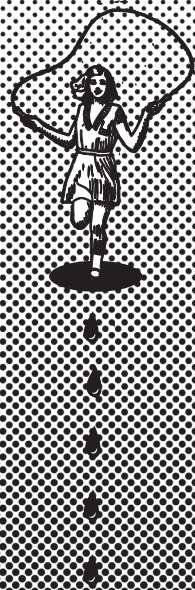
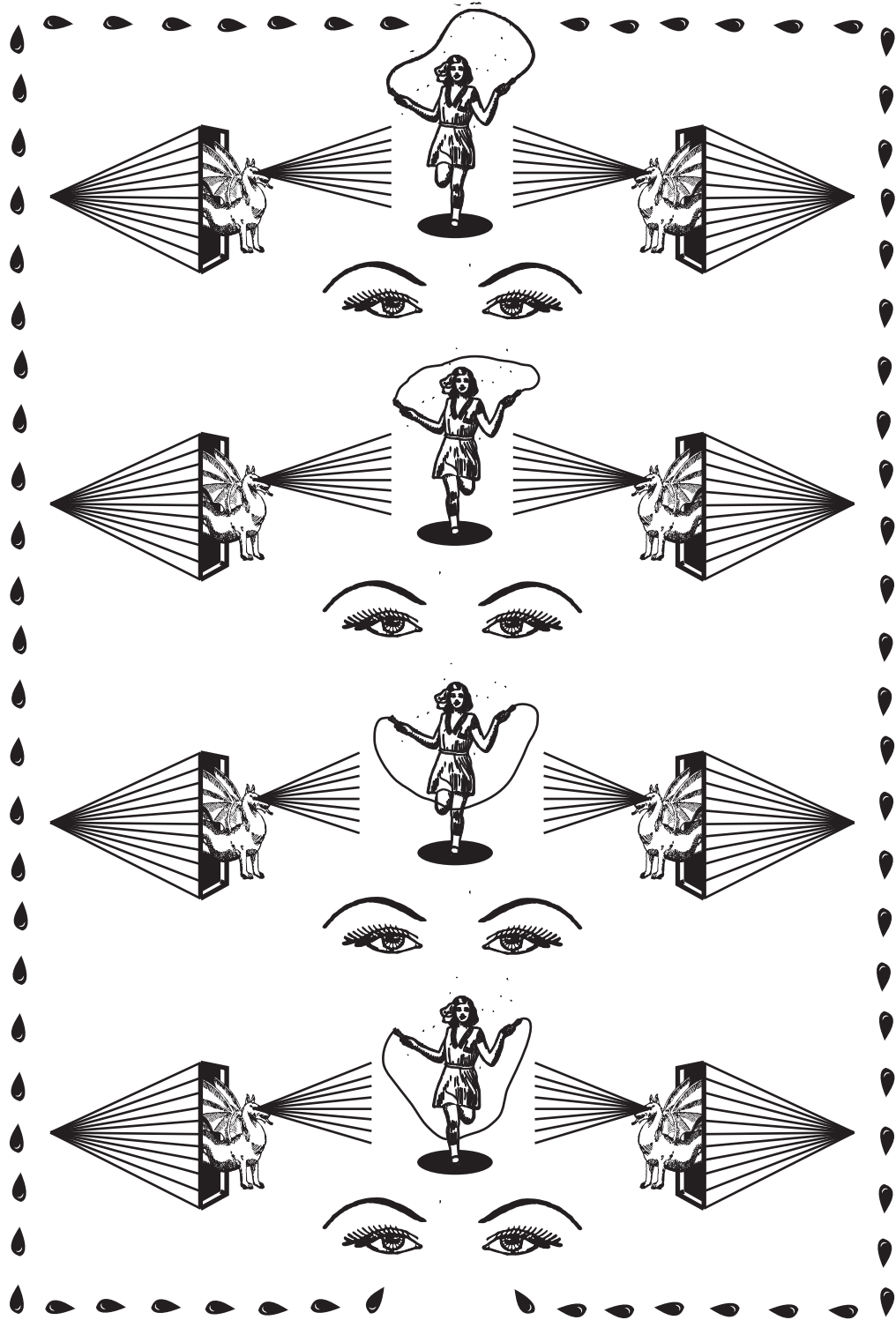


¿Qué está mal en esta imagen?



Michelle Citron





עוֹלָם עוֹלָם

מַלְאָךְ

עוֹלָם

מַלְאָךְ

- Michelle Citron -



✱

“Unx mira a su alrededor (y unx está siempre rodeadx por lo visible, incluso en sueños) y unx lee lo que está ahí, de acuerdo a las circunstancias, de distintas maneras.”

John Berger, Modos de ver (1982)

✱

Veo una *home-movie**1 filmada por mi padre en 1956. Es un momento vivo, que lleva más de cuarenta años impreso en el filmico: Mi madre toma la mano de mi hermana mientras caminamos alejándonos de la cámara.

Nos alejamos, nos damos la vuelta y caminamos sobre nuestros pasos acercándonos al camarógrafo. De alguna manera, somos las mujeres de la familia, y no mi padre, quienes estamos en acción. La secuencia está hecha de dos planos: mi padre eligió detener la cámara brevemente en el momento en el cual nos damos vuelta a lo lejos. Quizás ese momento no era de su interés. Más bien, lo que quería era ahorrar película. Esta secuencia es la siguiente a la última del rollo; él sabía que la película se estaba acabando. Dura 10 segundos y fue filmada utilizando una cámara 8mm con un lente normal.

*1. Se denomina “home-movies” o películas hogareñas a aquellos films realizados de manera amateur, generalmente con el fin de registrar y conservar imágenes del cotidiano de una familia. El formato filmico 8mm fue desarrollado por la compañía Eastman Kodak durante la Gran Depresión y lanzado al mercado en el año 1932 como una alternativa más económica que el 16mm, utilizado desde la década del ‘20 para realizar documentales, institucionales o films experimentales y del cual se servían algunas familias burguesas para filmarse a sí mismas. Se populariza el uso del 8mm en las décadas del ‘40 y ‘50, a medida que se desarrollan cámaras y proyectores cada vez más modernos y livianos, llegando a su cénit en 1965 con el lanzamiento del formato super8, que permite una mayor definición en la imagen y cuya emulsión está diseñada para utilizar la cámara de manera automática, sin la necesidad de tener conocimientos de fotografía profesional. Pocos años después, la compañía Kodak incorpora una pista para registrar sonido en la película.

Desfilamos para mi padre y para la cámara de arriba a abajo, a lo largo de la calle, frente al departamento en donde estábamos viviendo. Hoy es un lugar para la clase media alta. Cuarenta años atrás era un lugar de paso para la clase obrera judía que venía de los barrios marginales de Boston y se iba hacia los suburbios. Mi familia nunca llegó a cumplir el sueño de la clase media. Aunque eso es un recuerdo que es parte de mi memoria, no está en esta imagen. Lo que la imagen revela es una madre con dos hijas, elegantemente vestidas en lo que eran vestidos especialmente diseñados para ser usados en las fiestas religiosas de otoño. Estas ropas dicen más de un espacio y un tiempo (los años cincuenta en América, una ocasión especial) que acerca de la clase; ropas para mujeres con un cierto status económico.

Mi hermana y yo vestíamos prendas rosas elegante-sport: polleras largas y amplios camperones producto de la prosperidad de los tiempos de posguerra. Vestidas con estas hermosas prendas hechas por mi madre, vestíamos también su optimismo por el futuro sobre nuestros hombros. Mi madre nunca se pudo recuperar de la sensación de escasez de la Depresión y la guerra. Su traje azul oscuro (también hecho por ella) es una pollera ajustada y un saco con hombreras con pinzas en la cintura.

En mi memoria, mi madre tiene sobrepeso y está habitualmente deprimida, mi hermana es hermosa y yo soy indistinta, cuando no fea. La imagen, sin embargo, desafía mi memoria: Mi madre es hermosa, porta la figura femenina de

la época. Mi hermana y yo somos bonitas, cuando no francamente bellas. Pero más allá de esa apariencia superficial, hay una cuestión física, una energía entre nosotras que ilumina la pantalla. Estas personas parecen lindas, cálidas, vivas.

Esta imagen de diez segundos brillan con el deleite de la posesión: mi madre dueña de las ropas que hizo para que sus hijas usen, mi padre de su esposa y sus hijas, la familia entera dominando la cámara que provocó este paseo. Mientras caminamos hacia la cámara, mi madre susurra algo a mi hermana, luego a mi. Cuarenta años después la imagino diciendo: “parate derecha” o quizás “sonrei”. Mi hermana no entiende esto del ritual de la home-movie y está más interesada en mi madre y en sus propios pies. Mientras nos acercamos, mi madre sacude fuertemente la mano de mi



hermana hacia la cámara. Mi hermana, exigida, mira hacia arriba y mueve la mano. “Bye-bye”, murmulla.

Yo en cambio no necesito tanta dirección. De hecho, yo mando. Coacciono a mi hermana, señalo a la cámara y actúo con seguridad. Me inclino hacia el lente, acercando a mi hermana y mi madre a un primer plano. Ya entendí el funcionamiento de la cámara y tengo mi propia relación con ella. Ya soy directora. Lo único que retiene mi enérgico ímpetu es el brazo firme de mi madre sobre mi muñeca. Pero mi cabeza, mis brazos tambaleantes y mi paso activo sugiere que ella no es capaz de contenerme.

Esta es otra forma de interpretar nuestras acciones. Mi hermana de tres años sigue conectada a la Madre, mientras que yo avanzo hacia mi Padre. ¿Estoy posando para la cámara con mi vapuleo, o es para mi padre para quien estoy sonriendo y actuando? ¿Representa esta imagen cómo quiero yo ser vista, o se trata de como mi padre elige verme? ¿Es mi atracción hacia mi padre o es el poder patriarcal expresado en la habilidad de mi padre para conducir este desfile? Habiéndome convertido en cineasta, ¿me he convertido en mi padre y he ascendido en una suerte de estadio del poder? ¿O quiero convertirme en él simplemente porque deseo dar un paso fuera de la escena -un espacio seguro del otro lado del lente, donde no puedo ser tocada-?

Una parte de nuestros rostros está brillantemente iluminada, la otra se encuentra en las sombras: el contraste del seteo *low-key* de una media mañana o una media tarde, la luz del

melodrama o del film noir, el lado oscuro del alma pero también de la cultura. Esta iluminación está intensificada por la película en sí misma. El Kodachrome apaga los rojos y amarillos, dejando paso a los sombríos y fríos azules y verdes. Irónicamente, y de manera inintencionada, esta iluminación se apega mucho más la memoria que tengo de mi familia que a su imagen.

El año que esta imagen fue filmada fue difícil para mi; eso no puede verse en la imagen en movimiento. En 1956, a la edad de ocho años, quería tan desesperadamente morirme que sólo podía pensar en matarme: tomar de una botella de cognac, comer aspirinas, correr delante de los autos. Pero paralizada por una sensación sobrecogedora de miedo a la muerte, nunca hice ninguna de esas cosas. En lugar de eso me enfermé y fui hospitalizada una y otra vez a lo largo de ese año. Todo eso está ausente del espacio en la imagen. La iluminación *low-key* se debe a la variación de la luz, los colores oscuros son resultado del deterioro del material fotosensible.

En mi familia, las home-movies eran poderosas y necesarias ficciones que nos permitían explorar las verdades que sólo podían ser vistas lateralmente. Nos colocábamos frente al centelleo del proyector y proyectábamos las imágenes en la pared del living para ver directamente esos pequeños recuadros que no revelaban nada. Nos sentábamos frente a esas imágenes granuladas buscando sus secretos, porque darnos vuelta y mirar de frente el proyector podría dejarnos ciegos. Las home-movies eran nuestra memoria, ensanchaban

el tiempo y perpetuaban la ficción que necesitábamos creer de nosotrxs mismxs.

La filmación de home movies empezó en mi familia en 1947 cuando a mi padre le prestaron una cámara 8mm que se llevó a su luna de miel. Un tiempo después, mi padre se compró su propia cámara, con la que continuó filmando durante sus veintisiete años de matrimonio, los primeros veintiséis años de mi vida.

En mi familia siempre hubo home-movies: se filmaban y se proyectaban. Mi padre filmaba los cumpleaños, las cenas familiares, asados, picnics, paseos, reuniones y salidas. Esto, como nuestro paseo para la cámara, eran momentos públicos dignos de orgullo familiar. Mi padre, y esto es muy interesante, también filmaba algunos momentos banales de nuestra vida doméstica: mi hermana y yo limpiando la casa, lavando platos, remendando ropas, haciendo las camas.

Una parte integral de las home movies era su exhibición. De tanto en tanto cuando no teníamos nada que hacer o venían visitas, los pequeños carretes de película salían de las cajas de zapatos, mi padre las enhebraba en el proyector y pasábamos la tarde viéndonos a nosotrxs mismxs. Todxs proveíamos el sonido de la película.

Imagínense esto. Sábado a la noche, en algún momento de los años sesenta. Todxs nos sentamos a ver las home-movies, adultos en el sofá, niñxs en el suelo cruzados de piernas. Las luces están apagadas. El grano de la imagen de un tiempo pasado ilumina la pared.

Mirar las home-movies juntxs, haciendo los comentarios en vivo, le dio a mi familia un sentido histórico de sí misma y una manera de posicionarse en el pasado, en donde todxs somos más jóvenes, delgadxs, sanxs, felices y unidxs. Este, por supuesto, no era un pasado real, sólo para la parte más joven. Necesitábamos creer que la “evidencia” visual era honesta (ver es creer). Tomábamos la superficie de la imagen como un signo de la experiencia total. Queríamos creer que ese fragmento era el todo.

Al mirar las home-movies de esta manera, volver a contar nuestra historia, mi familia creó otro nivel de ficción necesario, una ficción que podía ayudarnos a convivir con unos cuerpos más deteriorados, en un presente desencantado y fracturado. Las imágenes de las home-movies nos permitieron creer que el lado luminoso de nuestra vida existía, aunque sea en el pasado.

Me gusta el silencio de las home-movies (contrariamente al video, que tiene sonido incrustado). Hay momentos de mi infancia en donde me recuesto sobre el cuerpo de mi madre, mi cabeza subiendo y bajando al compás de su respiración, el aroma de los pochoclos tibios en la habitación, un gusto salado en mi lengua... y simplemente escucho. Mientras entro y salgo del sueño, lxs adultos llenan el silencio con imágenes mentales de las memorias evocadas: la alegría de un buen momento, el dolor de una muerte. El sentido de pasado de las imágenes se entrelaza con el tiempo presente de la narración.

En ese breve paréntesis fuera del tiempo, me siento parte de algo más grande que yo misma, me siento segura.

Es 1997. Enhebro en el proyector un film 8mm filmado por mi padre en 1952, "The Birthday Party". Pero los tiempos han cambiado. Estoy viéndolo a solas, los miembros de mi familia se dispersaron o están muertxs. Es mi turno de darle a los films el tiempo del presente.

Ahora puedo decir que veo a una gran y feliz familia judía de comienzos de los años '50. Es una familia en donde lxs niñxs parecen especiales. Son el centro de atención. Es su cumpleaños. Lxs adultos están siempre mirándolxs, vigilándolxs, abrazándolxs, y la cámara se pasa la mayor parte del tiempo observándolxs. Lxs niñxs son el orgullo y la alegría de la familia. Hay amor y protección en la constante mezcla de generaciones, se puede ver, por ejemplo, en la imagen de mi abuela con sus nietxs (mis primxs) que se arrullan contra su cuerpo. Hay muchas sonrisas. Hay mucha acción: se habla, se come, se toca, se juega. La fiesta de cumpleaños se ve caótica, la familia no está callada ni reprimida.

También hay una diferenciación de género. Los niños usan corbatas y parecen hombres, mientras que las niñas usan vestidos color pastel con volados, collares redondos y polleras de organza, exhibiendo la perfecta inocencia femenina. Todxs están vestidxs en sus mejores ropas, sugiriendo la distinción entre trabajo y placer, público y privado. Y ahí está la exhibición de lo material. De alguna manera cómo nos vemos

-qué tenemos puesto, qué comemos, compramos- es importante. Lxs adultos crecieron en la Depresión, después de todo. La cámara recoge la abundancia: mucha comida, mucha decoración -sombrosos especiales, vajilla- muchos regalos. Como en el film "The Promenade", estas personas muestran orgullosas de sus posesiones. Las home-movies ofrecen una ficción de la familia que refuerza la representación de sí misma y ofrece una visión pública del principal espacio privado: el hogar.

Pero debo agregar, que cuando veo mis home-movies con esta mirada etnográfica, adquiero distancia y protección: de las imágenes en sí mismas, de las emociones que provocan, y de la familia que representan. Al enfocarme en lo social y deconstruir lo psicológico, las home-movies se vuelven más seguras.

Cuando le pregunté a mi padre por las home-movies, mi pedido fue motivado menos por un interés etnográfico o un anhelo sentimental y más por mi rabia frente a las ausencias: las nefastas peleas por el dinero (nunca había suficiente), la invasión sofocante, la manipulación emocional y la rabia que siempre sentí de niña. Estas ausencias invalidaban mi memoria sobre mi infancia, mi familia y sobre mi misma. No podía tolerar el conflicto entre la verdad de la imagen y la verdad en mi memoria.

Miré las home-movies de mi familia una y otra vez, tratando de entender por qué no mostraban lo que yo recordaba, por qué las sentía deshonestas. Esta familia parece tan amable,

adorable, normal. Estaba perturbada. Estaba obsesionada. Trataba de entender por qué las imágenes que veía centellar en la pared no correspondían con los destellos de mi mente. Hermanas, amigxs, extrañxs vinieron a mi casa a cenar. No sabían el precio que tendrían que pagar. Después de cenar los sentaría en la oscuridad de la sala y les haría ver las home-movies. “¿Qué ves? ¿Te parece una familia feliz? ¿Crees que todo es como parece ser?” Los atiborraba a preguntas. Estoy segura de que lxs volvía locxs. Pero tenía que entender la separación entre lo que veía y lo que recordaba. Es por eso que hice *Daughter Rite*, mi quinto film: para releer las imágenes de las home-movies de mi familia. Para desempolvar imágenes, exponer el sentido que se encontraba debajo de la superficie.

Daughter Rite es un falso documental sobre dos hermanas adultas, Stephanie y Maggie, que vuelven a la casa de su madre mientras ella está en el hospital. Este *cinema-verité* falso, sobre las chicas hablando acerca de su relación con su madre, está entrelazado con una segunda historia familiar: la de una narradora anónima que habla acerca de la relación con su hermana y su madre. La narradora habla en *off* sobre las imágenes de una home-movie que fue ópticamente manipulada, muchas veces loopeada. El archivo documental está puesto en escena, guionado y actuado; las imágenes de la home-movie fueron procesadas con técnicas desarrolladas por cineastas de vanguardia de principios de los años setentas. En consecuencia, la estética del film habita los límites entre

documental, ficción narrativa y film experimental. Al hacerlo, saca a la luz otra ficción más: la separación entre documental, experimental y ficción.

Daughter Rite es una película sobre mi familia que incorpora sus home-movies expresando lo que yo sentí al verlas. Permítanme ilustrarlo con dos escenas de la película. Una es una secuencia en donde la Narradora cuenta un sueño en donde ella es forzada a inyectarse algo que no quiere. La segunda escena le sigue en el film. En ella, Stephanie, una de las hermanas del “documental”, mira directamente a cámara y cuenta la historia de cómo su padrastro la violó.

La secuencia del sueño usa ocho de las cuarenta tomas filmadas por mi padre en la home movie “The Birthday Party”. Seleccioné los momentos más perturbadores y los volví a filmar para investigar y presentar sus sentidos implícitos. Ralentizadas y repetidas, las imágenes revelan otra película que ha sido invisibilizada cuando se la ve a velocidad normal. A través del escrutinio de la cámara lenta, mi madre peinando mi cabello se vuelve brutalmente posesiva en sus gestos; su forma de ayudarme con unas cucharas deviene en una invasión de mis límites. Estoy claramente muy enojada con ella y la veo como el origen de mi infancia perturbada. Es en esta comunicación no-verbal revelada a través de la manipulación de la imagen que aparece un sentido más profundo para mí: una familia más compleja que no puede ser enteramente ocultada a la cámara a pesar del enfoque de mi padre.

En la segunda secuencia, la historia de Stephanie acerca de la

violación, mis personajes son talking heads (cabezas parlantes), no cuerpos enteros. Aunque Stephanie cuenta una historia traumática en relación al cuerpo, está únicamente expresada a través del lenguaje y el rostro. Es como si los cuerpos fueran demasiado peligrosos o vergonzosos para ser vistos. Ella cuenta el momento; no lo vemos. Si las home-movies son acerca de comportamientos, estas secuencias “documentales” son acerca de las palabras. Si las home-movies son sobre el movimiento, cuerpos en acción, estas secuencias “documentales” son literalmente talking heads. Mucho en *Daughter Rite* está hecho a partir de *talking heads* en lugar de sobre los propios cuerpos. No podemos confiar plenamente en las imágenes de cuerpos.

Daughter Rite le resuena a muchas mujeres. No estoy segura por qué. Hasta el momento puedo sospechar que habla acerca de un secreto que está alojado en el corazón de muchas mujeres: la rabia que sentimos hacia nuestras madres. Una rabia que necesita ser vista en un contexto patriarcal más expandido, al que apenas aludo en *Daughter Rite*. Proyecté la película en museos y festivales en muchas partes del mundo: Museo de Arte Moderno, el Whitney, el Walker, Nueva York, Berlin, Londres, Edinburgo. No tenía miedo de las presentaciones públicas. Pero con mi madre fue otra historia. Luego de hacer *Daughter Rite*, no se la mostré a mi madre por al menos dos años. Cuando finalmente la vio, hice trampa. Corté dos escenas. Creía que ella me odiaría si las veía, pero no estaba segura por qué. Las escenas que corté eran historias

contadas por dos de las treinta y cinco mujeres que entrevisté mientras preparaba el film. Una era la historia de la violación de Stephanie. La otra era una escena cerca del inicio del film en donde la narradora-hija habla acerca de la negación de su madre acerca de su propia depresión. Ninguna de las dos escenas son autobiográficas. Pero la culpa y la ansiedad me sobrepasaban ya que se trataba de un secreto que el film sacaba a la luz -el enojo de una hija- y pensaba que, de alguna manera, sin esas escenas podía evitar exponerle a mi madre la profundidad de mi ira. Estaba tan atravesada emocionalmente cuando mi madre vio esta versión editada que me largué a llorar antes de los créditos. En un gesto de buena madre, ella me dio la mano y me dijo que todo iba a estar bien. Trasladé convenientemente el énfasis de la reacción de sus sentimientos a los míos.

Daughter Rite fue una historia que construí sin poder interpretarla. Pero mi madre pudo y lo hizo. Esto es lo que eventualmente ocurrió. Dos años después le mostré a mi madre el corte original, me habían invitado a proyectar la película en el museo de arte de la ciudad en donde ella vivía. Ella estaba excitada. Planeó una fiesta para mi luego de la proyección e invitó a todas sus amigas. Yo estaba, por supuesto, aterrada. El día de la proyección me comí casi dos kilos de fruta abrigantada -pura azúcar- y me puse muy mal del estómago. Esto no era habitual. Tomé distancia y me vi a mi misma abusar de mi cuerpo. Fue sorprendente. Sabía que mi comportamiento era un signo de profunda confusión, pero

no podía nombrarlo ni detenerme.

El día después de la proyección mi madre y yo fuimos a caminar. Ella dijo que quería contarme algo perturbador, y que que sabía que yo podría manejarlo. El sol brillaba. El hibiscus se hamacaba al ritmo de una suave brisa. Yo le sonreí, tratando de darme coraje. Por dentro estaba gritando, “¡No, callate! ¡No quiero saber!” Pero seguí, asentí sonriendo. Entonces mi madre me contó cómo fue abusada por su hermano desde los ocho hasta los doce años. Cómo él se metía en su cuarto durante la noche, la ataba a la cama y la violaba. Cuando terminaba todo, él le decía: “si alguna vez le contás a alguien, te mato”, “incluso cuando seas grande, te voy a buscar y te voy a matar.” Yo soy la primera persona a la cual mi madre le contó este secreto; ella tenía sesenta y cuatro años cuando me lo contó, el día después de la proyección de *Daughter Rite*. Creo que ella pensó que si yo había podido hacer *Daughter Rite*, podía también escuchar su secreto. Tenía razón.

Este secreto compartido cambió para siempre mi relación con mi madre: entendí el enigma de mi infancia y mi rabia, direccionada exclusivamente hacia ella. Este momento cambió para siempre mi relación conmigo misma: mi madre contándome acerca de su incesto partió mi vida en dos y me forzó a llegar a término con mi propia experiencia de incesto de parte de mi abuelo. Este momento cambió para siempre el sentido de las home-movies. Le había podido dar una lectura a mi familia a través de las home-movies. Me había apropiado del medio que actuó en complicidad para la preservación de la

visión idílica de la familia, aunque era inconsciente de lo que estaba haciendo en aquel entonces. Y mi madre había hecho una lectura de mi película. Como familia, finalmente hicimos memoria, empezamos a entender y hablar de nuestros secretos.

En las home-movies miramos directo al lente de la cámara, un momento filmico extraño, incluso para los documentales. Pero en las home-movies la esencia del sujeto se encuentra con la esencia del espectador. Cuando miro las home-movies de mi familia, mi yo-de-los-cuarenta-y-ocho se encuentra con mi yo-de-ocho-años a través de los intersticios entre las décadas. Me pregunto qué dirá ella.

Voy hacia atrás en las home-movies, navego entre las imágenes, busco la evidencia de mi abuso. Una pista. Un síntoma



visual. Freud dice que lo reprimido siempre vuelve. El trauma deja una marca, es una cuestión de aprender a leer las huellas. Quiero encontrar la evidencia del incesto impregnada en los comportamientos que veo en la pantalla.

Hay una secuencia que me perturba. En la época en que este fragmento fue filmado, yo ya había sido sexualmente abusada. Tengo seis años, mi hermana tiene tres. Estamos en pijama: somos muñecas rizadas, nos hacen ver como dos Lolitas; los rulos portan una vulnerabilidad enternecedora.

Traigo violentamente a mi hermana hacia mi, llevo sus brazos alrededor de mi cuello, la abrazo fuerte contra mi cuerpo y la beso. Repetidamente, la beso intensamente en la boca. No sé cómo reacciona ella en esta primera toma porque la cámara discretamente panea hacia abajo para darnos privacidad, o eso me parece a mi. Hay una elipsis. En la segunda toma le doy a mi hermana un abrazo de oso. Ella trata de zafarse. Yo me inclino, la agarro de la cola y la abrazo contra mi. Ella lucha y se retuerce para salirse. Ella pateo sus pequeños pies contra mi pecho, su cara llena de lágrimas. Yo reacciono saltando hacia arriba y hacia abajo mientras me río frente a cámara. Mis padres, o al menos mi padre, quien estaba mirando a través del lente de la cámara, me miró maniatando a mi hermana y no vio nada de lo que yo veo ahora. Siguió filmando, así que probablemente pensó que estábamos siendo lindas.

Encuentro mi comportamiento agresivo, dominante y perturbadormente sexual. A pesar de que este tipo de gestos existían en home movies anteriores, este fragmento

es el primer momento en donde confluyen en una obscena parodia de la dominación masculina. Quiero atribuir a este momento fílmico el acto del incesto: un pasaje al acto del abuso de mi abuelo, una agresión sexual desplazada propinada hacia una niña más pequeña y más vulnerable que yo. Soy malvada, estoy corrompida y me río. Parece que estoy encantada por la sexualidad y el poder. En la rugosidad de las zonas iluminadas por la cámara, el film es profundamente perturbador. Esta imagen me parte el corazón.

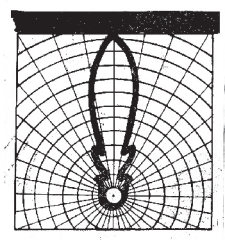
Si en la home-movie “The Promenade” yo quería identificarme con el Padre detrás de la cámara, en este fragmento de la película mi deseo está realizado. Yo me convierto en el Padre en su sentido más grotesco. No sabía lo que deseaba.

*

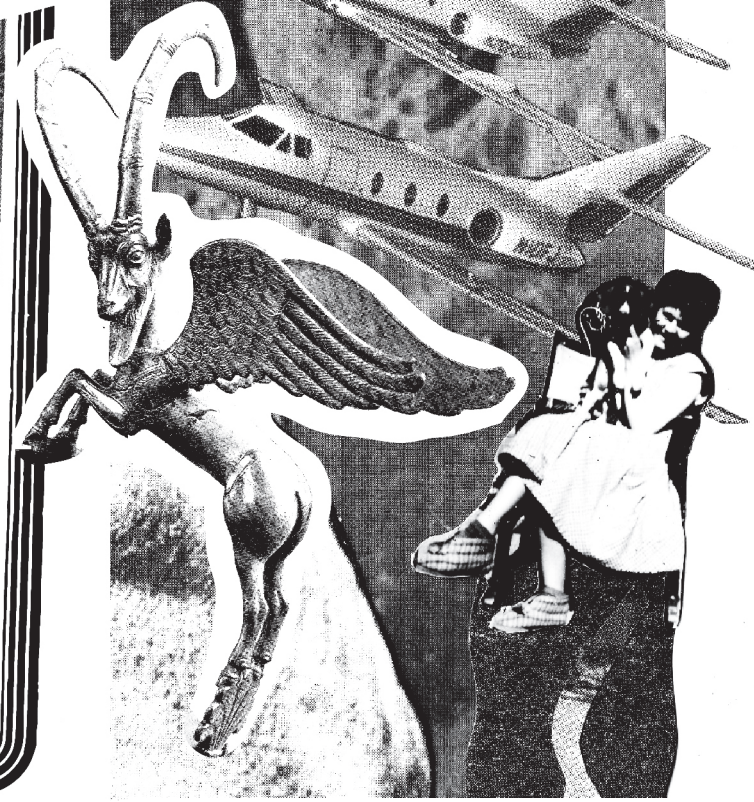
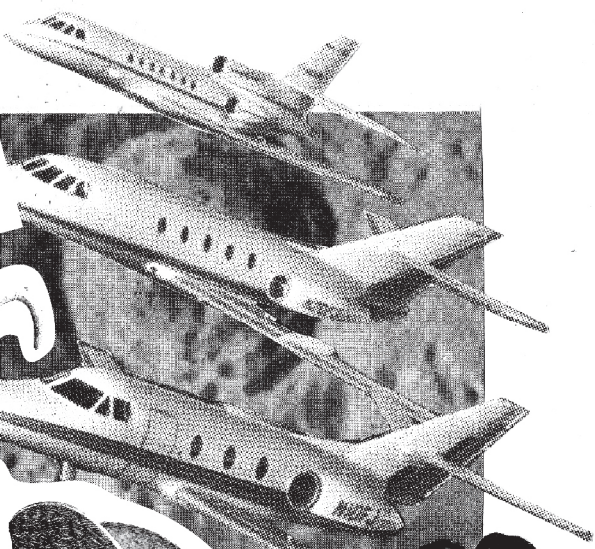
*El texto original se titula “What’s wrong with this picture?” y pertenece al libro “Home movies and other necessary fictions”, Visible Evidence vol. 4, ed. Minnesota.

Michelle Citron es psicóloga, docente, cineasta y artista multimedial. Nacida en Boston, Massachusetts en 1948, desde los años setenta ha realizado casi una decena de films que se encuentran entre el documental y la experimentación. Sus trabajos están realizados desde una perspectiva feminista, combinando el uso de archivo familiar con el registro directo en super8 y 16mm. Sus películas exploran las formas de representar el cuerpo femenino y la violencia hacia las mujeres, especialmente *Daughter Rite*, la película híbrida en la cual está basada este ensayo; Sus trabajos posteriores se centran en el lesbianismo, echando luz sobre imágenes y testimonios de comunidades lesbianas en su país. Creó cuatro piezas audiovisuales que denomina como “narrativas interactivas” bajo el título *Queerfeast*. Es la autora del libro *Home Movies and Other Necessary Fictions*, una memoria híbrida sobre el proceso de realización de sus films que le llevó diez años de trabajo.





5





Escaneá el código QR para ver Daugther Rite online.

•
Traducción libre: Azul Aizenberg
Ver y poder taller de cine amateur:
la-espigadora.blogspot.com
verypoder@gmail.com
[@verypoder](https://www.instagram.com/verypoder)

Diseño gráfico y editorial: Kitearea
pierinalategola@gmail.com
[@kitearea](https://www.instagram.com/kitearea)
•

