

El documental *35 and Single*: intericonicidad y narrativa autobiográfica

Por Adriano Charles Silva Cruz*

Resumen: Este artículo analiza el cortometraje *35 and Single* (2013), de Paula Schargorodsky, como un documental autobiográfico y un film ensayo que reinscribe experiencias personales en una red de imágenes culturales compartidas sobre el género, el afecto y la realización individual. Se examina cómo la narradora ocupa una posición enunciativa que cuestiona las imágenes hegemónicas sobre el matrimonio y la soledad, movilizándolo la intericonicidad (Courtine, 2013) y la memoria visual colectiva como estrategia crítica, reconfigurando sentidos establecidos por medio del montaje y la circulación de imágenes.

Palabras clave: intericonicidad, film ensayo, documental autobiográfico, subjetividad, memoria.

O documentário *35 and Single*: intericonicidade e narrativa autobiográfica

Resumo: Este artigo analisa o curta-metragem *35 and Single* (2013), de Paula Schargorodsky, como um documentário autobiográfico e um filme-ensaio que reinscreve experiências pessoais em uma rede de imagens culturais compartilhadas sobre gênero, afeto e realização individual. Examina-se como a narradora ocupa uma posição enunciativa que questiona imagens hegemônicas sobre o matrimônio e a solidão, mobilizando a intericonicidade (Courtine, 2013) e a memória visual coletiva como estratégia crítica, reconfigurando sentidos estabelecidos por meio da montagem e da circulação de imagens.

Palavras-chave: intericonicidade, filme-ensaio, documentário autobiográfico, subjetividade, memória.

The Documentary *35 and Single*: Intericonicity and Autobiographical Narrative

Abstract: This article analyzes Paula Schargorodsky's short film *35 and Single* (2013), as an autobiographical documentary and an essay film that reinscribes personal experiences within a network of culturally shared images related to gender, affection, and individual fulfillment. The article examines how the narrator occupies an enunciative position that challenges hegemonic representations of marriage and loneliness, mobilizing intericonicity (Courtine, 2013) and collective visual memory as a critical strategy, reconfiguring established meanings through montage and the circulation of images.

Keywords: intericonicity, essay film, autobiographical documentary, femininity, memory.

Fecha de recepción: 16/06/2025.

Fecha de aceptación: 13/01/2026.

Introducción

El cortometraje *35 and Single* (2013), dirigido y protagonizado por la cineasta argentina Paula Schargorodsky, alcanzó notoriedad internacional al ser publicado por *The New York Times* en su sección de videos de opinión. Su repercusión mediática fue inmediata: el diario *Clarín* destacó que la obra causó “furor en Internet” al exponer, con delicadeza y honestidad, la historia de frustraciones amorosas de la directora, quien transformó más de diez años de grabaciones en un ensayo audiovisual sobre la soledad femenina moderna (*Clarín*, 2013). En Brasil, *O Globo* señaló que Schargorodsky “documentó durante más de diez años sus noviazgos y dudas”, convirtiéndose en un referente para mujeres que viven bajo la expectativa social de que “deben estar casadas y con hijos a los 35 años” (Figueredo, *O Globo*, 2013). La revista *Tendencia* (edición reproducida en Ikeda, 2013) sintetizó el impacto cultural del film al citar la frase de la directora: “El mandato social a los treinta es: conseguí un buen chico, casate y tené hijos”.

Más allá de su circulación viral, el corto propone una reflexión crítica sobre los guiones normativos de felicidad, matrimonio y realización personal, transformando la soledad en un campo de elección y autonomía afectiva. Desde una narrativa en primera persona que entrelaza archivo íntimo y mirada social, Schargorodsky reconfigura la experiencia personal como un espacio de cuestionamiento colectivo. A través de un montaje que combina registros domésticos, fotografías, fragmentos de viajes y confesiones directas a cámara, el film trasciende lo autobiográfico y se inscribe en una estética ensayística que

problematiza los modos de representación del amor, el cuerpo y el tiempo en la contemporaneidad.

En los últimos años, la presión cultural sobre el matrimonio —particularmente sobre las mujeres que se acercan a los treinta— ha sido tematizada en distintas producciones audiovisuales, como *The Worst Person in the World* (Joachim Trier, 2021), *Marriage Story* (Noah Baumbach, 2019) y *La boda de Rosa* (Icíar Bollaín, 2020). Estas obras dialogan con *35 and Single* al proponer lecturas alternativas sobre el amor, la autonomía y el paso del tiempo, desafiando el ideal conyugal como horizonte exclusivo de la feminidad.

Asimismo, el corto se inscribe en una tradición de cine hecho por mujeres, en la que el documental se consolidó como lenguaje central del feminismo desde las décadas de 1960 y 1970. Películas como *Home Movie* (Jan Oxenberg, 1974), *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1979) y *Song of the Shirt* (Sue Clayton y Jonathan Curling, 1979) articularon intimidad y política, visibilizando experiencias antes confinadas al ámbito doméstico (Mayer, 2011; Juhasz, 1994). Esta herencia se reactualiza en producciones latinoamericanas como *Las Lindas* (Melisa Liebenthal, 2016), *O Espelho de AnA* (Jessica Candal, 2011), *Sibila* (Teresa Arredondo, 2012) y *O pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017), donde la figura de la “yo-realizadora” reinscribe subjetividades femeninas en diálogo con la memoria familiar y la crítica social (Teixeira, 2024).

El presente artículo tiene por objetivo analizar cómo la memoria es movilizada en *35 and Single* como estrategia discursiva de autodefinición y crítica cultural. La investigación se justifica por el lugar que ocupa el cortometraje en el cruce entre autobiografía, performance y documental feminista, así como por su relevancia en el debate sobre las representaciones de la mujer soltera en los medios contemporáneos.

El marco teórico se apoya en el concepto de intericonicidad (Courtine, 2013), entendido como el funcionamiento discursivo que vincula imágenes entre sí mediante la memoria, activando redes simbólicas y afectivas en el imaginario

individual y colectivo. Este enfoque se articula con la noción de trabajos de la memoria (Jelin, 2002), que permite comprender cómo los recuerdos personales se reconfiguran en función del presente y de las expectativas futuras.

La metodología adoptada es cualitativa, de carácter teórico-interpretativo. Se combinan la investigación bibliográfica y documental (Gil, 2008) con el análisis fílmico propuesto por Aumont (1999), que privilegia los aspectos estéticos, narrativos y discursivos de la obra. Se analizan los encuadres, el montaje y la relación entre sonido e imagen, con atención especial a las decisiones formales que articulan memoria, identidad y afecto. Además, se incorporan entrevistas y declaraciones de la directora a la prensa latinoamericana, a fin de relacionar su experiencia subjetiva con las estrategias enunciativas del film.

Por último, se reconoce que este análisis es realizado por un investigador hombre cisgénero, cuya posición de enunciación se sitúa fuera de la experiencia femenina que estructura el film. Tal reconocimiento busca explicitar los límites y responsabilidades de una mirada externa sobre un relato de género.

Asimismo, *35 and Single* se enuncia desde un lugar social y racial específico: el acceso de Paula Schargorodsky a tecnologías de registro, redes internacionales y circuitos mediáticos marca un recorte de clase media y blanquitud, que condiciona tanto la producción como la recepción de la obra. Reconocer estas condiciones no implica restar legitimidad a la experiencia narrada, sino situarla críticamente frente a otras voces femeninas que no comparten las mismas posibilidades de visibilidad y agencia discursiva.

Fundamentación teórica

La memoria, entendida como proceso simbólico y cultural, trasciende la esfera individual para constituirse en una práctica discursiva compartida. Tal como afirma Halbwachs (2004), todo recuerdo personal se apoya en marcos sociales de referencia: incluso los relatos más íntimos están atravesados por formas colectivas de sentir y narrar. En el cine documental autobiográfico, esta tensión

entre lo íntimo y lo colectivo se vuelve estructural, ya que las experiencias personales se transforman en narrativas visuales que exponen lo privado en un espacio de visibilidad pública.

Desde la perspectiva de Pollak (1989), la memoria es también un terreno de disputa: recordar supone seleccionar, omitir y resignificar. En este marco, el montaje, la narración en primera persona y el uso de imágenes de archivo funcionan como operaciones discursivas que articulan el testimonio individual con el imaginario social del espectador.

A su vez, Didi-Huberman (2015) concibe las imágenes no como huellas fijas del pasado, sino como supervivencias que retornan, insistiendo en el presente y convocándonos a rearticular el tiempo. Este cruce entre temporalidades dialoga con Jelin (2002), quien subraya que la memoria nunca se limita a fijar el pasado, sino que lo resignifica en función de horizontes de futuro, en un proceso de reelaboración constante.

Estas reverberaciones adquieren densidad en el concepto de intericonicidad, formulado por Jean-Jacques Courtine (2013), quien comprende la imagen como parte de una red de reminiscencias personales y colectivas. Así como los textos se refieren entre sí por la intertextualidad, las imágenes se construyen en relación con otras imágenes —un archivo cultural vivo que activa memorias visuales compartidas. En palabras del autor: “La imagen lleva en sí las marcas de otras imágenes. Está hecha de vestigios. Cada imagen actualiza una memoria visual colectiva” (Courtine, 2013: 100).

Esta afirmación destaca cómo toda imagen porta rastros de un pasado visual anterior, incluso de forma fragmentaria o latente. El sentido no reside únicamente en la imagen en sí, sino en la constelación de referencias que convoca al ser vista. La imagen actualiza un saber visual compartido, convirtiéndose en un vínculo entre tiempos y experiencias distintas. En esta

línea, Jelin (2002) recuerda que la memoria no es un simple depósito de huellas, sino un trabajo activo de reelaboración: los sujetos seleccionan, jerarquizan y disputan sentidos en el espacio social, produciendo memorias dominantes y subalternas.

Además, Courtine enfatiza que este funcionamiento no es aleatorio, sino que obedece a una lógica discursiva: “El funcionamiento discursivo de la imagen se basa en el principio de intericonicidad: toda imagen remite a otras imágenes anteriores, con las que se asocia o se opone, a las que responde o en las que se inscribe en una continuidad” (Courtine, 2013: 99). Aquí, la intericonicidad aparece como una condición estructural de la legibilidad de la imagen. Ver, entonces, es siempre reactivar imágenes anteriores —ya sea por semejanza, contraste o encadenamiento. Así, el campo visual es también un campo de memoria, donde los sentidos se producen por aproximación y desplazamiento dentro de una genealogía visual.



Figura 1: Fotogramas de bodas de los archivos familiares.

En el cortometraje *35 and Single* (2013), las imágenes de fiestas de cumpleaños, selfies, bodas ajenas y paisajes urbanos no solo documentan una trayectoria personal, sino que evocan un repertorio visual más amplio sobre feminidad, realización afectiva y normatividad. En este punto, resulta productivo articular la noción de género. Género puede definirse como el código de conducta que rige la organización social de las relaciones entre hombres y mujeres (Diniz & Féres-Carneiro, 2012). Se trata de un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en diferencias percibidas entre los sexos y constituye la principal forma de significar las relaciones de poder (Scott, 1995). Butler (2003: 59) añade que el género es la estilización repetida del cuerpo, un conjunto de actos reiterados dentro de una estructura reguladora rígida que, cristalizándose en el tiempo, produce la apariencia de una sustancia natural. Esta concepción desestabiliza la noción de identidades fijas, mostrando cómo los guiones culturales producen y regulan las subjetividades.

El sistema sexo-género organiza los procesos sociales cotidianos y establece expectativas para mujeres y hombres en cada cultura (Diniz, 2003; Macedo, 2009). En el ámbito del matrimonio, funciona como principio organizador fundamental, naturalizando la idea de que la plenitud femenina se alcanza en la pareja estable. El feminismo, sin embargo, tensionó estas jerarquías: Bruschini & Lombardi (2009) y Rocha-Coutinho (2012) muestran cómo, con el debilitamiento de la familia patriarcal a fines del siglo XX, emergieron interacciones más horizontales y nuevas posibilidades de conciliación entre trabajo y vida afectiva.

Esta normatividad conyugal se articula con lo que DePaulo & Morris (2005) denominan la *ideología del matrimonio y la familia*: la creencia de que toda persona soltera terminará casándose y constituyendo una familia. Investigaciones sostienen que las relaciones heterosexuales comprometidas permanecen en la cima de la jerarquía social y son vistas como los vínculos

más importantes de la vida individual (Clark & Graham, 2005; Tadesse, 2018). En contrapartida, el estatuto de soltera continúa estigmatizado, marcado por estereotipos que la asocian con la incompletud o el fracaso (Van der Watt, 2015).

Como advierte Tenenbaum (2019), el amor romántico debe comprenderse como una invención histórica relativamente reciente, asociada a la modernidad y a la valorización de la individualidad. Sin embargo, lejos de significar una emancipación plena, este modelo continúa operando como un dispositivo de poder que reproduce desigualdades de género. Bajo la promesa de libertad y autenticidad, exige de las mujeres una entrega integral —emocional, afectiva y material— que no se impone con la misma intensidad a los hombres, encubriendo así relaciones económicas y sociales asimétricas. En su testimonio sobre la vida en una comunidad judía ortodoxa, la autora muestra cómo el patriarcado regula el deseo y la sexualidad femeninos, evidenciando que la construcción del amor está ligada tanto a la disciplina de los cuerpos como a la perpetuación de papeles de subordinación.

Esta reflexión resulta especialmente pertinente para *35 and Single*, donde Paula Schargorodsky, también judía, problematiza las expectativas familiares y comunitarias respecto al matrimonio. Las escenas en las que se presenta como la “buena chica judía” condensan estas presiones, revelando cómo los mandatos afectivos se articulan con matrices culturales y religiosas específicas. En este marco, el corto adquiere potencia crítica: al reinscribir su propia experiencia de soltera a los 35 años, Schargorodsky tensiona la naturalización de los guiones que asocian feminidad con matrimonio y maternidad. La memoria, la intericonicidad y el género se entrecruzan en la obra para mostrar cómo lo íntimo puede convertirse en discurso público, performando una voz disidente que subraya tanto la vulnerabilidad como la potencia política de la subjetividad femenina.

Al reorganizar estos registros íntimos mediante el montaje, la directora activa sentidos que trascienden lo autobiográfico y dialogan con un repertorio visual más amplio. Como señala Courtine, “la intericonicidad es una de las condiciones de la legibilidad de la imagen. Para que una imagen ‘tenga sentido’, debe evocar otras imágenes, reactivar un saber visual compartido” (Courtine, 2013: 103). De este modo, los archivos familiares, sociales y mediáticos se reconfiguran en clave crítica, desestabilizando convenciones y abriendo un espacio de reflexión colectiva.

En este punto, resulta productivo articular la noción de ensayo filmico. Lopes (2012) entiende el ensayo como una forma de pensamiento experimental que rehúye las fijaciones identitarias, proponiendo conexiones imprevistas. Teixeira (2015), por su parte, define el ensayo en el cine como un cuarto dominio de las imágenes, situado entre el documental, la ficción y lo experimental, caracterizado por la presencia subjetiva del autor en cuerpo y voz. Estas reflexiones ayudan a comprender *35 and Single* no solo como un documental, sino también como un film ensayo, donde la experiencia personal se convierte en discurso cultural.

Courtine (2013) también afirma que la intericonicidad implica “una genealogía visual de los dispositivos de mirada”, articulando memoria, deseo y poder. Las imágenes de *35 and Single* se inscriben en una genealogía crítica de la visualidad afectiva femenina. No solo revelan un cuerpo fuera de lugar: operan su reinscripción simbólica en redes de sentido que desestabilizan la mirada normativa. Esta se manifiesta en imágenes que reiteran guiones culturales sobre lo femenino —vestidos de infancia, ceremonias de boda, escenas de pareja idealizada— que naturalizan la asociación entre feminidad, matrimonio y maternidad. No obstante, el montaje introduce un desfase irónico: mientras la visualidad reafirma esos mandatos, la voz over los cuestiona, generando un contraste que expone la fragilidad de tales códigos. Como plantea Butler (2003), el género se sostiene en actos repetidos que, al reiterarse, revelan su

carácter construido y se abren a la posibilidad de subversión. En este sentido, el film desestabiliza la normatividad al mostrar que lo que parece natural es, en realidad, una performance cultural susceptible de crítica y resignificación.

En ese mismo campo de articulación entre memoria, imagen y discurso, la voz desempeña un papel relevante en el documental autobiográfico. Para Adriana Cavarero (2005), la voz no es un mero vehículo de contenido, sino una manifestación de la singularidad de quien habla. En el corto de Schargorodsky, la narración en primera persona no se presenta como una autoridad distante, sino como un gesto discursivo inscrito en una formación histórica y cultural. La voz de la narradora está atravesada por una formación discursiva que moviliza sentidos socialmente producidos sobre género, afecto y pertenencia. Esa voz vacilante, que ironiza, se silencia o tensiona, no habla desde un lugar abstracto, sino que emerge de condiciones concretas de enunciación, revelando las marcas simbólicas que la constituyen.

Aquí resulta fundamental precisar la dimensión técnica. Según Bordwell y Thompson, la voz *off* corresponde al “sonido simultáneo de una fuente que se presume estar en el espacio de la escena, pero que está fuera del campo visual” (2013: 750), mientras que la voz *over* abarca “cualquier sonido que no se representa como proveniente del espacio y del tiempo de las imágenes en pantalla, incluyendo sonidos no diegéticos y sonido diegético no simultáneo”. Doane (1985, 2008) añade que la voz *over* es capaz de producir una “verdad de la imagen” al hablar desde fuera de la escena, en contraste con la voz *off*, anclada a un cuerpo en la diégesis. Silverman (1988) advierte que, en el cine clásico, la voz femenina tiende a estar unida al cuerpo visible, mientras que la voz descorporalizada se reserva para timbres masculinos. Permitir que una mujer sea escuchada sin ser vista perturba el régimen especular del cine dominante.

En *35 and Single*, la narración autobiográfica de Paula Schargorodsky se sitúa principalmente como voz over: no está anclada en la simultaneidad de las escenas mostradas, sino que se despliega como monólogo interior ensayístico que interpela directamente al espectador, creando un efecto de complicidad. En ese sentido, como señala Schlenker Monsalve (2025), al analizar los modos de vocalización en el cine documental latinoamericano contemporáneo, las voces de mujeres oscilan entre el grito, el silencio y la afonía, funcionando como expresiones políticas que negocian escucha, visibilidad y agencia.

La noción de formación discursiva se comprende, a partir de Courtine (2009), como un sistema de reglas y regularidades que organizan los enunciados dentro de un campo discursivo determinado. Se trata de un conjunto de relaciones que define lo que puede decirse, por quién y bajo qué condiciones, configurando los límites y posibilidades de la producción de sentido en un contexto histórico determinado. En el corto *35 and Single* (2013), las imágenes, los registros íntimos y la narración en primera persona se articulan como parte de una formación discursiva hegemónica sobre feminidad, memoria y afectividad en Occidente. Este campo propicia la emergencia de discursos sobre la figura de la novia ideal, la relación amorosa, las dinámicas familiares, entre otros. Al seleccionar escenas y cuestionar convenciones, Paula Schargorodsky tensa ese sistema de referencias, promoviendo la resignificación de imágenes y el surgimiento de contranarrativas.

De igual modo, la categoría de archivo debe precisarse. Cursino y Lins (2010) definen el archivo como un conjunto de documentos gráficos, fotográficos y fílmicos destinados a la preservación, mientras que Odin (1995) concibe el film de familia como un “álbum en movimiento” de uso privado. En *35 and Single*, este archivo íntimo se reactiva y se resignifica en el espacio público digital, mostrando cómo lo personal puede convertirse en un nodo de memoria colectiva.

De este modo, *35 and Single* articula tres capas interrelacionadas de sentido: la memoria como disputa simbólica; la imagen como fragmento intericonográfico; y la voz de la narradora como producto de una formación discursiva. Al reorganizar imágenes y sonidos de su propia vida, Paula Schargorodsky no solo revisita el pasado, sino que reinscribe su experiencia en el presente, activando una memoria compartida. Esta memoria se teje inicialmente con su círculo íntimo —familia y amigas—, pero se expande hacia una comunidad más amplia, atravesada por rituales sociales de feminidad y matrimonio. La circulación digital del corto amplifica aún más este proceso: los espectadores reconocen en las imágenes fragmentos de sus propios archivos culturales, transformando lo privado en un espacio público de resonancia colectiva. En este gesto doble —individual y colectivo, sensible y discursivo— el cine autobiográfico se tensiona y se redefine como un lugar de elaboración crítica y resistencia simbólica.

Análisis

El cortometraje se inicia con una sucesión de videos caseros del archivo familiar, que registran momentos de la infancia de la cineasta. Vemos a la niña sonriendo en su fiesta de bautismo y, en seguida, en celebraciones de cumpleaños, siempre vestida con ropas típicas de las décadas de 1980, inmersa en un universo visual marcado por una feminidad idealizada. La cámara en mano, los cortes abruptos y la textura granulada de las imágenes generan un efecto de desestabilización visual, reforzando la dimensión doméstica e íntima del material y subrayando la fragilidad del recuerdo. Este material funciona como un álbum de familia en movimiento: un archivo inicialmente destinado a la intimidad privada, pero resignificado por el montaje ensayístico en un espacio público de crítica social. La narración en voz over introduce un monólogo interior cargado de ironía y dudas existenciales:

[00:18–00:38]

A estas alturas debería haber estado en la boda de mi última amiga soltera. Pero

por alguna razón me quedé dormida. Obviamente hay algo que no quiero enfrentar.

[00:38–00:49]

No soy una de esas chicas que siempre sueñan con vestidos blancos y bebés adorables.

[00:49–01:07]

Pero en los últimos años he visto cómo todas mis amigas se han ido casando, una por una. Se mudan con sus novios, se casan y tienen hijos. Pero yo... solo estoy allí como testigo.

Las escenas domésticas del archivo familiar remiten a la iconografía clásica de la infancia femenina, marcada por gestos de afecto, dulzura y cuidado, que funcionan como anticipaciones simbólicas de un destino matrimonial. Sin embargo, la narración en voz over tensiona ese imaginario al revelar un sentimiento de inadecuación frente a las expectativas sociales de la vida adulta. La propia directora resumió esta experiencia al señalar que quería mostrar “la sensación de ser soltera a los 35 años, rodeada de amigos casados y con hijos, como un cuerpo fuera de lugar” (Figueredo, 2013: 4).

A lo largo del film aparecen imágenes de bodas de amigas, tomadas del archivo social: ceremonias, besos en el altar, vestidos de novia y bailes con sus respectivas parejas. Estos fragmentos inscriben el relato en un repertorio visual compartido de la “novia ideal”, funcionando como dispositivos intericonográficos que reactivan un archivo cultural más amplio sobre feminidad y realización conyugal (Courtine, 2013). Frente a este archivo normativo, la narradora afirma:

[01:07–01:22]

Resulta que llevo una vida nómada. Como asistente de dirección, viaje de rodaje en rodaje. Durante unas semanas, ese equipo de filmación se convierte en una familia pasajera. Pero cuando termina la película, también lo hace la familia.

[01:22–01:29]

Ahora soy la única soltera que queda.

El montaje crea un desfase entre imagen y palabra: las bodas exaltan la estabilidad conyugal, mientras la narración evidencia la precariedad de los vínculos afectivos en su vida itinerante. La voz funciona como monólogo interior reflexivo, que desplaza la lectura celebratoria de las imágenes hacia un cuestionamiento del mandato social.

[01:29–01:50]

En tus veinte eres libre de hacer lo que quieras — tener novios, amantes, aventuras de una noche, trabajar, estudiar — igual que los hombres. Pero la libertad femenina tiene fecha de caducidad. Cuando cumplés treinta, cae un telón conservador.

[01:50–01:56]

En cada reunión social te enfrentas a una pregunta silenciosa.

Este pasaje sintetiza una de las claves de lectura del corto: la denuncia de la asimetría entre los géneros en la gestión del tiempo afectivo. El testimonio de Paula se articula con la frase publicada en la revista *Tendencia*, donde la cineasta afirma que “el mandato social a los treinta es: conseguí un buen chico, casate y tené hijos” (Schargorodsky citada en Ikeda, 2013: 114). El corto se estructura como un gesto de resistencia simbólica a ese mandato, desplazando la experiencia individual al campo del discurso público, como resalta el diario *La Nación* al reconocer que la directora “transformó su experiencia personal en un fenómeno de Internet” (Libedinsky, 2013).

En un momento posterior, el film presenta imágenes de una relación idealizada. Escenas de viajes, cenas románticas, paseos en bicicleta y gestos de cariño componen una secuencia que remite a la estética publicitaria de las parejas felices. La narración refuerza la intensidad emocional de esos encuentros:

[02:03–02:12]

Buscaba una historia de amor intensa y apasionada. Y encontré muchas. Cada una de ellas fue el amor de mi vida.

[02:12–02:17]

Nunca imaginé que terminarían todas juntas en una caja de cintas.

La caja funciona como metonimia del archivo íntimo, condensando en un solo objeto la acumulación de experiencias afectivas. Su reordenamiento crítico, a través del montaje, desplaza el carácter privado de esas memorias hacia una reflexión pública. Los cortes que interrumpen escenas idílicas con confesiones melancólicas producen un efecto de desequilibrio, fracturando la continuidad romántica y revelando la fragilidad de esos recuerdos. Este gesto de reorganizar el archivo audiovisual en forma de ensayo documental materializa la intericonicidad descrita por Courtine (2013): una reactivación crítica de imágenes afectivas que, al ser reinscritas, dialogan con un repertorio visual colectivo sobre el amor y su idealización mediática.

En la secuencia siguiente se introduce al personaje de Fernando, presentado como el “novio perfecto”. Las imágenes que lo acompañan —cuidadosamente iluminadas, enmarcadas por gestos afectivos y miradas cómplices— reafirman expectativas sociales de estabilidad emocional y pertenencia familiar:

[02:22–02:28]

Así que, por una vez, decido buscar un buen chico... y encuentro a Fernando.

[02:28–02:33]

El novio perfecto. Especialmente para mi familia.

[02:33–02:39]

Finalmente me convierto en la buena chica judía que todos quieren que sea.

La normatividad de género y el deseo de reconocimiento familiar alcanzan aquí su punto más intenso: las imágenes cuidadosamente iluminadas y los gestos afectivos inscriben a la protagonista en el ideal de la “novia perfecta”. Sin

embargo, esta apariencia se resquebraja con una inflexión en el tono del montaje y de la narración en voz over, que introduce una fisura entre la imagen normativa y la experiencia subjetiva.

[02:39–02:45]

Durante nuestra relación asistimos a 18 bodas. Pero cuando llega el momento de planear la nuestra...

[02:45–02:48]

Me doy cuenta de que no estoy siendo fiel a mí misma.

[02:48–02:51]

No puedo ser esa novia perfecta.

El contraste entre la visualidad normativa y el monólogo interior se convierte en un contrapunto irónico: mientras las imágenes refuerzan las expectativas sociales de estabilidad y pertenencia, la voz over revela el desajuste subjetivo y la imposibilidad de encarnar ese papel. El montaje, al introducir cortes que fracturan la continuidad romántica, genera un desequilibrio discursivo que hace visible entre la libertad y el deseo de la mujer y las convenciones sociales de raíz patriarcal.

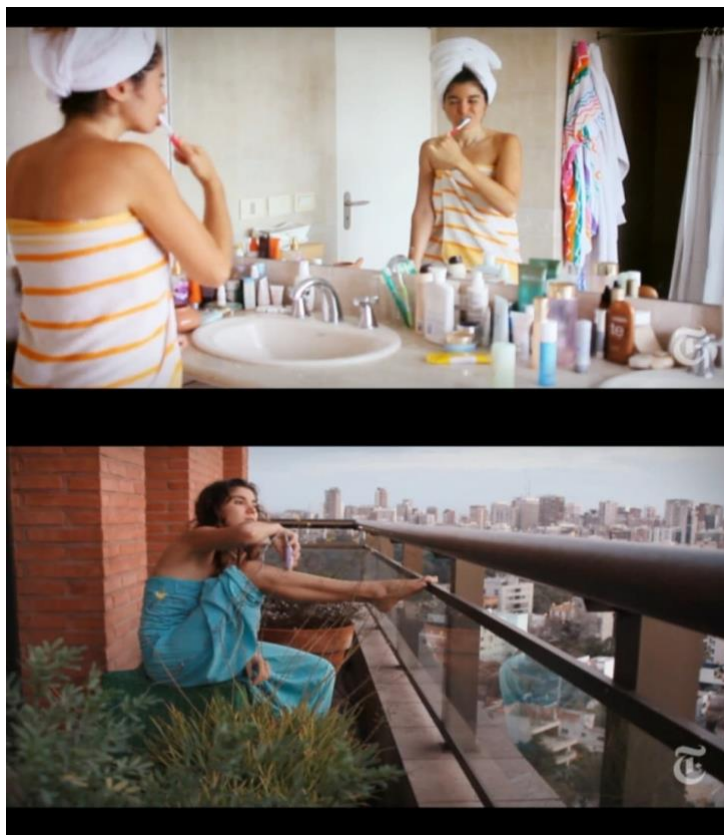


Figura 2: Paula en escenas cotidianas de soledad.

A partir de aquí, el cortometraje asume una tonalidad más introspectiva. La directora reconoce los impases que la atraviesan y formula, en clave de monólogo interior, un balance de deseos y renunciias:

[02:51–02:58]

Todavía no sé cómo resolver esta ecuación.

[02:58–03:08]

Pero al menos aprendí algunas cosas sobre mí. No quiero esas relaciones intensas e imposibles de mis veinte...

[03:08–03:12]

Tampoco quiero un esposo perfecto detrás de una cerca blanca.

[03:12–03:16]

Y definitivamente no planeo pasar mi vida sola.

Estas frases condensan una ruptura con los modelos afectivos heredados, sin negar la búsqueda de vínculos significativos. La crítica no radica en rechazar el

amor, sino en desnaturalizar los guiones preestablecidos que lo regulan. De este modo, la construcción enunciativa de la protagonista se desplaza de la persecución de un ideal romántico absoluto hacia la afirmación de un deseo más auténtico, aunque ambivalente.

En los instantes finales, la protagonista camina sola por una ciudad bulliciosa. La cámara en mano registra su desplazamiento entre ruidos urbanos, luces nocturnas y gestos cotidianos, mientras la voz over enuncia:

[03:16–03:26]

Ahora me doy cuenta de que todo lo que buscaba estaba mucho más cerca de lo que pensaba.

[03:26–03:35]

Estés con alguien o sola, en esos momentos en los que te amas y aceptas por completo... el mundo que te rodea cambia.

[03:35–03:38]

Al final, la felicidad es una decisión. ¿No es así?

Esta conclusión marca una inflexión en la narrativa: las imágenes privadas que abrieron el cortometraje —fiestas, bautismos y registros amorosos— son reinscritas como expresiones de libertad. La protagonista deja de aparecer como “un cuerpo fuera de lugar” y pasa a ocupar, con voz y gesto, el espacio simbólico que antes la marginaba.



Figura 3: Paula traza líneas sobre la arena.

La secuencia final intensifica este gesto de resignificación. Paula aparece bailando en la playa y escribiendo en la arena, mientras la cámara acompaña el movimiento de las olas. Estas imágenes, de fuerte carga simbólica, configuran una visualidad intericónica de la libertad: remiten tanto a los rituales de purificación ligados al mar como a las representaciones culturales de travesía y renacimiento. En contraste con las bodas y maternidades normativas que atravesaron el relato, la protagonista se inscribe ahora en un paisaje abierto, afirmando su autonomía en un horizonte que rechaza guiones predeterminados.

Más que una metáfora, la playa se presenta como un espacio íntimo y corporal en el que la protagonista reinscribe su propia trayectoria. Lo que era signo de subordinación femenina se convierte en metáfora de autonomía. El reconocimiento subjetivo —amar(se) y aceptar(se)— no queda limitado a una vivencia íntima, sino que se proyecta en una red de resonancias activada por la circulación del cortometraje. La publicación en *The New York Times* y los múltiples comentarios que generó en plataformas digitales transformaron esta

experiencia personal en un dispositivo de memoria compartida, capaz de interpelar a otras personas y de tensionar los guiones normativos en el espacio público.

Consideraciones finales

El concepto de intericonicidad resultó fundamental para comprender cómo las imágenes personales movilizadas por Paula Schargorodsky —videos caseros del archivo familiar, fotografías íntimas, registros de bodas de amigas y cintas MiniDV— adquieren sentido no solo como expresiones de una memoria individual, sino como fragmentos de una iconografía colectiva de lo femenino. Vestidos blancos, fiestas de cumpleaños, cenas románticas y rituales matrimoniales evocan un repertorio visual compartido, constituido por tradiciones familiares, producciones mediáticas y representaciones culturales centradas en la figura de la mujer ideal.

En este contexto, la intericonicidad evidenció no solo los modos en que la protagonista se inscribe en una cadena visual preexistente, sino también su capacidad de rearticular críticamente tales imágenes. Al reorganizar y remontar sus propias memorias desde una perspectiva situada y reflexiva, Schargorodsky transforma el pasado en discurso, desestabilizando guiones normativos de género y temporalidad afectiva. La fotografía y el video dejan de operar como registros documentales para funcionar como dispositivos discursivos capaces de articular subjetividad, crítica social y memoria sensible.

Asimismo, al articular la lógica del film ensayo, el cortometraje moviliza recursos técnicos —cámara en mano, cortes abruptos, montaje fragmentado y voz over en clave de monólogo interior— que introducen efectos de desequilibrio y revelan la fragilidad de los recuerdos. Estos recursos muestran que la crítica no se limita a lo dicho en la narración, sino que se construye formalmente en la relación entre imagen y sonido. El tono confesional e irónico de la narradora intensifica esta dimensión, transformando la experiencia íntima en gesto público de resistencia simbólica.

La estructura analítica propuesta en este artículo permitió observar cuatro momentos clave: la infancia como anticipación de un destino matrimonial; la soledad de la narradora frente a las bodas de amigas; el intento fallido de adecuación a los mandatos sociales mediante una relación estable; y, finalmente, una inflexión introspectiva y liberadora, en la cual la protagonista rechaza los guiones convencionales y afirma otras posibilidades de existencia. En este trayecto, la película performa, con delicadeza e ironía, una voz disidente que tensiona lo personal y lo colectivo.

35 and Single articula así afectos privados y cuestiones sociales de manera potente, desplazando la imagen tradicional del matrimonio como centro de la experiencia femenina. Al transformar la condición de ser soltera a los 35 años en un punto de partida para reflexionar sobre deseo, libertad y pertenencia, la directora activa la potencia política de la memoria y de la subjetividad, reafirmando el lugar del documental autobiográfico y del film ensayo como espacios de resistencia cultural.

Aun así, el corto invita a considerar matices que complejizan su recepción. Aunque propone una ruptura simbólica con los ideales convencionales de matrimonio y maternidad, preserva —aunque de forma sutil— un deseo romántico todavía centrado en la figura de la pareja. Esta ambivalencia, lejos de restar fuerza a la crítica, otorga densidad al recorrido subjetivo de la protagonista, quien no niega el amor, sino que reivindica la libertad de vivirlo fuera de los moldes normativos.

Otro aspecto relevante es la posición social y racial de la narradora. Documentar durante más de una década su propia trayectoria afectiva, con acceso a tecnologías de registro y a circuitos privilegiados de circulación mediática, marca un lugar de enunciación específico, atravesado por condiciones de clase y blanquitud. Reconocer este encuadre no invalida su experiencia, pero sí obliga a admitir que no todas las mujeres —particularmente las racializadas— comparten iguales posibilidades de visibilidad y escucha en el espacio público.

En última instancia, la película construye una oda humorística a las imperfecciones del recorrido amoroso. Con autoironía, Schargorodsky convierte las presiones sociales en materia de risa y crítica, los fracasos en cintas reutilizadas y la soledad en performance. Al movilizar un archivo repleto de imágenes familiares y sociales, activa una memoria compartida que a la vez reconoce y subvierte los guiones tradicionales. De este modo, reescribe el tiempo, el deseo y el cuerpo en narrativas posibles donde la risa se vuelve también una forma de recordar —y de resistir.

Bibliografía

- Aumont, Jacques (1999). *El análisis del filme*. Campinas: Papirus.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin (2013). *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas, SP: Editora UNICAMP; São Paulo, SP: Edusp.
- Butler, Judith (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Cavareto, Adriana (2005). *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford: Stanford University Press.
- Chion, Michel (2008 [2011]). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós / Lisboa: Texto & Grafia.
- Clarín (2013). “La vida amorosa de una argentina, furor en Internet”. *Clarín*, 14 de diciembre. Disponible en: <https://www.clarin.com> (consultado el 14 de junio de 2025).
- Clark, M. S.; Graham, S. M. (2005). “Do relationship researches neglect singles?” en *Psychological Inquiry*, número 16.
- Courtine, Jean-Jacques (2009). *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Paulo: EdUFSCAR.
- Courtine, Jean-Jacques (2013). *Decifrar o corpo. Pensar com Foucault*. Petrópolis/RJ: Vozes.
- Cursino, C.; Lins, C. (2010). *O arquivo e a memória no cinema*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- DePaulo, B.; Morris, W. (2005). “Singles in society and in science” en *Psychological Inquiry*, número 16(2–3).
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Doane, Mary Ann (1985). “The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space”. In: Weis, Elisabeth; Belton, John (eds.). *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press.
- Doane, Mary Ann (2008). *The Voice in the Cinema*. New Haven: Yale University Press.

- Figueredo, Janaína (2013). "Aos 35 anos, vida de solteira" en *O Globo*, Segundo Caderno, 23 de diciembre.
- Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. São Paulo: Centauro.
- Ikeda, Paula (2013). "El mandato social a los treinta es: conseguí un buen chico, casate y tené hijos" en *Revista Actualidad*, n° 115.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Lejeune, Philippe (2008). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG.
- Lopes, Silvina Rodrigues (2012). *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Chão da Feira.
- Nichols, Bill (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Odin, Roger (1995). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Piedras, Elisa (2014). "Enunciados do eu: modos de subjetivação no documentário contemporâneo em primeira pessoa" en *Revista Eco-Pós*, volumen 17, número 3.
- Pollak, Michael (1989). "Memoria e identidad social". *Estudos Históricas*, volumen 2, número 3, pp. 200–212.
- Ribeiro, Djamila (2017). *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento.
- Schlenker Monsalve, Juana (2025). "Gritos, silencios y afonías. Voces de mujeres en el cine documental latinoamericano". *Imagofagia*, (31), pp. 26–54. Disponible en: <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/1067>
- Silverman, Kaja (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tadesse, Selamawit (2018). *Lived experience of unmarried women above the age of thirty living in Addis Ababa city*. Addis Ababa University.
- Tenembaum, Tamara (2022). *El fin del amor: amar y follar en el siglo XXI*. Barcelona: Seix Barral.
- Teixeira, Francisco Elinaldo (2015). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec Editora.
- Teixeira, Laís de Lorenço (2024). "Documentário de encontro entre mulheres: espelhamento e embate" en *Doc On-line*, volume 35.
- Van der Watt, D. (2015). *Women's experience of being single*. Stellenbosch University.

*Adriano Charles da Silva Cruz (Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil) es Doctor en Letras, con posdoctorado en Comunicación por la Universidad de São Paulo (USP). Es Profesor Asociado de la UFRN y Docente del Programa de Posgrado en Estudios de los Medios. Es miembro de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa) y de la Red Iberoamericana de Investigadores en Culturas, Educación y Prácticas Audiovisuales (Iberaudiovisual). Actualmente realiza una estancia posdoctoral en el Programa de Posgrado en Comunicación de la Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE). E-mail: adrianocruzufn@gmail.com