



**Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: El auge del documental autobiográfico : orígenes, condiciones y características del fenómeno que quiebra las convenciones del campo**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Ariel Duer**

**Gustavo Aprea, tutor**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2008**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Ciencias de la  
Comunicación Social

Tesina

**El auge del documental  
autobiográfico: orígenes,  
condiciones y  
características del  
fenómeno que quiebra las  
convenciones del campo**

Autor: Ariel Duer

- DNI: 29.151.532
- Correo electrónico: [arielduer@gmail.com](mailto:arielduer@gmail.com)
- Teléfonos: 4774-5767 / 155-668-2625

Tutor: Gustavo Aprea

## ÍNDICE

1. **Introducción.** *Pág. 3*
  
2. **Aproximaciones al discurso autobiográfico.** *Pág. 8*  
La nueva autobiografía. *Pág. 12*  
Lo autobiográfico, “hibridizado”. *Pág. 13*
  
3. **Apuntes sobre el cine documental.** *Pág. 19*  
Una categoría de límites difusos. *Pág. 21*  
Modos de representación en los documentales. *Pág. 25*  
¿Discursos de sobriedad? *Pág. 29*  
Algunos hitos históricos del campo. *Pág. 33*
  
4. **Algunos factores que explican el fenómeno.** *Pág. 36*  
El retorno de lo vivencial. *Pág. 38*  
El giro subjetivo. *Pág. 39*  
Los aportes de la técnica. *Pág. 44*
  
5. **Lo autobiográfico en el documental.** *Pág. 47*  
Los orígenes de un género. *Pág. 47*  
El ocaso de la objetividad. *Pág. 51*  
El giro preformativo. *Pág. 53*  
De Michael Moore a Caouette. *Pág. 56*
  
6. **Tarnation: un ejercicio de catarsis hecho película.** *Pág. 61*  
La forma al servicio del contenido. *Pág. 63*  
De la oscuridad a la luz. *Pág. 67*
  
7. **Documentales autobiográficos argentinos.** *Pág. 69*  
El documental en el país. *Pág. 69*  
*Los rubios*: construyendo la identidad desde la ausencia. *Pág. 74*  
*La televisión y yo*: la historia familiar como metáfora del país. *Pág. 77*  
*Fotografías*: un reencuentro con las propias raíces. *Pág. 81*  
*M*: investigar para cerrar una herida y llenar un vacío. *Pág. 84*  
*Hacer patria*: la gesta de los inmigrantes. *Pág. 87*
  
8. **Síntesis y conclusiones.** *Pág. 90*
  
9. **Bibliografía y fuentes.** *Pág. 97*

## 1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años, el documental ha adquirido una renovada vitalidad en el universo cinematográfico. Encuentros dedicados exclusivamente a esta clase de filmes, una mayor presencia del género en las carteleras, éxitos de taquilla, elogios de la crítica y reconocimientos impensables hasta no hace mucho (como el hecho de que Michael Moore obtuviera en 2004 la Palma de Oro en el festival de Cannes, por *Fahrenheit 9/11*) constituyen algunos de los indicios que dan cuenta de este período de pujanza.

En marzo de 2005, en una nota titulada “El auge del documental”, la periodista Valeria Perasso reflejaba en el portal BBC Mundo la fuerte presencia de producciones documentales en el festival de Mar del Plata de aquel año.

“Las miradas documentales, que viven un resurgir en el cine mundial, también dijeron presente en este festival, que ofrece de todo: desde documentales con estéticas logradas y novedosas, hasta otras piezas con un mero valor testimonial (...). Y están los filmes que coquetean con el formato pero prefieren definirse como híbridos y dejar que el espectador tenga la última palabra a la hora de poner un rótulo (...). Esta tendencia es, precisamente, una de las que define a la nueva oleada de documentales: la experimentación con nuevos lenguajes y propuestas visuales y, en muchos casos, la asignación de un rol mucho más activo a las personas retratadas en la película.”<sup>1</sup>

La periodista identificaba, así, algunos de los rasgos innovadores que podían advertirse en las obras recientes del género, como una evidente profundización de la experimentación estética. Es cierto: históricamente, hubo siempre en el campo documental corrientes para las cuales esta búsqueda resultaba prioritaria. Varias obras emblemáticas así lo reflejan, desde *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov —uno de los precursores del documental— hasta la argentina *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas. Sin embargo, durante décadas el conjunto mayoritario de las producciones documentales que alcanzaron difusión masiva tendió a privilegiar el contenido por sobre la forma.

---

<sup>1</sup> Perasso, Valeria: “El auge del documental”; BBCmundo.com, 19-3-2005.

Los hechos, según consigna el artículo, demuestran que eso ha empezado a cambiar. Que la posibilidad de impregnar a las películas de un estilo personal tiende a generalizarse en el campo documental. Y que a los recursos “tradicionales” del género, como la narración en *off* y las entrevistas directas (que contribuían a reforzar el llamado “paradigma de objetividad”, esa pretensión de una mirada aséptica y neutral en el relato) van sumándose, de a poco, características y rasgos propios —hasta entonces— del cine ficcional; y de otros campos audiovisuales, como el *videoclip*.

Tanto que —como vimos— también han ganado terreno en los últimos años las producciones “híbridas” o también bautizadas de “docu-ficción”. Entre las cuales figura, a modo de referencia insoslayable en la Argentina, el filme de Albertina Carri *Los rubios*, que más adelante se analiza de manera específica.

Silvana Jarmoluk, integrante del colectivo de documentalistas Argentina.DOC, afirmaba en la nota citada:

"El documental en sí ha cambiado bastante, y el espectador se está acostumbrando de a poco a descubrir que hay otros lenguajes diferentes a los programas educativos de televisión, que es lo que todos asociamos enseguida con la idea de documental. Las propuestas nuevas son más artísticas, y menos periodísticas."<sup>2</sup>

De la mano del auge y el auspicioso presente del género, y de la emergencia de aquellas flamantes inquietudes retóricas y enunciativas entre los directores del rubro (que permiten, entonces, jerarquizar el aspecto artístico de las obras por sobre el periodístico o netamente informativo), comienza a surgir también un cambio destacable en el aspecto temático.

Las historias autobiográficas, los acontecimientos vitales de los mismos autores o de sus familias, se convierten en “tematizables”, y pasan a abordarse en distintos filmes ya sea como retazos o fragmentos de una historia —si se

---

<sup>2</sup> Perasso, Valeria: Art. Cit.

quiere— más amplia (lo que ocurría, por caso, en *Roger & Me* —1989—, de Moore, quien tomaba la situación laboral de su familia y de sus vecinos de pueblo como disparador para embestir contra las perversiones del modelo económico estadounidense), o bien como ejes centrales del relato propiamente dicho.

Esto va acompañado de una presencia subjetiva cada vez mayor (física y conceptual, es decir, con sus voces y sus cuerpos en escena, pero a la vez como personajes de la trama) de los realizadores en la historia, algo difícil de imaginar hasta hace algunos años, cuando predominaba —justamente— la búsqueda de esa apariencia de objetividad antes mencionada.

El documental autobiográfico configura, claramente, una tendencia en plena expansión. Un fenómeno contemporáneo, con múltiples exponentes en el cine norteamericano, europeo y latinoamericano. Y con una especial ascendencia en nuestro país, donde realizadores principiantes y consagrados han elegido contar (algunos con más apego a la estética tradicional del documental, otros explorando nuevos horizontes) historias que los tienen como protagonistas directos o indirectos. *Los rubios*, nuevamente, constituye un claro exponente del fenómeno en la Argentina. Pero, como veremos, no el único.

Nos propondremos demostrar, en primer término, que la aparición de estos filmes quiebra, subvierte y transgrede algunas de las convenciones clásicas del documental (por supuesto, con matices entre las diversas obras; pero todas con algún grado de audacia para alejarse de los cánones tradicionales, aunque más no sea por el mero hecho de poner al director en el centro de la escena).

Pero también, especialmente, este ensayo apunta a identificar, describir y analizar el conjunto de factores socioculturales y de condiciones técnicas que, según la hipótesis que postulamos, tornan factible la emergencia de este conjunto de filmes. Los posibilitan, los legitiman y explican su popularidad creciente.

Intentaremos detectar y describir, por un lado, una serie de factores culturales

de la posmodernidad —rasgos de época, en definitiva— que contribuyen a la aparición y consolidación de esta tendencia: la disolución de los límites entre las esferas pública y privada; la “exaltación del yo” y el narcisismo extremo; la legitimación de la autorreferencialidad y la construcción de exitosos productos mediáticos a partir de historias anónimas, como ocurre en los *reality shows* o en la proliferación de los blogs, entre otros.

A la vez, exploraremos las innovaciones tecnológicas de las últimas décadas que, junto con aquellos elementos socioculturales, han influido directa o indirectamente en el surgimiento de los documentales autobiográficos. Desde el abaratamiento de las herramientas para filmar y editar películas gracias a, por ejemplo, el video digital como alternativa al rodaje en 35 milímetros; hasta la disponibilidad cada vez mayor de filmaciones hogareñas que, en muchos casos, terminan sirviendo como “materia prima” de estas producciones.

Y abordaremos, además, las recientes transformaciones y los cambios en los dos campos discursivos de análisis —el documental y la autobiografía— que también resultan decisivos para comprender el fenómeno en cuestión.

Hay, por cierto, un cúmulo de razones que explican la pujanza actual del documental en su sentido más amplio. Por ejemplo, las motivaciones económicas. El realizador español Joaquim Jordá sostenía en una entrevista publicada en 2004 por el diario El País el siguiente razonamiento, acaso algo simplista pero contundente: “Un largo de ficción anda por los 300 millones de pesetas. Un documental no pasa de 70; ese es el auge del documental”<sup>3</sup>.

Otro factor a considerar es la dificultad de abordar libremente determinados asuntos en los medios masivos de comunicación, cada vez más concentrados y funcionales a intereses económicos. En ese contexto, la figura del documentalista aparecería como a salvo, todavía, de aquellas presiones, y dotada aún de cierta independencia.

---

<sup>3</sup> Rodríguez Marcos, Javier: “El auge del documental viene de la crisis del cine” (entrevista a Joaquín Jordá); El País (Madrid), 26-6-2004.

Queda claro que el auge del documental responde a múltiples causas. Pero entre ellas no puede soslayarse la aparición de filmes innovadores, diferentes y rupturistas, que han cosechado elogios y reconocimientos de la crítica y del público en los últimos tiempos. El segmento ascendente de los filmes con componentes autobiográficos forma parte de esta tendencia y desempeña en el resurgimiento del campo, sin dudas, un rol significativo.

Buscaremos, entonces, comprender los nuevos modos de inclusión de lo autobiográfico en el documental, y cómo tematizan hoy los documentalistas los elementos vinculados a sus propias historias personales. Qué recursos emplean, a qué estrategias narrativas apelan y de qué manera vinculan —en una época en la que la autorreferencialidad es un rasgo dominante de la comunicación masiva— estos aspectos autobiográficos con determinados fenómenos o situaciones de la realidad social. En qué medida sus obras representan una ruptura con las convenciones del documental, pero también con los paradigmas tradicionales del discurso autobiográfico.

A lo largo del trabajo, abordaremos la especificidad del discurso autobiográfico: sus orígenes y su evolución a través del tiempo, principales soportes, modos narrativos y enunciativos, análisis y reflexiones paradigmáticos sobre el tema. Nos adentraremos, además, en la evolución histórica del campo documental: su nacimiento y desarrollo, obras y autores más representativos, paradigmas y convenciones predominantes, diversas corrientes y estilos, taxonomías.

Describiremos las manifestaciones que, en la cinematografía contemporánea, dan cuenta del cruce de ambas esferas discursivas: los documentales autobiográficos. Y desarrollaremos tanto los rasgos del paradigma cultural de época como las condiciones técnicas que, entre otros factores, explican este cruce. Intentaremos, así, comprobar dos hipótesis centrales: 1) Este tipo de películas emerge en un contexto de convergencia de factores culturales y condiciones técnicas que las posibilitan y condicionan; 2) a su vez, marcan una ruptura con los códigos y las convenciones clásicas del documental.

## 2.

### APROXIMACIONES AL DISCURSO AUTOBIOGRÁFICO

Para entender mejor el fenómeno de los documentales autobiográficos o “en primera persona”, primero es necesario esbozar algunas aproximaciones al discurso autobiográfico propiamente dicho, independientemente de sus soportes. Aunque si hablamos de autobiografía, la amplia mayoría de las obras agrupadas bajo ese rótulo se han publicado en formato de libro impreso (de hecho, hablar de una “autobiografía audiovisual” constituye, estrictamente, una licencia, ya que en la etimología del término el sufijo “grafía” significa escritura).

En el origen de la autobiografía moderna —cuyo hito fundacional es, coinciden los especialistas, la publicación de las Confesiones de Jean Jacques Rousseau (1770)— hay, dice la filósofa francesa Martine Leibovici (quien dictó en 2007 en la Universidad de Buenos Aires el seminario “La autobiografía como comprensión del mundo”) una búsqueda de autoconocimiento. “Rousseau (...) insta a recordar y poder contar los recuerdos. A través de ese relato se alcanza una respuesta a la pregunta de quién se es”, afirma Leibovici en un reportaje concedido al diario Clarín<sup>4</sup>. Y agrega: “Vivimos armando relatos para saber quiénes somos”<sup>5</sup>. El auge contemporáneo que (acaso equivalente al del documental en la industria del cine) experimentan las autobiografías en el mercado editorial —“hoy son éxito, moda, tendencia”<sup>6</sup>, reconoce— estará motivado, seguramente, por un conjunto de factores socioculturales en los que más adelante indagaremos.

La especialista señala que “el hombre se cuenta a sí mismo, se reconoce como sujeto autónomo, a partir del Renacimiento”<sup>7</sup>, y que, pese a que varios de sus colegas ven a la confesión cristiana como el antecedente del género, este sólo podría haber surgido como tal en la edad Moderna, cuando la figura del individuo soberano se instala. Leibovici considera que la fascinación que ejerce

---

<sup>4</sup> Martyniuk, Claudio: “Vivimos armando relatos para saber quiénes somos” (entrevista a Martine Leibovici); Clarín, 28-10-2007.

<sup>5</sup> Martyniuk, Claudio: Art. Cit.

<sup>6</sup> Martyniuk, Claudio: Art. Cit.

<sup>7</sup> Martyniuk, Claudio: Art. Cit.

la autobiografía radica en la “articulación entre una historia personal, singular, que puede ir más allá de su singularidad para dirigirse a una universalidad”<sup>8</sup>. En definitiva, aquello de “pinta tu aldea y pintarás el mundo”, como rezaba la frase de Tolstoi. “Lo revela Rousseau: él va a contar su historia personal, pero dice que lo que busca es conocer al hombre universal explicándose a sí mismo”<sup>9</sup>, grafica la autora. La socióloga argentina Leonor Arfuch, en tanto, parece coincidir con esta visión:

“Más allá del narcisismo o la irreverencia hay en juego un valor testimonial: toda autobiografía es también colectiva, habla de familias, grupos, generaciones, y en cierto sentido, de la humanidad. Pero al mismo tiempo, los géneros íntimos rescatan la vivencia de lo pequeño, lo cotidiano, como un anclaje de normalidad.”<sup>10</sup>

Además, Leibovici fija su postura en relación con dos de los problemas teóricos fundamentales en el análisis del género, estrechamente ligados entre sí: la cuestión de la verdad en estos discursos y el dilema reflejo-reconstrucción (en qué medida lo que se cuenta “es” la historia y la identidad personal o una representación subjetiva de ellas, en palabras de la autora, si el relato “expresa una identidad que ya está allí o se construye”). Propone hablar “más de ‘veracidad’ que de ‘verdad’”, ya que “la verdad que cada persona intenta establecer sobre sí misma es la verdad particular, que no es forzosamente la verdad del conocimiento”. Y sostiene que el autobiógrafo construye su identidad en el texto. “Nuestra identidad no está definida de antemano (...); se perfila, se construye, en el relato que vamos armando”.

En este sentido, vale recordar la respuesta que Arfuch cita de Barthes cuando le preguntan acerca de sus objetivos al escribir *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975): “No pienso que dije la verdad sobre mí, no me plantée eso en absoluto. Justamente traté de mostrar lo que llamo un ‘imaginario de escritura’, una manera casi novelesca de vivirse como personaje intelectual en la ficción, en la ilusión, y para nada en la verdad”<sup>11</sup>. Gabriel García Márquez se

---

<sup>8</sup> Martyniuk, Claudio: Art. Cit.

<sup>9</sup> Martyniuk, Claudio: Art. Cit.

<sup>10</sup> Arfuch, Leonor: “Vivir y narrar: la pasión biográfica”; La Nación, 10-11-2002.

<sup>11</sup> Arfuch, Leonor: Art. Cit.

expresaba en una línea similar al publicar sus memorias: "la vida no es la que uno vivió sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla"<sup>12</sup>.

Según concluye la filóloga española María Dolores Vivero García en *El discurso autobiográfico: ideología de la transparencia y mito de la autenticidad*, este tipo de textos sacan "el mejor partido de una ideología de la transparencia discursiva y de una concepción representacional del lenguaje para producir efectos de comunicación 'directa' y de acceso 'directo' al yo del autor"<sup>13</sup>.

Habría, es decir, una suerte de juego discursivo a partir del cual el autobiógrafo parece contar su propia realidad *tal cual es*, disimulando el hecho de que todo relato constituye —al cabo, y como enfatizaba Leibovici— una construcción de quien lo enuncia.

"El discurso autobiográfico se sustenta sobre una ideología de la transparencia discursiva y sobre una concepción representacional del lenguaje, de las que saca admirablemente partido para crear efectos de transparencia y de autenticidad"<sup>14</sup>, agrega Vivero García. El resultado: una fantasía de correspondencia entre la representación discursiva y el mundo empírico.

Esta es una de las características más salientes de lo que ella llama "el contrato de lectura autobiográfica" (la serie de condiciones que definen a todo género discursivo en correspondencia con una práctica social determinada). Basándose en los ensayos de Philippe Lejeune, teórico pionero sobre el campo de la autobiografía, describe los dos aspectos básicos de aquel contrato: "el primero, que Lejeune denomina pacto autobiográfico, asegura la identidad entre el autor, el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado; el segundo, que llama pacto referencial, asegura la autenticidad de lo relatado"<sup>15</sup>. Es decir, en el primer pacto, autor, narrador y protagonista serían la misma persona. Mientras que el segundo, como el propio Lejeune sintetizaba, consistiría en "comprometerse a decir la verdad, con fidelidad y exactitud".

---

<sup>12</sup> García Márquez, Gabriel: *Vivir para contarla*, prefacio; Sudamericana, 2002.

<sup>13</sup> Vivero García, María Dolores: "El discurso autobiográfico: ideología de la transparencia y mito de la autenticidad"; *Téleme: Revista complutense de estudios franceses*, N° 17, 2002, Págs. 283-293.

<sup>14</sup> Vivero García, María Dolores: Art. Cit.

<sup>15</sup> Vivero García, María Dolores: Art. Cit.

De estos “pactos” se deriva la impresión del lector de establecer “una comunicación ‘directa’, es decir, no mediatizada por el discurso literario, con el autor”, y una “ilusión de un acceso ‘directo’ a la vida de éste”<sup>16</sup>. Vivero García advierte, sin embargo, que no debemos perder de vista que la persona de carne y hueso que produce el discurso no es, en términos estrictos, idéntica al personaje que ella construye de sí misma. “El yo-narrado es una representación discursiva que no puede confundirse con el sujeto empírico psicosocial, protagonista de su existencia real, aunque el contrato autobiográfico los asimile”<sup>17</sup>, aclara. Y concluye:

“Difuminando así la frontera entre instancias discursivas y seres empíricos, la autobiografía consigue un efecto de comunicación entre sujetos plenos y lleva a sus últimas consecuencias la ilusión alimentada por un realismo literario que multiplica los efectos de transparencia y de realidad ocultando esta misma frontera. De este modo, el discurso autobiográfico saca admirablemente partido de la ilusión de unicidad del yo”<sup>18</sup>.

Este efecto de transparencia enunciativa — “al quedar ocultas la función narrativa y la responsabilidad del narrador en la construcción del relato y de su propia imagen”<sup>19</sup>— aparecería, entonces, como uno de los rasgos arquetípicos del discurso autobiográfico.

¿Y qué sucedería cuando el texto, sea escrito o audiovisual, rompe explícita y deliberadamente esa “imagen de un autor desvinculado de todo trabajo de elaboración”<sup>20</sup> del discurso y permite, en cambio, rastrear huellas de sus condiciones productivas? Como cuando, por ejemplo, el realizador se muestra a sí mismo en pleno proceso de generación del relato (recurso al que, como veremos después, apelan varios de los autodocumentalistas contemporáneos).

De acuerdo con Vivero García, lejos de romper la ilusión de transparencia, tal circunstancia la refuerza. “Esta impresión se mantiene incluso cuando el

---

<sup>16</sup> Vivero García, María Dolores: Art. Cit.

<sup>17</sup> Vivero García, María Dolores: Art. Cit.

<sup>18</sup> Vivero García, María Dolores: Art. Cit.

<sup>19</sup> Vivero García, María Dolores: Art. Cit.

<sup>20</sup> Vivero García, María Dolores: Art. Cit.

narrador, indicando cómo ordena u organiza el relato, parece develar la responsabilidad que tiene en su construcción”<sup>21</sup>. Se potenciaría en el lector, al narrarse o exhibirse esta suerte de backstage o detrás de escena del relato, la percepción de una realidad contada sin mediaciones, tal cual es.

## 2.1 La nueva autobiografía

Un punto en común entre el documental y la autobiografía es cierta subestimación que los dos han padecido —el primero respecto de los géneros cinematográficos ficcionales; el segundo en relación con la novela y otras expresiones literarias— por parte de los círculos académicos, críticos e intelectuales ligados a sus respectivos campos. Pero —por diversos motivos que luego se analizarán en profundidad— tanto el documental como la autobiografía han experimentado últimamente un resurgimiento más que evidente, que les permite gozar hoy del prestigio y reconocimiento que antes se les negaba.

El francés Lejeune, profesor de la Universidad París X-Nanterre y cuya noción de “pacto autobiográfico” citábamos antes, sostenía en un artículo periodístico en 2003 que “Una especie de reprobación moral ha rodeado el acto autobiográfico durante mucho tiempo. Los usos sociales y las reglas de la humildad cristiana se oponían a que se escribiera sobre sí”<sup>22</sup>. Y agrega que, como contrapartida:

“La nueva autobiografía (...) ya no se avergüenza de sí misma. Ni moral, ni estéticamente. No, examinarse a sí mismo no es motivo de culpa: puede ser una disciplina exigente. Reconstruir la historia de su vida para comunicarla al prójimo no es egoísta: puede ser un acto de solidaridad, que haga evolucionar nuestros modelos de vida y modifique nuestras censuras”<sup>23</sup>.

Comienza a advertirse, aquí, la referencia a un cambio cultural que genera un creciente interés en las historias autobiográficas (y una mayor legitimidad social de las mismas), y que —como veremos luego— ya no incluye como requisito de legitimación de estos textos el hecho de que su autor sea una personalidad

---

<sup>21</sup> Vivero García, María Dolores: Art. Cit.

<sup>22</sup> Lejeune, Philippe: “La nueva autobiografía”; El nuevo diario, 2-2-2003.

<sup>23</sup> Lejeune, Philippe: Art. Cit.

célebre, pública o de cierta relevancia histórica. Ahora, lo que ignotos y anónimos tienen para decir también interesa.

“Y si a uno le complace leer la vida de otros, no es porque sea un *voyeur*, es para situar mejor la suya: nuestra identidad es inestable, incierta, se reconstruye por ósmosis con la identidad de los demás (...). Creo que la autobiografía, a lo largo del siglo XX, ha pasado lentamente de la retaguardia a la vanguardia, está a punto de alcanzar los géneros ‘valorados’, y quizás el siglo XXI será el de la nueva autobiografía”<sup>24</sup>.

Además, Lejeune señala que el género cada vez se abre más a nuevos formatos, soportes y lenguajes, ampliando sus límites creativos. Se propone desterrar la creencia de que sólo en la ficción hay creación. El discurso autobiográfico, dice:

“No es forzosamente un curriculum vitae, puede desarrollarse según los modelos de la poesía (...), del montaje cinematográfico (...). Puede desbordar la escritura y conquistar las artes de la imagen, como muestra el extraordinario nacimiento, en los últimos veinte años, de un cine de ensayo autobiográfico.”<sup>25</sup>

Lejeune aludía con entusiasmo a la emergencia de los documentales en primera persona, y concluía entonces: “Estamos en un momento de eclosión. La autobiografía ya no es un pecado ni un sustitutivo. Es nuestra nueva frontera”<sup>26</sup>.

### **Lo autobiográfico, “hibridizado”**

Miguel González-Abellás, docente cubano de la universidad de Washburn (Estados Unidos), ha desarrollado su propio análisis de las nuevas formas de la autobiografía contemporánea. Hace hincapié en la aparición de obras híbridas que obligan a ampliar los límites clásicos del género. Estas obras “presentan varios elementos técnicos y temáticos que juegan con la autobiografía y que permiten su inclusión en este género si dicha definición se expande

---

<sup>24</sup> Lejeune, Philippe: Art. Cit.

<sup>25</sup> Lejeune, Philippe: Art. Cit.

<sup>26</sup> Lejeune, Philippe: Art. Cit.

ligeramente”<sup>27</sup>. En ellas, “la narrativa autodiegética oscila entre la ficción y la realidad”. El autor concluye que “en la época contemporánea lo autobiográfico resurge con fuerza, pero altamente hibridizado”<sup>28</sup>. Y augura:

“La creación literaria juega a borrar las fronteras haciendo estallar los géneros. Lo que existe, lo que va sin duda a desarrollarse, es una mezcla entre autobiografía y ficción en que el dinamismo del texto nace de la presencia, en segundo término, de límites que ya no se respetan”<sup>29</sup>.

La combinación de técnicas de la ficción con la autobiografía ha dado lugar a obras rotuladas como “de autoficción”, que —a priori— parecieran no encajar del todo en las pautas que según Lejeune configurarían el pacto autobiográfico. Manuel Alberca, profesor de literatura española de la Universidad de Málaga, ve en esta tendencia una suerte de quiebre de aquel pacto.

“Algo de antipacto o contrapacto, una manera de emborronar la clara y explicativa teoría de Philippe Lejeune, de ponerla a prueba o de completarla, pero sobre todo de acotar un campo fronterizo entre los dos grandes pactos literarios, entre los relatos verdaderos y los ficticios”<sup>30</sup>.

Por su parte el especialista en literatura moderna Ricardo Fernández, de la universidad de Colorado State, coloca en un plano secundario la cuestión de la referencialidad planteada por Lejeune. En su ensayo *La dramaturgia del fantasma en la gestualidad autobiográfica*, entiende que “la pregunta que nos debe guiar para descubrir el secreto de la autobiografía no es tanto si es la verdad o no lo que está en juego, sino cómo se pone en juego el escritor en un proceso de creación interactivo”<sup>31</sup>. Fernández habla de un compromiso y de un “gesto ético”<sup>32</sup> que se plasma en la autobiografía, que surge del hecho de que

---

<sup>27</sup> González-Abellás, Miguel: “El problema del yo: Autor y narrador en la ficción cubana reciente”; *Espéculo - Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid*, N° 29, marzo-junio 2005.

<sup>28</sup> González-Abellás, Miguel: Art. Cit.

<sup>29</sup> González-Abellás, Miguel: Art. Cit.

<sup>30</sup> Alberca, Manuel: “El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción”; *Boletín de la Unidad de Estudios Biograficos de la Universidad de Barcelona*, 1996.

<sup>31</sup> Fernández, Ricardo: “La dramaturgia del fantasma en la gestualidad autobiográfica”; *Espéculo - Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid*, N° 26, marzo-junio 2004.

<sup>32</sup> Fernández, Ricardo: Art. Cit.

el autor “convierta su vida en juego y en mercancía”<sup>33</sup> al volcarla en un producto de la industria cultural.

Leonor Arfuch, cuya perspectiva sobre el retorno del espacio biográfico a la cultura retomaremos luego, parece coincidir al respecto, al sostener que

“la vivencia, lo que se busca en estos relatos no es tanto su ‘verdad’ referencial —su adecuación a los hechos— sino más bien la autenticidad de la voz que cuenta, su expresividad, sus estrategias narrativas, su presencia, como garantía de una existencia ‘real’; (...) esa autenticidad es en sí misma un valor: quien dice ‘esto me sucedió’ pone el cuerpo, se ofrece en cierto modo como prueba de lo que es posible, deseable, temible... en definitiva, de esa inmensa factibilidad de la vida que contiene lo que también podría acontecer”<sup>34</sup>.

Sin embargo Fernández enfatiza, como lo hacía Vivero García, la idea de que la transparencia y la ausencia de mediaciones entre la realidad empírica y el texto sería apenas una ilusión:

“La vida como tal no acude al texto autobiográfico, no se asoma al mismo sino adquiriendo desde un principio una máscara y sólo como máscara puede asomarse el autor, entrar en el escenario de la cultura, del debate público o la página blanca”<sup>35</sup>.

En tanto, en *La metanarración en la autobiografía*, Marina González Becker (investigadora de la universidad Católica de Valparaíso, Chile) advierte que recién en las últimas tres décadas del siglo XX “la autobiografía como género literario alcanzó un lugar de privilegio en la atención de teóricos de la literatura y del lenguaje”<sup>36</sup>. Y que el existen distintos subgéneros —los cuales, muchas veces, coexisten en un mismo texto—, como las memorias (“un relato autorreferente en que se difumina el propósito narrativo y los escenarios o temas se enfocan desde varias situaciones enunciativas”<sup>37</sup>), el diario íntimo (“carece totalmente de trama narrativa y el punto de mira se desplaza continuamente al ritmo del calendario”<sup>38</sup>) y el autorretrato (“prevalece el

---

<sup>33</sup> Fernández, Ricardo: Art. Cit.

<sup>34</sup> Arfuch, Leonor: Art. Cit.

<sup>35</sup> Fernández, Ricardo: Art. Cit.

<sup>36</sup> González Becker, Marina: “La metanarración en la autobiografía”; Revista Signos, vol. 32, 1999.

<sup>37</sup> González Becker, Marina: Art. Cit.

<sup>38</sup> González Becker, Marina: Art. Cit.

comentario argumentativo: el autor intenta explicar su actuación según los rasgos psicológicos y sociales que él mismo se asigna<sup>39</sup>).

Y entre la “variadísima y compleja gama de problemas que presenta el género”<sup>40</sup> se focaliza en “la constante presencia del narrador-comentador en el texto por medio de lo que podría denominarse ‘metanarración’”<sup>41</sup>. El relato autobiográfico, explica, “tiene como una de sus características esenciales la falta de trama verdadera, porque esta no sería otra que la vida del propio autobiógrafo”<sup>42</sup>. Y agrega:

“En un relato pleno los acontecimientos están organizados de tal manera que progresan hacia una meta o desenlace. En el caso del relato autorreferencial, este desenlace sería la muerte del protagonista —lo que lógicamente es imposible— de manera que la narración culmina con alguna situación especialmente marcada, así sentida por el personaje, pero naturalmente, queda abierta en cuanto la vida del protagonista continúa”<sup>43</sup>.

Para González Becker, es aquella carencia de trama lo que determina que en esta escritura “alternen el relato y el comentario, la narración de la peripecia personal y el interés por el entorno social, o el lirismo y la argumentación”<sup>44</sup>. Además, advierte que “en todas las épocas, los distintos tipos de autobiografía han evidenciado una fuerte dosis de presencia del narrador que va dando su parecer, juzgando los acontecimientos, es decir, mostrándose como testigo”<sup>45</sup>.

La autora también rechaza la idea de una correspondencia directa entre la realidad y el relato; también remarca aquella ilusión de transparencia.

“A la objetividad del relato en tercera persona, donde el narrador y el protagonista tienen diferentes identidades, la narración en primera persona opone una fuerte subjetividad, pues el autor-narrador-personaje (...), como todo ser humano, no conoce toda la verdad sobre él

---

<sup>39</sup> González Becker, Marina: Art. Cit.

<sup>40</sup> González Becker, Marina: Art. Cit.

<sup>41</sup> González Becker, Marina: Art. Cit.

<sup>42</sup> González Becker, Marina: Art. Cit.

<sup>43</sup> González Becker, Marina: Art. Cit.

<sup>44</sup> González Becker, Marina: Art. Cit.

<sup>45</sup> González Becker, Marina: Art. Cit.

mismo y ficcionaliza inconscientemente o conscientemente los acontecimientos que ha protagonizado y su propia persona.”<sup>46</sup>

Pero discrepa de la visión de Vivero García, respecto de aquella imagen del autobiógrafo como “desvinculado de todo trabajo de elaboración” del discurso. Por el contrario, apunta que “en virtud de la identidad entre narrador y personaje, el autobiógrafo tiende a evidenciar el proceso enunciativo en mucho mayor proporción de lo que lo hace cualquier otro tipo de narrador”<sup>47</sup>. Y añade: “La presencia constante del narrador no sólo se advierte en el fuerte subjetivismo que impregna el relato, sino en marcas lingüísticas”<sup>48</sup> como el uso de la primera persona.

Leonor Arfuch, en tanto, reconoce que las últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI han sido pródigas en “ejercicios irreverentes”<sup>49</sup> para con los cánones del género:

“Hay autobiografías oblicuas, desplazadas, escritas en segunda o tercera persona, equívocas, encubiertas, que no buscan la autojustificación ni el sentido y tampoco la veracidad, que juegan a las escondidas o muestran el trabajo del análisis, a la manera psicoanalítica, y que merecen mejor el rótulo de ‘autoficción’”<sup>50</sup>.

A través de “la crítica, la ironía y la parodia”<sup>51</sup>, estas formas mostrarían “lo ilusorio de la unicidad del yo”<sup>52</sup> que planteaba Lejeune como columna vertebral de su pacto. Al fin de cuentas, los diversos análisis plantean nuevos interrogantes y problemas en relación con el corpus de documentales que analizaremos. Entre otros: ¿Cuánto de autobiográfico hay en ellos, y cuánto de ficción? ¿En qué medida ocultan o exhiben la presencia del enunciador?

Para ir cerrando esta aproximación al discurso autobiográfico, vale rescatar dos ideas de otro de los pioneros del análisis del género, Georges May (autor del

---

<sup>46</sup> González Becker, Marina: Art. Cit.

<sup>47</sup> González Becker, Marina: Art. Cit.

<sup>48</sup> González Becker, Marina: Art. Cit.

<sup>49</sup> Arfuch, Leonor: Art. Cit.

<sup>50</sup> Arfuch, Leonor: Art. Cit.

<sup>51</sup> Arfuch, Leonor: Art. Cit.

<sup>52</sup> Arfuch, Leonor: Art. Cit.

ensayo *La autobiografía*<sup>53</sup>), quien argumentaba: 1) que la forma de discurso no es algo excluyente y decisivo en esta tipología de literatura (si bien la mayoría de estos discursos son en prosa, también hay poesías u obras de teatro autobiográficas, por ejemplo), y 2) que existe una tendencia notable entre quienes abordan el género a remontarse y bucear en sus propios orígenes, lo que explicaría el papel privilegiado que tienen en tantas autobiografías los recuerdos de la infancia y la adolescencia. Ambas nociones serán clave para comprender mejor las particularidades discursivas de los documentales a analizar.

En definitiva, al margen de las variaciones modernas y de las múltiples reflexiones que el género dispara, queda claro que la veracidad o el origen real y empírico de lo que se cuenta (disquisiciones filosóficas al margen sobre el problema de la verdad) ha sido —históricamente— el requisito basal de la expresión autobiográfica. Y parece haber cierto consenso entre los críticos en que en los discursos de este tipo suele darse, como planteaba Lejeune, una identidad entre autor, narrador y protagonista. Fórmula que (al menos en la autobiografía escrita clásica) se resuelve, en líneas generales, mediante la narración en primera persona del singular, siguiendo un orden cronológico y retrospectivo. Veremos más adelante de qué manera se amoldan —o no— a estos cánones los documentales contemporáneos con componentes autobiográficos, y como se plasma en ellos la “irreverencia” contemporánea para con los cánones tradicionales de la autobiografía.

En un diálogo con el propio Philippe Lejeune, el especialista argentino en análisis literario José Amícola evaluaba que “la autobiografía se ha tornado más ‘literaria’, es decir, (...) quiere seducir y se preocupa por su forma”<sup>54</sup>. En el encuentro entre documental y autobiografía advertiremos cómo el fenómeno es uno de los exponentes actuales privilegiados de la renovada vitalidad de un campo documental que también, cada vez más, se preocupa por su forma.

---

<sup>53</sup> May, Georges: *L'Autobiographie*; París, Presses Universitaires de France, 1979.

<sup>54</sup> Amícola, José: “Dialogando acerca de la autobiografía: entrevista a Philippe Lejeune”; Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura, N° 69, 2005.

### 3.

#### APUNTES SOBRE EL CINE DOCUMENTAL

Así como es clave, antes de adentrarse en el análisis de los documentales autobiográficos, conocer algunas concepciones paradigmáticas acerca del pasado y presente del discurso autobiográfico, también resulta necesario aproximarse al género documental: su origen y desarrollo, corrientes y estilos, taxonomías. En el plano de los abordajes conceptuales, tomaremos como principal referencia los conceptos e ideas de uno de los mayores teóricos en la materia: el estadounidense Bill Nichols.

La mayoría de las definiciones coinciden en destacar, como rasgo específico de las obras documentales tanto cinematográficas como televisivas (entre otros soportes), el hecho de que son realizadas, predominantemente, en base a imágenes y sonidos tomados de la realidad. Aunque existen, por cierto, variaciones de formato y documentales que emplean recursos propios de la ficción, o que describen fenómenos o situaciones falsas: a estos últimos se los conoce como documentales apócrifos o *mockumentaries*.

Si bien el documental como campo empieza a adquirir su autonomía hacia la segunda década del siglo XX, su “prehistoria” hay que rastrearla en los orígenes del cine. Los hermanos franceses Lumière, inventores del cinematógrafo en 1895 y reconocidos como los padres de esta técnica, comenzaron capturando filmes cortos de un solo plano (las cámaras de entonces sólo podían registrar secuencias de poco más de un minuto), llamados “películas de actualidad”, donde se retrataban momentos como la llegada de botes a un puerto, la aproximación de un tren o gente trabajando. De hecho, el plano secuencia *Trabajadores saliendo de la Fábrica Lumière*, de 1895, es considerado por muchos críticos y analistas como el antecedente primigenio del documental.

Sin embargo, quienes desarrollaron el campo de manera consciente y deliberada, defendieron su esencia y acabarían convirtiéndose en dos de sus referentes fundacionales, son Dziga Vertov y Robert Flaherty. El primero, nacido en Polonia y exponente del cine vanguardista soviético, filmó varias

películas experimentales. La más célebre es *El hombre de la cámara* (1929), que fue rodada en distintas ciudades y recrea un día en la vida de un camarógrafo que recorre la ciudad en busca de imágenes. Además de introducir innovaciones significativas en la dimensión formal y del montaje, se trata de la primera película en develar el proceso de creación del propio filme, al mostrar a sus realizadores seleccionando, cortando y montando planos.

Vertov, creador del movimiento Cine-Ojo, perseguía una objetividad integral en la captación de las imágenes, despojada de todo artificio y preparación previa, y con la convicción de que la cámara “ve” mejor que el ojo humano. Así, buscaba captar “la vida de imprevisto”, limitándose a emplear el montaje para unificar fragmentos extraídos de la realidad.

El estadounidense Flaherty, en tanto, quedó en la historia sobre todo por la primera película de su filmografía, *Nanuk el esquimal* (1922). Allí, en lugar de limitarse a registrar la realidad, pasa a intervenir en ella más activamente, creando una narración compleja a partir de materiales reales. A diferencia de lo postulado por el movimiento de Cine-Ojo, este realizador deja de lado la pretensión de una mirada objetiva y neutral; y hay aquí sí una planificación previa, una suerte de “guión” si se quiere, de lo que se grabaría. El filme muestra la vida de un pescador y cazador esquimal y de su familia, con la cual Flaherty convivió más de dos años.

Como se ve, las posiciones de ambos (que además de directores, fueron teóricos y dejaron plasmados en sendos ensayos sus postulados artísticos y filosóficos) presentan varios puntos de divergencia, pero a la vez se distinguen de lo que, hacia mediados del siglo XX —y especialmente tras el surgimiento de la TV— se identificará como el tipo predominante de documental: el noticiario o reportaje televisivo.

En el plano temático, en tanto, también las aguas pueden dividirse en dos grandes corrientes. Como expone el crítico español Pío Lindghar:

“Flaherty con su documental *Nanuk, el esquimal*, desarrolló un interés por lo etnológico, mostrándonos al hombre en su estado natural, aún inocente y desconocedor del ‘efecto cámara’, prevaleciendo la descripción y exposición de los hechos. Por el contrario, la escuela británica de (John) Grierson plantea el documental como una forma de denuncia y testimonio de la realidad de las clases más desfavorecidas. El documentalista, en este caso, ha de revelarnos la realidad del objeto tratado a través de su interpretación creativa (...) Si hoy Flaherty levantara la cabeza comprobaría cómo su colega Grierson le gana por goleada, pues son los documentales sociales los que encuentran mayoritariamente su hueco en la cartelera, relegando el documental *flahertiano* al ámbito de la televisión y sus noches temáticas.”<sup>55</sup>

En relación con los objetivos y los temas abordados, al margen de las diferencias formales, el Cine-Ojo de Vertov se emparentaría más con la escuela *griersoniana*, en cuanto a que ambos propugnan una intencionalidad política y un compromiso social.

### **3.1 Una categoría de límites difusos**

Gustavo Aprea, docente del seminario “El documental audiovisual y la enunciación cinematográfica” de la carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA), destaca:

“Bajo la rúbrica ‘documental’ se ubica una amplia gama de productos de los medios audiovisuales: en la fotografía, el cinematógrafo, la televisión, el video y los soportes digitales multimediáticos. Las diversas formas que construyen el dispositivo documental relacionan varias tecnologías de reproducción de imágenes y sonidos con un modo de interpelación a los sujetos que construyen los documentales como espectadores (...) . En el seno del llamado conjunto documental se despliegan una serie de géneros (documental etnográfico, militante, científico, sobre arte, institucional, etc.) y estilos (documental social británico, cine ojo soviético, cinema verité, cine militante latinoamericano, cine directo, cine piquetero, etc.) reconocidos por nuestra sociedad (...). Los distintos tipos de documental se relacionan con diferentes prácticas sociales tales como la información, la política, las ciencias, la educación o el arte”<sup>56</sup>

Aprea cuenta que el término documental suele atribuirse a Grierson, realizador y teórico, quien lo acuñó para clasificar a películas como las de Flaherty, aunque “en poco tiempo esta clasificación sirve para establecer un modelo que

---

<sup>55</sup> Lindghar, Pío: Art. Cit.

<sup>56</sup> Aprea, Gustavo: programa del seminario “El documental audiovisual y la enunciación cinematográfica” (carrera de Ciencias de la Comunicación, UBA); segundo cuatrimestre de 2007.

es adoptado por cineastas que se inscriben dentro de varias corrientes cinematográficas<sup>57</sup>, e incluso para englobar producciones anteriores o contemporáneas como las de Vertov. En definitiva, se va a generando, resume Aprea, “una clasificación persistente y lábil”<sup>58</sup>, que clasifica bajo un mismo rótulo una amplia variedad de productos y atraviesa distintos medios y soportes. Y que excede su acepción original, utilizada “para calificar un modo diferente de hacer cine, con abundancia de manifiestos en los que la propuesta documental es vista como el verdadero futuro de toda la cinematografía (Vertov y el Cine-Ojo) o como un modelo para la vida social y el arte cinematográfico (Grierson y la Escuela Documentalista Británica)”. El rubro, sin embargo, terminará abarcando “una gama mucho más amplia de fenómenos que la que señalan los primeros interesados en el tema”<sup>59</sup>.

Todo este conjunto de “límites difusos” (y esta imposibilidad, que señalaban varios analistas, de encasillar al documental bajo una estructura formal unívoca) hace de este un género que “se ha desarrollado y continúa evolucionando en permanente tensión con otras formas de los lenguajes audiovisuales”<sup>60</sup>, concluye Aprea. Quien, además, identifica en él “casi desde sus orígenes dos grandes líneas que ponen énfasis en diferentes aspectos de la actividad que desarrolla el documental”<sup>61</sup> al momento de construir esa perspectiva con la que se aborda ese “universo diegético que se supone previo y exterior al registro”<sup>62</sup>, *materia prima* de las producciones documentales.

“Por un lado se pueden identificar aquellos filmes y videos que ponen énfasis en el registro de imágenes construyendo un registro ‘objetivo’ de una realidad previa y exterior a su inclusión en el documental. Por otro se encuentran aquellos documentales que, al mismo tiempo que registran, proponen una reflexión explícita sobre su proceso de construcción”<sup>63</sup>.

---

<sup>57</sup> Aprea, Gustavo: “El documental audiovisual como dispositivo”; Buenos Aires, material producido para el seminario “El documental audiovisual entre la información y el arte”, 2002.

<sup>58</sup> Aprea, Gustavo: Op. Cit.

<sup>59</sup> Aprea, Gustavo: Op. Cit.

<sup>60</sup> Aprea, Gustavo: Op. Cit.

<sup>61</sup> Aprea, Gustavo: Op. Cit.

<sup>62</sup> Aprea, Gustavo: Op. Cit.

<sup>63</sup> Aprea, Gustavo: Op. Cit.

Apra, a la vez, identifica posiciones opuestas en relación con la histórica dicotomía objetividad-subjetividad:

“Posturas que reivindican la necesidad de una neutralidad absoluta en la construcción de la mirada documentalista (...), que se contraponen con lo que Bill Nichols describe como las modalidades de representación interactiva (en la que los documentalistas cumplen un rol importante en la construcción del acontecimiento que registran) y reflexiva (en las que se pone en cuestionamiento la producción del documental dentro del propio texto audiovisual)”<sup>64</sup>.

Nos propondremos, más adelante, analizar el fenómeno de los documentales autobiográficos a la luz de estas taxonomías y distinciones, como así también aquella que establece Bill Nichols acerca de los diversos “modos de representación” que han dejado su sello en la historia del documental.

Un campo que, acaso por aquel carácter lábil y amplio de su clasificación, “aparece dentro de un sistema constituido alrededor del cine de largometraje ficcional como figura dominante”<sup>65</sup>, marca Apra. Es, sostiene, a partir de sus diferencias con este que el documental define y articula su lugar. En él, la “construcción del mundo preexistente esta mediada por la construcción de una mirada”<sup>66</sup>, añade. Esa mirada documental del realizador (“que difiere tanto de la ficción como de la información audiovisual”<sup>67</sup>) implica, tal como marcaban las primeras reflexiones teóricas sobre el género, una “distancia respecto de los objetos representados”<sup>68</sup>, que puede ser “temporal, espacial, cultural o política”<sup>69</sup>. (Bill Nichols esbozará diversas definiciones, entre ellas una más pragmática: “Lo que caracteriza la realización documental es por regla su estatus de formación institucional. Documental es aquello que producen quienes se consideran a sí mismos documentalistas.”<sup>70</sup>)

Como vimos que sucedía con el discurso autobiográfico, el documental también “participa de procesos de hibridación en los que puede fusionarse con otras

---

<sup>64</sup> Apra, Gustavo: Op. Cit.

<sup>65</sup> Apra, Gustavo: Op. Cit.

<sup>66</sup> Apra, Gustavo: Op. Cit.

<sup>67</sup> Apra, Gustavo: Op. Cit.

<sup>68</sup> Apra, Gustavo: Op. Cit.

<sup>69</sup> Apra, Gustavo: Op. Cit.

<sup>70</sup> Nichols, Bill: *La representación de la realidad*; Barcelona, Paidós, 1996, p. 45.

formas (...) o incluir ficcionalizaciones”<sup>71</sup>, apunta Aprea. Y reconoce cruces e hibridaciones con la ficción. Esto lleva a que, si bien continúa operando la dicotomía documental / ficción (y el documental se define todavía, muchas veces, a partir de sus diferencias con esta), la distinción ya no equivale tanto a realidad / ficción, sino que “describe dos formas de construcción de textos diferentes más que dos regímenes de verdad”<sup>72</sup>.

Ocurre que en la actualidad, tiende a no asociarse “directamente la idea de documental con una representación directa de la realidad”<sup>73</sup>. Frente a esa búsqueda de desenmascarar la ilusión de transparencia (que, advertíamos, también se hacía presente en el campo de lo autobiográfico), varios realizadores procuran exhibir el proceso de construcción de sus filmes.

“Tiende a ponerse en evidencia el carácter de *constructo* de los documentales. Para ello se enfatiza la exhibición de la acción de los documentalistas en la construcción de los acontecimientos registrados o se plantea una reflexión sobre su construcción ya sea en el plano de los contenidos o en el de las formas”<sup>74</sup>.

Paradójicamente, esta exhibición puede ser interpretada (y de hecho lo es) tanto como un intento del director de quebrar esta transparencia, como de profundizarla. De quebrarla, porque al no ocultar el estatus de texto y de representación estarían rompiendo con esa impresión absoluta de realidad. De profundizarla, porque —entre otras cuestiones— podría generar la impresión de estar mostrando “todo” el proceso de construcción del texto (y de, entonces sí, ofrecer un acceso directo y transparente a la realidad empírica), cuando en rigor sólo exhiben una pequeña parte (que no deja de formar parte, en definitiva, de la propia representación ni de estar matizada por la mirada misma del realizador). Sin embargo, para no caer en un relativismo extremo, adheriremos aquí a la primera visión y entenderemos aquella búsqueda como un mecanismo genuino de quebrar la ilusión de transparencia.

---

<sup>71</sup> Aprea, Gustavo: Op. Cit.

<sup>72</sup> Aprea, Gustavo: Op. Cit.

<sup>73</sup> Aprea, Gustavo: Op. Cit.

<sup>74</sup> Aprea, Gustavo: Op. Cit.

Entre los debates teóricos que se han generado alrededor del documental, conserva vigencia el que contrapone a quienes —como Nichols, entre otros— lo catalogan de género (equiparable al western, al terror o el policial) con aquellos que lo consideran un conjunto más amplio, que incluye (y es atravesado por) varios géneros. En línea con lo que buena parte de los investigadores y analistas sostienen (y pese a que las convenciones de la industria y la crítica cinematográfica suelen emplear el término “género” para referirse al documental), hablaremos aquí —como lo venimos haciendo— de “campo” o “categoría”.

### **3.2 Modos de representación en los documentales**

Nichols —quien también, dicho sea de paso, advierte las relaciones cada vez más “ambivalentes y estrechamente entrelazadas entre documental y ficción”<sup>75</sup>— identifica seis modos de representación “que funcionan como una especie de subgéneros”: poético, expositivo, participativo, observacional, reflexivo y performativo. Y a los que define como “formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes”<sup>76</sup>. Estos seis modos generan —en términos de Eliseo Verón— sus respectivas gramáticas de producción y de reconocimiento.

“Constituyen una amplia estructura de afiliación dentro de la cual los individuos pueden trabajar; ellos establecen las convenciones que una película determinada puede adoptar; y proveen expectativas específicas que los espectadores esperan sean satisfechas. Cada modo posee ejemplos que podemos identificar como prototipos o modelos”<sup>77</sup>,

Nichols aclara que, en la práctica, nunca se ve un filme que contenga rasgos de un único modo. “Las características de un modo dado funcionan como una dominante en un film dado: ellas dan estructuras a todo el film, pero no dictan ni determinan cada aspecto de su organización”<sup>78</sup>. Si bien en un análisis histórico del conjunto de la producción documental el modo expositivo resulta —en términos de volumen— predominante (y portador de los rasgos que el imaginario colectivo suele asociar con el género), cada modo experimenta su

---

<sup>75</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit, p. 20.

<sup>76</sup> Nichols, Bill: *Introduction to documentary*, capítulo 6, Indiana University Press, 2001.

<sup>77</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>78</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

propio período de auge en determinada época, aunque “un film muy reciente no necesariamente tiene por qué tener un modo muy reciente como su dominante”<sup>79</sup>. Además, “en cierta medida, cada modo de representación surge en parte a través de un creciente sentimiento de insatisfacción entre los directores con respecto a un modo previo”<sup>80</sup>. Eso sí: no puede hablarse, aclara, de modos superiores y otros inferiores.

“Los nuevos modos señalan menos una mejor manera de representar el mundo histórico que una nueva dominante de organización de un film, una nueva ideología para exponer nuestra relación con la realidad, y un nuevo conjunto de cuestiones y deseos con que preocupar a una audiencia”<sup>81</sup>.

¿Cuáles son las características salientes de cada uno de ellos? El modo poético “sacrifica las convenciones de la edición de continuidad y el sentido de una ubicación muy específica en tiempo y espacio y se extiende hacia la exploración de asociaciones y modelos que involucran ritmos temporales y yuxtaposiciones espaciales”<sup>82</sup>. En estos filmes, el autor “da a fragmentos del mundo histórico una forma e integridad estéticamente peculiar”<sup>83</sup>; más que persuadir o exponer un conocimiento, se propone invocar a los sentidos y las emociones, representando la realidad “en términos de una serie de fragmentos, impresiones subjetivas, actos incoherentes y asociaciones sueltas”<sup>84</sup>. Un recurso habitual, por ejemplo, es el de “quebrar el tiempo y espacio en múltiples perspectivas”<sup>85</sup>. Un ejemplo de este modo sería *El perro andaluz* (1928), de Salvador Dalí y Luis Buñuel.

El modo expositivo, en tanto, “monta fragmentos del mundo histórico en un marco más retórico o argumentativo que estético o poético. (...) Se dirige directamente al espectador, mediante títulos o voces que proponen una perspectiva, anticipan un argumento o refieren una historia”<sup>86</sup>. Además,

---

<sup>79</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>80</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>81</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>82</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>83</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>84</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>85</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>86</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

“enfatisa la impresión de objetividad y de argumento bien fundamentado”<sup>87</sup>. E Intenta “construir un sentido de credibilidad a partir de cualidades como la distancia, la neutralidad, el desinterés o la omnisciencia”<sup>88</sup>. Si bien sus convenciones datan de mediados del siglo pasado, aún gozan de plena vigencia: la mayoría de los documentales científicos, históricos o biográficos que se ven en los canales de TV especializados —comentados, por lo general, con el recurso de voz en *off* de un locutor, asociado a la objetividad o la omnisciencia— corresponden principalmente a este modo. “Los documentales expositivos se apoyan profundamente en una lógica informativa acarreada por la palabra hablada. En vez de énfasis en lo filmado, como ocurre tradicionalmente, las imágenes cumplen aquí un rol de soporte”<sup>89</sup>.

En el modo reflexivo, “el proceso de negociación entre director y espectador se vuelve el foco de atención”<sup>90</sup>. Estos documentales “se proponen aumentar nuestra conciencia de los problemas vinculados a la representación de los otros, además de convencernos sobre la autenticidad o veracidad de la representación en sí misma”<sup>91</sup>. Es decir, tematizan y exhiben su propio proceso de construcción, lo cual —como algunos autores señalaban antes acerca de la autobiografía— podría contribuir a reforzar una imagen (para algunos artificial, para otros auténtica) de transparencia, de acceso directo a la realidad empírica. Nichols define a este modo como “el más autoconsciente y el más autocuestionador”<sup>92</sup>, ya que “nos pide que miremos el documental como lo que es: una construcción o representación”<sup>93</sup>. El documental reflexivo, concluye, “surgió de un deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y de poner a prueba la impresión de realidad”<sup>94</sup> que otros modos transmitían “sin problema alguno”<sup>95</sup>.

---

<sup>87</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>88</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>89</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>90</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>91</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>92</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>93</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>94</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>95</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

Claro que, a la hora de explicar el avance de un nuevo modo, no sólo influyen factores culturales o sociales, sino también técnicos. Por caso:

“El modo observacional (...) surgió, en parte, de la disponibilidad de las cámaras móviles de 16 mm y de los grabadores de audio en los '60. El documental poético de pronto pareció demasiado abstracto y el documental expositivo demasiado didáctico cuando se demostró posible filmar acontecimientos cotidianos con la mínima puesta en escena o intervención.”<sup>96</sup>

En este modo, la cámara se limita a reflejar la realidad sin intervenir en ningún momento; no hay comentarios ni dramatización. Aspectos técnicos y culturales se conjugan para dar cuenta del auge de este modo: “La apariencia de neutralidad y el estilo “haga lo que quiera” del cine observacional surgió al final de los tranquilos '50s y durante el auge de formas de sociología descriptivas, basadas en la observación”<sup>97</sup>.

El documental participativo o interactivo, a su vez, “tomó forma al advertir que los directores no necesitaban ocultar su relación cercana con sus temas mediante la narración de historias u observando acontecimientos que parecían ocurrir como si ellos no estuvieran allí”<sup>98</sup>. La presencia activa del director, su involucramiento con los asuntos que aborda, su interacción con los sujetos, comienza —entonces— a explicitarse cada vez más. En este modo “el mundo histórico provee el lugar de encuentro para el proceso de negociación entre director y sujeto”<sup>99</sup>; puede percibirse al director “en su compromiso con otros actores sociales”<sup>100</sup>.

En las últimas dos décadas del siglo XX, finalmente, adquiere un creciente peso el modo preformativo, que retoma del poético una fuerte carga de “intensidad emocional y expresividad subjetiva”<sup>101</sup>. Hay en este modo un

---

<sup>96</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>97</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>98</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>99</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>100</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>101</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

“apartamiento del énfasis documental en mostrar una representación realista del mundo histórico”<sup>102</sup>. En contraposición, los documentales preformativos

“se dirigen hacia libertades poéticas, hacia estructuras narrativas menos convencionales y formas de representación más subjetivas. La cualidad referencial del documental que atestigua de su función como una ventana hacia el mundo cede hacia una cualidad expresiva que afirma la perspectiva absolutamente situada, corporizada y personalmente vivida de sujetos específicos, incluido el director.”<sup>103</sup>

Es aquí donde, según Nichols, empieza a legitimarse y generalizarse la inclusión de contenidos autobiográficos. “Un tono autobiográfico penetra en estos films (...). El film performativo da un énfasis añadido a las cualidades subjetivas de la experiencia y la memoria”<sup>104</sup>.

Habría, pues, en los recientes documentales preformativos, una búsqueda de aunar historias personales y sociales.

“Intentan dar una representación de la subjetividad social que una lo general con lo particular, lo individual con lo colectivo, lo político a lo personal (...). El documental performativo restaura un sentido de la magnitud de lo local, lo específico y lo corporizado. Anima a lo personal como para que se convierta en nuestra puerta de acceso a lo político.”<sup>105</sup>

.En el plano formal, afirmó autor, “el documental performativo mezcla libremente las técnicas expresivas que dan textura y densidad a la ficción”<sup>106</sup>.

### 3.3 ¿Discursos de sobriedad?

También aborda Nichols la cuestión del efecto de transparencia que caracterizaría a la enunciación documental, género al que históricamente se ha atribuido —afirma en su ensayo *La representación de la realidad*— “cierto parentesco con esos otros sistemas de no ficción que en conjunto constituyen

---

<sup>102</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>103</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>104</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>105</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

<sup>106</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

(...) los discursos de sobriedad”<sup>107</sup>, discursos que “tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata, transparente”<sup>108</sup>.

Este parentesco, al igual que la responsabilidad adosada al género de “describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva”<sup>109</sup>, empieza a ponerse en cuestionamiento en buena parte de la producción documental de comienzos de este siglo. Veremos luego qué ocurre al respecto (si es que puede advertirse una tendencia) con las obras de contenido autobiográfico.

Enumera Nichols otros lugares comunes del canon documental (al margen de las particularidades de cada uno de los modos arriba expuestos), como su carácter argumentativo y persuasivo, el fuerte peso de la palabra hablada (en especial mediante el comentario en *off* del narrador), el estilo realista, el montaje probatorio, la condición de “verídico” de lo que se cuenta (aparece aquí otro punto de contacto con lo autobiográfico, en particular con el pacto de referencialidad de Lejeune), la inferencia del espectador respecto de que las imágenes y los sonidos del filme han sido originadas en el mundo histórico, la cronología en la exposición de los sucesos... entre otras “expectativas y operaciones de procedimiento de las que hace uso el documental”<sup>110</sup>, como las denomina, y que surgen mayoritariamente “en relación con convenciones que impregnan el texto documental”<sup>111</sup>.

Mediante diversos recursos técnicos, planos de cámara y aspectos formales (que constituyen también, en definitiva, convenciones del discurso cinematográfico), los cuales tienden a homogeneizar al lenguaje documental y a despojarlo —salvo excepciones— de toda búsqueda estética personal y subjetiva, se generan en este marco lo que Nichols bautiza “formas expresivas de objetividad”<sup>112</sup>. El paradigma de objetividad, tan recurrente en el género, aparece “como un modo de comunicar la aparente autenticidad de lo que se

---

<sup>107</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit, p. 32.

<sup>108</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit, p. 32.

<sup>109</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit, p. 40.

<sup>110</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit, p. 59.

<sup>111</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit, p. 59.

<sup>112</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit, p. 61.

dice o se afirma o de enmascarar los prejuicios del reportero”<sup>113</sup>. Y tiende, entre otras cosas, a “ocultar el trabajo de producción, los efectos del aparato cinematográfico en sí y el proceso tangible de enunciación”<sup>114</sup>.

La entrevista y la recolección de testimonios, en pos de aquella pretensión de objetividad, adopta generalmente en el montaje y en el encuadre con que se filma ciertos rasgos particulares, como la ausencia visible del realizador o el reportero (no lo vemos ni lo escuchamos), lo cual otorga a la entrevista —dice Nichols— la apariencia de “pseudomonólogo”, eliminando en la enunciación las mediaciones del realizador, que en modalidades como la interactiva, en cambio, sí se harán más evidentes.

El autor reconoce a las “convenciones realistas”<sup>115</sup> como “piedras angulares de la tradición documental”<sup>116</sup>: básicamente, alude al efecto de transparencia del lenguaje, al afán de “conocimiento del mundo visible y el poder para verlo desde una posición desinteresada de objetividad”<sup>117</sup>. Para Nichols, “alterar o rebatir los códigos o convenciones dominantes en la representación documental”<sup>118</sup> o fomentar la interactividad y la presencia del realizador pueden tomarse como estrategias reflexivas tendientes a crear conciencia en el espectador sobre el carácter subjetivo, representacional y discursivo del filme.

El realismo, agrega, constituye “una serie de normas y convenciones para la representación visual” presentes en “prácticamente todo texto documental”<sup>119</sup>, ya sea adoptándolas (en la mayoría de los casos) pero también modificándolas o impugnándolas, sostiene. El paradigma del realismo, sin embargo, comienza a recibir cuestionamientos en los años 70 y 80.

“La crítica posestructural ha ido asediando al realismo. La tentativa de representar un mundo de forma ilusionista tenía la cualidad de mentir sobre si mismo. La crítica del ilusionismo argüía

---

<sup>113</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit, p. 62.

<sup>114</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit, p. 92.

<sup>115</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit, p. 101.

<sup>116</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit, p. 100.

<sup>117</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit, p. 100.

<sup>118</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit, p. 110.

<sup>119</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit, p. 217.

que no sólo se nos animaba a pasar por alto la fabricación implícita sino también el aparato que sustentaba esta fabricación”<sup>120</sup>.

Estos embates contra “la ilusión realista de la transparencia”<sup>121</sup> han tenido su efecto, sin dudas, en la perspectiva de muchos documentales posteriores, que intentan desprenderse de ella o moderarla. Veremos más adelante qué proponen y cómo se paran, en tal contexto, los filmes que analizaremos; los cuales ya de movida, por su propia condición de autobiográficos, se encuentran en dificultades para cumplir con una de las exigencias básicas del canon: “El realismo requiere distancia”<sup>122</sup>.

La presunta búsqueda de objetividad (entendida como la adopción de una mirada neutral, ecuánime, libre de prejuicios, desinteresada), está estrechamente ligada al realismo; “se ha visto igual de acechada”<sup>123</sup> que aquel “y por muchas de las mismas razones”<sup>124</sup>, dice Nichols. “También constituye una forma de representar el mundo que niega sus propios procesos de construcción y su efecto formativo”<sup>125</sup>.

Otra creencia generalizada, que ha tenido mucho que ver con la escasez de preocupaciones estilísticas y estéticas en la tradición más dogmática del documental, es que un buen filme de este género debe preocuparse más por “dirigir la atención del espectador hacia una cuestión, y no hacia la película”<sup>126</sup>. Es decir, invitar al debate sobre su tema más que sobre sí misma. Las grietas en el paradigma realista y objetivista, sin embargo, también comenzarán a echar por tierra este supuesto.

### **3.4 Algunos hitos históricos del campo**

Para cerrar este apartado, repasaremos brevemente algunos de los principales hitos en la historia del género, que sucedieron a los mencionados al principio

---

<sup>120</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit, p. 228.

<sup>121</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit, p. 233.

<sup>122</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit, p. 240.

<sup>123</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit, p. 251.

<sup>124</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit, p. 251.

<sup>125</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit, p. 251.

<sup>126</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit, p. 242.

(la “prehistoria” del documental con los cortos de los hermanos Lumiere y sus discípulos, el Cine-Ojo soviético y los filmes fundacionales de Flaherty).

En la década de 1920 sobresalen, además, las películas todavía mudas de perspectiva “poética, no narrativa, que se apropiaban de técnicas documentales en cuanto al montaje y al uso de la cámara, con el fin de crear obras altamente impresionistas y poéticas”<sup>127</sup>. *El perro andaluz*, antes mencionada, constituye un ejemplo emblemático de esta corriente.

En los años 30 y 40 adquiere relevancia la vertiente política que en Gran Bretaña lidera John Grierson, quien definía al documental como “un tratamiento creativo de la realidad”. Los ideales de la escuela griersoniana se sustentaban en el poder ideológico y pedagógico del cine. En tal sentido, al margen de las diferencias contextuales, habría aquí ciertos puntos de contacto —en cuanto a los objetivos y a los vínculos con el poder político— con los directores soviéticos del género en la época y con la propia Leni Riefenstahl, la alemana que filmó documentales célebres como *El triunfo de la voluntad* (1934, considerado una de las mayores expresiones de propaganda nazi, pero a la vez alabado por sus innovaciones estéticas y técnicas). Para entonces, en los Estados Unidos, adquieren creciente popularidad los noticiarios cinematográficos que ofrecen visiones críticas sobre la Gran Depresión y otros asuntos candentes de la actualidad norteamericana.

En las dos décadas siguientes aparecen movimientos como el *cinema vérité* o el *free cinema* británico, que se originan en el campo del documental y luego retoman técnicas de este aplicadas a filmes de ficción en los que se abordan cuestiones sociales con una búsqueda de un naturalismo extremo, empleando actores no profesionales, técnicas de filmación no invasiva y el uso frecuente de una cámara manual y de localizaciones reales en lugar del estudio de grabaciones, y un sonido natural sin posproducción. La incorporación de equipos de rodaje más livianos y portátiles y otros desarrollos técnicos como

---

<sup>127</sup> Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba: “Hitos en la historia del documental”; Miradas – Revista del audiovisual ([http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=153&Itemid=99999999](http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=153&Itemid=99999999)).

los modernos dispositivos para captar el sonido directo potencian la expansión de estas corrientes, apoyadas “en los principios de Vertov de captar la realidad y la vida de manera espontánea y natural sin la intervención de la puesta en escena ni de la reconstrucción documental”<sup>128</sup>. En tanto, los cruces con la ficción se profundizan al aparecer en Gran Bretaña la modalidad del docudrama, mediante la cual se dramatizan situaciones reales.

Los años 70, en tanto, son testigos de la emergencia de un “cine de autor” documental, con directores consagrados en el ámbito de la ficción que deciden incursionar en el género plasmando sus inquietudes y estilos personales, como Orson Welles, Werner Herzog y Pier Paolo Pasolini. Los cuestionamientos crecientes al paradigma de realismo y objetividad hacen también que comiencen a producirse algunos filmes con “relatos en primera persona, cercanos al ensayo cinematográfico”<sup>129</sup>, y películas que “portaban una petición implícita al espectador de que reconociera la realidad del relator”<sup>130</sup>, lo que en términos de Nichols definiríamos como modalidad de representación reflexiva. A su vez, en 1973 la TV estadounidense emite lo que más tarde será considerado como el primer *reality show*: la serie documental *Una familia americana*, que narra en doce episodios la vida de una familia real de California. Hacia finales del siglo XX, en tanto,

“aparecen o reaparecen con fuerza una serie de estados intermedios como la dramatización o docudrama, el reality show, la contaminación con los métodos de la ficción, todo lo cual complejiza extraordinariamente el panorama, pues no desaparecen tampoco ninguna de las modalidades anteriores”<sup>131</sup>.

A la vez, se profundiza el auge de la modalidad reflexiva, “al tiempo que abunda la variante que combina la reconstrucción histórica de un acontecimiento mediante entrevistas, archivo y, en algunas ocasiones, dramatización”<sup>132</sup>, como en la monumental y premiada *Shoah* (1985), de

---

<sup>128</sup> Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba: Art. Cit.

<sup>129</sup> Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba: Art. Cit.

<sup>130</sup> Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba: Art. Cit.

<sup>131</sup> Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba: Art. Cit.

<sup>132</sup> Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba: Art. Cit.

Claude Lanzmann, de 9 horas de duración. Paralelamente, los documentales de este período

“se caracterizan por los beneficios que aportan las cámaras, principalmente de video, cada vez más pequeñas y manuales, las ventajas de la edición computarizada y la posibilidad de operar al margen de la industria productora y distribuidora (y por tanto liberarse de las rémoras de las censuras y los acondicionamientos)”<sup>133</sup>.

Se van abaratando los costos y se simplifican las herramientas para filmar, lo cual produce una suerte de democratización de las posibilidades ofrecidas género “que ha conocido en fechas recientes una suerte de revitalización, o segunda edad de oro”<sup>134</sup>, como lo reflejan el auge de festivales especializados alrededor del mundo, la creación de productoras cinematográficas dedicadas exclusivamente al documental, la mayor presencia de estos filmes en las carteleras y el hecho de que varias producciones gocen de un reconocimiento y una aceptación sin precedentes por parte del público y de la crítica.

Es en aquel marco que ha ido gestándose y consolidándose, entre la década pasada y la actual, el fenómeno de los filmes con componentes autobiográficos. Estos constituyen ya, a esta altura, un sub-género con rasgos propios e identificables, y su emergencia puede explicarse —entre otras razones— a partir de un conjunto de factores socioculturales y técnicos, sumados a los cambios y las transformaciones recientes que hemos ido describiendo tanto en el campo de la autobiografía como en el del documental.

---

<sup>133</sup> Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba: Art. Cit.

<sup>134</sup> Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba: Art. Cit.

#### 4.

### ALGUNOS FACTORES QUE EXPLICAN EL FENÓMENO

Intentaremos, ahora, identificar y describir el conjunto de factores de diversa índole (culturales, sociales, tecnológicos, artísticos) que configuran el contexto amplio en el cual emergen los documentales autobiográficos. Si bien algunos, como veremos, influyen de manera más directa y significativa que otros, todos ellos se combinarán para permitir, promover y legitimar el hecho de que el componente autobiográfico se convierta en un aspecto cada vez más visible en las producciones del campo.

En primer término, una de las razones centrales por las que cada vez más personas deciden hacer públicos aspectos más o menos íntimos de sus historias personales (como pasa en los relatos autobiográficos, en cualquiera de sus formas y soportes) parece radicar en el hecho de que asistimos en esta época a una creciente disolución de los límites tradicionales entre las esferas de lo público y lo privado. “Una de las grandes tragedias de la sociedad de masas, la sociedad de la prensa, de la televisión y de Internet, es la renuncia voluntaria a la privacidad”<sup>135</sup>, opina el filósofo y semiólogo italiano Umberto Eco. Vivimos, dice, en una “sociedad de exhibicionistas”<sup>136</sup>. Y agrega: “La máxima renuncia a la privacidad (...) es el exhibicionismo”<sup>137</sup>. Pareciera que nada, “ni siquiera la desgracia más vergonzosa, tiene derecho a permanecer oculto”<sup>138</sup>.

El francés Jean Michel Dumay, en la misma línea, afirma —en un artículo de título elocuente: “La vida privada se extingue”— que hoy “todo se expone y todo se dice”<sup>139</sup>. La privacidad personal “se expone por todas partes, y sobre todo en la Web, donde pululan las comunidades fundadas por el principio mismo de la intimidad compartida”<sup>140</sup>. Además, evoca: “La vida privada alcanzó

---

<sup>135</sup> Eco, Humberto: “La pérdida de la privacidad”; revista Noticias, N° 1593, 7-7-2007.

<sup>136</sup> Eco, Humberto: Art. Cit.

<sup>137</sup> Eco, Humberto: Art. Cit.

<sup>138</sup> Eco, Humberto: Art. Cit.

<sup>139</sup> Dumay, Jean Michel: “La vida privada se extingue”; Clarín, 16-8-2007.

<sup>140</sup> Dumay, Jean Michel: Art. Cit.

su apogeo en el siglo XIX, cuando reinaba la moral burguesa”<sup>141</sup>, pero la posmodernidad traería consigo el final de ese reinado. Lo cual explicaría en parte esta tendencia “a la revelación ilimitada de la intimidad”<sup>142</sup>, como la describe el periodista argentino Marcelo Moreno, para quien “en la sociedad global (...) el pudor aparece asociado a la hipocresía”<sup>143</sup>, mientras que la exhibición de lo íntimo supondría, para los cánones actuales, un gesto de “genuina honestidad y coraje intelectual”<sup>144</sup>.

Esta circunstancia, asociada al individualismo y el egoísmo posmodernos (rasgos propios de una época en la que las viejas identidades colectivas tienden a diluirse o entran en crisis) tiene como consecuencia una presencia cada vez mayor de discursos autorreferenciales tanto en el universo de los medios de comunicación como en la vida cotidiana. Cierta legitimación social del narcisismo y de lo que podríamos denominar “la exaltación del yo”, sumada a aquella exhibición de lo íntimo antes descrita —y con la ayuda, en ocasiones, de desarrollos tecnológicos como Internet, que promueven una democratización de la palabra—, deriva en el auge de una serie de expresiones mediáticas como los *reality shows* o los blogs.

Sobre estos últimos, el sociólogo Christian Ferrer afirma que constituyen “la apoteosis y el espectáculo del ‘yo’, esa antigua muletilla de la vanidad y el narcisismo”<sup>145</sup>. Y añade: “Esta época espera que cada hombre y cada mujer, cada niño y cada anciano, sean ricos o pobres, se transformen en ‘emisores’”<sup>146</sup>. Claro que las causas del fenómeno (el de los blogs en particular, y el de la autorreferencialidad y el exhibicionismo en general) también deben rastrearse desde la perspectiva del receptor, quien —convertido en potencial exhibicionista y *voyeur* a la vez— demuestra un interés cada vez mayor en los detalles íntimos de las historias personales, sean estas célebres o anónimas. Como si la disolución o fragmentación de identidades estables y colectivas, y el fracaso de las grandes utopías propio de la posmodernidad, generaran una

---

<sup>141</sup> Dumay, Jean Michel: Art. Cit.

<sup>142</sup> Moreno, Marcelo: “La vida íntima, esa cosa tan pública que se debate en TV”; Clarín, 11-10-2007.

<sup>143</sup> Moreno, Marcelo: Art. Cit.

<sup>144</sup> Moreno, Marcelo: Art. Cit.

<sup>145</sup> Ferrer, Christian: “Blogs o el espectáculo del yo”; Clarín, 30-1-2008.

<sup>146</sup> Ferrer, Christian: Art. Cit.

renovada búsqueda de respuestas a la pregunta de quiénes somos, una mayor necesidad de autoconocimiento (tal como planteaba la filósofa Leibovici al interpretar el resurgimiento de la autobiografía), necesidad que se vería de alguna manera satisfecha al reflejarnos en las historias ajenas.

#### 4.1 El retorno de lo vivencial

Leonor Arfuch, docente e investigadora argentina especialista en sociología de la cultura, explora en su ensayo *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea* este rol privilegiado que ocupa en la cultura actual el ámbito de lo vivencial, de la propia experiencia, ya sea en las expresiones biográficas y autobiográficas como en el auge de formas que van desde la entrevista a los *talk shows* y *reality shows* televisivos.

Arfuch advierte un retorno del sujeto, como dueño de la palabra, a la escena. Demuestra que lo biográfico no sólo alimenta la exaltación narcisista o la intrusión en la privacidad, sino que opera como un “espejo” para identificarnos a nosotros mismos; construye identidades y reconfigura la noción de subjetividad. Estamos, al fin de cuentas, ante la vida convertida en espectáculo. Y, a partir de ello, percibe Arfuch el paulatino abandono de la pretensión de objetividad en la escritura autobiográfica.

“Desde 'Las confesiones' de Jean-Jacques Rousseau, que por primera vez, según cierto consenso, ponían en escena la turbadora intimidad del sujeto moderno, la pasión por las vidas ajenas no ha dejado de dominarnos”, sostiene, respecto de la “insaciable curiosidad humana por la intimidad ajena”<sup>147</sup>. Y agrega: “Más actuales y menos prestigiosos, los *reality shows*, las entrevistas o la simple conversación cotidiana también reflejan la persistencia de ese deseo por espiar otras vidas”<sup>148</sup>. Esa evidente “fascinación que ejerce lo biográfico en la cultura contemporánea”<sup>149</sup> es cada vez mayor y, como decíamos antes, no se limita solamente a las figuras de notoriedad. “Hace ya tiempo que los medios de comunicación han descubierto que también interesan

---

<sup>147</sup> Arfuch, Leonor: Art. Cit.

<sup>148</sup> Arfuch, Leonor: Art. Cit.

<sup>149</sup> Arfuch, Leonor: Art. Cit.

los relatos de vida de la gente común”<sup>150</sup>. Es decir, no es imprescindible ser famoso para hablar de uno mismo y despertar interés.

Este retorno de lo vivencial a los primeros planos de la cultura y los medios se explica, en parte, por el hecho de que la sociedad global da “todavía un paso más hacia la intrusión en lo recóndito, hacia lo que podríamos llamar, valga el oxímoron, una ‘intimidad pública’”<sup>151</sup>, explica Arfuch. Así, detrás de la actual “multiplicidad de lo biográfico”<sup>152</sup> habría un afán de “tornar colectivo lo singular, construir un nosotros, compensarnos de la monotonía y la uniformidad, salvarnos del olvido, de la muerte, (...) ayudarnos a engañar la soledad”<sup>153</sup>; a esa soledad tan propia del individualismo posmoderno. La escritora María Rosa Lojo, en su reseña del libro de Arfuch, afirma que la autora

“registra, en todas las narrativas de nuestra época, una fuerte atracción de lo biográfico, que no encuentra fácilmente explicable por la mera banalización o el usufructo mediático de las tendencias voyeuristas. En el actual retorno al sujeto vivencial advierte la densa gravitación ética del ‘valor biográfico’: la resignificación de la vida como cronotopo, en una múltiple búsqueda identitaria, individual y colectiva, de orientación y de sentido.”<sup>154</sup>

### **El giro subjetivo**

A partir de esta tendencia, y a la luz de los fenómenos descriptos, la ensayista Beatriz Sarlo examina en su libro *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo* la experiencia personal como argumento de verdad. Sarlo ve en los relatos en primera persona una herramienta poderosa de reconstrucción de la memoria colectiva, y a partir de ella, también, un modo novedoso de forjar identidades. Este giro subjetivo implicaría, entonces, democratizar y ampliar la palabra y mediatizar las experiencias personales del hombre común.

Este giro, reflexiona la autora, coincide con un cambio de orientación en algunas corrientes de las ciencias sociales y en la sociología de la cultura, donde la identidad de los sujetos ha recuperado el lugar que en otra época

---

<sup>150</sup> Arfuch, Leonor: Art. Cit.

<sup>151</sup> Arfuch, Leonor: Art. Cit.

<sup>152</sup> Arfuch, Leonor: Art. Cit.

<sup>153</sup> Arfuch, Leonor: Art. Cit.

<sup>154</sup> Lojo, María Rosa: “En torno a la subjetividad”; La Nación, 8-12-2002.

ocupaban las grandes macro-estructuras colectivas. Ahora, el testimonio individual se transforma en ícono de verdad y en el principal recurso para la construcción del pasado.

Tal circunstancia es consecuencia, afirma, de “la inseguridad perturbadora que causa el pasado en ausencia de un principio explicativo fuerte y con capacidad incluyente”<sup>155</sup>, principio que sí estaba presente en otros períodos de la historia humana. Ahora, ante ese panorama, se verifica un creciente interés de las ciencias sociales y de la historia (lo cual, agregaríamos, se refleja en los medios y en la cultura) en las prácticas individuales y cotidianas de los sujetos. Sarlo destaca, en tal sentido, la relegitimación “de las fuentes testimoniales orales”<sup>156</sup>. Y se explaya:

“Las ‘historias de la vida cotidiana’ producidas, en general, de modo colectivo y monográfico en el espacio académico, a veces extienden su público más allá de ese ámbito precisamente por el interés ‘novelístico’ de sus objetos. El pasado vuelve como cuadro de costumbres donde se valoran los detalles, las originalidades, la excepción a la norma.”<sup>157</sup>

Retomando el debate acerca de las prácticas culturales de los diferentes grupos sociales (y la tensión entre autonomía y reproducción de un *habitus*, en términos de Bourdieu), la autora considera que —cada vez más— se toma conciencia de la necesidad de “descubrir, en los pliegues culturales de toda práctica, el principio de afirmación de la identidad”<sup>158</sup>, de atender a prácticas que “son más independientes que lo que creyeron las teorías de la ideología, de la hegemonía y de las condiciones materiales”<sup>159</sup>. Para eso, indefectiblemente, es necesario escuchar a los sujetos.

Estos, “que habrían sido relativamente ignorados en otros modos de la narración del pasado, plantean nuevas exigencias de método e inclinan a la

---

<sup>155</sup> Sarlo, Beatriz: *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*; Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005, pp. 16-17.

<sup>156</sup> Sarlo, Beatriz: Op. Cit, p. 12.

<sup>157</sup> Sarlo, Beatriz: Op. Cit, p. 19.

<sup>158</sup> Sarlo, Beatriz: Op. Cit, p. 18.

<sup>159</sup> Sarlo, Beatriz: Op. Cit, p. 19.

escucha sistemática de los ‘discursos de memoria’: diarios, cartas, consejos, oraciones”<sup>160</sup>, agrega Sarlo. Y concluye:

“Tomadas estas innovaciones en conjunto, la actual tendencia académica y del mercado de bienes simbólicos que se propone reconstruir la textura de la vida y la verdad albergadas en la rememoración de la experiencia, la revaloración de la primera persona como punto de vista, la reivindicación de una dimensión subjetiva, que hoy se expande sobre los estudios del pasado y los estudios culturales del presente, no resultan sorprendentes.”<sup>161</sup>

El giro subjetivo (concepto que Sarlo esboza a partir del de “giro lingüístico”, perspectiva que surgió en los años 70 y 80 en las ciencias sociales, según la cual todo opera bajo algún discurso y es imposible escapar de los discursos, entendidos como enunciados que establecen ciertas normas o que están al servicio de un poder o de un saber) implica, pues, un “reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad”<sup>162</sup>. El fenómeno, enfatiza, “coincide con una renovación análoga en la sociología de la cultura y los estudios culturales, donde la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por las estructuras”<sup>163</sup>.

En consecuencia, “la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política)”<sup>164</sup>, y así la primera persona se convierte en un tiempo verbal privilegiado frente a otras formas discursivas.

“Si hace tres o cuatro décadas el yo despertaba sospechas, hoy se le reconocen privilegios (...). La confianza en la inmediatez de la voz y del cuerpo favorece al testimonio (...). Vivimos una época de fuerte subjetividad y, en ese sentido, las prerrogativas del testimonio se apoyan en la visibilidad que ‘lo personal’ ha adquirido como lugar no simplemente de intimidad sino de manifestación pública.”<sup>165</sup>

---

<sup>160</sup> Sarlo, Beatriz: Op. Cit, p. 19.

<sup>161</sup> Sarlo, Beatriz: Op. Cit, pp. 21-22.

<sup>162</sup> Sarlo, Beatriz: Op. Cit, p. 22.

<sup>163</sup> Sarlo, Beatriz: Op. Cit, p. 22.

<sup>164</sup> Sarlo, Beatriz: Op. Cit, p. 22.

<sup>165</sup> Sarlo, Beatriz: Op. Cit, p. 25.

Asistiríamos, pues, a un proceso inverso al que Walter Benjamín describía, allá por 1936, en *El narrador*. “Una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias”<sup>166</sup>, lamentaba por entonces Benjamín. Percibía “una menguante comunicabilidad de la experiencia”<sup>167</sup> y remarcaba: “La cotización de la experiencia ha caído y parece seguir cayendo libremente al vacío”<sup>168</sup>.

El filósofo alemán veía en esta circunstancia el ocaso de la narración. “El arte de la narración está tocando a su fin”<sup>169</sup>, aseguraba, y situaba el inicio de este proceso en “el surgimiento de la novela a comienzo de la época moderna”<sup>170</sup>. Consideraba a la novela una forma artística opuesta a la narración, porque se alejaría de la memoria y de las experiencias propias de esta. Afirma Benjamín:

“Al no provenir de, ni integrarse en la tradición oral, la novela se enfrenta a todas las otras formas de creación en prosa como pueden ser la fábula, la leyenda e, incluso, el cuento. Pero sobre todo, se enfrenta al narrar. El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida, la toma a su vez, en experiencias de aquellos que escuchan su historia. El novelista, por su parte, se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad.”<sup>171</sup>

El autor opone el concepto de *narración*, entendida como transmisión de experiencias vivenciales —y “libre de explicaciones”<sup>172</sup>—, al de *información*.

“Una escasez en que ha caído el arte de narrar se explica por el papel decisivo jugado por la difusión de la información. Cada mañana nos instruye sobre las novedades del orbe. A pesar de ellos somos pobres en historias memorables. Esto se debe a que ya no nos alcanza acontecimiento alguno que no esté cargado de explicaciones. Con otras palabras: casi nada de lo que acontece beneficia a la narración, y casi todo a la información.”<sup>173</sup>

---

<sup>166</sup> Benjamín, Walter (1936): *El narrador*; Madrid, Taurus, 1991.

<sup>167</sup> Benjamín, Walter: Op. Cit.

<sup>168</sup> Benjamín, Walter: Op. Cit.

<sup>169</sup> Benjamín, Walter: Op. Cit.

<sup>170</sup> Benjamín, Walter: Op. Cit.

<sup>171</sup> Benjamín, Walter: Op. Cit.

<sup>172</sup> Benjamín, Walter: Op. Cit.

<sup>173</sup> Benjamín, Walter: Op. Cit.

En función de lo expuesto y, específicamente, del concepto de “giro subjetivo” acuñado por Sarlo, podría afirmarse que estamos, hoy en día, frente a un resurgimiento de esa narración que Benjamín veía languidecer en detrimento de la información. Habría ahora una vuelta a la primera, que “no se propone transmitir, como lo haría la información o el parte, el ‘puro’ asunto en sí. Más bien lo sumerge en la vida del comunicante, para poder luego recuperarlo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración”<sup>174</sup>. Huella que está “a flor de piel en lo narrado, si no por haberlo vivido, por lo menos por ser responsable de la relación de los hechos”<sup>175</sup>. La tarea del narrador, según Benjamín, “consiste, precisamente, en elaborar las materias primas de la experiencia, la propia y la ajena, de forma sólida, útil y única”<sup>176</sup>. Los narradores, grafica, “se mueven, como sobre una escala, subiendo y bajando por los peldaños de su experiencia”<sup>177</sup>.

Retomaremos, luego, la oposición entre los conceptos de información y narración como los entiende Benjamín, intentando trasladarla al campo del documental. Y veremos en qué lugar se pararían, al respecto, los filmes autobiográficos que analizaremos.

Con respecto a la visión de Sarlo, en tanto, vale destacar que —lejos de abordar el fenómeno que describe con una mirada entusiasta y optimista— ella es más bien escéptica en torno a este retorno del sujeto a los primeros planos de la cultura. La filósofa Cecilia Macón sintetiza la dicotomía que la autora plantea entre subjetividad y reflexión histórica:

“En las primeras páginas, el ensayo se ocupa de sintetizar un debate clave de los últimos años: el que se ha construido alrededor de la oposición entre memoria e historia. A diferencia de la primera, que se refiere al rescate de la experiencia subjetiva de quienes fueron protagonistas del pasado, la segunda dimensión quedaría condensada por la distancia crítica de los moldes disciplinarios de la historia académica. Lo que más preocupa a Sarlo son las pretensiones actuales de privilegiar la memoria. Se trataría de una ambición asociada a fenómenos típicos de la posmodernidad como la ‘museificación’, la constitución del pasado en puro espectáculo,

---

<sup>174</sup> Benjamín, Walter: Op. Cit.

<sup>175</sup> Benjamín, Walter: Op. Cit.

<sup>176</sup> Benjamín, Walter: Op. Cit.

<sup>177</sup> Benjamín, Walter: Op. Cit.

la manía preservacionista, la popularidad de la novela histórica y la asociación de la historia a lo meramente cotidiano. Paradójicamente, todas estas pistas llevan a la disolución del pasado antes que a su recuperación reflexiva.”<sup>178</sup>

En ese sentido, Sarlo critica también el enfoque que Albertina Carri adopta en *Los rubios*. Tal como expone Macón en su artículo:

“Es en la película *Los rubios*, de la hija de desaparecidos Albertina Carri, con su discurso fragmentario, ajeno a la lógica de las reconstrucciones de la generación anterior, donde quedarían condensados los rasgos más negativos de esta tradición. Allí donde Carri evoca los rasgos más cotidianos de su pérdida, se niega rotundamente a intentar comprender las razones que movieron a sus padres a convertirse en militantes. Según Sarlo, la película es otro ejemplo de la marca fatal de la sobredosis de subjetividad que habilita el ingreso de la posmodernidad en la representación del pasado traumático.”<sup>179</sup>

### **4.3 Los aportes de la técnica**

En simultáneo con todo este conjunto de factores culturales, se produjeron en las últimas décadas diversas innovaciones tecnológicas que también juegan un papel determinante a la hora de explicar la emergencia de nuevos lenguajes en el cine documental, y particularmente la aparición de elementos autobiográficos en las producciones del género.

El desarrollo del soporte digital en lugar del analógico ha generado una auténtica revolución en el universo del cine. El uso de esta tecnología para grabar, distribuir y proyectar películas tiene, como primera ventaja evidente respecto del celuloide, un significativo abaratamiento de los costos. Además, permite reducir tiempos, costos y complejidad al momento de editar, montar y posproducir los filmes por medios informáticos.

Los documentales sacan especialmente provecho de este desarrollo, que comenzó a forjarse en la década del 80 pero recién en los 90 experimentó el auge que lo acompaña hasta hoy. Las películas de bajo presupuesto y con medios limitados están cada vez más siendo rodadas en digital (hasta hay

---

<sup>178</sup> Macón, Cecilia: “Encrucijada de la memoria”; La Nación, 6-11-2005.

<sup>179</sup> Macón, Cecilia: Art. Cit.

festivales puntualmente dedicados a este tipo de filmes, como el Onedotzero que se celebra desde 1996 en Londres). Y cuando de presupuestos acotados se trata, el documental saca —generalmente— ventaja por sobre la ficción, lo que explica que muchos directores jóvenes hagan en el género sus primeras armas.

La mayor portabilidad y simplificación en el empleo de los equipos de rodaje, junto con la facilidad de introducción de técnicas de síntesis digitales, son otros de los beneficios que ofrece esta tecnología, que viene ganando cada vez más terreno con respecto al soporte fílmico. De hecho, por ejemplo, en la actualidad Estados Unidos se prepara para equipar todas sus salas con proyectores digitales, y los fabricantes realizan líneas especiales de cámaras digitales profesionales y proyectores de alta definición, modernos y sofisticados, que minimizan las ventajas del celuloide en el aspecto visual (calidad de imagen, nitidez de colores) enarboladas por quienes defienden el rodaje en 35 mm.

Más allá de los debates entre los entusiastas y los detractores del digital, queda claro que la tecnología ha contribuido a un proceso de democratización en el mundo del cine, aboliendo barreras económicas al permitir abaratar los costos de filmación, con la posibilidad incluso de pasar el material a vídeo y editarlo en una computadora hogareña. A la vez, sus propias características técnicas allanan el camino a una mayor experimentación visual y expresiva.

El cine digital, al mismo tiempo, de mayor libertad al realizador y le confiere una amplitud antes impensada al momento de definir el tema y elaborar el guión de un filme, ya que no resulta imprescindible conseguir el apoyo financiero y el aval de grandes productoras u organismos oficiales —para lo cual, claro, hay que persuadirlos previamente de la potencial rentabilidad, éxito de taquilla o interés público de la obra—. Así, es posible correr riesgos y exhibir una mayor audacia en el lenguaje, la estética y el contenido de los filmes.

Por otra parte, hay que tener en cuenta como un factor importante en la emergencia de este tipo de películas el hecho de que, en las últimas décadas, se haya abaratado y masificado el acceso a filmadoras domésticas. Esto hace

que las nuevas generaciones de cineastas dispongan ya de registros familiares que luego pueden servir como materia prima para sus películas (un cabal ejemplo de esto, además de *Tarnation* —que luego analizaremos en profundidad— es el documental *Capturando a los Friedman* —2003—, sobre una familia de clase media estadounidense que, bajo una máscara de normalidad, esconde una trágica historia de pedofilia; si bien el filme no es autobiográfico, su realizador accedió a grabaciones caseras de los propios involucrados que documentan el horror relatado, y las incluyó en su película).

Por supuesto, todo este conjunto de factores culturales y técnicos que se combinan y retroalimentan va de la mano, a su vez, con los propios cambios que describimos en los apartados anteriores en los campos del documental y de la autobiografía. Y que llevan, en resumidas cuentas, a que por un lado lo autobiográfico se abra a nuevos soportes y formas de expresión; y, por el otro, a que el documental se aleje cada vez más de sus convenciones dominantes, incursionando en nuevas búsquedas artísticas e incluyendo contenidos y temas que el género, antes, no solía abordar.

## 5.

### LO AUTOBIOGRÁFICO EN EL DOCUMENTAL

La estadounidense Carolyn Anderson, autora del ensayo *Autobiografía y documental* (2005), coincide en que una combinación “de cambios técnicos y sociales”<sup>180</sup> (entre los que menciona la aparición de equipos más baratos y portables y el creciente interés “en las dimensiones políticas de la vida personal”<sup>181</sup>) condujo a la aparición, en los años 70, de una cinematografía con tintes autobiográficos, especialmente en ese país. Aunque recién dos décadas después asistiríamos al comienzo del auge de esta tendencia, que hasta entonces se circunscribía a casos aislados.

Antes del surgimiento de estos filmes, “la exploración de la subjetividad personal era considerada un anatema para la empresa documental”<sup>182</sup>, entendida y practicada “como un medio para conocer el mundo material y social”<sup>183</sup>, y asociada en sus orígenes a lo etnográfico y lo empírico, para luego vincularse cada vez más —con el correr del siglo XX— con el periodismo, la información y las ciencias sociales, afirma Anderson.

#### 5.1 Los orígenes de un género

La aparición de películas que se centran en el sujeto y en la propia experiencia del realizador (exhibidos, en un principio, en circuitos alternativos y producidos de manera independiente) implica, pues, un cambio significativo respecto de la tradición más extendida del documental. Muchas de estas obras empiezan a mostrar, además, una audacia narrativa y estética poco frecuente en el campo. Desde formas híbridas “que combinan documentación con interpretación creativa”<sup>184</sup> hasta el abandono de la cronología en el relato.

Anderson advierte rasgos comunes en la mayoría de las producciones iniciales de esta corriente en los EE.UU., como ser la presencia de la voz en off del

---

<sup>180</sup> Anderson, Carolyn: “Autobiography and documentary” en *Encyclopedia of the Documentary Film*; Nueva York, Routledge, 2005.

<sup>181</sup> Anderson, Carolyn: Op. Cit.

<sup>182</sup> Anderson, Carolyn: Op. Cit.

<sup>183</sup> Anderson, Carolyn: Op. Cit.

<sup>184</sup> Anderson, Carolyn: Op. Cit.

propio director o —en el plano temático— la exploración de relaciones muchas veces traumáticas y disfuncionales entre el realizador y sus padres. Algunos ejemplos: *Everything's for You* (1989), de Abraham Ravett; *Sink or Swim* (1990), de Su Friedrich; y *In Search of Our Father* (1992), de Marco Williams. En un contexto en el que, entre otras cosas, los *talk shows* confesionales adquieren una popularidad inusitada en la TV, el cine se hace eco de ellos a través de documentales autobiográficos que, en general, “se centran en relaciones familiares volátiles y frágiles”<sup>185</sup>.

La autora también identifica una suerte de sub-genero que recibió el rótulo de “autoetnografía”, y que surge en respuesta a las críticas al etnocentrismo de las producciones etnográficas clásicas. Así, miembros de grupos culturales marginados o minoritarios (obreros, negros, gays) empiezan a intentar “tomar el control”<sup>186</sup> de sus propias representaciones, generalmente mediante filmes que abordan “lo cultural a través de lo individual, y viceversa”<sup>187</sup>. Producciones “que unen la especificidad de la historia personal con aspectos culturales más amplios”<sup>188</sup>, y que dan como resultado —describe Anderson— un conjunto de “autobiografías colectivas”<sup>189</sup>.

Aparecería aquí, otra vez, la cuestión del acceso y la democratización de la expresión cinematográfica. Eliane Charnov, directora del Margaret Mead Film Festival, uno de los principales festivales de documentales en los EE.UU., destaca:

“El documental autobiográfico (...) está permitiendo que las personas, familias y comunidades reivindiquen sus propias historias familiares y (...) en un tiempo en el que las personas están tan interesadas (...) en la etnicidad, en temas identitarios, en temas de género, en temas de sexualidad, es una forma muy creativa de comenzar a explorar algunos de estos temas de una forma personal que puede tocar e influenciar a otras personas.”<sup>190</sup>

---

<sup>185</sup> Anderson, Carolyn: Op. Cit.

<sup>186</sup> Anderson, Carolyn: Op. Cit.

<sup>187</sup> Anderson, Carolyn: Op. Cit.

<sup>188</sup> Anderson, Carolyn: Op. Cit.

<sup>189</sup> Anderson, Carolyn: Op. Cit.

<sup>190</sup> Pérez, Francisca: “Eliane Charnov: directora del Margaret Mead Film Festival”; Revista Chilena de Antropología Visual, N° 3, marzo 2003.

Para la misma época, agrega Anderson, varios críticos y realizadores comienzan a considerar a la reflexividad (el modo reflexivo de Nichols) “no sólo como una elección estilística, sino como un imperativo ético”<sup>191</sup>. En ese contexto, los documentales autobiográficos —de por sí proclives, por su propia condición, a un alejamiento más profundo de las convenciones— simpatizan particularmente con esta postura. Muchos de ellos “están particularmente focalizados en su propio proceso de construcción”<sup>192</sup>, como en el caso de *Silverlake Life: The View from Here* (1993), la historia en primera persona de un homosexual enfermo de sida y su pareja.

Hacia fines del siglo XX y principios del XXI, influenciado por los cambios culturales y teóricos de la posmodernidad, dice Anderson, el documental autobiográfico se consolida “como un medio, un método, de reconocimiento y construcción de identidades”<sup>193</sup>, al tiempo que emerge como una de las puntas de lanza más sólidas y visibles de lo que ella y otros analistas denominarán, siguiendo la taxonomía de Nichols, el “giro preformativo” del documental. Giro que, entre sus características salientes, incluye una concepción cada vez más difusa de los límites entre ficción y no ficción.

“Un creciente número de directores de autodocumentales plasman sus sueños, pesadillas y fantasías mediante técnicas no realistas como la animación o la actuación”<sup>194</sup>, ejemplifica Anderson. *Finding Christa* (1991), de James Hatch, y *Why Is Yellow the Middle of the Rainbow* (1993) dan cuenta, entre otras producciones, de este giro “a medios más expresivos de explorar la subjetividad”<sup>195</sup>. En ocasiones, incluso, se vuelve indeterminada la “línea entre autodocumental preformativo y psicodrama experimental”<sup>196</sup>. Anderson, finalmente, vaticina que el auge no se detendrá:

“La producción de autodocumentales ha proliferado alrededor del mundo, en parte a través de la accesibilidad creciente a equipos baratos y a las posibilidades globales de los sistemas de

---

<sup>191</sup> Anderson, Carolyn: Op. Cit.

<sup>192</sup> Anderson, Carolyn: Op. Cit.

<sup>193</sup> Anderson, Carolyn: Op. Cit.

<sup>194</sup> Anderson, Carolyn: Op. Cit.

<sup>195</sup> Anderson, Carolyn: Op. Cit.

<sup>196</sup> Anderson, Carolyn: Op. Cit.

distribución en Internet (...). Mientras las tecnologías digitales de producción y distribución se expandan, del mismo modo lo harán la cantidad y variedad de documentales autobiográficos.”<sup>197</sup>

Con este augurio parece coincidir Jim Lane, cineasta y director del Emerson College de Los Angeles, otro de los estudiosos del fenómeno. En su libro *El documental autobiográfico en América* (2002), lo aborda a partir de la transformación en las nociones tanto de autobiografía como de documental, y afirma que este tipo de filmes representa “uno de los caminos más importantes”<sup>198</sup> que ha tomado en las últimas décadas el campo.

Lane parte de la base de la propia volatilidad y flexibilidad que Nichols (quien, dicho sea de paso, hace más de una década ya percibía la necesidad de seguir con atención la aparición de filmes “de retrato personal”<sup>199</sup>) y otros investigadores advierten a la hora de conceptualizar al documental, una categoría que —sostiene— no puede definirse en términos absolutos y enciclopédicos justamente por esa amplitud de formas y estilos que engloba, y por su propio carácter cambiante y sujeto a las transformaciones históricas.

Lane remarca la importancia de los documentales autobiográficos en el movimiento que lleva a quebrar, paulatinamente, la rigidez del paradigma de objetividad- En muchos casos, exhibiendo “las condiciones materiales bajo las cuales el film fue realizado”<sup>200</sup>, en línea con los principios del modo reflexivo.

Además, sitúa como precursor o antecedente emblemático de esta corriente al documental apócrifo *David Holzman's Diary* (1967), de Jim McBride, que combina aspectos de la realidad con otros ficticios, recreando una simulación ficcional de un documental autobiográfico. Y defiende a estos filmes de la connotación negativa que le endilgan quienes lo asocian con una cultura

---

<sup>197</sup> Anderson, Carolyn: Op. Cit.

<sup>198</sup> Lane, Jim: *The Autobiographical Documentary in America*; Wisconsin University Press, 2002.

<sup>199</sup> Nichols, Bill (1996): Op. Cit.

<sup>200</sup> Lane, Jim: Op. Cit.

narcisista del yo. Para Lane, hay en ellos un “poderoso lazo”<sup>201</sup> entre lo particular y el contexto social.

## 5.2 El ocaso de la objetividad

Desde una perspectiva más teórica y académica, el crítico peruano Emilio Bustamante describe algunos de los rasgos arquetípicos del fenómeno. En *Rostros y máscaras: notas sobre objetividad y autobiografía en el cine documental*, empieza por declarar el ocaso de la pretensión de objetividad y de las verdades absolutas. Retomando algunas de las reflexiones que sintetizábamos en el apartado anterior, sostiene:

“La objetividad se ha convertido en un anacronismo. El documental no es más concebido como el registro de la realidad, sino como una versión sobre ella. En la era de la sospecha que vivimos no existe la verdad absoluta sino la construcción de ‘verdades’ sobre la base de puntos de vista particulares y condicionados.”<sup>202</sup>

La legitimidad, que antes se posaba del lado de lo supuestamente objetivo, ha cambiado de bando y ahora se asocia a las miradas subjetivas. Como ejemplifica este autor:

“En los tiempos que corren, los documentales con la voz de un narrador-dios (que no se ve pero que todo lo sabe, y que nos revela la ‘verdad’), son menos dignos de crédito que los del director estadounidense Michael Moore, quien hace explícitas sus filias y antipatías, y pone al descubierto sus artes de manipulación. Moore es un panfletario, pero no esconde su voluminoso cuerpo ni emplea una aséptica voz en off para tratar de convencernos de la certeza de sus razonamientos e hipótesis (...). El documental ya no es lo que era; no esperamos la objetividad ni la verdad revelada de él.”<sup>203</sup>

Para Bustamante, de la reivindicación de lo subjetivo a la entrada en escena de lo autobiográfico en el documental hay un trecho breve; esta sería, en definitiva, una consecuencia casi lógica y natural de aquella.

---

<sup>201</sup> Lane, Jim: Op. Cit.

<sup>202</sup> Bustamante, Emilio: “Rostros y máscaras: notas sobre objetividad y autobiografía en el cine documental”; Pterodáctilo – Revista de arte, literatura y lingüística de la Universidad de Texas en Austin; Nº 4, 2005, p. 125.

<sup>203</sup> Bustamante, Emilio: Art. Cit, p. 125.

“Esta subjetividad que se pretende transmitir en el documental roza a menudo el episodio autobiográfico y el ensayo (...). Cuando Michael Moore realiza *Roger & Me* (1989), él es el protagonista, un hijo de un ex obrero de General Motors que quiere encontrar al presidente de la empresa para preguntarle por qué retiró la planta de su pueblo, sumiendo a sus habitantes en el desempleo y convirtiendo al lugar en un paraje fantasma. Por cierto, más que obtener una respuesta, Moore pretende poner en práctica una denuncia y un desquite mediáticos; pero está documentando parte de su vida.”<sup>204</sup>

Bustamante repasa diversos ejemplos de esta tendencia. Como la española *El cielo gira* (2004), de Mercedes Álvarez, que —ya en un tono más intimista y hasta filosófico, en contraposición a la denuncia social de los filmes de Moore— muestra el retorno de su directora a la aldea donde nació, que está en vías de desaparición, “para discurrir sobre el tiempo y la imposibilidad de capturarlo o recuperarlo; sus comentarios en primera persona, y recuerdos de infancia, invaden frecuentemente la banda sonora del filme”<sup>205</sup>.

El crítico reconoce que la autobiografía en el cine “se ha puesto de moda”<sup>206</sup>, y añade: “El abaratamiento, mejora y extensión del uso de cámaras domésticas, computadoras y *softwares* de edición tiene algo que ver en ello”<sup>207</sup>.

Complementa así su interpretación sociocultural del fenómeno con algunos de los condicionamientos técnicos que venimos mencionando.

Además, parece acordar con la postura generalizada, en función de las visiones contemporáneas ya expuestas, acerca del carácter representacional de los discursos autobiográficos, en cuanto a que estos no reflejan directa y unívocamente la realidad empírica. “Toda autobiografía (escrita o fílmica) implica una manipulación, una alteración de la realidad. El autor quiere ser visto de determinada manera, exhibe y esconde aspectos de su vida, trata de influir en el juicio del lector o el espectador”<sup>208</sup>. En conclusión, opina:

“El auge que empieza a tener la autobiografía fílmica amplía los horizontes expresivos del cine. Los filmes autobiográficos (...) no son (sólo) ejercicios exhibicionistas, narcisistas o de

---

<sup>204</sup> Bustamante, Emilio: Art. Cit., p. 126.

<sup>205</sup> Bustamante, Emilio: Art. Cit., p. 126.

<sup>206</sup> Bustamante, Emilio: Art. Cit., p. 126.

<sup>207</sup> Bustamante, Emilio: Art. Cit., p. 126.

<sup>208</sup> Bustamante, Emilio: Art. Cit., p. 127.

autoconocimiento, no son únicamente ensayos críticos, ni mucho menos documentos cien por ciento veraces; son productos artísticos.”<sup>209</sup>

### 5.3 El giro performativo

La presencia de la mirada subjetiva como un rasgo privilegiado de los documentales contemporáneos (incluyan o no, directamente, elementos autobiográficos) también es analizada por la chilena Valeria Valenzuela en *Yo te digo que el mundo es así: giro preformativo en el documental chileno contemporáneo*. Allí, la autora parte de reconocer que “la producción contemporánea de documentales pasa por un momento en que el cuestionamiento del propio documentalista se torna un fuerte elemento de la narrativa, tanto en sus motivaciones, como en la propia interferencia del objeto filmado”<sup>210</sup>. Estos filmes, “innovadores en términos de lenguaje”<sup>211</sup>, se caracterizan —dice— por un “autor/personaje”<sup>212</sup> que “construye un discurso afectivo, a partir de su visión subjetiva del mundo”<sup>213</sup>.

En el caso puntual chileno, advierte, “esta modalidad se preocupa con la identidad y la memoria histórica del país, cuestiones necesariamente vinculadas a la experiencia de casi 20 años de dictadura militar”<sup>214</sup>. Una situación análoga podría identificarse en la Argentina, y en la región en general, como bien percibe la propia Valenzuela: “Al hablar sobre la expresión del documental latinoamericano, es difícil no pensar en la memoria individual y colectiva de sus pueblos”<sup>215</sup>. El documental, así, se convierte en un “soporte privilegiado para abordar temas de la memoria”<sup>216</sup>; y, como veíamos en el apartado anterior, hoy por hoy el rescate de la memoria parece estar inherentemente ligado a la experiencia subjetiva.

---

<sup>209</sup> Bustamante, Emilio: Art. Cit., p. 129.

<sup>210</sup> Valenzuela, Valeria: “Yo te digo que el mundo es así: giro preformativo en el documental chileno contemporáneo”; DOC online – Revista digital de cine documental, N°1, diciembre 2006, p. 12.

<sup>211</sup> Valenzuela, Valeria: Art. Cit., p. 6.

<sup>212</sup> Valenzuela, Valeria: Art. Cit., p. 15.

<sup>213</sup> Valenzuela, Valeria: Art. Cit., p. 6.

<sup>214</sup> Valenzuela, Valeria: Art. Cit., p. 6.

<sup>215</sup> Valenzuela, Valeria: Art. Cit., p. 8.

<sup>216</sup> Valenzuela, Valeria: Art. Cit., p. 8.

Aparecen, entonces, documentales “preocupados por la memoria, tanto individual como colectiva”<sup>217</sup>, cuyos autores “revisan el pasado como una manera de volver a sus propias historias, para a partir de ahí entender y contribuir a la reconstrucción de identidades grupales e incluso nacionales”<sup>218</sup>.

Uno de los casos paradigmáticos en el país trasandino es *Chile: la memoria obstinada* (1997), de Patricio Guzmán, donde el director regresa a Santiago acompañado de un pequeño equipo para recorrer otra vez los escenarios originales de su propio documental de los años 70 *La batalla de Chile* (que reflejaba el derrocamiento de Salvador Allende), regresar al sitio donde él mismo estuvo preso por su militancia revolucionaria y reencontrarse con algunos personajes del viejo filme original.

”Se refuerza aquí, la idea de punto de vista, de subjetividad de la memoria, que es lo que el documental intenta retratar, las realidades particulares, las verdades específicas”<sup>219</sup>, enumera Valenzuela. Y celebra el desembarco de este “nuevo modo de realizar documentales, donde ya no se intenta ‘dar cuenta de la realidad’, ni se apunta ‘a una función probatoria’ como se hacía antes”<sup>220</sup>.

Los documentales modernos, dice, “son antes que otra cosa formas de conocimiento, instrumentos o dispositivos, ellos mismos, para iluminar la realidad”<sup>221</sup>. En el plano del lenguaje y la estética, estos trabajos “llaman la atención por sus propuestas formales innovadoras”<sup>222</sup>, y “mezclan diferentes técnicas expresivas que dan textura y densidad”<sup>223</sup> al filme. Y suelen presentarse —explica, citando un concepto teórico esbozado por Néstor García Canclini— como un formato en crisis,

“que mezcla el registro del mundo histórico con representaciones ficcionales, autor con personaje, además de elementos de diferentes estilos documentales, creando, así, una nueva

---

<sup>217</sup> Valenzuela, Valeria: Art. Cit., p. 19.

<sup>218</sup> Valenzuela, Valeria: Art. Cit., p. 19.

<sup>219</sup> Valenzuela, Valeria: Art. Cit., p. 11.

<sup>220</sup> Valenzuela, Valeria: Art. Cit., p. 12.

<sup>221</sup> Valenzuela, Valeria: Art. Cit., p. 12.

<sup>222</sup> Valenzuela, Valeria: Art. Cit., p. 14.

<sup>223</sup> Valenzuela, Valeria: Art. Cit., p. 14.

categoría que podría clasificarse como ‘híbrida’, donde ‘estructuras o prácticas discretas que existían separadamente, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas’.”<sup>224</sup>

Según la autora, gran parte de estos filmes —narrados o no en primera persona— adoptan principios del modo preformativo que describía Nichols.

“Los documentales performativos se caracterizan por un abordaje esencialmente subjetivo, trayendo al documentalista y sus cuestionamientos más particulares hacia el centro del film. El autor es también personaje de su propia obra, provocando una aproximación afectiva entre él y su objeto de registro. Son documentales cargados de una experiencia de vida.”<sup>225</sup>

Para Nichols, agrega, “los documentales performativos crean entre el espectador y el film una dimensión afectiva inédita en lo que se refiere a la lógica dominante del lenguaje documental”<sup>226</sup>. Habría, pues, una

“intención de comprender la propia historia para, así, llegar al entendimiento de la memoria histórica de la sociedad (...). Un proceso de dentro para afuera que junta elementos discursivos aparentemente antagónicos: lo general con lo particular, lo individual con lo colectivo y lo político con lo personal.”<sup>227</sup>

Diversos rasgos específicos reflejarían la adscripción de estos trabajos a la modalidad en cuestión:

“La opción por entrevistar a familiares y amigos, la utilización de música incidental, así como la incorporación del autor como protagonista dentro del film, ya sea dentro o fuera de cuadro, en el caso del uso de cámara subjetiva, son elementos característicos de documentales performativos (...). Esta permanente búsqueda, tanto de evidencias concretas como de reflexiones internas, esta manera de observar a través del punto de vista personal, haciendo resaltar el sello del autor en la obra, vislumbra un nuevo eje del documental que viene siendo trabajado en los últimos años.”<sup>228</sup>

---

<sup>224</sup> Valenzuela, Valeria: Art. Cit., p. 12.

<sup>225</sup> Valenzuela, Valeria: Art. Cit., p. 13.

<sup>226</sup> Valenzuela, Valeria: Art. Cit., p. 13.

<sup>227</sup> Valenzuela, Valeria: Art. Cit., p. 13.

<sup>228</sup> Valenzuela, Valeria: Art. Cit., p. 20.

#### 5.4 De Michael Moore a Caouette

El documental autobiográfico, pese a su relativa “juventud” como fenómeno asentado en la cinematografía contemporánea, ha recorrido ya un largo camino. Repasaremos, ahora, algunos de los exponentes que —además de los mencionados en los párrafos precedentes—, han dejado una huella significativa en ese camino.

En principio, cabe hacer referencia a toda una serie de producciones que, sin contener quizás elementos estrictamente autobiográficos, muestran ya una presencia activa, permanente y comprometida del propio realizador, en línea con las tendencias antes reseñadas que dan cuenta de una presencia cada vez mayor de lo subjetivo en las manifestaciones mediáticas y, en particular, cinematográficas. Filmes que, de alguna manera, anticipan o acompañan el fenómeno de los documentales autobiográficos, ya que responden —como vimos— a condicionamientos socioculturales y técnicos muy similares.

Son obras con rasgos propios de la modalidad preformativa de Nichols, en cuanto a ese abordaje y a esa mirada subjetivos; pero también con aspectos inherentes a lo que el mismo autor denomina modo participativo o interactivo, ya que el realizador “pone el cuerpo” en escena y —lejos de ocultarse a través del montaje y el encuadre— aparece interactuando con los sujetos e involucrado afectiva y emocionalmente con el asunto que aborda. Genera, en términos de Nichols, un efecto de “sensación de presencia del realizador en el mundo histórico”<sup>229</sup>.

Michael Moore es, en este sentido, un referente insoslayable. Al margen de que *Roger & Me* sea su filme más autobiográfico (en la medida en que la historia lo afecta, como vimos, directamente), en cada uno de sus documentales (desde la consagratoria *Bowling for Columbine* hasta la más reciente *Sicko*, pasando por *Fahrenheit 9-11* que le valió la Palma de Oro en Cannes) desempeña él mismo un rol protagónico, construyendo el personaje de un moderno justiciero rebelde que —con acidez e ironía— va desnudando una trama oscura en torno

---

<sup>229</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

a determinado fenómeno de la actualidad norteamericana: las fallas en el sistema de salud nacional, los recurrentes crímenes y masacres y su relación con la libre portación de armas, etc.

Pero si de poner el cuerpo, literalmente, se trata, el caso emblemático es el de Morgan Spurlock, quien en su filme *Super Size Me* (2004) experimentó cómo es alimentarse en McDonald's durante 30 días, con el objetivo de denunciar los efectos nocivos de la “comida chatarra”.

En la Argentina, Jorge Lanata aparece como un director visible y comprometido en su ópera prima, *Deuda* (2004), en la cual vincula la pobreza en el país con la cuestión de la deuda externa,—fiel al estilo frontal, incisivo y de alto perfil que ya había mostrado en la TV— y viaja desde Tucumán, donde exhibe en con crudeza el drama de la desnutrición, hasta Washington, para entrevistar a una de las máximas autoridades del Fondo Monetario Internacional.

Pero no necesariamente esta mayor presencia del realizador va ligada a filmes que podríamos llamar “de denuncia” o de temática social. En nuestro país, por caso, la premiada *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2003), de Lorena Muñoz y Sergio Wolf, muestra al propio Wolf en un rol de personaje casi detectivesco, recorriendo sitios y desempolvando viejas fotos y material de archivo en una búsqueda casi obsesiva de los rastros de Ada Falcón, una mítica cantante de tango que, en el esplendor de su carrera, experimentó una suerte de delirio místico y desapareció para siempre del candelerero mediático, recluyéndose en un convento de las sierras cordobesas.

Adentrándonos en los “autodocumentales” propiamente dichos, uno de los pioneros ha sido el estadounidense Ross McElwee, quien reflejó diversos episodios y momentos de su existencia en filmes como *Sherman's March* (1986), *Time Indefinite* (1993) o *Six O'Clock News* (1996). En el primero de ellos, McElwee comienza con la intención de filmar un documental sobre una batalla de la Guerra Civil norteamericana, pero una experiencia traumática en plena producción lo lleva a cambiar el rumbo y el foco del filme (como el mismo va mostrando, a tono con lo que Nichols llamaría modo de representación

reflexivo), combinando el retrato de la figura del general Sherman del título con una historia personal sobre el amor, la religión y las mujeres en su vida.

Otros íconos de la autobiografía en el documental en los EE.UU. son Tom Joslin (director de la ya citada *Silverlake Life*, donde cuenta su lucha y la de su pareja contra el sida; Joslin muere antes de terminar de editar el filme, tarea que concluye su amigo Meter Friedman) y Alan Berliner, quien —por ejemplo— en su más reciente estreno, *Wide Awake* (2006), da cuenta de su propia batalla contra el insomnio. Antes, entre otras cosas, había hurgado en sus orígenes familiares al narrar la historia de su padre y sus antepasados en *Nobody's Business* (1996). Y había ensayado, en *The Sweetest Sound*, un experimento tan original como interesante: localizar a las otras 12 personas en el mundo que se llaman Alan Berliner, e invitarlas a una cena en Nueva York.

Del otro lado del Océano Atlántico, algunas de las realizaciones más destacadas que incluyen una fuerte carga de autorreferencia son la española antes mencionada *El cielo gira* (2004, multipremiada en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires de 2005), cuya directora regresa a su aldea natal y narra el inexorable ocaso del pueblo (ella fue la última persona en nacer allí, donde tan sólo quedan 14 habitantes); y la sueca *Compadre* (2004). Esta última, que también recibió varios galardones (como el del festival Documenta Madrid 2005), combina elementos propios de los modos reflexivo, interactivo y preformativo que caracteriza Nichols. Su director, Mikael Wiström, había viajado había viajado hace varios años a Perú, donde se contactó con una familia que vivía en extrema pobreza, en un basural. En el documental *La otra orilla* (1991) Wiström reflejó la vida de esa familia, con la que luego seguiría manteniendo contacto a través de cartas. En *Compadre*, retoma aquella historia y la combina con el relato del vínculo que ha entablado con la familia en cuestión, explicitando desde los cuestionamientos que recibe de parte de sus integrantes (y los que el mismo se plantea respecto de las distancias culturales y económicas que los separan) hasta las reflexiones en torno al rol social que le cabe como cineasta y a su relación con los sujetos que retrata.

En América Latina, Chile ha sido un territorio prolífico en lo que a filmes de estas características se refiere, generalmente vinculados a la realidad política del país desde el derrocamiento de Salvador Allende hasta el fin de la dictadura de Augusto Pinochet. Además de la mencionada *Chile: la memoria obstinada*, sobresalen *La flaca Alejandra* (1993), de Carmen Castillo; y *En algún lugar del cielo* (2003), de Alejandra Carmona. El primero es sobre Marcia Alejandra Merino, ex dirigente de un movimiento revolucionario de izquierda y a quien la policía secreta de Pinochet, mediante la tortura, consiguió convertir en colaboradora; la propia directora, que militaba en el mismo movimiento que Merino, fue delatada por ella y debió exiliarse. En tanto, el filme de Carmona relata su vida desde que era niña y se tuvo que exiliar, en 1973, junto a su familia en Alemania. En palabras de la propia realizadora, la película “refleja a través de una mirada personal la historia de dos países, el desarraigo y la búsqueda de identidad”<sup>230</sup>: aparecen, aquí, algunos rasgos propios que hemos ido identificando en los discursos autobiográficos contemporáneos, como el afán por aproximarse a la realidad social a partir de historias personales, y el retorno del sujeto como agente privilegiado en la construcción de identidades.

En Brasil, en tanto, el caso más trascendente (y temáticamente antagónico a los casos chilenos, ya que da cuenta de una búsqueda espiritual introspectiva) es el del actor Jece Valadao, quien en 2001 realizó el documental *El Evangelio según Jece Valadao*, donde cuenta cómo se convirtió en pastor evangélico en los últimos años de su vida.

A su vez, la Argentina ha asistido a un verdadero auge de este tipo de filmes a partir del estreno, en 2003, de *Los rubios*. El crítico Horacio Bernades lo grafica con una metáfora elocuente: “Si se hablara de géneros cinematográficos como se habla de carnes o granos, podría afirmarse que Argentina es el principal productor mundial de documentales en primera persona, tendencia tan reciente como creciente del cine contemporáneo”<sup>231</sup>. Desde entonces, a un promedio de uno por año, se han estrenado comercialmente —hasta 2007 inclusive— otros

---

<sup>230</sup> Universidad de Chile - Instituto de la Comunicación e Imagen: “Alejandra Carmona exhibe su documental en U. de Harvard”; 18-10-2005 ([www.icei.uchile.cl/noticias/enunlugardelcielo.html](http://www.icei.uchile.cl/noticias/enunlugardelcielo.html)).

<sup>231</sup> Bernades, Horacio: “Yo soy yo y mi circunstancia”; Página/12, 8-3-2008.

cuatro documentales con componentes autobiográficos predominantes. Examinaremos más adelante cada uno de ellos. Pero antes, cabe analizar más profundamente al que quizás sea —por masividad, repercusión mediática, prestigio y originalidad— el filme emblemático de este fenómeno: *Tarnation*, de Jonathan Caouette.

6.

## **TARNATION: UN EJERCICIO DE CATARSIS HECHO PELÍCULA**

*Tarnation* (2003) es, sin dudas, una de las máximas expresiones del cine independiente norteamericano de esta década, y un ícono del documental autobiográfico. Aclamada por la crítica y reconocida en diversos festivales internacionales, su estética innovadora y su originalidad conceptual la convierten en una referencia insoslayable del género.

No existe traducción precisa de la palabra “tarnation” al castellano. Algunos diccionarios la definen como “maldición”. Otros, acaso más rebuscados en su afán de literalidad, sostienen que el término designa a la “condición de estar condenado”. Como sea, cualquiera de estas explicaciones dan cuenta de una postura que el debutante director Jonathan Caouette, pretende adoptar en este ensayo de catarsis individual con formato cinematográfico: la postura de alguien que es víctima de un contexto hostil, agobiante, opresivo.

Editado en forma casera con una computadora personal, y un presupuesto de apenas 218 dólares, este es un documental rupturista e innovador en varios sentidos, que muestra la vida de su realizador de 31 años desde su infancia en el seno de una familia disfuncional, con un padre ausente y una madre con problemas psiquiátricos. Entre otras peculiaridades, sobresale el hecho de que el propio Caouette (desde chico, apasionado por el cine) exhibe múltiples fragmentos de grabaciones caseras de su niñez y adolescencia.

Uno de los mayores méritos de la película es que todo en ella tiene la virtud de ensamblar forma y contenido de manera casi perfecta, de modo tal que en cada pasaje de la trama el sentido termine de construirse en los “soportes materiales”: audio, texto e imagen. Hay un “co-protagonismo” de lo que Traversa llama dispositivo; los recursos técnicos, los medios, los —en términos de Verón— paquetes de materias significantes escogidos, tienen aquí la impronta del director y se vinculan directamente a lo que él quiere contar. Los rasgos retóricos, en definitiva, se amoldan a los temáticos y a los enunciativos (y a la vez, los sobredeterminan), conforman un único mensaje compacto, sin

contradicciones, en el que hasta el detalle más insignificante —valga la paradoja— significa.

Otra de las características peculiares de este documental es su pretensión de no mostrarse ni estructurarse como tal. Algo que se advierte tanto en el plano formal (por ejemplo: la presentación del elenco, en los títulos y en los créditos finales, a la manera de una cinta de ficción; o las placas que anuncian lugares y fechas donde transcurre la acción) como en el del contenido, que se organiza en torno a una narración con un germen, un desarrollo y un desenlace. “Desde un punto de vista formal, el filme es sumamente fragmentado, las texturas de las imágenes son muy variadas”<sup>232</sup>, afirma el crítico Emilio Bustamante. Se ven imágenes saturadas, multiplicadas, desordenadas, movidas, fuera de foco, multiplexadas. “La vida rota, caótica y confusa del protagonista se expresa de este modo en la forma del filme; pero el narrador busca otorgarle unidad, convertir los fragmentos en relato y establecer un sentido”<sup>233</sup>.

En suma: *Tarnation* se disfraza, por momentos, de ficción. Podría hablarse incluso, como contrapartida al denominado “efecto documentalizante”, de un efecto de significación “ficcionalizante” que deliberadamente busca el autor, tal como lo hacía Albertina Carri en *Los rubios*, que luego analizaremos (aunque en ese sentido ella iba más allá al incluir actores y actrices, algo que Caouette no necesita quizás porque no se ve obligado a reconstruir: todo lo tiene registrado).

Una referencia inmediata que surge de la visión del filme es la de los *reality shows* televisivos: da la sensación de que la cámara de Caouette, como el Gran Hermano, está y estuvo siempre allí —sorprende la variedad y cantidad de situaciones domésticas y familiares que ha registrado—, todo parece verlo.

El filme se destaca, además, por su estética innovadora, dinámica, con reminiscencias claras al lenguaje del *videoclip*. Y en cuanto a su contenido, varios críticos han coincidido en señalar el carácter sino universal al menos

---

<sup>232</sup> Bustamante, Emilio: Art. Cit., p. 127.

<sup>233</sup> Bustamante, Emilio: Art. Cit., p. 127.

extendido de varias de las problemáticas que *Tarnation* saca a la luz (y que también explican, en parte, su amplia repercusión). “Por encima de todo, el documental debe reflejar los problemas y las realidades del presente”<sup>234</sup>, decía Paul Rotha, realizador y estudioso del género y colaborador estrecho de John Grierson. Esta película así lo hace: en cualquier pueblo o ciudad de los Estados Unidos, y de muchos otros países con patrones culturales similares, debe haber por estos tiempos, sin dudas, varias historias familiares como la de Caouette. “Hice una película sobre la juventud, el arte, la sexualidad, la enfermedad mental, EE.UU. También es una carta de amor a mi mamá”<sup>235</sup>, decía Caouette en una entrevista periodística, dando cuenta de esta búsqueda de aunar lo universal con lo individual.

Cabe señalar, en tanto, que ese “efecto ficcionalizante” del que se hablaba no implica una pretensión de ocultar la condición de documental del filme ni mucho menos. De hecho, se conserva un elemento central que identifica a este capo en contraposición a los géneros ficcionales. Gustavo Aprea afirma:

“A diferencia del cine narrativo ficcional clásico que tiende a borrar (...) las marcas que certifican la presencia de todo el dispositivo técnico que produce las películas, en el documental no hay problemas para exhibir la presencia de la cámara o el micrófono dentro de la pantalla. Por el contrario, estos instrumentos sirven como prueba de un trabajo sobre la realidad preexistente.”<sup>236</sup>

En *Tarnation*, de hecho, la cámara se ve varias veces. De esa forma, ratifica su adhesión al “régimen de creencia” propio del documental.

### **6.1 La forma al servicio del contenido**

Las imágenes en blanco y negro, difusas, multiplicadas, caleidoscópicas, yuxtapuestas; el montaje discontinuo; los collages que van y vienen en el tiempo, que aceleran y frenan, que dan paso a una pantalla negra donde el sonido se jerarquiza por alguna razón: todo tiene un por qué en *Tarnation*, pero en ningún momento se llega a cruzar la línea que implica abandonar lo

---

<sup>234</sup> Rotha, Paul: *Documentary Film*; Londres, Faber and Faber, 1936.

<sup>235</sup> Artusi, Nicolás: “Basado en una historia real”; Clarín, 18-3-2005.

<sup>236</sup> Aprea, Gustavo: Op. Cit.

narrativo en desmedro de una búsqueda estética propia de lo que Nichols englobaría en el modo poético de representación. Es decir, hay aquí un equilibrio: ni lo formal está al servicio de la historia, ni viceversa. Caouette cuestiona la rigidez de rasgos retóricos que el cine, y el documental en particular, parecen muchas veces poco dispuestos a flexibilizar.

Y allí aparece, otra vez, la reminiscencia ficcional: en el “*once upon a time*” (había una vez) que sucede al primer impacto visual (a la primera superposición de audio e imágenes) y antecede a la breve pre-historia del núcleo narrativo, Caouette viene a recordarnos de vuelta que estamos ante una suerte de novela, de la que él mismo es protagonista. Hay, desde el mismo eslogan con el que se promocionó la película, una apelación a la vida real como fuente primaria de creatividad: “Tu mayor creación es tu propia vida”.

En ese pasaje del filme, breve y fugaz, todo es idílico, color de rosa: la vida sonríe y la música acompaña. Los abuelos de Jonathan vivían en un sueño. No hay videos de aquella época. Entonces, el director suple la falta de movimiento con fotos pero también con palabras, y decide jugar con ellas, otra vez, hacerlas significar más allá de sus propios significados: tipografías, tamaños, tonos y fondos distintos, frases que se cortan. Así, no sólo resuelve la carencia de material fílmico de esos años, sino que lo hace de un modo ingenioso e impactante.

Después, comienza lo que puede calificarse como una espiral descendente hacia algo que se asemeja bastante al infierno: el narrador cuenta sobre el inicio de los tratamientos con electroshocks a la madre (de nuevo, la combinación de ruidos, imágenes y efectos visuales precarios pero efectivos resulta estremecedora, y contrasta con la melodía apacible), que marcan el punto de partida de una dolorosa degeneración.

Para cuando la melodía *naïve* e “inocente” del comienzo deje de escucharse, Renee (la madre) habrá perdido toda razón. La edición rústica y desprolija se convierte aquí en el fiel reflejo del caos en el que esa familia se ha sumido. Y la estética por momentos semejante a la de las películas de terror clase B

(echando mano a un par de simples efectos como el juego de negativos que remiten a una tormenta, los fotogramas “quemados” y la “cámara nerviosa” e hiperquinética) lejos está de ser casual. Como no lo serán tampoco los primeros cortos que filmó el propio Caouette como aficionado en su adolescencia (y de los que muestra algunas escenas en *Tarnation*), apelando a la misma estética *gotica* que lo sedujo en tempranas sus aventuras homosexuales. Su vida, de hecho, transcurre por entonces como si se tratara de una precaria película de terror.

Caouette maneja de memoria los códigos de aquel género, y los utiliza como marco para ir mostrando las ramas de ese “árbol podrido” —su familia— cuya raíz ha exhibido al comienzo. Sus primeras transformaciones sexuales, la borrachera de su abuela, su esquizofrenia... todo se desprende casi como una consecuencia obvia de un conflicto latente aún desde antes de los electroshocks, desde antes incluso del nacimiento de Renee: en esa “familia feliz” que prosperaba a pulmón en la Norteamérica de la primera mitad del siglo XX se escondía ya el monstruo disfuncional que luego emergerá.

El tramo en el que Jonathan narra y describe su trastorno esquizofrénico y su despersonalización es, quizás, uno de los más logrados. El cóctel letal de maltrato, drogas, medicamentos y confusión lo dejan en un estado que un brillante juego de imágenes grafica con elocuencia. Caouette logra que el espectador sienta lo que él vivió. Impactan su retrato del viaje alucinógeno que emprende por el consumo de sustancias prohibidas y su metáfora visual del estado de ensoñación en el que se sumerge —al punto de no saber ya qué es vigilia y qué sueño— por consecuencia de los estupefacientes.

“He olvidado qué es ser normal”, confiesa un Jonathan adolescente y perturbado. Y el relato, entonces, va empezando a perder la lógica, la linealidad y el hilo narrativo del principio, tal como lo ha perdido la propia existencia del joven. Todo se vuelve fragmentado, inconexo, absurdo y por momentos surrealista. “Mi vida está podrida”, sentencia, antes de que la aguja de una jeringa se hunda en el brazo. Las perversiones sexuales y violentas brotan como esa sangre del brazo inyectado: cruda e instintivamente. Y así se

muestran. El director termina de construir su propio *personaje* al obviar cualquier referencia en primera persona: el texto sobreimpreso lo llama por su nombre. Explica Emilio Bustamante:

“Caouette establece distancia entre él como cineasta-narrador y él como personaje del filme. El narrador interviene a través de una voz en off pero también de carteles, y se refiere a Caouette-personaje no en primera sino en tercera persona.”<sup>237</sup>

Renee, por un largo rato, desaparece de la narración, y cobran protagonismo sus padres (abuelos del director): se los ve frágiles, decadentes, con su salud mental claramente deteriorada. Mientras, Jonathan Caouette profundiza su viaje onírico, que toma la forma de un *zapping* ilógico. Un *zapping* que se refleja en un collage de imágenes movilizadas que se van desplazando, ampliando, fundiendo y superponiendo, en un *crescendo* que se potencia al incluir los respectivos sonidos también superpuestos. En determinado momento, el espectador tiene frente a sí tres secuencias visuales y tres audios distintos, más la música de la banda sonora: un auténtico desafío a los sentidos.

Por un momento, la narración se torna incoherente y lisérgica. Pero, hábilmente, Caouette quiebra esa sensación con un recurso conceptualmente opuesto: el lenguaje aséptico, neutro, racional, científico, casi didáctico y pedagógico, que emplea para contar con texto escrito qué le pasa exactamente a su madre. Como lo había hecho, antes, con su propia enfermedad. Queda claro, para entonces, que la “polifonía informacional del medio cinematográfico”<sup>238</sup> a la que aluden Gaudreault y Jost, esa “multiplicidad de informaciones topográficas(...), presentación simultánea, en sincronía, de elementos informacionales”<sup>239</sup>, es aprovechada al máximo en *Tarnation*.

Los tapes de archivo familiar dan cuenta de un arduo trabajo de reconstrucción, selección y edición. Hay abuelos y una madre que enloquecen y se deterioran

---

<sup>237</sup> Bustamante, Emilio: Art. Cit., p. 127.

<sup>238</sup> Gaudreault, André y Jost, Francois: *El relato cinematográfico: cine y narratología*; Barcelona, Paidós, 1995, p. 89.

<sup>239</sup> Gaudreault, Ander y Jost, Francois: Op. Cit., p. 90.

irreversiblemente, y hay un padre ausente que aparece en sueños y que Caouette grafica con un fondo negro sobre el que un texto sobreimpreso va contando aquella fantasía. El director vuelve a significar con la imagen: eso es su padre para él, un ser invisible, incorpóreo, un vacío enorme y oscuro.

## **6.2 De la oscuridad a la luz**

Caouette se va de allí, de la casa familiar. El viaje a Nueva York, en 1997, es un viaje de escape pero también de esperanza. La música lo refleja. Las imágenes —brillantes, luminosas— también. El fin de la secuencia llega con un fundido blanco y radiante esta vez: metáfora inequívoca, en nuestra cultura occidental, de purificación y de luz.

Son años de módica plenitud: trabajo, amor, otro aire. Vida en pareja y los excesos que parecen haberse moderado. Entonces, Caouette decide que es un buen momento para rastrear los gérmenes de la crisis que sacudió a su familia y a él mismo. Y, por primera vez en el filme, se ve un testimonio que adopta la forma clásica del género documental: Renee es entrevistada por su hijo, en un encuadre fijo, y cuenta los tormentos y maltratos que padeció desde niña. “Los padres enfermos engendran hijos enfermos”, dice. Pero se muestra también el *backstage*, el detrás de escena de ese testimonio recogido: aparece el metadiscurso, el discurso sobre la película misma (Jonathan le reprocha que ella se había comprometido a ayudarlo a completarla); Renee por momentos se quiebra, en otros no quiere hablar; discuten “fuera” de cámara. Advertimos aquí rasgos del modo reflexivo de Nichols, aunque en líneas generales el filme pueda definirse —siguiendo esa taxonomía, y en función de los conceptos expuestos en apartados anteriores— como preformativo.

Apelando a otro recurso clásico del cine de ficción, hacia el final de *Tarnation* se retoma la escena anticipada al comienzo: la sobredosis de fármacos de la madre que marca, de alguna manera, el haber tocado fondo. Caouette regresa a su hogar natal después de cinco años y lo que encuentra es el caos llevado hasta el paroxismo: destrucción, abandono, desorden, locura extrema. Una realidad que había logrado mantener a raya durante un lustro pero que, ya maduro, decide volver a enfrentar.

Renee —una Renee sucia, descuidada y fea, en las antípodas de la joven hermosa que se veía al principio; como en la película, en esta mujer forma y contenido van de la mano— empuña la cámara, y la cámara tiembla: sin saberlo, ella está trasladando sus propias sensaciones a la imagen. Lo mismo que su hijo intenta, conscientemente, a lo largo de todo el filme.

Un último collage ultra vertiginoso intenta resumirlo todo en 30 segundos. Después, el epílogo: Jonathan ha logrado, a su modo, terminar de atar los cabos sueltos, y regresa a Nueva York. Se lleva consigo a su madre. La rescata. Y termina él mismo hablándole a la cámara, como en un confesionario pagano. Así, ratifica su adhesión a ese rasgo de época que se advierte en los *realities* o en los *blogs* (que no son otra cosa que diarios íntimos-públicos, paradójicamente): el afán por exhibirse, desnudarse, ser mirado.

Así concluye Caouette un documental autobiográfico (y, a la vez, un ensayo de catarsis personal) ubicado en las antípodas de aquellas posturas que —como describe Aprea— sostenían la necesidad de una neutralidad absoluta en la construcción de la mirada, aquí, en cambio, no sólo se abandona cualquier pretensión de objetividad sino que hay subjetividad pura.

## 7.

### DOCUMENTALES AUTOBIOGRÁFICOS ARGENTINOS

La Argentina no está al margen de este fenómeno. El cine nacional ha dado, en los últimos años, diversas muestras de ello. Pero antes de adentrarnos en el análisis de estos filmes, cabe repasar brevemente —a modo de contexto— los principales hitos del género documental en el país a través de las décadas, un género que ha mantenido varios puntos de contacto con las corrientes y los estilos dominantes en Europa y los Estados Unidos en las diferentes épocas.

#### 7.1 El documental en el país

En línea con lo que ocurría en Europa, hacia fines del siglo XIX y principios del XX los primeros filmes argentinos imitan los registros de los hermanos Lumière y sus seguidores, con registros de obreros saliendo de fábricas o, simplemente, de gente transitando por Palermo o la Avenida de Mayo, en Buenos Aires. Más tarde, van apareciendo cintas vinculadas a los acontecimientos del poder (como la visita del presidente brasileño Campos Salles, registrada por uno de los pioneros del género en la región: el fotógrafo Eugenio Py) y a la divulgación científica, con los ensayos del médico Alejandro Posadas, quien filma intervenciones quirúrgicas.

En los años siguientes, hasta la década del 30, la producción cinematográfica sigue abocada al rodaje de acontecimientos vinculados a actos de gobierno (*Presidente R. Saenz Peña asiste a la revista naval de unidades de guerra*, 1912), festejos patrióticos (*Celebración del 25 de mayo del presidente Yrigoyen desde los balcones*, 1920), episodios coloridos de la alta sociedad (*Baile “El pericón nacional”*, 1911) o acontecimientos del ámbito empresarial (*Exposición de la industria argentina*, 1924). Es decir, un registro de la “realidad oficial” que ignora los cimbronazos sociales de la época y las luchas de los sectores desposeídos, salvo contadas excepciones como *Huelga portuaria* (1925).

Otro de los precursores del género, Federico Valle, crea el primer noticiario periódico —la *Film Revista Valle*—, con más de mil ediciones entre 1922 y 1930. Claudio Remedi (realizador y presidente de la Asociación

Documentalistas Argentinos) sostiene en sus *Apuntes para una historia del cine documental argentino*:

“Valle se interesa por instituir una filmografía ligada a temas que se convertirían en recurrentes dentro de la cinematografía documental del país: la construcción de la identidad, la integración de las masas de inmigrantes, el reconocimiento de la geografía extensa y apartada ligada a un país privilegiado por sus ingentes riquezas.”<sup>240</sup>

Valle y Glücksmann (titular de la otra gran empresa cinematográfica de la época) también incursionan en el documental proselitista o propagandístico, primero en tiempos de Yrigoyen y más tarde, al servicio del gobierno militar tras el golpe de 1930. De esos años datan los primeros filmes sonoros: *El desfile de la Legión Cívica* (1931) y *Declaraciones de ministros del gobierno provisional revolucionario* (1930).

Hacia fines de los 30 y comienzos de los 40, —merced a los avances tecnológicos y a una merma en la producción cinematográfica estadounidense tras la Gran Depresión— la ficción argentina atraviesa su era dorada, con la aparición de nuevos estudios y de un *star system* local, a la usanza de Hollywood. En el campo del documental, los estudios “retoman la producción del noticiario con sus líneas editoriales sujetas a la ideología del gobierno. Sucesos Argentinos, surgido a partir de 1938 (...), sería uno de los más renombrados”<sup>241</sup>, recuerda Remedi. Los noticiarios se someten, en tiempos del peronismo, a un control oficial aún más férreo.

Hacia la década de 50 comienza a ganar peso la figura de Fernando Birri, quien —influenciado por el neorrealismo italiano— funda la Escuela Documental de Santa Fe, cuyo impacto se plasmará en obras emblemáticas como *Tire dié* (1960, un retrato de la problemática de los chicos que piden monedas en un puente al paso del tren, en un barrio periférico de Santa Fe), y redundará —analiza Remedi— un cuádruple quiebre.

---

<sup>240</sup> Remedi, Claudio: “Apuntes para una historia del cine documental argentino”; del sitio Web de la Asociación Documentalistas Argentinos (<http://www.docacine.com.ar/HISTORIAARGEN.htm>).

<sup>241</sup> Remedi, Claudio: Art. Cit.

El primer quiebre, “la creación de un ámbito de enseñanza que socializa el conocimiento en un contexto industrial cerrado, jerarquizado y altamente ligado a las capas medias y altas de la sociedad”<sup>242</sup>. El segundo “es un quiebre de género y temático. Nadie hasta el momento había puesto los ojos en los sectores sociales más castigados y expoliados con una mirada crítica e independiente, ni había llevado hasta el final las técnicas de relevamiento, investigación y registro documental”<sup>243</sup>. El tercero “es un quiebre en los modos de producción. Porque se adopta en la escuela una metodología horizontal: las decisiones de producción las toma el grupo (...) debatiendo cada etapa de la construcción del film, aún en la post-producción”<sup>244</sup>. Y el último es distributivo. “La universidad, el barrio, el club, la escuela, la plaza, se convierten en los espacios de circulación de este nuevo cine que, a la manera de un cine ambulante, va al encuentro de un público que no accedía habitualmente a las salas comerciales”<sup>245</sup>.

Otros referentes insoslayables de la época son Humberto Ríos (director de *Faena* —1960— alegoría de la sociedad de consumo cuya historia transcurre en un matadero), su discípulo Raymundo Gleyzer (cuya mirada se centra también en las condiciones de pobreza y la opresión de las clases bajas) y Jorge Prelorán, quien incursiona en un cine etnográfico mediante el retrato de personajes y conjuntos sociales en diversas latitudes.

En los 60, Octavio Getino y Fernando Solanas forman el grupo Cine Liberación y estrenan *La hora de los hornos* (1966-68), que se exhibe clandestinamente en circuitos alternativos, retoma la tradición de un cine militante y genera un nuevo quiebre. Explica Remedi:

“El film enuncia su construcción y le propone al público debatir, sacar conclusiones propias para seguir construyendo la historia (...). Este documental conforma un tríptico de más de 4 horas de duración, con una profusa utilización de archivo, filmaciones televisivas, registro directo, reconstrucción ficcional, gráfica y entrevista. Luego de desarrollar en su primera parte una crítica del sistema capitalista, en la segunda los realizadores establecen su afinidad con ciertas posiciones del peronismo.”<sup>246</sup>

También con objetivos y convicciones políticas de izquierda, pero alejado del peronismo, Gleyzer continúa esta línea al fundar el colectivo Cine de la Base

---

<sup>242</sup> Remedi, Claudio: Art. Cit.

<sup>243</sup> Remedi, Claudio: Art. Cit.

<sup>244</sup> Remedi, Claudio: Art. Cit.

<sup>245</sup> Remedi, Claudio: Art. Cit.

<sup>246</sup> Remedi, Claudio: Art. Cit.

(que más adelante se relacionará con la guerrilla del ERP y producirá comunicados fílmicos clandestinos). En 1969, en tanto, emerge otro colectivo con ideales revolucionarios, a partir del Córdobazo: los llamados “Realizadores de mayo”, que estrenan ese mismo año *Los caminos de la liberación*, antecedente inmediato de *Ya es tiempo de violencia* (1969), de Enrique Juárez. Y en 1972, Gleyzer denuncia la masacre de Trelew en *Ni olvido ni perdón*.

El golpe de 1976 trae consigo la censura y la persecución política (Gleyzer, entre otros documentalistas, integra el listado de desaparecidos), forzando al exilio de varios de estos autores, algunos de los cuales continúan en el exterior con sus filmes de denuncia a la dictadura, aunque con poca difusión en la Argentina (como *Esta voz entre muchas* —1978—, de Humberto Ríos, que recoge las reflexiones y denuncias de los exiliados en México).

Con las principales escuelas documentalistas clausuradas por subversivas, apenas hay lugar para estrenos comerciales de tinte propagandístico como *La fiesta de todos* (1979, de Sergio Renán, que evoca con tono épico y complicidad a la dictadura la conquista del Mundial 78) o más ligados a la naturaleza y la ecología (*Adiós reino animal* —1979—, de Juan Schröder).

A comienzos de los 80, en el marco de la transición democrática, Tristan Bauer y Marcelo Céspedes fundan el colectivo Cine Testimonio, cuya obra inaugural, *Los totos* (1983) narra la vida de los niños en las villas miseria de Capital Federal. Otros hitos de esa década serán *La república perdida* (1983, de Miguel Pérez: reconstruye la historia del país entre el primer golpe de Estado en 1930 y el último en 1976); *Evita, quien quiera oír que oiga* (1984, de Eduardo Mignona); *Malvinas, historia de traiciones* (1984, Jorge Denti). Corriéndose de la tendencia a la revisión histórica y a la denuncia de los crímenes de los militares, Cine Ojo (el grupo fundado por Céspedes y Carmen Guarini) produce en 1986 *Hospital Borda*, un llamado a la razón, que cuenta la vida cotidiana, el abandono y la soledad de los pacientes del neuropsiquiátrico.

Salvo casos aislados como *La república perdida*, el género no logra cautivar al público en el circuito comercial y pasa sin pena ni gloria por las salas. En los

90, todavía lejos del reconocimiento masivo, se erige como referente la serie *El otro lado*, que se emite por la TV pública y en la que el periodista Fabián Polosecki se construía a sí mismo como personaje de ficción (guionista de historietas) que transitaba las calles en busca de historias.

La irrupción del digital y de los modos de edición artesanales, y los mayores subsidios disponibles a partir de la Ley del Cine, redundan en un crecimiento de la producción documental, que incluye desde obras conceptuales y experimentales, cercanas al video-arte, a filmes de temática social que abordan las problemáticas propias de la década (desocupación, estallidos sociales, precarización laboral). Un ejemplo es *La noche eterna* (1991), de Cine Ojo, sobre los trabajadores de la mina de carbón de Río Turbio.

Los primeros años del siglo XXI, en tanto, muestran una reaparición de colectivos y cineastas individuales que retoman la tradición militante de los 60 y 70, *aggiornada* a nuestros días: a través, por ejemplo, del llamado “cine piquetero”. La lucha de las organizaciones de desocupados o el fenómeno de las fábricas recuperadas son algunos de los tópicos plasmados en estos filmes.

Paralelamente, el “giro subjetivo” que describía Sarlo empieza a reflejarse en filmes como *Bonanza* (2001), de Ulises Rosell: el retrato de un pintoresco personaje —aventurero y buscavidas, ex ladrón de bancos, chatarrero, domador de serpientes y traficante de animales— que vive en los suburbios de Buenos Aires. Y películas como las mencionadas *Yo no sé que me han hecho tus ojos* (de Sergio Wolf y Lorena Muñoz) o *Deuda* (Jorge Lanata y Andres Schaer), sumadas a *Whisky Romeo Zulu* y *Fuerza Aérea S.A.* (ambos de Enrique Piñeyro, la primera —de 2003— una recreación ficcional del accidente de LAPA, y la segunda —2006— un documental sobre las fallas de seguridad en la aviación civil en la Argentina) introducen una presencia activa y protagónica del realizador en escena.

Tendencia, como señalábamos antes, que precede y acompaña la emergencia de un cine documental de raigambre autobiográfica que aquí encuentra en *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, a su primer referente insoslayable.

De manera prácticamente simultánea a la explosión del género a nivel mundial (*Tarnation*, de hecho, es del mismo año que *Los rubios* y que *La televisión y yo*, de Andrés Di Tella; mientras que la española *El cielo gira*, por ejemplo, se estrenó al año siguiente), aparecen en la Argentina filmes que adscriben a la incipiente tradición de los documentales autobiográficos. Por la repercusión mediática y las múltiples reflexiones que generó (más de 25 artículos académicos se publicaron en torno al filme), y por el reconocimiento que obtuvo de la crítica y del público, *Los rubios* es sin dudas —como decíamos— un caso testigo.

## **7.2 *Los rubios*: construyendo la identidad desde la ausencia**

Carri tenía 30 años —prácticamente la misma edad que Caouette al estrenar *Tarnation*— cuando dirigió su segundo largometraje (después de *No quiero volver a casa* en 2000) y primer documental, *Los rubios* (2003). Como *Tarnation*, la película de Carri cosechó una buena respuesta del público y fue galardonada en diversos festivales, como el de Cine Independiente de Buenos Aires de ese año. Pero a diferencia de aquella, se filmó de manera más profesional, en 35 mm y con financiamiento de productores independientes, aunque —como veremos luego— sin apoyo económico estatal.

*Los rubios* tiene como disparador la desaparición de los padres de la protagonista y directora. Mediante una variada gama de lenguajes y recursos estéticos (fotos, textos sobreimpresos, animaciones con muñecos playmobil, música, sonido ambiente, recreaciones ficcionales), el filme expone la búsqueda de Carri por terminar de construir su propia identidad a partir de la ausencia de sus padres, desaparecidos durante la última dictadura.

Lejos de la sobriedad y la asepsia visual de los documentales tradicionales, *Los rubios* —también, al igual que *Tarnation*— da cuenta de un universo fragmentado y fracturado, y lo refleja no sólo en lo que cuenta sino en el modo en que lo hace: es decir, desde la propia instancia enunciativa. Encuadres originales, superposición de imágenes y audios, una narración no lineal ni cronológica, secuencias en blanco y negro y otras a color: cada decisión de Carri persigue un objetivo determinado, quiere significar algo.

Permanentemente se ven retazos de lo que se conoce como el *backstage* o detrás de escena: el proceso de construcción del discurso, en este caso del filme, que aquí se vuelve parte del filme mismo. Hay numerosas instancias metadiscursivas: discusiones del equipo de filmación sobre los pasos a seguir, momentos del rodaje vistos “desde afuera”, escenas que se repiten, la actriz (que representa a Carri) ensayando. Y hasta el registro del momento en que la directora lee a sus compañeros la carta del Instituto Nacional de Cinematografía (INCAA) en la cual se le niega un subsidio a la producción.

En suma, aspectos que se corresponden con la modalidad de representación reflexiva de Nichols, y que reflejan una preocupación por involucrar al espectador en el propio proceso creativo. Y por borrar, definitivamente, cualquier efecto de realismo y objetividad (rasgos arquetípicos de los documentales convencionales), al mostrar que el filme es resultado de un conjunto de determinaciones subjetivas de quienes lo realizan.

Al problema del realismo en el documental, y al problema de la transparencia en el discurso autobiográfico (que se encuentran estrechamente ligados), Carri parece ofrecer una respuesta contundente. A tono con el resquebrajamiento de los paradigmas clásicos de ambos géneros, que incluían respectivamente la ilusión de realismo y la ilusión de transparencia, ella responde desenmascarando ambos efectos. En el primer caso, como vimos, exhibiendo parte del proceso de construcción; en el segundo, incluyendo una actriz para hacer el papel de ella misma. Así, Carri parece graficar que, lejos de haber en la autobiografía un acceso directo a la realidad empírica, lo que hay siempre es una representación teñida de la mirada subjetiva de quien la elabora. De esta manera, el pacto autobiográfico de Lejeune perdería aquí uno de sus pilares básicos, el de la identidad entre autor, narrador y personaje.

También es posible percibir en *Los rubios* una búsqueda de hacer confluir lo particular y lo general: en este caso, mediante el retrato de dos personas que integran la lista de desaparecidos por la dictadura, se va configurando un panorama más amplio del horror que se vivió en la Argentina de aquellos años,

pero sobre todo se plasman determinados lugares comunes que, a dos décadas del retorno democrático, han quedado impregnados en la sociedad. El miedo, la indiferencia y la desmemoria de los vecinos de la familia Carri que dan su testimonio es una muestra cabal de estos retazos del imaginario colectivo: “No me acuerdo”, dice alguien. “No sé que pasó”, contesta otro. “yo nunca me metí con nadie”, responde un tercero, como dando a entender tácitamente que los padres de Albertina “algo habrán hecho”. Y otra pide: “No me metan en problemas”.

Pero además, ese “retrato de dos personas” que mencionábamos antes es un retrato que —en línea con el giro subjetivo de Sarlo y la tendencia a la revalorización de las experiencias individuales como medio de afirmación de identidades— no se focaliza solo en la actividad militante de los padres de la directora (lo que, en definitiva, motivó su secuestro) sino, sobre todo, en su vida cotidiana y familiar. Es desde la cotidianeidad —mediante relatos de amigos que evocan hábitos, costumbres y anécdotas— que Carri intenta dar forma a esas figuras paterna y materna, para ella fantasmales desde hace 25 años.

Los momentos de exhibición del *backstage* se suceden durante todo el metraje del filme: Carri dándole indicaciones a la actriz o empuñando ella misma la cámara (en otra imagen que funciona, a la vez, como metáfora de una mirada subjetiva), o gritando “toma 2: ¡acción!”, ella con sus colaboradores editando y visualizando lo filmado, el equipo conversando a bordo de la camioneta mientras viaja hacia un viejo centro clandestino de detención.

Volviendo a la secuencia de la lectura de la carta del INCAA, vale destacar los argumentos que el organismo esgrimía para negar el apoyo financiero. Ya que reflejan, justamente, la búsqueda de Carri por despegarse de los cánones tradicionales y de algunas de las convenciones más extendidas del género. Entre otras cosas, el INCAA aducía que al proyecto le faltaba “mayor rigor documental” y una “búsqueda más exigente de testimonios”. Y planteaba como un conflicto el hecho de “ficcionalizar la propia experiencia”, cuestión que terminaría convirtiéndose en uno de los experimentos más audaces e

innovadores del filme. Tras la lectura de la carta, Carri concluye: “Ellos piden la película que necesitan, no la que quiero hacer yo”.

Hay, como trasfondo permanente, una obsesión que Carri hace explícita: construirse a sí misma sin la figura de los padres; descifrar interrogantes cuyas respuestas, en su mayoría —dice—, “se perdieron en la bruma de la memoria”. En medio de esta búsqueda, como vimos, se encuentra con obstáculos para dar forma al filme y plantea sus dudas y dificultades dentro de la propia trama. “Tengo que pensar en algo que sea película”, afirma en un momento. Es que, como en *Tarnation* —en la cual advertíamos una suerte de catarsis personal de un realizador que, a través de ella, buscaba exorcizar los fantasmas de su niñez y adolescencia— hay aquí un objetivo individual, psicológico si se quiere, que va de la mano de la pretensión artística y comunicacional.

Un tono intimista, familiar (que se refuerza con la presencia, los diálogos y los testimonios de las hermanas) caracteriza al filme. De hecho, “los rubios” del título no son otros que la propia Albertina, sus padres y sus hermanas, en alusión al recuerdo que tienen de ellos sus vecinos: “Eran todos rubios”.

El recurso de las breves animaciones que se van intercalando, en tanto, constituye —de alguna manera— un rasgo propio del modo poético de Nichols, ya que se trata de pequeñas secuencias que operan como metáforas de lo que va sucediendo en la vida de los Carri en esos años (por ejemplo, cuando un plato volador “chupa” a los padres, la imagen remite a los secuestros de la dictadura). Algo similar ocurre con el cierre que muestra a Carri, sus hermanas y su equipo de espaldas, caminando por el campo con pelucas rubias, mientras de fondo suena la canción de Charly García “Influencia”: hay aquí, nuevamente, una intención de dejar un mensaje que exceda la literalidad y el discurso lineal y unívoco propios de la mayoría de las producciones del género.

### **7.3 La televisión y yo: la historia familiar como metáfora del país**

Después de explorar, en sus dos primeros largometrajes (*Montoneros, una historia* y *Prohibido*) cuestiones vinculadas a la violencia política y la represión cultural —respectivamente— en la Argentina de los años 70, el documentalista

Andrés Di Tella (nacido en 1958) estrenó en 2003 *La Televisión y yo*, producida por Cine Ojo y con el apoyo del INCAA y diversas fundaciones del exterior.

Narrada en primera persona, con el propio director poniendo la voz y el cuerpo, Di Tella reconoce de entrada —en la más evidente de las características reflexivas del filme— que esta es “una película que quiso ser otra cosa”. Como ocurría, aunque en menor medida, en *Los rubios* (donde Carri problematizaba y hacía explícitas sus dudas y obstáculos para filmar su proyecto original, y terminaba haciendo del *backstage* una parte central de la obra), el realizador exhibe las huellas del proceso de producción y, veremos luego, cambia el foco del documental sobre la marcha.

En un tono intimista, confesional y hasta en algún punto melancólico, Di Tella prescinde también de la estructura lógica y convencional del género, para privilegiar la experimentación y la audacia narrativa. Con una estética cuidada y prolija —que desnuda una preocupación por lo visual poco común en los autores de documentales: hay un estilo y un sello visibles, la técnica aparece no como un mero vehículo sino como un instrumento enunciativo en sí mismo—, comienza evocando su infancia a partir de fotos, viejas notas, grabaciones domésticas (fue criado en una familia de clase alta, que tuvo acceso a filmadoras hogareñas mucho antes de que estas se masificaran), testimonios de amigos e imágenes de archivo.

“Quería hacer algo y me salió otra cosa”, confiesa. ¿Qué quería hacer? Básicamente, un documental sobre los inicios de la televisión en la Argentina, “una película sobre el modo en que la TV afecta la vida de la gente”, pero especialmente una reconstrucción de esos 7 años de contenidos de la TV local que él se perdió por haber vivido en el exterior, cuando emigró junto a sus padres y hermanos. ¿Qué le salió, finalmente? En esencia, un retrato de dos figuras emblemáticas del desarrollo nacional de mediados del siglo XX: su propio abuelo, Torcuato Di Tella (referente insoslayable de la industria y mecenas del arte, mediante el famoso instituto que llevó su nombre), y Jaime Yanquelevich, el precursor de la TV en el país. Y, a partir de esos retratos, un

recorrido por la historia reciente y una mirada nostálgica sobre el país (pujante, moderno, desarrollado) que pudo ser y no fue.

Di Tella define al filme como “una investigación personal, un ensayo de forma libre sobre la televisión y la memoria. Un ida y vuelta entre la historia y la autobiografía”<sup>247</sup>. La conexión entre los aspectos individuales y colectivos es aquí, otra vez, más que evidente. Mientras que en el plano estético, sin el vértigo y la multiplicidad de texturas de *Tarnation*, se advierte sin embargo una suerte de collage que va ensamblando, con una continuidad más emocional que cronológica, los distintos fragmentos (fotos, audios, testimonios) recogidos.

Incluso en el modo de registrar los testimonios Di Tella se muestra cercano al estilo descontracturado e interactivo de Caouette o Carri, en vez de apelar al encuadre clásico de cámara fija y el entrevistado mirando a un entrevistador que nunca entra en cuadro ni hace oír su voz. Aquí, en cambio, Di Tella aparece dialogando con los entrevistados mientras la cámara en movimiento sigue sus pasos. Además, omite las aclaraciones sobreimpresas de quién es el que está dando testimonio (al igual que Caouette o Carri), dato que el espectador debe inferir de la conversación. Así, refuerza el alejamiento del registro periodístico y la aproximación a un abordaje más artístico y personal.

Hay, en la primera parte, reflexiones sobre el impacto de la TV en su generación, la primera que nació bajo el reinado de este nuevo medio. Pero la falta de suficiente material de archivo de los programas de entonces, sumado al azar (conoce casualmente al nieto de Yanquelevich; descubre hurgando en viejos papeles documentos históricos de la firma de su abuelo, Siam Di Tella), empiezan a modificar el eje de su búsqueda y de su investigación. Primero Intenta focalizarse en la vida de Yanquelevich y los secretos de la historia de esa familia, pero otra vez encuentra barreras: escasez de documentación y descendientes reacios a hablar.

---

<sup>247</sup> Colombo-Pashkus: “Cine Ojo - Cine Argentino Documental en el IV Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires” (<http://www.colombopashkus.com.ar/nota/0/187.shtml>).

Entonces, hacia la segunda mitad de la película —y tras dejar sin dilucidar algunos misterios sobre el propio Yanquelevich— el interés se centrará en la historia del fundador del clan Di Tella, y la referencia del pionero de la TV en la Argentina operará como una suerte de paralelismo a partir del cual el director configura una metáfora, como decíamos, del fracaso de un proyecto nacional. “De un proyecto de país que se perdió”, lamenta.

El director visita, junto a su padre —Torcuato Di Tella (h)— (“a lo mejor esta película no era más que un pretexto para hablar con él”, confiesa), la vieja fábrica abandonada que fundó su abuelo. La cámara los muestra revisando viejas fotos o enfrascándose en un diálogo extenso y profundo sobre el imperio familiar y su caída. Pero también sobre el propio hecho cinematográfico, y las dificultades que acarrea contar en una película una historia, en definitiva, autobiográfica. Así como Carri no ocultaba sus propias inseguridades en torno al resultado final del filme, Di Tella duda permanentemente sobre la factibilidad de convertir en película este rastreo en el pasado familiar.

El tono intimista (así como la mirada subjetiva y personal, lejos del paradigma realista u objetivo) se refuerza con la aparición en cámara del propio hijo del realizador, jugando en su casa o conversando con su padre sobre la TV; o con planos que apuntan a quitarle solemnidad al relato y potenciar, en cambio, su familiaridad: por ejemplo, los ronquidos de Torcuato Di Tella (h) cuando se queda dormido sobre un sillón.

Por otra parte, el director no pasa por alto los vínculos de ambos personajes (su abuelo y Yanquelevich) con el peronismo, aunque al mismo tiempo (de nuevo, lo particular se entrelaza con lo social) indaga en los motivos por los que ni Torcuato hijo ni su hermano Guido continuaron con la actividad industrial una vez fallecido Torcuato.

Subyace además, a lo largo del filme, una búsqueda de Andrés Di Tella de reconstruir fragmentos de su propia identidad, de terminar de juntar las piezas de ese rompecabezas que el exilio temprano le impidió completar (de un modo análogo, salvando las distancias, a lo que le sucede a Carri, para quien la

desaparición de sus padres significa también un vacío en la configuración de su identidad).

Sin embargo, como vimos, el mensaje va más allá de eso y puede sintetizarse en la frase nostálgica con la que Di Tella, sobre el final, se refiere a su abuelo y a Jaime Yanquelevich. “Ya no existen esos personajes... ni ese país”.

#### **7.4 Fotografías: un reencuentro con las propias raíces**

También producida por Cine Ojo (la productora de Céspedes y Guarini), y con apoyo del INCAA y de fundaciones extranjeras, *Fotografías* (2007) completa el díptico de ensayos autobiográficos que Di Tella había iniciado en *La Televisión y yo*, con la cual tiene varias similitudes y puntos de comparación.

Esta vez, el director no hurga en el pasado de su familia paterna sino que rastrea —con una caja de viejas fotos que su padre le entrega, como disparador— los orígenes de su madre hindú, cuya historia no conoce todo lo que él quisiera. De hecho, el filme surge, como los analizados anteriormente, más de una inquietud personal, si se quiere egoísta, y no tanto artística o social. “Me gustaría contarle a mi hijo algo de la india. Me da vergüenza no saber nada”, confesará ante la cámara.

Di Tella, otra vez, narra en primera persona y es protagonista activo del relato. Se lo ve revolviendo archivos familiares, mirando las fotos o los viejos videos caseros, y hasta jugando con la cámara con su hijo Rocco. El tono intimista es, nuevamente, predominante. Y la exhibición del *backstage*, si bien no tan marcada, se hace presente, tendencia que (como ocurría en *Los rubios*) puede advertirse al momento de recoger testimonios: no sólo porque el entrevistador aparece con su imagen y su voz, sino además porque “la trastienda” de esa entrevista (situaciones que en circunstancias convencionales se editan o directamente no se filman, como el equipo de filmación llegando al lugar o el director presentándose al entrevistado para comentarle los motivos de la visita —“estamos haciendo una investigación sobre...”—) es mostrada.

Hay, como en *La televisión y yo*, una historia más pública y menos privada, que funciona como espejo: si en aquella se trazaba un paralelismo entre las figuras de Yanquelevich y Torcuato Di Tella, aquí la analogía es con el escritor Ricardo Güiraldes, quien —descubre el realizador— se inspiró en un personaje que conoció en un viaje a la India para construir su arquetípico gaucho *Don Segundo Sombra*. Con esto, Di Tella parece decirnos que, a la manera de su propia vida, la del país también es producto de un mestizaje cultural y étnico mucho mayor del que se cree en el imaginario colectivo.

Como hacía Carri, Di Tella empuña por momentos él mismo la cámara (una imagen del espejo retrovisor del vehículo en el que se movilizan lo muestra filmando), reforzando aquella impresión de una mirada personal y subjetiva. Otro rasgo en común con *Los rubios*, propio del modo reflexivo de Nichols, es la decisión de no mostrar al documental como algo acabado y cerrado, sino como una obra “en proceso”, sin un guión y un plan rígidos, que se va “construyendo” a tientas —con marchas, contramarchas, dudas—, y que invoca al espectador como testigo de esa construcción. Cuenta, por ejemplo: “Mientras edito la película en Buenos Aires, me entero de la muerte” del hijo de Güiraldes, cuyo testimonio había incluido en el filme.

La cámara en mano, la búsqueda de un estilo y un sello propios en el modo de filmar (ciertas tomas y encuadres, como el giro circular de la cámara en 360 grados, expresan un sentido en sí mismos) y otros detalles estéticos dan cuenta de una continuidad con el registro visual del filme anterior, y enmarca a ambos dentro de esta nueva corriente de documentalistas para los cuales el terreno formal y técnico comienza a adquirir una relevancia equivalente a la que históricamente ha tenido en el cine de ficción.

En cuanto al componente psicológico, si en *La televisión...* el análisis se centraba en los motivos por los cuales el padre y el tío del director se rebelaron contra el mandato familiar y no continuaron con el imperio fundado por Torcuato, aquí es el propio realizador quien se “auto analiza” y percibe, al evocar su infancia, un rechazo a su origen hindú, un desinterés por la cuestión étnica (acaso por temor a ser discriminado o por cierta pretensión de pureza

propia de las clases altas latinoamericanas). Di Tella descubre allí una suerte de deuda pendiente, con su madre ya fallecida pero también consigo mismo, que con *Fotografías* pretende comenzar a saldar.

Tras repasar el recorrido familiar desde el exilio en Londres, la boda de sus padres, el regreso a Buenos Aires y el posterior divorcio, Di Tella incluye un par de testimonios de personas que conocieron a su madre (entre ellas la artista plástica Marta Minujín) y toma la decisión —una decisión que, por lo que se desprende del relato, no estaba prevista en el proyecto original— de viajar a la India para reencontrarse con esas raíces que durante décadas ha ignorado.

Con ciertas reminiscencias al documental etnográfico clásico, Di Tella y su hijo Rocco (quien lo acompaña en el viaje) comienzan experimentando el choque cultural que implica llegar a un sitio tan distante geográfica y socialmente. Pero enseguida, el eje vuelve a la búsqueda de completar esa parte de su identidad conflictiva y lejana, pero sin embargo esencial. Sin ocultar, como decíamos antes, sus propias dudas tanto existenciales como cinematográficas. “¿Qué tengo que ver yo con todo esto?”, se pregunta en un momento. “No sé qué filmar”, confiesa después. “Mi proyecto se estaba convirtiendo en una sesión espiritista”, agrega.

Di Tella va descubriendo a esa familia que desconocía, entabla vínculos con primos y tíos, se empapa de sus costumbres y hasta asiste a una típica boda local. De a poco, va dejando de lado los prejuicios y mostrándose cómodo en ese entorno al que, de alguna manera, él también pertenece. Aunque, a la vez, percibe una especie de contradicción interna, ya que no puede dejar de pensar en su madre como “la princesa rebelde de una fábula hindú”, que ha querido escapar de esa misma familia —para burlar el mandato de casarse dentro de la casta— a la que ahora Di Tella redescubre.

La escena final, jugando con su hijo y con un elefante en la India, parece graficar el espíritu de esa búsqueda que Di Tella ha encarado, y que no sólo tenía como objetivo reconciliarse con sus orígenes de sangre sino también

legarle al pequeño Rocco esa herencia Hindú que también le pertenece y es parte de su identidad.

A esta altura, y como confirmaremos con los próximos casos, queda claro que el tópico familiar —y en particular, el hecho de reconstruir historias de padres y madres— sobresale, más allá de las diferencias formales, enunciativas y hasta generacionales, como un tópico recurrente de los documentales autobiográficos contemporáneos.

### **7.5 *M*: investigar para cerrar una herida y llenar un vacío**

Nicolás Prividera inició, a poco de cumplir los 36 años (la edad que tenía su madre, Marta Sierra, cuando pasó a integrar la lista de desaparecidos durante la última dictadura) una investigación para saber cómo fueron los años de militancia de su madre y develar las razones de su secuestro y desaparición. El resultado de esta búsqueda, que es a la vez un modo de cicatrizar una herida personal y de completar los huecos que el director tiene respecto de la historia de su madre (y por ende, respecto de sus propias raíces) es *M*, un documental estrenado en 2007 y premiado en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

Por ende, en el aspecto temático el filme se asocia inmediatamente a *Los rubios*, aunque además exhibe puntos de comparación con el resto de las películas descriptas. Estructurada en capítulos, la trama sigue los pasos de esa investigación y refleja una unos intereses artísticos del realizador que dan cuenta de una pretensión estética tanto en el montaje como en los encuadres y planos, en el manejo de los sonidos y en el uso de recursos como los intertítulos con citas y frases (herramienta que Carri también empleaba en *Los rubios*).

Prividera narra en primera persona y aparece permanentemente en escena: expone no sólo los resultados de su investigación, sino la trastienda de la investigación misma (se lo ve realizando llamadas telefónicas, hurgando en archivos públicos, revisando fotos viejas, etc.). A la vez, genera una suerte de *collages* sensoriales, donde el audio de un testimonio —por ejemplo— se

escucha sin su correspondiente registro visual como fondo, sino con otra secuencia de imágenes.

*M* consigue aunar lo personal con lo colectivo, no sólo por el hecho de contextualizar la historia de Marta Sierra en el marco de la represión y el terrorismo de estado de los 70, sino porque deja traslucir las falencias que todavía subsisten en cuanto a la ausencia de documentación oficial completa y de información fehaciente sobre el destino de los desaparecidos. Hay, de alguna manera, vacíos en la “memoria oficial” que Prividera, en un rol casi detectivesco (obsesionado por conocer qué pasó con su madre, rastreando a los viejos compañeros de trabajo y de militancia de ella y visitando con sus carpetas en mano dependencias estatales y organizaciones no gubernamentales en procura de nuevos datos) aspira a suplir con gran esfuerzo, luchando contra la burocracia y las trabas que encuentra en su camino. Afirmaba Prividera en un reportaje periodístico:

“Intenté reconstruir la desaparición de mi madre para que tuviera un sentido público (...). Intenté romper el relato clásico y las respuestas estructuradas. *M* tiene la inmediatez y la estructura de un diario personal filmado. De diario personal que intenta permanecer y generar acciones públicas (...). Narrativamente mi papel es de nexos (...). Me vi como un personaje más. (La finalidad de la película es) convertirse en acción que trascienda lo personal.”<sup>248</sup>

A tientas, sin demasiadas certezas, el realizador va hallando —de a poco— las piezas de ese rompecabezas que se ha empeñado en (re)armar. Y, como en los filmes antes mencionados, refuerza su mirada subjetiva e incluso desnuda parte del propio proceso de construcción del filme al situaciones como un diálogo con sus compañeros de equipo de rodaje; una conversación con su hermano sobre las personas renuentes a ser entrevistadas y a hablar sobre el tema o, por ejemplo, la presencia del propio realizador cuando llega a un sitio determinado y lo vemos presentándose: “Hola, estoy filmando un documental sobre...”.

---

<sup>248</sup> Frías, Miguel: “Sé que corrí riesgos” (entrevista a Nicolás Prividera); Clarín, 1º-9-2007.

Se mezclan imágenes y sonido de archivo de la dictadura con filmaciones caseras de la familia, previas a la desaparición de Marta. Hay planos de significación claramente metafórica, como el que abre el filme —luego retomado en el epílogo, en otro guiño típico de la ficción— con una imagen fija del Río de la Plata (que remite a los desaparecidos, ya que muchos de ellos eran arrojados en sus aguas), fragmentos en blanco y negro y otros recursos de experimentación visual con el lenguaje del cine. Mientras tanto, Privera nunca abandona —asumiendo ese papel de detective a la manera de Sergio Wolf en la mencionada *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*— esa tenacidad casi heroica, titánica, de su búsqueda: sigue llamando, visita viejos centros clandestinos de detención, entrevista a más a conocidos de su madre, ata cabos, conecta pruebas, se involucra activamente (lejos de un rol pasivo o secundario) en las entrevistas, intercambia ideas, debate, vacila, reflexiona.

La búsqueda tiene, en la película —insistimos— un peso equivalente o aún mayor al resultado de ella. Y recurrentemente, aparece otro plano con sentido no lineal o literal: el de dos televisores encendidos pero sin transmitir nada (apenas la clásica “lluvia” de cuando finaliza la programación), que puede interpretarse como una forma de reflejar esa falta de imágenes (y de voces, y de recuerdos, y de información) que percibe Nicolás sobre su madre. Hasta la elección del fundido que separa una escena de otra no es casual ni azaroso, sino que opera también como un modo de expresar emociones: en algunos casos el director recurre al clásico fundido negro; en otros, apela al blanco.

El registro de testimonios incluye, aquí también, fragmentos que habitualmente se editarían, y que vienen a potenciar el tono intimista y el rechazo al paradigma de neutralidad en la mirada. Por ejemplo, una entrevistada comienza a toser, Privera le ofrece un vaso de agua, ella agradece y contesta: “Me pongo nerviosa”.

Una vez que ha logrado cerrar el círculo e identificar las circunstancias que llevaron al desenlace trágico de su madre, Privera va más allá y organiza un reencuentro de todos los ex compañeros de militancia de Marta que ha ido entrevistando. Allí, se genera una discusión sobre los pecados de la izquierda

revolucionaria de la época, los errores cometidos (se advierte una mirada autocrítica y no complaciente con el accionar de los grupos guerrilleros) y el balance de aquella lucha fallida a la luz de todo lo sucedido en el país en las décadas posteriores.

El cierre encuentra al director y a su hermano participando de un acto en homenaje a Marta Sierra en el sitio donde trabajaba (el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria). En el acto, se descubre una placa en recuerdo de Sierra y de los demás trabajadores de ese organismo desaparecidos. En su discurso, Prividera habla de la importancia de “saber sus nombres para saber quiénes eran”, y reivindica a la memoria como condición para la acción.

*M* es, podría decirse, el filme con mayor rigor periodístico (aunque sin la pretendida objetividad del discurso periodístico clásico) de los analizados hasta ahora; pero es también, como aquellos, un recorrido personal que responde a una necesidad emotiva —y psicológica, si se quiere— de su realizador, y un intento de reconstruir fragmentos ausentes en el mapa de sus raíces en la configuración de su propia identidad.

### **7.6 *Hacer patria*: la gesta de los inmigrantes**

De este conjunto de filmes, probablemente *Hacer patria* (2007, proyectada como parte de la selección oficial de festivales internacionales como los de Tribeca y Guadalajara) sea la más convencional en su estructura y la que menos audacia estética y narrativa exhibe. Quizás tenga que ver con una cuestión generacional: su realizador, el documentalista David Blaustein (director de *Botín de Guerra* —2000—, sobre la apropiación de niños durante la dictadura; y *Cazadores de Utopías* —1996—, sobre Montoneros), nació en 1953 y se formó bajo los cánones más tradicionales del género.

Aún así, su último largometraje representa una apuesta innovadora en cuanto, justamente, al componente autobiográfico y la constante presencia del realizador en pantalla: en *Hacer patria*, Blaustein rastrea la gesta de sus abuelos y padres inmigrantes, y va hilvanando los acontecimientos familiares con el contexto del país a lo largo del siglo XX. “Sé que al pintar mi aldea pinté

el mundo”<sup>249</sup>, reflexionaba en una entrevista periodística previa al estreno comercial del filme. Confesaba que este significó “una especie de terapia cinematográfica”<sup>250</sup> y admitía ciertos complejos con retratarse a sí mismo (acaso imbuido de prejuicios de los que, como vimos, los directores más jóvenes ya se han ido despojando). “Mi única limitación fue verme en un monitor. Sentí un pudor espantoso. Me vi viejo, panzón, narcisista”<sup>251</sup>, afirmaba.

Si en el plano temático M podía emparentarse más con *Los rubios*, ambos con la problemática de los desaparecidos como telón de fondo, las inquietudes de Blaustein se asemejarían más a las de Di Tella, sobre todo por el intento de reconstruir las trayectorias vitales de sus padres y abuelos y emparentarlas con el devenir del país; aunque aquí el foco está puesto, especialmente, en la cuestión de los inmigrantes que llegaron de Europa a comienzos del siglo pasado; en cómo ellos se insertaron en la sociedad y desarrollaron sus vidas.

*Hacer patria* es un documental de palabras más que de imágenes, donde el peso del relato —que sigue una lógica temporal, desde el arribo de los abuelos de Polonia— recae en los variados y extensos testimonios familiares de padres, primos, abuelos y hermanos del propio Blaustein (identificados todos, aquí sí, con su correspondiente sobreimpreso, aunque en ellos leemos también la subjetividad de la mirada: “Mi vieja”, “Mi tío Buby”, etc.), registrados en un tono intimista y casero, “de entrecasa” —una prima, por ejemplo, es entrevistada mientras cocina en su hogar—, con el propio director participando activamente de los diálogos.

Se lo ve a Blaustein caminando; recorriendo la Administración General de Puertos para saber en qué fecha y en qué barco arribaron sus bisabuelos; revisando mapas y fotos viejas, recortes de diarios y documentaciones sobre la llegada de inmigrantes. Mientras entrelaza e intercala audios e imágenes de archivo sobre acontecimientos clave de la historia argentina (como el bombardeo a Plaza de Mayo en 1955), viaja —por ejemplo— a Tandil para

---

<sup>249</sup> Frías, Miguel: “Cazador de historias colectivas” (entrevista a David Blaustein); Clarín, 5-8-2007.

<sup>250</sup> Frías, Miguel: Art. Cit.

<sup>251</sup> Frías, Miguel: Art. Cit.

visitar la casa que habitaron sus ancestros y desanda el camino que transitaron ellos, intentando desentrañar algunos secretos familiares que permanecen sin develar.

Hay videos familiares, fragmentos de noticiarios antiguos y relatos de anécdotas familiares en la voz de los parientes que brindan su testimonio. En un clima distendido, sin la carga de dolor latente que —lógicamente— arrastran Carri o Prividera en sus respectivas búsquedas, Blaustein reconstruye la inserción de sus padres y abuelos no sólo en la vida social sino también política de la argentina. Hacia el final, en un extenso diálogo con su hermano, el realizador debate y reflexiona acerca de cuestiones como la militancia de izquierda de su padre y la tensión entre asimilarse y mantener las tradiciones judías. Sobre el filme, sostiene el crítico Horacio Bernades:

*“Hacer patria atraviesa todos los grandes temas de la nacionalidad, desde las corrientes inmigratorias de comienzos del siglo XX hasta lo que podría llamarse el país de la posmilitancia revolucionaria. Ese trayecto echa luz directa sobre la influencia de la revolución rusa en los socialistas argentinos primigenios, la constitución de los primeros sindicatos obreros, la Semana Trágica, los pogromos de los años '20 y el vasto recorrido de la izquierda, del anarquismo al peronismo, con paradas en el socialismo y el comunismo. Claro que todo esto es evocado a través de la historia particular de la familia Blaustein-Korogodzky (...). La Historia ingresa a través de esas historias en minúscula.”*<sup>252</sup>

---

<sup>252</sup> Bernades, Horacio: “Una saga para volver a contar el siglo XX”; Página/12, 9-8-2007.

8.

## SÍNTESIS Y CONCLUSIONES

A la luz de lo expuesto, es posible definir con precisión algunas de las aristas clave del fenómeno en cuestión y extraer una serie de conclusiones. Ante todo, queda claro que el cine documental atraviesa, desde la década pasada, una etapa de auge a escala mundial que se verifica tanto en el volumen de producciones realizadas, como así también en una mayor presencia del género en festivales internacionales, mayores reconocimientos por parte de la crítica, filmes que se convierten en auténticos fenómenos de taquilla, el surgimiento y consolidación de encuentros y festivales específicos del género y —en líneas generales— un creciente prestigio y una legitimación del documental en el universo cinematográfico.

Este auge va acompañado estrechamente de una ampliación en el abanico de temas, modos de enunciación y recursos estéticos empleados. Se advierte a grandes rasgos, en las nuevas generaciones de documentalistas, una mayor audacia para explorar las distintas posibilidades que el lenguaje cinematográfico ofrece y para abordar cuestiones que históricamente no formaban parte de las preocupaciones clásicas de los realizadores de documentales. Hay, en definitiva, una tendencia mayor a la experimentación visual y narrativa, y a subvertir o alejarse de las convenciones y los cánones tradicionales de la categoría.

Vale destacar que, por su propia evolución histórica, su carácter cambiante y diverso, los límites difusos de su definición y la amplia gama de fenómenos que ha sabido englobar, el documental constituye un campo fértil para la emergencia de fenómenos innovadores en distintos sentidos, en contraposición a otros conjuntos discursivos con gramáticas de producción y reconocimiento —en términos de Verón— más rígidas y estables, y por lo tanto menos permeables a ser transgredidas.

Si bien desde el surgimiento del campo se desarrollaron diversas corrientes y estilos —o lo que Nichols denomina “modos de representación”—, pueden

identificarse algunos rasgos que, a través de los años, han predominado en el discurso documental, y que conformarían el núcleo básico de esas convenciones recién mencionadas. Entre ellas sobresalen el paradigma de objetividad y de realismo, la apariencia de neutralidad, la inscripción del género dentro de lo que Nichols denomina “discursos de sobriedad”. Desde lo formal, esta búsqueda incluiría la apelación a elementos como la narración lineal de una voz en *off*, las entrevistas directas con testimonios captados con cámara fija y sin que se advierta la presencia del realizador, la ausencia de inquietudes artísticas o estéticas.

En los últimos años, sin embargo, aquellos paradigmas han empezado a quebrarse. En cambio, una presencia activa y visible cada vez mayor del director, así como la incorporación de elementos históricamente asociados al cine ficcional (desde la inclusión directa de recreaciones dramáticas hasta el uso de técnicas o recursos visuales o narrativos habitualmente ausentes en el género) —que van volviendo difusa la línea que divide la ficción del documental— asoman como dos de las características salientes de un nuevo conjunto de documentales (características que suelen plasmarse en los documentales autobiográficos, pero que no son exclusivas de ellos).

En simultáneo con el auge contemporáneo del documental, el discurso autobiográfico también experimenta un periodo de resurgimiento y de innovación. Sus soportes materiales se amplían —ya no circunscriptos al formato de libro impreso— al campo de los lenguajes digitales y audiovisuales. Como ocurre con el documental, lo autobiográfico también expande los límites de sus cánones clásicos, se preocupa cada vez más por la forma además de por el contenido y se presta a procesos de *hibridización* con lo ficcional. A la vez, un cúmulo de factores socioculturales hace que lo biográfico y lo autobiográfico gocen de una renovada legitimidad, como vehículos posmodernos de construcción de identidades tanto personales como colectivas. Sarlo engloba esta tendencia bajo el rótulo de “giro subjetivo”.

Como correlato de aquel giro, se advierte una tendencia a cierta “democratización de la palabra” en el ámbito de las comunicaciones.

Fenómenos como los blogs o los *reality shows* televisivos dan cuenta del creciente interés que genera las historias personales por más anónimos o ignotos que resulten sus protagonistas. Lo que Ferrer denomina “el espectáculo del yo”.

En este contexto es que emerge en el campo del documental el fenómeno de los filmes autobiográficos. En ellos, los realizadores narran historias de sus propias vidas y las de sus familias. El protagonismo que adquieren las figuras paterna o materna es un denominador común en estas películas: hay, en casi todos los casos, una búsqueda similar de indagar en los propios orígenes. Varios de las obras precursoras en la inclusión de la autobiografía en el documental se centraban, como describimos antes, en relaciones familiares y en vínculos muchas veces traumáticos del realizador con sus padres.

Esta circunstancia se corresponde con una tendencia histórica de los autobiógrafos, que describíamos al comienzo: aquella que apunta a poner especial énfasis en remontarse y bucear en los propios orígenes, lo cual, decíamos, explicaría el papel privilegiado que tienen en tantas autobiografías los recuerdos de la infancia y la adolescencia.

Otra preocupación recurrente de los documentales autobiográficos analizados, ya en el plano formal, es la de quebrar la ilusión de transparencia que los especialistas identifican como un rasgo propio tanto del documental como de la autobiografía a través del tiempo: la apariencia o el efecto de un acceso directo a la realidad empírica “tal cual es”. A tono con el contexto de la época, varios de estos filmes se preocupan por revelar su condición de representaciones sesgadas y condicionadas por la mirada, los objetivos y los recuerdos de sus respectivos autores. ¿De que manera lo hacen? Básicamente, adoptando rasgos del modo reflexivo de Nichols; es decir, evidenciando fragmentos de su propio proceso de construcción discursiva. Pero también al introducir, como lo hace por ejemplo Carri en *Los rubios*, un actor que representa el papel de la directora, quebrando así la supuesta identificación entre autor-narrador-personaje, esa “unicidad del yo” que constituía el pilar del pacto autobiográfico clásico según Lejeune.

Directa o indirectamente, se advierte en varios de estos filmes —y en particular, como pudimos apreciar, en las películas argentinas analizadas— una búsqueda de hacer confluír lo particular con lo colectivo: de reflejar y comprender, mediante experiencias e historias íntimas e individuales, situaciones más generales de la coyuntura o de la historia social.

La narración cronológica y retrospectiva en primera persona del singular, fórmula canónica de la autobiografía, también se ve transgredida en filmes como *Tarnation* o *Los rubios*. Caouette, como veíamos, hablaba de sí mismo en tercera persona; y tanto él como Carri eludían la linealidad temporal en el relato. Otros filmes, en cambio —como *Hacer patria* o *M*— permanecen fieles a aquellos preceptos.

En cuanto a los modos de representación, el predominante en los documentales autobiográficos sería el preformativo, que —como describimos— viene ganando terreno en las últimas décadas. En los filmes analizados advertimos varios de los rasgos que Nichols identifica con esta modalidad: estructuras narrativas menos convencionales y formas de representación más subjetivas; una fuerte carga de intensidad emocional y expresividad subjetiva; el abandono del hincapié documental en mostrar una representación realista del mundo histórico; la combinación de técnicas expresivas tomadas de la ficción; la restauración del sentido de la magnitud de lo local, lo específico y lo corporizado; y el intento de enlazar lo individual con lo colectivo; el énfasis puesto en las cualidades subjetivas de la experiencia y la memoria.

A la vez, se perciben en la mayoría de los casos elementos propios de los modos reflexivo (explicitando, mediante diferentes recursos, la condición de representación y de *constructo* del documental) y, lógicamente, interactivo (el director se involucra activamente con lo que cuenta, con los acontecimientos narrados y los sujetos interpelados, abandonando la supuesta exigencia de distancia y neutralidad). Además, en casos puntuales como *Tarnation* o *Los rubios*, hay fuertes reminiscencias al modo poético en la configuración, por ejemplo, de determinados *collages* visuales y sonoros que provocan quiebres

temporales o espaciales, y alteran las convenciones de la edición y el montaje clásicos de la cinematografía.

En cambio, los documentales autobiográficos tienden a distanciarse de los rasgos arquetípicos del modo expositivo, al que caracterizábamos como el más convencional y recurrente del conjunto de la producción del campo. Entre otras cosas, no hay en los filmes analizados un intento de “construir un sentido de credibilidad a partir de cualidades como la distancia, la neutralidad, el desinterés o la omnisciencia”<sup>253</sup>. Tampoco una lógica informativo-argumentativa ni —salvo excepciones, como *Hacer patria*— un rol de soporte en las imágenes, en detrimento de la palabra hablada.

Los filmes analizados quiebran, así, en definitiva, gran parte de los rasgos convencionales del género: desde la tradición de inscribir al documental en el marco de los “discursos de sobriedad” hasta el supuesto imperativo de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva, pasando por la lógica argumentativa y persuasiva, la exposición cronológica, el peso de la palabra hablada y de la narración omnisciente, la asepsia en el lenguaje estético y diversos recursos y formas expresivas (como la apariencia de “monólogo” de los testimonios recolectados, borrando las marcas de la presencia del entrevistador y del aparato de registro) tendientes a reforzar los paradigmas de realismo y objetividad (los cuales, como vimos, habían comenzado a deslegitimarse a partir de las críticas posestructuralistas de fines del siglo pasado), y a ocultar las marcas del proceso de enunciación.

De todos modos, como ya vimos, vale destacar que —lejos de constituir un fenómeno aislado en el contexto del campo— los filmes autobiográficos se inscriben en la línea de mayor experimentación y apertura que parte de la producción documental ha comenzado a transitar hacia fines del siglo pasado, cuando los realizadores, entre otras cosas, empiezan a apelar cada vez más a recursos propios de la ficción, a una presencia activa y visible del director y a rasgos de las modalidades de representación preformativa y reflexiva.

---

<sup>253</sup> Nichols, Bill (2001): Op. Cit.

En suma, un cúmulo de factores socioculturales, acompañados de los cambios específicos descritos en el campo de la autobiografía y en el del documental, y sumados al conjunto de transformaciones tecnológicas mencionadas (el desarrollo del soporte digital, la disponibilidad de filmaciones hogareñas, la mayor portabilidad de los equipos de rodaje), constituyen las condiciones que permiten y promueven la emergencia del fenómeno. Entre los primeros (plasmados en múltiples expresiones mediáticas y culturales contemporáneas, como los blogs y los *reality shows*) se destacan la disolución de los límites entre las esferas pública y privada; el creciente exhibicionismo; la exaltación narcisista del yo; el retorno de la experiencia y de lo vivencial como factores de identificación individual y colectiva; el “giro subjetivo” que revaloriza las historias personales y cotidianas como elemento de constitución de identidades, en detrimento de las estructuras objetivas del pasado.

Tomando la distinción planteada por Benjamín entre información y narración, podría clasificarse a la mayoría de los documentales tradicionales del lado de la primera —a partir del conjunto de convenciones y rasgos arquetípicos mencionados—, mientras que los filmes de corte autobiográfico analizados se inscribirían del lado de la segunda, en tanto exhiben un énfasis fuerte en la experiencia vivencial y en la memoria, en el que se advierte la huella del narrador; y prescinden, en cambio, de ese afán explicativo que el autor (con cierta nostalgia por lo que el identifica como un ocaso de la narración) atribuye a los discursos informativos.

Al fin de cuentas, como hemos podido apreciar, pese a la existencia de ciertas similitudes (la tendencia a la reflexividad y la interactividad; la fuerte carga subjetiva; el predominio de historias ligadas al núcleo familiar y, en particular, a las figuras de los padres; la emergencia de una búsqueda estética y estilística personal; la ruptura con al menos algunas de las convenciones del paradigma realista), el de los documentales autobiográficos constituye un fenómeno heterogéneo. En la Argentina, por ejemplo, lo han abordado desde directores debutantes, como Prividera, hasta otros veteranos, tal el caso de Blaustein; algunos abocados exclusivamente al documental en sus trayectorias

cinematográficas, como Di Tella; otros que también han incursionado en la ficción, como Albertina Carri.

Es posible, sin embargo, advertir una especificidad temática en el caso argentino. Mientras varios de los filmes mencionados provenientes del llamado Primer Mundo abordaban cuestiones como las enfermedades psiquiátricas y el abuso de psicofármacos, las familias disfuncionales (*Tarnation*) o la desaparición de pequeños pueblos ante el crecimiento de las grandes ciudades (*En un lugar del cielo*), en las películas nacionales analizadas se perciben dos focos centrales, ambos vinculados con acontecimientos clave de la historia. Pareciera haber en los documentales autobiográficos argentinos un anclaje en la cuestión nacional que no se percibe —al menos de manera directa y evidente— en las películas extranjeras del género. Una preocupación por ligar las historias individuales a los rasgos específicos de la identidad local y de la historia reciente.

Por un lado, el tandem Carri-Prividera rastrea en la memoria de la última dictadura y la desaparición forzada de personas (una herida aún abierta y con varios interrogantes sin responder); mientras que Di Tella y Blaustein indagan en la cuestión de la inmigración, un aspecto fundamental en la constitución de la identidad colectiva de la Argentina, donde —lejos de advertirse un patrón étnico común— el tejido social se ha forjado en torno al “crisol de razas” que pobló el territorio en el último siglo y medio.

## 9.

### BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

#### Aproximaciones al discurso autobiográfico

- Martyniuk, Claudio: “Vivimos armando relatos para saber quiénes somos” (entrevista a Martine Leibovici); Clarín, 28-10-2007.
- Arfuch, Leonor: “Vivir y narrar: la pasión biográfica”; La Nación, 10-11-2002.
- Vivero García, María Dolores: “El discurso autobiográfico: ideología de la transparencia y mito de la autenticidad; Télecine”: Revista complutense de estudios franceses, Nº 17, 2002, Págs. 283-293.
- Lejeune, Philippe: “La nueva autobiografía”; El nuevo diario, 2-2-2003.
- González-Abellás, Miguel: “El problema del yo: Autor y narrador en la ficción cubana reciente”; Espéculo - Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid, Nº 29, marzo-junio 2005.
- Alberca, Manuel: “El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción”; Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona, 1996.
- Fernández, Ricardo: “La dramaturgia del fantasma en la gestualidad autobiográfica”; Espéculo - Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid, Nº 26, marzo-junio 2004.
- González Becker, Marina: “La metanarración en la autobiografía”; Revista Signos, vol. 32, 1999.
- May, Georges: *L'Autobiographie*; París, Presses Universitaires de France, 1979.
- Amícola, José: “Dialogando acerca de la autobiografía: entrevista a Philippe Lejeune”; Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura, Nº 69, 2005.

#### Apuntes sobre el cine documental

- Perasso, Valeria: “El auge del documental”; BBCmundo.com, 19-3-2005.
- Rodríguez Marcos, Javier: “El auge del documental viene de la crisis del cine” (entrevista a Joaquín Jordá); El País, 26-6-2004.

- Lindghar, Pío: “El auge del documental”; Revista El Duende de Madrid, Nº42, marzo-abril 2004.
- Aprea, Gustavo: “El documental audiovisual como dispositivo”; Buenos Aires, material producido para el Seminario El documental audiovisual entre la información y el arte, 2002.
- Aprea, Gustavo: programa del seminario “El documental audiovisual y la enunciación cinematográfica” (carrera de Ciencias de la Comunicación, UBA); segundo cuatrimestre de 2007.
- Nichols, Bill: *La representación de la realidad*; Barcelona, Paidós, 1996.
- Nichols, Bill: *Introduction to documentary*, Indiana University Press, 2001.
- Escuela Internacional de Cine y Televisión (San Antonio de los Baños, Cuba): “Hitos en la historia del documental”; Miradas – Revista del Audiovisual.

### **Algunos factores que explican el fenómeno**

- Eco, Humberto: “La pérdida de la privacidad”; revista Noticias, Nº 1593, 7-7-2007.
- Dumay, Jean Michel: “La vida privada se extingue”; Clarín, 16-8-2007.
- Moreno, Marcelo: “La vida íntima, esa cosa tan pública que se debate en TV”; Clarín, 11-10-2007.
- Ferrer, Christian: “Blogs o el espectáculo del yo”; Clarín, 30-1-2008.
- Arfuch, Leonor: *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*; Buenos Aires, FCE, 2002.
- Lojo, María Rosa: “En torno a la subjetividad”; La Nación, 8-12-2002.
- Sarlo, Beatriz: *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*; Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005.
- Benjamín, Walter (1936): *El narrador*, Madrid, Taurus, 1991.

### **Lo autobiográfico en el documental**

- Anderson, Carolyn: “Autobiography and documentary” en *Encyclopedia of the Documentary Film*; Nueva York, Routledge, 2005.

- Pérez, Francisca: "Eliane Charnov: directora del Margaret Mead Film Festival"; Revista Chilena de Antropología Visual, Nº 3, marzo 2003.
- Lane, Jim: *The Autobiographical Documentary in America*; Wisconsin, Wisconsin University Press, 2002.
- Bustamante, Emilio: "Rostros y máscaras: notas sobre objetividad y autobiografía en el cine documental"; Pterodáctilo – Revista de arte, literatura y lingüística de la Universidad de Texas en Austin; Nº 4, 2005.
- Valenzuela, Valeria: "Yo te digo que el mundo es así: giro preformativo en el documental chileno contemporáneo"; DOC online – Revista digital de cine documental, Nº 1, diciembre 2006.
- Universidad de Chile - Instituto de la Comunicación e Imagen: "Alejandra Carmona exhibe su documental en U. de Harvard"; 18-10-2005.
- Rotha, Paul: *Documentary Film*; Londres, Faber and Faber, 1936.

#### **Tarnation: un ejercicio de catarsis hecho película**

- Artusi, Nicolás: "Basado en una historia real"; Clarín, 18-3-2005.
- Gaudreault, André y Jost, Francois: *El relato cinematográfico: cine y narratología*; Barcelona, Paidós, 1995.

#### **Documentales autobiográficos argentinos**

- Remedi, Claudio: "Apuntes para una historia del cine documental argentino"; del sitio Web de la Asociación Documentalistas Argentinos.
- Colombo-Pashkus: "Cine Ojo - Cine Argentino Documental en el IV Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires".
- Frías, Miguel: "Sé que corrí riesgos" (entrevista a Nicolás Prividera); Clarín, 1º-9-2007.
- Frías, Miguel: "Cazador de historias colectivas" (entrevista a David Blaustein); Clarín, 5-8-2007.
- Bernades, Horacio: "Una saga para volver a contar el siglo XX"; Página/12, 9-8-2007.
- Macón, Cecilia: "Encrucijada de la memoria"; La Nación, 6-11-2005.
- Bernades, Horacio: "Yo soy yo y mi circunstancia"; Página/12, 8-3-2008.