teléfono

podía tener hijos. No sabía que mi vientre era como el de un hombre. Estéril como la tierra árida. La rama seca del árbol” (imagen 2). Esta última frase se ilustra con una rama florecida. Son contrastes entre los dos elementos que conforman la narración (la imagen y los subtítulos) para advertir al espectador sobre la compleja relación de sentidos. En adelante y hasta el final, Giménez Lorang optará por narrar y expresar los sentimientos más íntimos de Vivian (imagen 3).

A medida que avanza el relato, la felicidad inicial del matrimonio joven deriva en una cierta pesadumbre por el establecimiento de la rutina. Tal y como resume Franco (2023, p.58), Nuria Lorang transforma “un material privado y *amateur* en una apasionante aventura amorosa inspirada por el melodrama clásico”. El creciente éxito empresarial de León y su afición por la navegación y los automóviles relega a Vivian al papel de consorte. Encontrará una vía de escape con un amante, Leo, un mexicano a quien acude a visitar durante unos días a su residencia en Mallorca, mientras su marido se encuentra de viaje de negocios en Nueva York. En esta toma de conciencia resultará fundamental un libro de aforismos, según dice Vivian, escrito por Paravadin Kanvar Kharjappali y publicado en México en 1919. A lo largo de la historia, introducirá diversas reflexiones extraídas de esa obra ficticia. “Vivimos buscando formas de olvidar nuestra vulnerabilidad”, señala como cita textual, y, cuando dude de si permanecer al lado de su marido o dejarlo por su amante, comentará: “No hacer algo malo por temor a Dios no expresa bondad, sino cobardía”.

Imagen 2

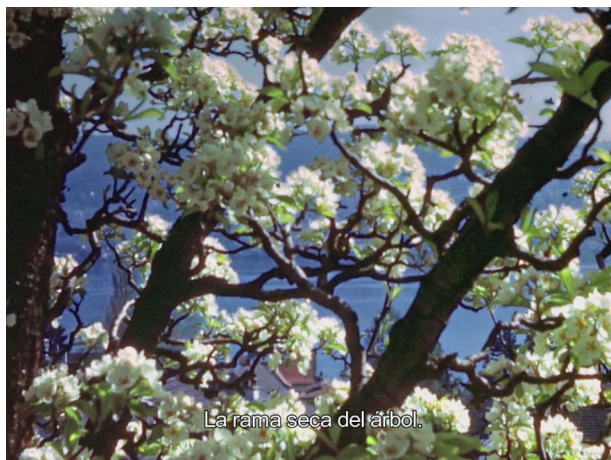


Imagen 3



El recurso ficcional disfrazado de realidad permite a Giménez Lorang modular esta evolución de su protagonista, ya que, según reconocía, la idea “del gurú falso era una que me obsesionaba bastante. Además, me servía mucho para dar salida a cosas dichas en un diario que en boca de Vivian sonaban como forzadas” (Sanz, 2020). Las máximas de Kharjappali contagian, no obstante, a la

propia Vivian, que lanza sus reflexiones sobre el acto de filmación, con una serie de pensamientos que refuerzan, por su ingenua afectación, esa fina ironía que recorre la película. “Creo que filmar es una de las mejores formas de autoengañarse que existen”, afirma Vivian. “También es una lucha encarnizada contra la soledad. Y un modo bello de desaparecer y convertirse en animal o en dios. Si filmas, no tienes que vivir. Ni tampoco dar explicación. Ya no sé si filmamos lo que hacemos o hacemos lo que hacemos porque filmamos. A León cuando filma, le pasa lo mismo que cuando conduce. Satisface un impulso sexual y siente que desafía a la muerte”.

Todo este juego de realidad y ficción, que algunos inscriben en el género de “mockumentary” (Mendieta, 2024, p.82), adquiere sentido gracias al carácter familiar del archivo, que dota de verosimilitud al texto filmico. Por un lado, se mencionan acontecimientos reales (como la tragedia de Le Mans de 1955 o la noticia de la muerte del papa Pio XII en 1958) desde la subjetividad cotidiana de los personajes y, por otra parte, el dispositivo (la apropiación de lo filmado originariamente por una voz ficcional) permite a la directora explicar tanto el papel de la mujer en los años cincuenta (Tinel-Temple, 2021, p.87) como la percepción de estos acontecimientos mientras recrea la evolución del desencanto de Vivian por su matrimonio. Si ha quedado establecido que el film familiar “se relaciona íntimamente con el deleite y la satisfacción del grupo familiar, formando un círculo en el que la familia busca construir cierta cohesión por medio del él” (Figueroa y De la Fuente, 2021, p.146), con su dispositivo, Giménez Lorang se inserta en ese cuestionamiento del orden natural que habían expresado cineastas como Flaherty y Buñuel.

5. Consideraciones finales

A lo largo de su historia, el cine documental se ha mostrado como un género dúctil para la construcción narrativa. En sintonía con las palabras de Jarecki señaladas al principio respecto a la relación del cineasta con el material de partida, Nuria Giménez Lorang incidía en las múltiples posibilidades que permite el archivo: “Lo precioso del proyecto es que tenía un punto de partida maravilloso, y me he dejado llevar por el material para ver hasta dónde me llevaba. Obviamente, a veces te encuentras en callejones sin salida, pero al contrario, hay veces que te transporta a lugares impresionantes y bellísimos” (Muñoz, 2020). En contra de la percepción en cierta medida generalizada sobre el carácter neutral del cine documental, *My Mexican Bretzel* explora los límites entre géneros cinematográficos, entre representación y referencialidad, y advierte de la capacidad de la ficción para intervenir en materiales filmados previamente.

El archivo, incluso el particular y familiar, se muestra así como elemento imprescindible de la narración cinematográfica, pero también como una entidad en absoluto estática, que sirve a los fines del observador que trabaja con los materiales en él contenidos. De esta manera, el debate entre documental y ficción emerge como un conflicto constante a lo largo de la historia del cine desde las primeras imágenes de los Lumière y los films de Flaherty y Buñuel, hasta las muestras contemporáneas de Jarecki y Giménez Lorang. En todas estas manifestaciones se produce un juego permanente con el espectador, se combinan referentes y estrategias que oscilan entre el reconocimiento y la sorpresa. Son textos que dialogan con públicos de distintas épocas y constituyen a su vez archivos para futuras revisiones con estrategias narrativas que renueven el poder fascinación de la imagen y la palabra.

6. Bibliografía

- Bada, Raquel (2021). "Nuria Giménez Lorang ('My Mexican Bretzel'): 'Las imágenes transmiten más verdad que los hechos'", *MAKMA. Revista de artes visuales y cultura contemporánea*, 25 de septiembre de 2021: <<https://www.makma.net/nuria-gimenez-lorang-my-mexican-bretzel-las-imagenes-transmiten-mas-verdad-que-los-hechos>>.
- Benet, Vicente J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*, Paidós.
- Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thompson (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós.
- Bourdieu, Pierre (2011). *Las estrategias de la reproducción social, Siglo XXI*.
- Buñuel, Luis (1982). *Mi último suspiro*, Plaza & Janés.
- Burch, Noël (1987). *El tragaluz del infinito*, Cátedra.
- Chion, Michel (1997). *La música en el cine*, Paidós.
- De la Fuente, Manuel (2017). "Documenting the Indignation: Responses to the 2008 Financial Crisis in Contemporary Spanish Cinema", *Romance Quarterly*, 64 (4), 185-195.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Trotta.
- Figueroa, Arturo y Manuel de la Fuente (2021). "El amateur en contexto. Filme de familia e historia oral", *Escenarios comunicacionales: Nuevos diálogos*, Oporto: Media XXI, 143-155.
- Franco, Andrea (2023). "Del yo al otro. Modos de representación del trauma en el cine", Iván Villarrea Álvarez, Silvana Mariani y Júlia Vilhena (coords.), *Memórias em movimento. História e trauma nos cinemas ibero-americanos*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 45-68.
- Gaudreault, André (1980). "Temporalité et narrativité: le cinéma des premiers temps (1895-1908)", *Études littéraires*, 13 (1), 109-137.
- Gubern, Román y Paul Hammond (2009). *Los años rojos de Luis Buñuel*, Cátedra.
- Hopewell, John (1989). *El cine español después de Franco*, El Arquero.
- Lotman, Yuri M. (1982) [1970]. *Estructura del texto artístico*, Istmo.

- Lotman, Yuri M. et al. (2006)[1973]. "Tesis para el estudio semiótico de las culturas (aplicadas a los textos eslavos)", *Entretextos*, 7, 54-86.
- Marcus, Alan (2006). "Nanook of the North as Primal Drama", *Visual Anthropology*, 19, 201-222.
- Mendieta, Elios (2024). "Visual Culture in the Age of Post-Truth and Post-Cinema: The Need to Be Sceptical about Images", Raúl Linares-Peralta y Juan Antonio Nicolás (eds.), *Post-Truth. A Multidisciplinary Approach*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 75-84.
- Murphy, Carol (2024). "Screen Capture", *Film Ireland*, 98, 16-18.
- Muñoz, Marc (2020). "Nuria Giménez Lorang y su fascinante 'My Mexican Bretzel'", *El Hype*, 17 de diciembre de 2020: <<https://elhype.com/nuria-gimenez-my-mexican-bretzel>>.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós.
- (2001). *Introduction to Documentary*, Indiana University Press.
- (2010). *Engaging Cinema. An Introduction to Film Studies*, W. W. Norton.
- Sanz, Elisa (2020). "My Mexican Bretzel se ha convertido a partir de una cadena de mirillas", *Vein*, 10 de diciembre de 2020: <<https://vein.es/nuria-gimenez-lorang-my-mexican-bretzel-se-ha-construido-a-partir-de-una-cadena-de-mirillas>>.
- Seid, Gonzalo (2016). "La familia como ficción realizada, cuerpo integrado y lucha en Pierre Bourdieu", *Unidad Sociológica*, 5, 75-83.
- Tena, Juan (1994). "'Familles, je vous hais!'. Un psicodrama individual y colectivo. *El desencanto* (1976), de Jaime Chávarri, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 30 (3), 299-308.
- Tinel-Temple, Muriel (2021). "Found Footage and the Construction of the Self: *Dream English Kid 1964-1999 AD* (Mark Leckey, 2015) and *Just Don't Think I'll Scream* (Frank Beauvais, 2019)", *Ekphrasis*, 26 (6), 72-91.
- Torreiro, Casimiro (1995). "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)", Román Gubern, et al. (1995). *Historia del cine español*, Cátedra, 341-397.
- Zunzunegui, Santos (1989). *Pensar la imagen*, Cátedra.