

El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo.

Modos de representar lo autobiográfico en ciertos documentales latinoamericanos

Por Pablo Piedras

Grupo CIyNE, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA), Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica

Actualmente existe un infrecuente consenso entre críticos, teóricos, historiadores y aficionados respecto a la preeminencia del cine documental como territorio privilegiado de experimentación y desarrollo de las propuestas más innovadoras en el campo del cine y del audiovisual, en términos estéticos, discursivos y políticos. Este fenómeno puede observarse en la creciente cantidad de films documentales que día a día ocupan más espacios de exhibición en las pantallas de festivales de cine (obteniendo inusualmente en algunos casos un lugar en la competencia oficial junto a películas de ficción), emisoras de televisión y salas de artes. Se trata, además, de un fenómeno global, ya que la profusión de este tipo de cine se registra no sólo en Norteamérica y Europa, sino a nivel regional y nacional. Si bien dilucidar los factores que justifican dicho estado de situación no es el objetivo del presente trabajo, debemos señalar que el desarrollo del cine documental ha sido jalonado, desde una perspectiva histórica, por una serie de sucesos claramente identificables. En primer lugar, las innovaciones tecnológicas que se extendieron en el campo cinematográfico a partir de los años sesenta significaron una revolución esencial para el género, directamente comparable al impacto que la llegada del sonoro tuvo sobre el cine de ficción a comienzos de la década del treinta. Tras la incorporación de las cámaras ligeras, los grabadores de sonido directo Nagra y las películas de alta velocidad, el cine documental ya no sería el mismo. El surgimiento de dos tendencias transformadoras como el *Direct Cinema* en los Estados Unidos y el *Cinéma Vérité* en Francia, fue testimonio de ello. En segundo lugar, la evolución de los formatos videográficos y digitales desde fines de los setenta hasta la actualidad ha producido una incipiente democratización de los medios audiovisuales convirtiendo estos últimos en una vía de expresión personal. En tercer lugar, los elementos mencionados y otros sobre los que volveremos más adelante, han derivado en una creciente subjetivización de los discursos documentales, que si bien encuentra sus

inicios en la década del sesenta, se despliega sistemáticamente desde mediados de los noventa y es hoy una de las tendencias expresivas dominantes en el campo del cine documental.

El presente trabajo tiene como objetivo delimitar el contexto teórico en que se inscribe la progresiva subjetivización del cine documental en el marco de los estudios sobre cine de no-ficción, proponer una serie de pautas clasificatorias para iniciar una lectura pertinente de un corpus de películas de la última década y realizar un análisis preliminar acerca de cómo se articulan las formas de la primera persona en algunos documentales latinoamericanos contemporáneos de carácter autobiográfico.

La primera persona y los modos documentales de representación

Dentro del campo de los estudios sobre cine de no-ficción, es seguramente Bill Nichols quien ha diseñado –a través de un análisis sistemático del cine documental– la tipología más difundida. La misma, según sus propias palabras, intenta generar “formas básicas de organizar los textos en relación a ciertos rasgos o convenciones recurrentes” (1997: 32). A lo largo de diversos estudios Nichols postula la existencia de seis modos de representación en el cine documental: expositivo, de observación, interactivo o participativo, reflexivo, performativo y poético¹. Según el autor, estos modos no tienen un carácter evolutivo en la historia del cine de no-ficción, sino que coexisten en el tiempo y, a su vez, también pueden hacerlo en el interior de una misma película. Las inscripciones del *yo* en el discurso documental comprenden la esfera de dos de los modos definidos por Nichols: el participativo y el performativo.

En el modo participativo la intervención del director se observa en forma de “mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales” representados (Idem: 32). Podríamos decir que el realizador actúa como “agente catalizador” (expresión original de Erik Barnouw) dentro de la narración, ya que su intervención explícita moviliza procesos de transformación en los sujetos y agentes sociales abordados, pero no necesariamente reconoce que la interactividad puede repercutir de manera directa en su experiencia subjetiva y en sus afecciones².

¹ A los primeros cuatro modos documentales de representación –expositivo, de observación, participativo y reflexivo– expuestos en el libro *La representación de la realidad* (1991), el autor añade otros dos modos en su libro *Introduction to documentary* (2001) –los modos performativo y poético, que se definen a partir de desprendimientos de los modos participativo y expositivo respectivamente–.

² Podría decirse que uno de los primeros films que articulan su discurso sobre formas precisas de la primera persona dentro del modo participativo de representación es *Chronique d'un été* (Edgar Morin y Jean Rouch, 1960). En este paradigmático documental, los realizadores colocan su cuerpo frente a la

En el modo performativo, en cambio, hay un trastorno observable de la experiencia del director –de su cuerpo, de sus disposiciones psicológicas y de sus actitudes–, que desvía nuestra atención de la cualidad referencial del documental. Este desvío tendría como propósito “subrayar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo” y dar un mayor énfasis a “las dimensiones afectivas de la experiencia para el cineasta” (Weinrichter, 2004: 49). En este sentido, es esencial la diferencia de grado respecto a lo que este modo documental afirma en sus enunciados. Siguiendo al teórico español Antonio Weinrichter, “el documental performativo se desvía de la vieja problemática de la objetividad/veracidad que tanto ha acompañado al género, y al mismo tiempo pone en primer término el hecho de la comunicación” (Idem: 50). Los enunciados performativos no serían verificables, a diferencia de los enunciados descriptivos; “aplicando la analogía al discurso del documental: decir ‘el mundo es así’ puede ser cierto o no; pero decir ‘yo digo que el mundo es así’ escapa a este tipo de verificación” (Idem: 51). Asimismo, en contraste con el modo reflexivo – eminentemente moderno en su construcción–, la inscripción de la subjetividad del documentalista se impone por sobre la mostración de los procesos y mecanismos mediante los cuales se construye el film. El director literalmente “actúa”, siendo una primera persona que se materializa en la escena, ya sea interviniendo con su propio cuerpo o a través de un narrador omnipresente. Este procedimiento puede rastrearse en los trabajos de documentalistas contemporáneos de diversas latitudes y estilos, como Chantal Ackerman, Agnès Varda, Ross McElwee, Lourdes Portillo, Alan Berliner y Michael Moore, entre tantos otros.

Modulaciones del yo en el discurso documental

Con el fin de desentrañar y organizar el cada vez más extenso corpus de films documentales que incorporan, de una u otra forma, la primera persona a sus relatos, he distinguido en un trabajo previo tres formas en que la subjetividad del autor se materializa en la imagen y el sonido, teniendo en cuenta las relaciones de proximidad existentes entre el objeto de la enunciación o tema y el sujeto que se adjudica

cámara y se cuestionan acerca de los modos a partir de los cuales mostrarán una determinada realidad social y los sujetos que en ella interactúan. Los protocolos de negociación entre los cineastas y los testimoniantes son puestos en primer término, y los primeros resultan “agentes catalizadores” de las historias personales narradas por el film. Sin embargo, la transformación interna que los propios cineastas sufren a lo largo de la película es acotada. Este es un rasgo esencial que diferencia el modo participativo del performativo, como veremos seguidamente.

explícitamente dicha enunciación³. En primer lugar, se encuentran los documentales propiamente autobiográficos en los que se establece una relación de cercanía extrema entre el objeto y el sujeto de la enunciación⁴. En segundo lugar, se hallan los relatos que denomino de experiencia y alteridad. En éstos se produce una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto de la enunciación, observándose una contaminación entre ambas instancias, resultando la experiencia y percepción del sujeto enunciator profundamente conmovida y el objeto del relato resignificado al ser atravesado por una mirada fuertemente subjetivizada⁵. En tercer lugar, se encuentran los relatos epidérmicos. En éstos la primera persona es sólo una presencia desencarnada o débilmente vinculada a la historia que se narra. Es difuso distinguir en ellos si el objeto de la enunciación es una mera excusa para la mostración del ego del realizador, un excedente del relato, o si la primera persona es realmente esencial para contar una historia determinada y no otra⁶. Resumiendo y simplificando la clasificación, podrían

³ Ver Piedras, Pablo, "Considerations on the appearance of the first person in the Argentine contemporary documentary", en Rocha, Carolina y Cacilda Rego (eds.), *New Trends in Argentina and Brazilian Cinema*, Londres, Intellect Press, 2009. ISBN en trámite (EN PRENSA).

⁴ Acabado ejemplo de esta modalidad es la obra del documentalista norteamericano Alan Berliner quien construye sus autorretratos y retratos familiares, enfocando su lente hacia el pasado distante. Una de sus obras más reconocidas y lúcidas es *Nobody's business* (1996), en la que intenta indagar sobre la historia familiar a través de la palabra de su padre. La utilización del verbo "intentar" no es casual, ya que el film podría leerse metadiscursivamente como un documental sobre las dificultades con las que el director se encuentra para realizar un documental sobre su padre. En su trayecto, Berliner crea un compromiso de transparencia y confianza con el espectador, quien asiste a sus infructuosas tentativas por generar un diálogo al que su padre no parece estar dispuesto a prestarse. Para esto, el director se sirve de un género como la comedia, a través de una batería de recursos audiovisuales, entre los que se destaca un manejo contrapuntístico de la banda de imagen y de la banda sonora.

⁵ Dos películas, en el plano internacional, se nos ocurren como ejemplo de esta modalidad de la primera persona: *Los espigadores y la espigadora* (Agnès Varda, 2002) y *Sherman's March* (Ross McElwee, 1987). En la primera, la identidad de la directora resulta profundamente conmovida por la relación que se establece con los hombres y mujeres que viven de la recolección de basura y desperdicios. Varda estructura su film recurriendo a una forma ensayística en la que alterna entrevistas con reflexiones personales y planos detalle de sus manos envejecidas y de sus cabellos grises. La vinculación con seres humanos que a primera vista pueden resultar lejanos modifica sustancialmente su subjetividad al llevarla a encontrar –tal como el título del film lo indica– una clara correspondencia entre el mundo de los recolectores de desechos y su propia práctica como documentalista recolectora de imágenes. En el documental de Ross McElwee sucede algo similar. Siguiendo la ruta que el general Sherman emprendió durante su campaña en el sur de los Estados Unidos en tiempos de la guerra civil, el director –recientemente abandonado por su novia– emprende una búsqueda interna a través de encuentros y charlas con diferentes mujeres a lo largo del camino. De esta forma, la película se convierte en el retrato de la crisis personal del realizador y al mismo tiempo en un entretenido análisis sobre las características de las mujeres sureñas.

⁶ En la variante del documental de autor, se adscribirían a esta modalidad obras como *Crónica de un verano*, de Jean Rouch y Edgard Morin, y también *Le joli mai* (Chris Marker, 1963), en las que la escenificación del cineasta funciona como un agente catalizador de la acción. Dentro de la tendencia televisiva, se encontraría, entre otros, un cineasta como Michael Moore, que, en films como *Roger and me* (1989) o *Bowling for Columbine* (2002), se convierte en portavoz de un discurso político alternativo al hegemónico, pero –como señala María Luisa Ortega– "tan seguro de sí mismo y de su poder explicativo como éste" (2005: 205). La voz de Michael Moore es la de un narrador "sin fisuras epistemológicas ante el mundo y su forma de interpelar a los sujetos sociales obedece no tanto a un ejercicio de preguntar y

distinguirse tres instancias de enunciación: un sujeto que habla sobre sí mismo, un sujeto que habla *con* el otro y un sujeto que habla *sobre* el otro.

Bases históricas y teóricas del proceso de subjetivización del cine documental

Una serie de factores estéticos, discursivos, sociales y tecnológicos habilitan y explican las transformaciones decisivas que desembocan en la creciente subjetivización de las prácticas documentales de las últimas décadas observable en la esfera regional e internacional, relacionadas a la relativa universalidad y productividad de los mismos. Para dar cuenta de dichos elementos retomaremos las propuestas de algunos estudiosos de la materia.

1) En primera instancia, siguiendo a la teórica e historiadora María Luisa Ortega, debe reconocerse la influencia de dos movimientos: el *Direct cinema* y el *Cinéma vérité*. Surgidos ambos hacia fines de la década de los cincuenta en Norteamérica y Francia respectivamente, liberan al cine documental de sus férreas estructuras promoviendo la experimentación formal y un mayor acercamiento entre el cineasta y la realidad que lo circunda:

El minimalismo observacional favorecido por el primero y la puesta a punto de la cámara como dispositivo provocador y catalizador al servicio de la encuesta social del segundo enfrentaron al espectador, como estaban haciendo las vanguardias contemporáneas, con nuevas temporalidades del devenir de los acontecimientos, con las capacidades reveladoras del azar y el registro no controlado [...] y con el placer del intercambio verbal no narrativizado (Ortega, 2005: 196).

2) Otro factor desencadenante es el desarrollo de las tecnologías videográficas hacia fines de la década de los cincuenta. El video (surgido como evolución necesaria para la difusión masiva de la televisión) impone cambios sustanciales en las tradiciones hegemónicas del documental de la época, cambios que, si bien tienen una raíz tecnológica, terminan siendo promotores de transformaciones estéticas. Dichas modificaciones, señaladas por el historiador español Manuel Palacio, podrían resumirse en dos elementos:

preguntarse, sino a una práctica más clásica: testimonios e interacciones al servicio de un discurso preestablecido” (Idem: 205).

- a) La duración de la cinta de video, al momento de su creación, era de 30 minutos, contra los 11 minutos de la bobina de 16 mm. Esta diferencia es clave para la producción de planes de rodaje y permite, a su vez, un acercamiento menos mediatizado entre el cineasta y su objeto (Palacio, 2005: 163).
- b) También, con el video, se pueden visualizar instantáneamente las imágenes registradas, existiendo en la base de la tecnología cinematográfica un hiato insoslayable entre la instancia de la captación y la de la exhibición. De esta manera, el documentalista tiene mayor control sobre el material y más posibilidades de manipularlo (Idem: 164).

3) Estrechamente vinculado al factor anterior, un elemento de relevancia para pensar la primera persona en el cine documental es el desarrollo, hacia comienzos de la década de los sesenta, del denominado “nuevo periodismo” en el campo de la televisión norteamericana, ya que este movimiento impulsa “la doble operación de incorporar al narrador en primera persona en géneros de no ficción y, por el otro, construir relatos tan entretenidos como lo hace la ficción” (Idem: 177).

4) Parafraseando una idea de María Luisa Ortega, existiría una tendencia –asentada en el relevo que la televisión hace del documental como práctica referencial durante la década de los sesenta– a pensar el cine documental como práctica discursiva y ya no como práctica mimética, lo que lo emparentaría con el trabajo de experimentación sobre la materia narrativa realizado por las vanguardias. En este marco, películas como *Berlin, Die Symphonie der Großstadt* (Walter Ruttmann, 1927) y *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930) serían algunos de los antecedentes de esta tendencia no mimética experimental que se habría visto domesticada por un giro socio-político del documental efectuado hacia la década de los treinta, con el fin de “hacer sus mensajes más directos y efectivos como instrumento de acción” (Ortega, *Op. cit.*: 188).

5) El crítico francés Jean-Louis Comolli piensa la profusión de la primera persona en el cine documental como una suerte de antídoto o reacción al discurso de los medios masivos de comunicación y específicamente al de la televisión. Comolli indica que los medios de comunicación construyen un mundo devenido en espectáculo, en el que los

hechos parecen ocurrir primero en la televisión que en la realidad, ocupando lo real de la representación el lugar de la representación de lo real (2004: 46).

La respuesta del documental subjetivo sería reconciliarse con el registro del documento creando un vínculo “cuerpo-palabra-sujeto-experiencia-vida que garantice que la experiencia de la filmación repercutirá en el cuerpo filmado”. De esta forma, “el cuerpo filmado del cineasta impone una prueba más de la esencia documental de la película capaz de producir un efecto de verdad indiscutible” (Idem: 48).

6) Por último y a manera de hipótesis, es posible pensar que la reiterada utilización de la primera persona en el documental latinoamericano de la última década se basa en la imposibilidad del documental clásico de dar cuenta de una verdad histórica sobre los hechos traumáticos de la historia reciente. Resignificando la lectura del pasado a través de la propia subjetividad de los realizadores, el documental subjetivo encuentra verdades parciales, tentativas y provisionales, pero profundamente encarnadas y operativas para la construcción de una memoria cercana que transite de lo individual a lo colectivo, invirtiendo de esta forma la parábola del cine político militante de la década de los setenta.

Algunas reflexiones sobre la modalidad autobiográfica en tres documentales latinoamericanos

Una característica común identificable en un grupo de documentales latinoamericanos de la última década inscriptos en la modalidad autobiográfica de representación es la recurrente construcción de un sólido dispositivo narrativo que –a diferencia de lo que sucede en obras en las que subjetividad está inscripta a partir de otras modalidades– se mantiene, con notable rigurosidad, a lo largo de todo el relato. La persistencia y la estabilidad de estos dispositivos narrativos sólo se verá vulnerada, como analizaremos más adelante, en instancias clave del desarrollo del documental. Asimismo, es importante destacar, que la elección del dispositivo y las características que éste adopta, están fuertemente vinculadas a la relación que los autores tienen con el tópico abordado y a su grado de participación en el relato. A modo de hipótesis, podríamos sostener que el compromiso ético y afectivo que significa poner en circulación audiovisual un fragmento de historia personal, desde una práctica documental subjetiva en la que la autoría encuentra un correlato en la participación real del director dentro de la narración, necesita de un dispositivo férreo que sostenga formalmente este compromiso,

funcionando al mismo tiempo como una garantía de verdad que el autor le brinda al espectador, pero también como un soporte que regula los intercambios intelectuales y afectivos entre el realizador y los diversos componentes del mundo representado.

Un pasaporte húngaro (2001), de Sandra Kogut, es una suerte de diario íntimo de las travesías de la directora entre Brasil, Hungría y Francia; crónica kafkiana de las frustrantes y absurdas experiencias por las que debe pasar una ciudadana brasileña en busca de un pasaporte húngaro. Este periplo la confronta también con cuestiones esenciales acerca de la identidad personal y nacional, sugiriendo una serie de preguntas que son compartidas por más de un relato autobiográfico. ¿Qué es la nacionalidad? ¿Dónde se coloca la herencia? ¿Qué hacemos con la memoria mientras no aparece? ¿Para qué sirve un pasaporte? ¿Cómo construimos nuestra propia identidad?

Tal como lo anticipábamos, la puesta a punto del dispositivo narrativo mantiene estrechas vinculaciones con la estructura dramática de la historia que se documenta. *Un pasaporte húngaro*, a diferencia de *Rocha que voa* y *Calle Santa Fe*, plantea una estructura narrativa lineal. La intriga, casi a la manera de un film de detectives, se traza desde la siguiente pregunta: ¿podrá la directora superar los obstáculos que le imponen la burocracia brasilera, la intransigencia de la burocracia francesa y las incongruencias absurdas de la burocracia húngara, y obtener, finalmente, su pasaporte húngaro? Podríamos sostener que la característica esencial del dispositivo construido por Sandra Kogut es el ocultamiento. Ocultamiento doble, ya que su cuerpo (con dos breves y justificadas excepciones) no aparece nunca frente a la cámara, pero también ocultamiento de la cámara como instancia enunciativa, ya que si bien su presencia es atestiguada constantemente por los entrevistados que dialogan frontalmente con ella, esa presencia da cuenta y escenifica el cuerpo elidido de la realizadora. Este modelo, denominado por la narratología cinematográfica como ocularización interna, no es otro que el adoptado por el ya clásico film noir *La dama del lago* (Roberto Montgomery, 1947). De esta manera, el espacio de la *voz off* de Kogut que transmite sus preguntas, sus disquisiciones y sus dudas a los entrevistados, puede ser fácilmente ocupado por los espectadores, provistos, gracias al dispositivo narrativo, de una centralidad poco frecuente. Luego, el drama identitario, personal, subjetivo e intransferible de Sandra Kogut, es vivenciado y transferido al espectador a través del funcionamiento de los procesos de identificación primaria y secundaria propios del cine de ficción.

Ahora bien, el dispositivo, se complementa con la inserción de imágenes documentales de Brasil y Hungría de los tiempos en que los abuelos de la directora iniciaron su proceso de inmigración, huyendo de la escalada nazi en Europa. Este contrapunto de imágenes, muy frecuente en el documental tradicional, otorga un espacio de descanso y reflexión, interrumpiendo el fluir de la narración, y creando una atmósfera sugestiva y melancólica. Finalmente, el dispositivo narrativo sufre una fuerte modificación cuando la directora, un año después de iniciado su periplo, consigue el pasaporte húngaro. Este quiebre del dispositivo muestra a Kogut por primera vez frente a la cámara y desanuda la emotividad contenida en el instante preciso en que el film encuentra su clímax.

Rocha que voa (2002), de Eryk Rocha, cuenta uno de los períodos menos conocidos de la vida del cineasta brasileño Glauber Rocha. El exilio en Cuba, de 1971 a 1972, coincide con una época de euforia y discusión sobre el papel del arte en la revolución social y política de los países latinoamericanos y del tercer mundo. Glauber Rocha incita a los cubanos a dirigir un movimiento cultural amplio y a trazar objetivos y estrategias de acción con su lenguaje barroco, compulsivo y poético. El documental, dirigido por el hijo del gran cineasta brasileño, es además una revisión histórica de las discusiones planteadas en torno a la encrucijada artística y política sobre la que se construyó el Nuevo Cine Latinoamericano, movimiento cinematográfico continental que tuvo su auge hacia fines de la década de los sesenta.

Sin duda, se trata del documental en el que menos resuena la voz de un “yo” y la constitución concreta de una primera persona. El dispositivo narrativo dispuesto por el realizador oculta sistemáticamente todas las huellas que puedan dar cuenta su identidad y la relación de parentesco que éste tiene con la figura de Glauber Rocha (relación filial que es difícil no intuir desde los mismos créditos del film). Nuevamente, las características del dispositivo parecen concordar con la perspectiva que Eryk Rocha desea brindarle al relato sobre su padre. Contrariamente a lo que sucede en la gran mayoría de los documentales autobiográficos, el eje de la representación se desplaza de la esfera privada, de la historia íntima, de las relaciones familiares y de las dimensiones afectivas que se ponen en juego, cuando el hijo de Glauber ensaya un relato para abordar todos aquellos acontecimientos que constituyen la memoria de su padre. En este caso, las relaciones filiales parecen ser las establecidas por la figura de Glauber Rocha como uno de los padres del Nuevo Cine Latinoamericano, y por Eryk Rocha, cineasta, que se reconoce cómo hijo artístico de ese movimiento. Colocando las filiaciones

cinematográficas por sobre las filiaciones biológicas el realizador construye un dispositivo narrativo en el que las transgresiones al documental tradicional están sostenidas por una batería compleja de intervenciones estilísticas sobre la enunciación documental. La ausencia de cuerpo y de voz, tiene como contrapartida la mostración del autor en la materialidad del discurso. En consecuencia, el silencio biográfico amplifica el gran relato de la inmensa figura de Glauber Rocha y el aporte revolucionario de su pensamiento para la construcción –todavía inconclusa y en “trance”– de un auténtico cine latinoamericano. Así lo señala el crítico brasileño José Carlos Avellar:

en lugar de convencionales cabezas parlantes, cada uno de los convocados son distorsionados, de-formados. Alfredo Guevara habla a través de una pantalla de televisor, García Espinosa aparece fuera de foco, mientras un abrupto primer plano registra la mitad inferior de su cara, luego un ojo; de Birri, también, los anteojos y un ojo magnificado. Y es que Eryk los ve y nos los muestra de una manera diferente. Es como si a través de esas distorsiones pusiera una distancia entre los contemporáneos de su padre y el presente. El presente le pertenece, y en el presente otra es la estética (Avellar, 2003).

El dispositivo narrativo está construido además por recurrentes *inserts* de planos que muestran el cielo y el mar de Cuba. Estos elementos brindan lapsos de distensión a un relato que, por momentos, parece sobrecargarse de información debido a la superposición de la palabra de los entrevistados y de la voz del propio Glauber Rocha que ocupa incesantemente el espacio intelectual de la reflexión en el film. Únicamente hacia el final, en el clímax del relato, cuando el testimonio de su último amor cubano toma la palabra y la dimensión afectiva se impone a la intelectual, el dispositivo presenta una ligera modificación: la imagen de un joven (¿quién otro que Eryk Rocha?) aparece fantasmáticamente sobre las olas de ese mar hermoso y lejano que acaricia las costas de la isla.

Calle Santa Fe (2006), de la documentalista chilena Carmen Castillo, es un relato autobiográfico en el cual la realizadora reconstruye su memoria personal desde el Chile actual, de los acontecimientos que llevaron a su compañero y pareja, Miguel Enríquez, Secretario General del MIR, a ser asesinado en un enfrentamiento armado por fuerzas de la DINA, la policía secreta de la dictadura de Pinochet en 1974. En ese enfrentamiento Carmen Castillo, embarazada, queda herida y pierde a su bebé.

Posteriormente, y no sin ciertas dificultades, Castillo logra salir del país encontrando su exilio definitivo en Francia, itinerario que también marcaría la vida de otros realizadores chilenos.

El dispositivo narrativo mediante el cual Carmen Castillo construye su subjetividad en este documental, es a todas luces diferente de los analizados en *Un pasaporte húngaro* y *Rocha que voa*. La razón es que lo autobiográfico adquiere las dimensiones que el concepto tradicionalmente adopta en literatura. Ya no se trata de un ejercicio de memoria sobre el devenir político, artístico y personal de un padre –como en el film de Eryk Rocha–, ni una indagación en tiempo presente sobre la identidad, los orígenes familiares y las raíces culturales –como en la obra de Sandra Kogut–, sino del trabajo personal de reconstrucción de la memoria y elaboración del duelo de un ser querido, como pieza clave para comprender el presente histórico e intentar cauterizar las heridas de un pasado aun doliente. Esta experiencia individual es, quizás, intransferible, y el modo cinematográfico de representarla debe dar cuenta de este imposible salto de lo subjetivo a lo público, que, en alguna medida, los documentales mencionados intentaban ejecutar.

De esta manera, el *yo* de la directora se enuncia desde los primeros tramos del relato a través de la voz en *off*. Pero la presencia de esta voz inconfundible que se autodenomina como el objeto de la enunciación a la vez que el sujeto de la misma, es acompañada por extensas secuencias en las que el cuerpo de Carmen Castillo permanece frente a cámara. Se genera entonces un desdoblamiento: el *yo* de la voz en *off* se complementa con el *yo* de la presencia corporal en el cuadro, transformándose este desdoblamiento en duplicación en los momentos de mayor emotividad del film, a partir de la copresencia en el mismo segmento narrativo de los dos elementos subjetivos que constituyen el dispositivo. Así como sucedía en la película de Sandra Kogut, los elementos que escenifican la primera persona en el documental, son alternados, a través del montaje, con imágenes de archivo en las que se visualizan los eventos aludidos por la voz narrativa principal de la reconstrucción histórica que atraviesa el film. Sin embargo, en el caso de *Calle Santa Fe*, las imágenes de archivo tienen claramente una doble procedencia. Por un lado, se encuentran las imágenes que documentan la historia compartida, la historia pública de los acontecimientos. Este grupo de imágenes produce el avance cronológico de la narración, y representa la puesta en común de una memoria popular. Por otro lado, acentuando la relación dialéctica elaborada durante todo el film entre lo público y lo privado, aparece un grupo de imágenes que reafirman la memoria

individual de la realizadora, su vida en el exilio parisino y su primer retorno a Chile. Se trata sin duda de un dispositivo narrativo híbrido en el cual lo privado convive con lo público y genera múltiples intercambios y resignificaciones. Esta es la apuesta estética y política sustancial del documental de Carmen Castillo.

Por último, dos obras recientes del documentalista chileno Patricio Guzmán, presentan un dispositivo narrativo distinto a los anteriormente analizados. *Salvador Allende* (2004) y *Mon Jules Verne* (2005) comparten la inscripción del *yo* del realizador en el seno del relato, pero el desplazamiento del terreno eminentemente autobiográfico se transcribe en el despliegue de estrategias discursivas heterogéneas y formalmente dispersas.

En *Mon Jules Verne*, Guzmán se vale de una introducción autobiográfica para justificar el motivo del posesivo indicado en el título del film: la temprana lectura de la literatura fantástica de Julio Verne habría dejado una huella indeleble en la experiencia de vida del director. A partir de ese momento, la enunciación en primera persona que se había sostenido exclusivamente desde una voz en *off* cede progresivamente el eje del relato a una serie de testimonios de diversa índole. Científicos, escritores, deportistas y aventureros narran, como lo hizo Guzmán en la primera parte del documental, las implicancias afectivas e intelectuales que el contacto con la obra de Julio Verne produjo en sus vidas. El dispositivo narrativo de la obra está compuesto por un montaje alternado de estos testimonios con un collage de imágenes de películas, grabados, pinturas, dibujos y animaciones que tienden a ilustrarlos. La voz de Guzmán, incorporada inicialmente, es una más dentro del concierto de voces que dialogan con Verne y su legado. Nos encontramos así con una de las características recurrentes en el documental contemporáneo: la imposibilidad de representar el mundo sin explicitar las mediaciones existentes entre el mismo y el discurso desde el cual se lo refiere. En este caso, el film pareciese sostener que sólo es posible hablar de Julio Verne a partir del relato de la *experiencia* que ha causado el encuentro con su obra.

De forma análoga, durante los primeros minutos de su documental sobre Salvador Allende, la voz en *off* de Guzmán señala cómo la figura del presidente chileno marcó su vida para siempre, en un estilo casi confesional: “yo no sería lo que soy si él no hubiera encarnado la utopía en aquellos tiempos”. Inmediatamente después, desde una cámara subjetiva, vemos sus brazos cascando las antiguas capas de pintura que yacen sobre un muro. Ese ejercicio de remoción se descubre como un símbolo del doloroso trabajo de

la memoria que significará el recorrido del film. La experiencia sigue siendo el eje rector desde el cual se estructuran los testimonios que recompondrán el itinerario político y personal de Salvador Allende ya que la cámara de Guzmán se posa sobre militantes y amigos que construyen su discurso desde la experiencia afectiva antes que desde la evaluación intelectual. La voz en *off* del realizador retornará intermitente al relato pero ya no como una voz subjetiva en primera persona sino como un relator que articula los diversos testimonios sobre Allende.

El análisis de ambos documentales de Patricio Guzmán demuestra que los dispositivos narrativos de la modalidad de experiencia y alteridad pareciesen estar conformados por una estructura más libre en cuanto a la organización de sus elementos discursivos.

Conclusión

El análisis precedente se internó en una de las tendencias expresivas y estilísticas existentes en el documental latinoamericano contemporáneo. Sin duda, la irrupción de la subjetividad es uno de los fenómenos de mayor productividad estética y política en el marco del proceso de transformación aún inconcluso del cine documental. La incorporación de las formas de la primera persona en el seno de las prácticas documentales que se han definido tradicionalmente en relación a los “discursos de sobriedad”⁷, promueve la aparición de nuevos pactos comunicativos entre la obra y el espectador, a la vez que genera un giro epistemológico que se vislumbra en la ruptura de los sistemas explicativos tradiciones por medio de los cuales el documental clásico explicaba y daba cuenta de diversos fenómenos históricos, políticos y sociales. Aunque estas transformaciones no se encuentran exclusivamente en el documental en primera persona y están vinculadas también a otras variantes expresivas contemporáneas –entre las que podemos mencionar las hibridaciones entre documental y ficción y los *fakes* (falsos documentales)– han sido particularmente significantes en Latinoamérica debido a su intersección con problemáticas históricas y sociales más amplias como la emergencia de las políticas públicas de la memoria tras los hechos traumáticos ocurridos durante los últimos procesos dictatoriales, las diversas crisis institucionales, políticas y económicas de la década del noventa y la consecuente configuración de nuevas identidades culturales, políticas y de género.

⁷ Según Bill Nichols (1997) éstos incluyen los discursos de las ciencias, la economía, la política y la historia, que afirman describir lo real, con pretensiones de verdad respecto a su referente.

Bibliografía

Avellar, José Carlos, “El mañana comenzó ayer. Rocha que voa”, en *El ojo que piensa*, n.º 1, Guadalajara, agosto de 2003.

Comolli, Jean-Louis, 2007, *Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*, Buenos Aires: Aurelia Rivera y Nueva Librería.

Nichols, Bill, 1994, *Blurred Boundaries. Question of meaning in contemporary culture*, Indianápolis: Indiana University Press.

_____, 1997, *La representación de la realidad*, Barcelona: Paidós.

_____, 2001, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington.

Ortega, María Luisa, 2005, “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación”, en Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra, 185-217.

Palacio, Manuel, 2005, “El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo”, en Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra, 161-184.

Weinrichter, Antonio, 2004, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B Editores.