

La inutilidad realista de las cosas al azar

(El *punctum* barthesiano puede llegar al cinema como gesto)

Bianca Delpiano

En *La cámara lúcida*, el filósofo Roland Barthes teoriza su subjetividad en el campo de la fotografía, es decir, explora de manera muy personal por qué se fija más en ciertas fotografías que en otras, tratando de reconstruir qué leyes regulan su interés. Aunque pueda parecer un enfoque estéril, su total aceptación de ser un pensador subjetivo y autónomo es, sin embargo, interesante: es apreciable que no imponga su propio punto de vista como universal, sino que parece ofrecerlo como punto de partida o inspiración para la miríada de análisis subjetivos delegados a su audiencia.

Su mirada - él lo aclara inmediatamente - es la mirada del espectador: nunca ha tenido ambiciones creativas en ese ámbito. Él define las fotografías de su interés como las que "le pasan", las que ocurren "a él", las de las cuales su instinto legitima la existencia a primera vista: en esas, reconoce dos principios: *studium* y *punctum*.

El *studium* es, esencialmente, el placer genérico que experimenta al mirar algo que reconoce como humano: el interés activo en la visión de conjunto de los elementos presentes en la fotografía, en la historia que ellos cuentan y en las implicaciones que pueden tener. En otras palabras, si tuviera siete años habría dicho simplemente que son esas fotos las que le gustan *porque sí*.

El *punctum* de una fotografía, en cambio, es algo menos banal y al mismo tiempo más difícil de definir sin ser banales: según como yo entiendo a Roland Barthes, se trata de aquel detalle contingente que te pone, justamente, frente a la contingencia, al *hic et nunc* de la situación representada. A continuación transcribo las frases con las que introduce el concepto (por comodidad, todos los fragmentos de *La cámara lúcida* serán citados de esta manera, justificados a la derecha):

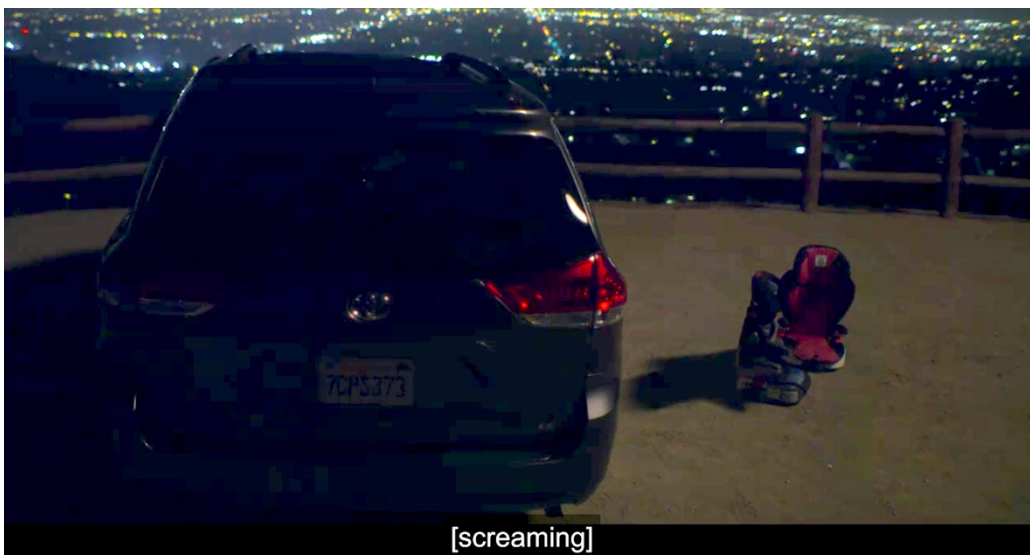
En este espacio muy generalmente unario [ósea la Fotografía que suscita *studium*, ndr] tal vez (pero, por desgracia, raras veces) un «pormenor» me atrae. Yo siento que su mera presencia modifica mi lectura, que la que estoy mirando es una foto nueva, marcada a mis ojos por un valor superior. Este «pormenor» es el *punctum* (lo que me pincha).

El collar de perlas de una mujer en una vieja fotografía de familia puede hacer viva esa mujer a los ojos de Barthes; el *punctum* es el objeto que proyecta en un "fuera de cámara", es el gesto que permite percibir la realidad histórica de los objetos de la foto. Y esto es inevitablemente personal, ya que depende de la sensibilidad y la vivencia de cada individuo. El filósofo hace muchos ejemplos para intentar definirlo, fuerte de su primera persona singular. Y, aún yo no me encuentre en tales *puncta*, los entiendo, y puedo imaginarme en situaciones similares, puedo acordarme de fotografías que me han causado estados de ánimo similares. Con décadas de diferencias y bagajes culturales completamente distintos, una estudiante de Comunicación y un intelectual estructuralista comparten una manera de acercarse al mundo de la imagen; no es una casualidad, creo: probablemente es una percepción común.

Pero el concepto de *punctum* hoy (o tal vez desde siempre, aunque esto yo no puedo saberlo pues nos encontramos en un ámbito demasiado subjetivo) se puede extender sencillamente al mundo del vídeo: la fotografía, más el tiempo.

El cine puede reunir gestos, *puncta* que perforan y cortan con la unitariedad pacífica e impersonal del *studium*. En el definir el *punctum* cinematográfico, sin embargo, hace falta procurar ejemplos, según el *modus operandi* de Barthes, pero incluyendo diferentes sujetos (ósea no únicamente detalles que “traspasaron” a mí): así se espera reconstruir un paradigma más ancho, más inclusivo. Pienso que el cine nos lo permita, pues gracias a su dimensión más estrictamente narrativa (respecto a la fotografía) es más fácil circunscribir y individuar elementos que impresionan por lo que cuentan. Siendo más articulado, el cine es menos subjetivo. Curiosamente, deja menos espacio a la arbitrariedad salvaje del “esta fotografía *me* existe – esta no *me* existe” de Barthes.

En un *paper* encontrado en Internet, escrito por un estudiante de la Facultad de Cine y Comunicación de la Universidad de Sussex, José Molina, reconocí un ejemplo de lo que probablemente podría entenderse como *punctum*; le picó (o le pinchó), quizás, a Molina. O al menos me picó a mí, que gracias a él me detuve en un detalle que había ignorado a primera vista. El ensayista informa que en un episodio de la serie *Transparent* (Jill Soloway, 2014) el personaje llamado Sarah, madre de una familia perfecta al estilo del sueño americano, traiciona a su marido perfecto con una vieja llama (mujer, además) en la parte trasera del coche familiar, mientras que “two baby car seats [are] sitting outside the rocking car as both women kiss and moan as she [Sarah] says «I fucking love you Tammy»”. Tenía curiosidad por este pormenor, así que me tomé un momento para analizar la escena: inicialmente el coito es retratado muy de cerca, dedicando a las dos amantes sólo detalles y primeros planos, en la oscuridad y entre susurros; pero, en el momento del orgasmo, al grito de Sarah, el montaje se abre en un plano general que muestra la minivan estereotípicamente familiar en la que – ironía del destino - el acto se está consumiendo. A un lado, apoyados rectos, los dos asientos para niños que Molina ha notado.



Son los asientos que tuvieron que abandonar la parte trasera del coche para dejar espacio a Sarah y Tammy. Aunque sería fácil hacer de eso una cuestión simbólica, su presencia no tiene tal intención: se trata de un detalle puesto al margen simplemente porque es consecuencial a la realidad, contingente pero no estructural. Sugiere que pasó de verdad a alguien entre los guionistas, o a alguien que conocían. El detalle me traspasa: me cuesta pensar que sea deliberadamente planeado, construido, y si así fuera, creo haya hecho falta mucha sensibilidad para no tirarlos en el suelo descompuestos, aprovechando de ellos para poner en evidencia el fuego de la pasión. No, el *punctum* es el hecho que sean apoyados rectos: como si, incluso en un momento tan subversivo, Sarah (¿o el guionista “culpable” de mi imaginación?) tuvieron un momento de cuidado, un instante de pensamiento para aquel objeto cotidiano.

El *punctum* no cuida a la moral u al buen gusto; el *punctum* puede ser maleducado.

“What, you finished the peanuts?”, pregunta uno de los dos improbables viajeros en *Stranger than paradise* (Jim Jarmusch, 1984). Entre una parada y otra, se dio cuenta de que su compañero había vuelto a poner el tarro de cacahuetes en su maleta aunque estaba vacío.

“Yeah”, responde el otro, descuidadamente. No ve la inconsistencia de la acción.

“Then what’d you pack them for?”

El otro se encoge de hombros; no es importante. La chica, el motor de la historia, está a punto de entrar, y hará que la escena empiece de verdad; el paréntesis de los cacahuetes no es más que una coma, o mejor dicho un *punctum*: reproduce tan bien la aleatoriedad de la realidad que pienso “¿y esto, esto cómo se le ocurrió, a Jarmusch?”.



Probablemente ha pasado a alguien: al propio Jarmusch, a lo mejor, o quizás él lo vi pasar; me pregunto si se trataba de un tarro de cacahuetes o una caja de galletas, me pregunto si era un bolso o una maleta. Puede ser que no ha pasado, obviamente, y importa poco: el detalle significativo para mí es que eso se encuentre tan poco canonizado que una cualquier espectadora - si hubiera tenido que crearlo ella - no solamente no lo habría creado, sino que también no lo habría considerado necesario; pero en el momento en que está traspasada (para utilizar el léxico de Barthes) por el pormenor, ella se da cuenta que es válido, es una peculiaridad.

A la hora de escribir guiones, en particular guiones escritos en grupo o revisados por varias manos, es a menudo más fácil que los detalles que vienen de la realidad se atasquen en las redes de la propia escritura; son los detalles mejores, los que no habrían llegado al narrador en cuestión si no los hubiera vivido o visto en vivo, y aunque hubieran llegado a él, los habría descartado como inverosímiles, insignificantes o inútiles.

“Don’t you want the peanuts?” pregunta el hombre de *Stranger than paradise* en el momento de empacar otra vez. Su compañero le contesta:

“Why should I want the peanuts?, there’s nothing in it.”

Absolutamente es un detalle inútil, pero es precisamente su inutilidad lo que le permite dar vida a las escenas:

Desde mi punto de vista de *Spectator*, el pormenor se presenta a mí por accidente y para nada; el cuadro no está «compuesto» en nada según una lógica creativa [...]. Entonces, para capturar el *punctum*, ningún análisis me serviría de nada.

“Imitar la espontaneidad es un hito a que todo el mundo aspira” me decía una persona con la que hablaba de la cuestión; él está trabajando en el cine, no sin razón. Su punto de vista es el del *Operator* barthesiano, del guionista: “En un mundo en que todo lo que pasa tiene una orden directa, es difícil encontrar el aleatorio. Es un poco la razón por la cual nadie tose si no tiene la tuberculosis.”

Un ejemplo de *punctum* según esta persona es cualquier línea de la escena inicial de *Pulp Fiction* en que hablan de la canción *Like a virgin* y de la propina a la camarera. Aunque en el complejo la escena es estructural, una vez fragmentada esa resulta ser un agregado de *puncta* no necesarios, realísticamente aleatorios: parece una conversación que podrías conducir tú con tus amigos, llevada a cabo sin propósito.

Desde la perspectiva del aspirante a narrador, es un valor tener la capacidad para replicar la falta de sentido de la realidad: desde la perspectiva de la espectadora, es una agradable concordancia de la propia vida y de la ficción. Los cacahuetes de Jarmusch son el antimanifiesto del arma de Chéjov.

Al principio de *Oasis* (*Oasiseu*, Lee Chang-dong, 2002), Jong-du sale de la cárcel y vuelve a su casa temblando por el frío: lleva una camisa ligera, en pleno invierno.



Simplymente le han devuelto la ropa de cuando entró, hace años, que no es apropiada para la temperatura del momento del año en que él sale. El hecho es mencionado *en passant*, pero era inevitable: seguramente si hubiera tenido un abrigo y una bufanda ninguna espectadora se habría detenido a preguntarse en que periodo del año hubiera sido detenido, o si su cárcel facilitara vestuario adecuado a la temporada de la liberación. Sin embargo, decidieron incluir este pormenor: el hecho que el diseñador de ropa haya puesto encima a Sul Kyoung-gu una camisa es un pequeño y inútil reconocimiento a la imprevisibilidad de la vida.

En *Sin techo ni ley* (*Sans toit ni loi*, Agnes Varda, 1985), cuando Mona decide cortar arbustos con Assoun, Varda tuvo la sabiduría de no hacerlos trabajar al mismo ritmo: él está acostumbrado y actúa automáticamente, así que Mona se queda atrás. Tal vez no habría resultado inmediatamente poco realista, si hubieran trabajado a lado, pero en el momento mismo en que él le dice “Sigue el ritmo, trabaja cerca de mí”, la escena se *me* ha vuelto de repente en tres dimensiones. “Si no está bien hecho, o si dejas algo atrás, lo



termino yo”, dice Assoun: su prioridad, deducimos, es que Mona mantenga el paso de manera que puedan trabajar cerca.

Estos últimos dos ejemplos son un *aún más* no necesario, pero en realidad irrenunciable para directores que quieran dar la impresión de retratar a la realidad, más que construirla. Fotografiarla, más que pintarla. Me apoyo entonces a la Fotografía, y cito nuevamente a Barthes:

[El *punctum*, ndr] dice solamente que el fotógrafo se encontraba ahí, u, aún más pobremente, que él no podía no fotografiar el objeto parcial al mismo tiempo que el objeto total. [...] Imitando a Orfeo, ¡que nunca se vuelva hacia lo que trae consigo y me dona!

En el momento en que es percibido como voluntario, un detalle que habría podido ser *punctum* ahora se vuelve objeto (en una foto) u elemento estructural narrativo (en una película): entonces lo veo como un forzamiento, o por lo menos pierde, a mis ojos, el valor de la sutileza.

Otra persona (siempre aspirante a guionista) me envió la siguiente imagen, un fotograma de *Happy together* (*Chūnguāng Zhàxiè*, Wong Kar-wai, 1997). En la película, dos chicos huyen desde Hong Kong en Argentina; tampoco estoy segura que sea significativo mencionar que el motivo de la separación recurre a lo largo de la obra. En cualquier caso, en esta escena uno de los dos está limpiando el suelo del matadero en que trabaja.



¿Cómo se separa la sangre del agua, cómo se mezcla con el agua? La manera en la que lo hace, la misma dinámica física, es suficientemente peculiar que no se puede imaginar. Ósea: si se tuviera que pensar, no sería así. Un pintor lo habría pintado de otra manera. Ha sido bastante raro que despertó la atención del espectador que me lo ha enviado, que le ha hizo capturar esta imagen y ofrecérmela como su *punctum* subjetivo.

Mirando la escena, yo también me deslumbré, y me pregunté si la persona que la pensó hubiera limpiado alguna vez el suelo de un matadero.

Su origen podría ser aleatoria, en este caso: impresiona, de todas maneras, que aquella forma específica fuera allí. La película ciertamente no la pone al centro de su narración, y el "Orfeo" de Roland Barthes no se vuelve atrás.

Por eso Barthes mira con recelo al cine (sólo en este campo, por supuesto): para él un director es un creador tan activo que no permite ninguna adición subjetiva del "*Spectator*" (como él llama a quien mire) que en su punto de vista sólo sufre pasivamente una sucesión de fotogramas, "forzado a una voracidad continua".

En la transposición al cinema del concepto de *punctum*, entonces, un reajuste es esencial: lo que para el filósofo era un objeto, un fragmento de imagen (y por lo tanto sólo relacionado con la esfera visual), en esta nueva perspectiva debe ser considerado como una imagen en movimiento, y por eso necesariamente un gesto. El *punctum* en el audiovisual es un fragmento narrativo. Nuestra humana necesidad de orden, como sabemos y como siempre ha sido, nos lleva a crear historias en medio de nuestra realidad sin sentido, a encontrar causas y efectos en una vida cotidiana dispersa; pero es esta misma necesidad narrativa la que, después de canonizar el cine clásico, nos lleva a apreciar los pequeños descarrilamientos, para que el orden sea plausible, atribuible a nuestras vidas. Las historias nos tranquilizan, pero es admirable si pueden al mismo tiempo molestarnos y traspasarnos. No esperamos, de la narración, que ella sea universal a través del contingente; pero cuando lo es, lo notamos.

Es el sutil equilibrio del *pacto con el espectador*: fingimos creer en las películas, decidimos arbitrariamente reconocer como "normal" el hecho de que en una obra de narración sólo hayan correlaciones causa-efecto, aceptamos que la trama se desnude hasta que sólo quede lo necesario. Pero los *puncta* son como una sorpresa, un agradecimiento del narrador, que elude la dura regla de la necesidad para darnos un momento de contingencia. y es agradable cuando puede pasar esto sin que las espectadoras se sientan traicionadas en el acuerdo tácito.

Un director y guionista del cine independiente piamontés, Fredo Valla, en actividad desde unos veinte años, nos contó en un curso de guión cómo él se encontraba impresionado por la realidad de algunas historias, de su non-replicabilidad: en su trabajo, él siempre lo valoró, y tampoco tuvo que explicarnos por qué. Se trata de un instinto tan humano que cualquiera que hubiera escuchado Valla contarnos aquellos pormenores de aquellas historias habría dado por asumido su gran valor.

Lo que lo impresionaba, nos dijo, era el hecho que al escuchar tales historias él se daba cuenta que nunca habría podido diseñarlas *ad hoc*. Nos puso como ejemplo el diálogo entre dos niños macedones que, al tiempo de la guerra civil, fueron alejados del pueblo constantemente bombardeado y puestos a salvo en Polonia: después algunos años felices, en el treno de vuelta al sur pastoral y pobre, ellos se preguntaban cómo reconocer a los padres, cuya memoria se iba comprensiblemente borrando. De viejo, uno de los dos contó a Fredo que en la época dijeron: "Voy a buscar lo con el abrigo mejor, y diré que él es mi papá".

El hombre con el abrigo más lindo, en la imaginación de un niño. Una especie de electrocución para el guionista, y para mi que lo escuché. Un detalle innecesario que, como luego me escribió Fredo, "si no fuera verdadero, recogido de las palabras de quien aquella experiencia la ha vivida, ningún guionista (quizás) habría soñado con escribirlo." Y en sus películas se ve tal capacidad, tal atención. Es así que la realidad se abre paso en la ficción.

Hasta ahora los ejemplos presentados pertenecen a dos categorías: *superfluo* y *accesorio*.

Los detalles *superfluos* son los que se insertan sin ninguna conexión con la estructura, que parecen sólo emular el hecho de que en la vida no todos los detalles conducen a algo (los cacahuetes en *Stranger than paradise*, el abrigo de Fredo). Fingiendo ser cámara documental, la cámara de ficción mira a su alrededor con naturalidad, atrapa lo real sin necesidad.

Los detalles *accesorios* son los que acompañan a las acciones en la pantalla, haciéndolas más realistas; si no estuvieran allí, nadie lo notaría, pero cuando están, entonces sí que se reconocen inconscientemente como una finalización natural y clarividente de la situación fílmica (los asientos en *Transparent*, el mantenimiento del ritmo en *Sans toit ni loi*). Fingiendo ser una cámara de reportaje, la cámara de ficción "no podía dejar de fotografiar" el *punctum* accesorio.

Hay un tercer caso digno de mención: el *descuido aceptado*. Como absolutamente involuntario, quizás sería el favorito de Barthes. Estoy hablando de esos descuidos que no pueden clasificarse como errores y por lo tanto se mantienen durante la fase de edición, sin siquiera (me imagino) detenerse demasiado en ellos. Es el mismo personaje de una película que destaca esos casos por mí:



Amélie Poulain, en *Amélie* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre Jeunet, 2001), dice que le gusta notar, al cinema, los pequeños detalles que nadie nunca verá. La pantalla enseña una mosca en el fondo de un diálogo de amor, mosca que sin duda alguien en alguna sala de edición notó y dejó correr sin preocuparse por ella.

Recuerdo que de niña vi varias veces la película *Criadas y señoras* (*The help*, Tate Taylor, 2011) y había un hecho que me impresionaba cada vez más: en una escena en que Skeeter se lleva una mano a la cara, su reloj de pulsera, más ancho que su pulso, en vez que deslizarse por el brazo siguiendo fluidamente el movimiento, permanecía como pegado a la mano y luego caía de golpe de algunos centímetros (secundando la gravedad, nada extraño). Para mi, bastante pequeña, era muy raro aceptar que no todo, en una obra de ficción, fuera increíblemente controlado; que no cada pliegue fuera intencional. Y, por cierto, siempre la juzgué una carencia, por parte de Emma Stone: no reaccionaba, ni siquiera con un movimiento imperceptible, no ha echado ni un vistazo al reloj, demasiado absorta en su performance. Mi dictamen implacable era que la falta de inclusión fluida de un elemento imprevisto hubiera creado una rasgadura en el “cielo de papel” de que nos habla Pirandello.



Pero mirando la escena otra vez, como adulta, me parece un *descuido aceptado*, un *aún más*, un valor – aunque sí, tal vez me habría gustado si Stone hubiera movido el brazo o enseñado su consciencia del movimiento del reloj, de alguna manera.

Otra persona (esta vez un extraño al mundo del cine) me dio un ejemplo de lo que podría ser un *punctum* para él, y es una versión muy extraña del *descuido aceptado*. El detalle en cuestión proviene del último de una serie de videoclips titulada *Capri rendez-vous* (Francesco Lettieri, 2019), que acompaña al álbum *LIBERATO*, publicado el año pasado por el rapero napolitano del mismo nombre: el director construye una interesante versión pop de la “fotonovela” al estilo de Chris Marker. Fotografías de puro reportaje, deliberadamente antiestéticas, se mezclan con las fotos tomadas para llevar la historia adelante. A la persona que me lo contó le llamó la atención la franca verdad con la que se presenta a los turistas en Capri; viniendo de esa zona, él encontró su propia y conocida realidad (y, a decir verdad, compartida por todos los que viven en las zonas turísticas) expresada en una serie de *puncta* absolutamente desmotivados, a menudo ridiculizadores, pero aún así muy humanos, que se desprenden de cada centímetro de estas fotos, propuestas a un ritmo muy rápido.

De memoria, esta persona me citó una extraña marca en la rodilla de una mujer que aparece por un segundo. Probablemente dejado por una rodillera, pero ¿quién sabe? No es importante.



En este caso el *descuido* es incluso, oximóricamente, *buscado*. Es casi una pose el querer retratar de manera tan forzosamente naturalista una situación conocida por las espectadoras, por lo que se decidió, en la fase de realización, incluir un número muy elevado de elementos no programados ni programables, simplemente fotografiando la realidad. Ya ahora no se trata de hacer que la ficción sea plausible “casualmente”, en su aleatoriedad: se trata de una integración entre el sujeto-historia y la realidad de fondo (realidad declarada, una realidad documental). Y quizás este enfoque se acerca particularmente a la idea de *La cámara lúcida*, ya que es Fotografía; pero no es lo mismo que las fotos estáticas, pues este “fotograma” sigue teniendo dimensión temporal, y ha sido extrapolado de su dimensión narrativa - al igual que *La jetée* no es una fotonovela, porque no hay un lector que decida cuánto tiempo dedicar a cada imagen.

Me parece oportuno precisar, ya que en estos días al hablar con diversas personas se ha generado a veces esta confusión, que no encuentro absolutamente compatible con la filosofía de Barthes los llamados *guiños* del director directos a la espectadora atenta; hablo, por ejemplo, de los cameos de Hitchcock, de los homenajes a *El resplandor* en *Toy story*, del juguete de Nemo en *Monstruos, S.A.*, del cambio de cartel en el aparcamiento del Lone Pine Mall en *Regreso al futuro*, del extra con el trípode que mira en cámara en *Frances Ha* (Noah Baumbach, 2012).



Es agradable darse cuenta de un detalle puesto ahí deliberadamente (un “easter egg”), pero se trata de algo absolutamente demasiado intencional. El “Orfeo” se vuelve atrás. Si es tan evidente que el autor quiso asconder algo, aquel *algo* no puede traspasar nuestra atención pillándonos desprevenidos: no nos *pincha*, sino pide una búsqueda activa - y es su gracia.

Entonces, después intentar identificarme con la subjetividad de *La cámara lúcida* y después haber dejado otras personas guiar mi mirada, pienso poder afirmar que una translación del concepto de *punctum* es posible: desde la Fotografía al Cinema, el detalle se vuelve en gesto. Por eso Barthes negaba esta posibilidad: porque la variación constante del cine no permite, según él, que un detalle se fije, ya que no hay detalles fijos:

¿Quizás que añada algo a la imagen? – Yo no lo creo; no tengo tiempo para eso: en frente a la pantalla, yo no soy libre de cerrar los ojos; porque si no, al volver a abrirlos, no encontraría más la misma imagen [...] Una multitud de otras calidades, pero nada de *pensatividad*; de aquí, mi interés en el fotograma.

Pero al renunciar a la idea que el detalle, para pinchar, tenga que permanecer estático, ahí sí se abren las posibilidades de las situaciones, ósea de las historias.

La contingencia narrativa puede tener aún más poder realístico, y de proyección en un campo ciego que se queda ahí, fuera de cámara: las preguntas que a Barthes le agrada hacerse ante las fotos de reportaje son provocadas al cine también, al interior del espacio de suspensión de la incredulidad, del pacto con la espectadora (las preguntas de quien cree en la historia); y además de estas, podemos hacernos muchas preguntas a nivel de meta-reflexión y de intencionalidad de los creadores con respecto a estas comas narrativas.

Aquellos asientos los ha sacado Sarah del coche, no Tammy, ¿verdad? ¿Acaso un conocido de Wong Kar-wai trabajó en un matadero? ¿Cómo funcionan los guardarropas de las cárceles coreanas? ¿Alguien en el art department de *Transparent* engañó al marido? ¿Mona siguió el paso de Assoun? ¿La dejaron de propósito la mosca en la pared que nota Amélie en la película-en-la-película? ¿Qué fue del tarro vacío de cacahuetes?

**Bibliografía, filmografía,
Ayudas dialécticas y mayéuticas (agradecimientos)**

La camera chiara, Roland Barthes, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003 (Traducción mía);

A Critical Examination of Transgender Representation on Television through Amazon Prime's Show 'Transparent', José Molina, 2017.

Stranger than paradise, Jim Jarmusch, 1984;

Oasis, Lee Chang-dong, 2002;

Sans toit ni loi, Agnes Varda, 1985;

Chūnguāng Zhàxiè, Wong Kar-wai 1997;

Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, Jean-Pierre Jeunet, 2001;

The help, Tate Taylor, 2011;

Frances Ha, Noah Baumbach, 2012.

Transparent, ep02x01, Jill Soloway, 2014;

Capri rendez-vous, ep05, Francesco Lettieri, 2019.

Fredo Valla: sus clases, sus correos, las charlas.

Las personas con las que hablé mientras que escribía, que me permitieron hacerme una idea e insertar un punto de vista menos drásticamente subjetivo: Nico, Giuli, Jack (que se dejó citar), Andrea, Claudia, Leda, Joan.