

**Pablo Piedras**

Universidad de Buenos Aires

## La regla y la excepción: figuraciones de la subjetividad autoral en documentales argentinos de los ochenta y noventa

The rule and the exception: figurations of subjectivity in Argentine authorial documentaries of the eighties and nineties

### Resumen

El artículo analiza un conjunto de films documentales producidos por directores argentinos durante la décadas de los ochenta y noventa que manifiesta, en algún tipo de modulación, la utilización de narrativas en primera persona. Estas manifestaciones de la subjetividad autoral en el seno de los textos fílmicos de no ficción es examinada en tanto antecedente de los documentales en primera persona que irrumpen persistentemente en los discursos audiovisuales del siglo XXI.

### Abstract

The current essay analyzes a group of documentary films produced by Argentine directors during the eighties and nineties that includes in some kind of modulation, the use of first-person narratives. These manifestations of authorial subjectivity within nonfiction films are examined as a precedent of first-person documentaries that persistently mark audiovisual discourses of the XXI century.

### Palabras Clave

Documental  
Primera persona  
Cine argentino  
Subjetividad fílmica  
Exilio

### Keywords

Documentary  
First person  
Argentinean Film  
Filmic Subjectivity  
Exile

## Introducción

El documental en primera persona es una tendencia prolífera en el marco del cine de no ficción argentino desde el año 2000 y de las cinematografías europea y estadounidense, sobre todo, a partir de la década de los ochenta. Más allá de constituir una transformación de índole discursivo y representacional, el surgimiento de enunciaciones en primera persona que se identifican con el autor del film documental, afecta los modos en que los cineastas se aproximan a una verdad colectiva, generacional o hegemónica, a partir de una experiencia esencial que los ubica en el centro del relato. Asimismo, las narrativas subjetivistas y los discursos íntimos se han consolidado durante los últimos treinta años en diferentes zonas de la cultura y del arte. Este proceso se encuentra vinculado con la ruptura de los sistemas explicativos totalizantes del mundo y el surgimiento de micronarrativas fragmentarias y parciales, propias de una nueva epistemología, en la cual el conocimiento es una construcción situada, relativa e incompleta.

Sin embargo, algunos de los principios constructivos de orden narrativo, representacional y discursivo de esta manifestación contemporánea no son absolutamente novedosos en el horizonte de la historia del cine nacional. En el presente artículo, nos concentraremos en el examen de un conjunto de exponentes del documental argentino de los ochenta y noventa con el objetivo de reconocer bajo qué circunstancias y en qué tipo de configuraciones la subjetividad autoral se expresó en el seno de los textos fílmicos en el cine de no ficción nacional precedente al siglo XXI.

La aparición persistente y continua de marcas de estilo, que pueden adjudicarse a la figura del autor, en la enunciación, la narración y la puesta en escena cinematográficas es un fenómeno escasamente detectable en las películas nacionales anteriores a la década de los sesenta.<sup>1</sup> Podríamos sostener que la configuración de un sistema de representación institucional<sup>2</sup> durante el período clásico-industrial (1933-1955)<sup>3</sup> está basada en una compleja codificación del discurso audiovisual, entre cuyos elementos centrales se encuentra el borramiento de las huellas del enunciador de la narración fílmica y también la ocultación rigurosa de los procesos constructivos propios de la representación cinematográfica. Para decirlo de otra manera, la narración clásica se estructura, en términos formales, sobre dos prohibiciones estrechamente ligadas: la de no develar la instancia enunciativa (las concepciones de montaje transparente y de una narración que se cuenta sola son exponentes de esto) y la de no mostrar el andamiaje de artificios que opera en la construcción de una película. El velo se tiende entonces para construir una convención sobre las instancias del sujeto de la enunciación y del lenguaje fílmico<sup>4</sup> que suele limitar su rango de expresión y mostración.

El agotamiento y la crisis del sistema clásico-industrial hacia fines de los cincuenta y el surgimiento de los nuevos cines (a nivel nacional e internacional) a comienzos de los sesenta, generan una reformulación de las concepciones sobre el sujeto y el lenguaje imperantes en el cine clásico. Las propuestas estéticas y estilísticas de los nuevos cines traen al centro del debate la figura del autor –como sujeto que expresa una visión de mundo y una poética personal a partir del discurso cinematográfico– y la reflexión sobre el lenguaje fílmico, trasponiendo los cánones de representación instituidos. Asentándonos en lo dicho, no sería demasiado arriesgado afirmar que las dos características formales y estilísticas que definen la producción documental argentina contemporánea (la subjetividad y la reflexividad), encuentran sus primeros antecedentes en el campo cinematográfico nacional en las obras que formaron parte de la modernidad cinematográfica, expresada por los autores de la denominada “Generación del 60”.

El abordaje de la reflexividad y de la subjetividad en forma concomitante se debe a la sólida relación que existe entre los dos modos que dan cuenta de éstas en el cine documental. Bill Nichols confirma esta convergencia ya que define el modo performativo (asociado a la exposición y práctica subjetiva de los documentalistas) como una derivación del modo reflexivo. En palabras Nichols, el modo performativo, a diferencia del reflexivo, no llama la atención sobre las cualidades formales o el contexto político, “sino que se caracteriza por desviar nuestra atención de la cualidad referencial del documental” con el fin de “subrayar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo” (2006: 199-204).

Desde esta perspectiva, podríamos sostener que *las condiciones de posibilidad* que permiten el desarrollo del documental contemporáneo en primera persona se instauran inicialmente en el cine argentino con la aparición de la primera modernidad en los sesenta. El proyecto moderno, como lo entendió la Generación del 60<sup>5</sup>, se interrumpe a mediados de los setenta y se reactiva con el Nuevo Cine Argentino de los noventa. No es casual, entonces, que la tendencia documental que nosotros estudiamos se despliegue en paralelo al nuevo cine de ficción.

El realismo cinematográfico es una de las cuestiones que los directores de la Generación del 60 colocan en el centro de sus críticas hacia el cine de la tradición. En boga en el campo cinematográfico europeo durante las décadas de los cincuenta y sesenta, la discusión en torno al realismo<sup>6</sup> estaba atravesada precisamente por la reformulación de una concepción congelada y convencionalizada en el período clásico-industrial, que se vería transformada por la intervención del director/autor de la obra y una nueva perspectiva respecto de la relación entre realidad, lenguaje y representación. En palabras de Robert Stam, “al poner el énfasis en la mediación fílmica, las películas reflexivas subvierten la idea comúnmente aceptada de que el arte puede ser un medio de comunicación transparente, una ventana abierta al mundo, un espejo al margen del camino” (2001: 182). Desde este punto de vista, podríamos pensar que la crítica al realismo como conjunto de convenciones históricamente determinadas<sup>7</sup>, llevada a la práctica por ciertos exponentes de la modernidad cinematográfica en la Argentina, expone un *set* de problemas susceptibles de ser analizados en el marco del cine documental. Aunque el documental se defina como una práctica distinta de la ficción por los pactos de veracidad que postula entre la obra y su referente real, el concepto de “mediación” continúa siendo fundamental para comprender su funcionamiento. Entonces, la incorporación de la reflexividad y la mostración de la enunciación, recurrentes en el documental argentino contemporáneo, vehiculizan nuevos modos de construir un discurso sobre lo real con énfasis en la instancia de mediación, que encuentra sus primeras proyecciones conceptuales en la metamorfosis del realismo cinematográfico de comienzos de los sesenta.

Cuando afirmamos que dentro del campo cinematográfico nacional es la modernidad cinematográfica de la ficción –por sobre lo ocurrido en el cine documental– un antecedente relevante para entender las condiciones de posibilidad de la configuración del documental contemporáneo, se trata de una propuesta asentada en los procedimientos discursivos y narrativos.<sup>8</sup> El cine documental como territorio autónomo de representación –desligado de los noticiarios y la propaganda de gobierno– tiene un desarrollo tardío en nuestro país, respecto del inmenso caudal de obras de ficción realizadas durante el período clásico-industrial. De alguna manera, el documental adopta, desde los años cincuenta y sesenta, modalidades de representación que están desfasadas con relación a las renovaciones estéticas modernas impulsadas por los cineastas de la Generación del 60.<sup>9</sup> Esto se debe a que la evolución lingüística del campo documental tiene una autonomía relativa respecto de lo que sucede en el campo de la ficción, a causa de su cercana relación

con los “discursos de sobriedad”<sup>10</sup> y de los avatares de su historia interna dentro de la cinematografía argentina. En otros términos, el documental mantiene –por lo menos hasta mediados de los noventa– ciertas “obligaciones” con lo real (la serie histórica, política y social) que acotan su margen de experimentación y la elasticidad de su dispositivo narrativo/enunciativo.<sup>11</sup>

Si la modernidad cinematográfica es un proyecto inconcluso en el cine de ficción de los sesenta (Bernini, 2003: 87), la modernidad en el territorio del cine documental alcanza un desarrollo aún más limitado y esporádico, modulado por la preeminencia del modo expositivo. Este modo de representación resultaba necesario para el control de significados en una etapa en que la producción documental independiente se hallaba monopolizada por las prácticas del cine político-militante. Si a lo dicho sumamos las restricciones propias de una implementación tecnológica demorada (cámaras ligeras, película sensible y sonido directo), es posible afirmar que el programa del Cine Directo y del *Cinéma Vérité* como agentes de la revolución modernizadora en el documental de los sesenta, en contadas ocasiones registra un desarrollo pleno en Argentina.<sup>12</sup>

A la hora de estudiar la influencia de los modos de representación documental modernos en la no ficción argentina contemporánea, coincidimos con Emilio Bernini cuando señala que el actual cine documental argentino es posmoderno en tanto los realizadores hacen uso indistintamente de formas que han perdido su historicidad, aunque no creemos que de esto sea posible inferir que “ese uso indiferenciado forma parte, indudablemente, del relativismo actual de los valores estéticos e incluso políticos” (2004: 42-43).<sup>13</sup> Restaurar la historicidad de las formas e inscribirlas en una tradición sea quizá la tarea del analista y no de los realizadores. Esta función es la que, al menos parcialmente, desea desempeñar el presente artículo.

### **La primera persona en estado de excepción**

Creemos que, si bien los relatos en primera persona de los cineastas se desarrollan sistemáticamente en el documental argentino de la última década –expresando una importante variedad de estilos y abordando una serie de problemáticas propias de la cultura contemporánea–, es posible hallar en documentales producidos desde la década de los ochenta las líneas expresivas y modelos de representación que más tarde obtendrán un despliegue de mayor continuidad. Las inscripciones del yo en las obras precedentes al año 2000, en gran parte de los casos, provienen de realizadores argentinos instalados en el exterior o recientemente retornados al país. La misma cuestión de la nacionalidad de estos films resulta una definición problemática, ya que, no obstante ser los autores argentinos, la producción y el equipo técnico son extranjeros y en algunos casos las películas no se encuentran filmadas en el país. A pesar de lo dicho, pensamos que estas obras deben ser consideradas en nuestro análisis, dado que abordan ciertos tropos culturales que atraviesan al documental en primera persona contemporáneo, como la identidad, la memoria y la historia nacional. Asimismo, nos referimos a documentales que tuvieron una reducida difusión en la Argentina –el cortometraje *Susana* (Susana Blaustein Muñoz, 1980) sólo tuvo exhibición pública recientemente en el interior del país–.<sup>14</sup>

Resulta sintomático que hasta comienzos del nuevo siglo las expresiones más contundentes del documental en primera persona hayan sido llevadas a cabo por directores argentinos radicados o formados en el exterior, generalmente en el marco de coproducciones.<sup>15</sup> El abordaje de los films nos permitirá observar que la emergencia del yo está ligada a la necesidad de indagar aspectos referidos a la historia personal, cuando los autores se encuentran en una situación de extranjería nacional, cultural y política. El desarraigo y la crisis identitaria provocados por vivir

fuera del país movilizan en ellos la manifestación de una subjetividad que requiere ser examinada. Exceptuando el film de Céspedes y Guarini *Jaime de Nevaes, último viaje* (1995), el móvil de estas obras es el exilio, la emigración, o el reencuentro con los orígenes culturales, sociales, nacionales y familiares.

Esta observación nos permite deslizar la hipótesis de que el desarrollo interno del campo documental argentino se halla condicionado, con el retorno de la democracia en 1983, por la urgencia de tratar la historia reciente y las problemáticas sociopolíticas que afectan al país desde una perspectiva colectiva y/o institucional. El compromiso inmediato con lo real y la necesidad de brindar visibilidad a situaciones que permanecieron excluidas del campo de las representaciones durante la dictadura militar, limitaron los márgenes expresivos del discurso documental. Es factible pensar que, en este contexto, la presencia de una enunciación en primera persona o una búsqueda que recalase en aspectos de la vida íntima del autor podrían haberse considerado un exceso o una impostura.<sup>16</sup>

*Reflexiones de un salvaje* (Gerardo Vallejo, 1978)<sup>17</sup> es un documental con elementos de ficción en el que se aborda la historia de los antepasados castellanos del director, oriundos del pueblo de Cespedeza de Tormes, en Salamanca. La inclusión de recursos narrativos ficcionales lo acerca al formato del docudrama. Vallejo reconstruye escenas del pasado utilizando como actores naturales a los habitantes del pueblo que originalmente las protagonizaron. La más elocuente de estas reconstrucciones surge en la última secuencia, cuando los pobladores reinterpretan la revuelta de 1917 contra un terrateniente, ocurrida tras el asesinato de Manuel Vallejo (abuelo del cineasta).

Se trata del primer largometraje de Gerardo Vallejo en España, después de haber trabajado en el Panamá del general Omar Torrijos. El director había recalado inicialmente en el país centroamericano, tras su exilio político de la Argentina, motivado por su reconocida militancia peronista y su participación activa en el Grupo Cine Liberación. Tras regresar a filmar al pueblo de su abuelo paterno, el realizador indaga las causas sociales, políticas y económicas que llevaron a sus antepasados españoles a abandonar forzosamente el terruño. La imposibilidad de autosustentarse como campesinos, la difícil situación económica en la que España se encontraba hacia 1910 y las posteriores persecuciones políticas del franquismo provocaron el destierro de una importante cantidad de ciudadanos españoles. La narración de esa historia es la estrategia que Vallejo encuentra para aludir metafóricamente a su presente de exiliado. El paralelo es evidente: el niño que ayer escuchaba los relatos de su abuelo sobre la España natal mientras paseaba por los montes tucumanos, hoy restituye en imágenes aquella historia desde una tierra que le es propia y ajena a la vez.

El dispositivo construido para narrar esta sucesión de exilios es por demás innovador: el propio cineasta se constituye como personaje guía del documental recogiendo los testimonios de los viejos paisanos, recorriendo las casas de aquel pueblo detenido en el tiempo y enunciando en primera persona su relato singular.<sup>18</sup> Instauro tempranamente un pacto autobiográfico de veracidad con el espectador, al hacer suyo un relato retrospectivo y generar una identidad entre narrador, personaje y autor. Sin embargo, el dispositivo no se limita a exponer la historia personal del realizador, sino que apela a extender su relato particular como mito de origen de un amplio sector de los inmigrantes españoles en la Argentina. Este movimiento de lo particular hacia lo colectivo es efectuado a partir del montaje de las voces en off de los testimoniantes referenciadas con las reconstrucciones ficticias de los hechos relatados.<sup>19</sup> La imposibilidad de anclar los relatos en la imagen de individuos concretos (Vallejo evade el uso de primeros planos para individualizar a los intérpretes de las

reconstrucciones) hace que éstos se generalicen y se emparenten con historias compartidas por grupos sociales más amplios.

En adición a su carácter reflexivo y a su inscripción de la subjetividad, la modernidad de *Reflexiones...* radica en una narración que evoca el pasado desde un presente ensanchado en el que coexisten varias capas temporales indiferenciadas. A esto contribuye la indeterminación espacial (la fisonomía del pueblo apenas ha mutado en los últimos ochenta años) y la omisión de deícticos visuales o sonoros que demarquen temporalmente lo representado. El personaje-investigador interpretado por él mismo es el hilo conductor que atraviesa las diversas capas de pasado, articulándolas en el presente de la enunciación. La continuidad y cohesión de las esferas temporales se aseguran por una puesta en escena homogénea –en cuanto a espacio, iluminación y escenografía– y por la repetición del vestuario de Vallejo. El sobretodo marrón, el pantalón negro y el sombrero a tono lo definen como una suerte de detective rural.<sup>20</sup>

*Susana* (1980) es un cortometraje de veinticinco minutos realizado por Susana Blaustein Muñoz<sup>21</sup> como trabajo de fin de curso del San Francisco Art Institute. Inscribiéndose en una línea afín al cine experimental estadounidense de fines de los sesenta<sup>22</sup>, el documental se configura en un territorio intermedio entre la autobiografía y el autorretrato, toda vez que organiza su discurso a partir de una narración retrospectiva de la vida de la propia directora, pero esta narración nunca es el eje del relato, sino uno de los trazos que componen su retrato. Estructuralmente el documental está construido sobre la base de la articulación de los testimonios de la cineasta y protagonista, de su hermana Graciela y de otros miembros de la familia, con fotos domésticas antiguas y materiales en Súper 8 registrados para la ocasión.<sup>23</sup> La escisión fundamental de los testimonios y materiales fílmicos es de orden geográfico. Mientras las entrevistas a su madre y a su padre y las imágenes familiares han sido registradas en su Mendoza natal, el testimonio de su hermana, como el de sus amigas y/o amantes, es registrado por ella misma en San Francisco.<sup>24</sup> En una decisión avalada por las condiciones de producción (el film estaba dirigido a los profesores estadounidenses que lo evaluarían) todos los textos y testimonios incluidos en el documental se encuentran en inglés. Sin embargo, esta decisión tiene implicancias políticas que consolidan el espíritu confrontativo de la obra. Aunque los miembros de su familia se expresan con claridad en inglés, Susana tiene un dominio superior del idioma. Este poder diferencial también se despliega en el montaje, ya que la directora responde y cuestiona los testimonios de sus padres, interceptándolos en sus fisuras e imposturas, en la primera parte del documental. Desde esta perspectiva, en la película se invierten las asimetrías que marcaron el devenir biográfico de la protagonista.

El eje temático de *Susana* es la reafirmación de la identidad sexual de la protagonista frente a los miembros de su familia, cuyo principal representante es Graciela, su hermana, dado que es ella quien se encuentra *in situ* para exponer las razones y prejuicios que avalan un discurso familiar conservador y discriminatorio.<sup>25</sup> En este sentido, las estrategias narrativas y discursivas de confrontación son aplicadas por la directora para deconstruir el discurso de los *otros* y sostener el propio. Para Richard Dyer (2001: 40) es central el concepto de “autoría” en este tipo de obras, dado que en el corazón de éste se encuentra la idea de ejercer autoridad para reclamar legitimidad y poder sobre la afectación y el significado del texto fílmico. Desde estos parámetros es lícito pensar que la pertinencia de la primera persona está en la base de las condiciones de existencia de la obra: la praxis documental se convierte en una técnica del sujeto para reparar su condición de subalternidad y discutir la legitimidad de su elección sexual en el campo de las representaciones culturales. Así, la distancia y extranjería respecto al territorio geográfico en el que se encuentra se convierten en

las condiciones que permiten enunciar una política de la elección sexual divergente. No obstante, la vocación confrontativa de la directora se transforma en la última secuencia. Ubicándose por primera vez junto a su hermana en el cuadro, intenta abrir un espacio para el diálogo y la aceptación mutua de las diferencias.<sup>26</sup> De esta forma, tras la crítica, la ironía y el escepticismo, se apuesta por la tolerancia, pero también se efectúa un pedido urgente y angustiante de reconocimiento filial.

La obra de Susana Blaustein Muñoz se inscribe en el marco del documental feminista de la época,<sup>27</sup> cuyo epicentro de exposición había tenido lugar solo un año atrás, en la Segunda Semana de Feminismo y Cine del Festival de Edimburgo (1979). En dicho evento se reunió un importante número de cineastas y teóricas que compartieron sus reflexiones alrededor de las posibilidades del cine dirigido por mujeres. *Susana* se configura a partir de dos componentes centrales del documental feminista. Según Sophie Mayer (2011: 14), los primeros trabajos en esta línea se caracterizaron por “el empleo (y, en concreto, la reconfiguración) de las películas domésticas como elemento de la práctica autobiográfica [...] y el uso de la voz en primera persona”. Cabe cuestionarse cuáles son los motivos de la escasísima producción de documentales que aborden este tipo de narrativas y problemáticas en la Argentina contemporánea, toda vez que es una de las vertientes más destacadas del documental performativo en el marco internacional.

*Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987) se ha convertido en un auténtico referente del documental político de la posdictadura. Se trata de una coproducción entre Argentina y Alemania que se estrenó, con una difusión muy limitada, en Río Negro en julio de 1987.<sup>28</sup> La difusión de esta película se debió a su proyección en cineclubs, universidades, plazas y otros espacios alternativos durante las décadas de los ochenta y noventa. Recién en julio de 2007 la película de Echeverría se exhibió por la televisión pública para todo el país.

El film investiga los sucesos acontecidos alrededor del secuestro del estudiante Juan Herman, único desaparecido político de la ciudad de Bariloche. Carlos Echeverría realiza este film en coproducción con Alemania, tras haberse formado en la Escuela de Cine y Televisión de Múnich. Como en el caso de Vallejo, aquí también existe una vuelta al origen, ya que Bariloche es la ciudad natal de Echeverría, y, de alguna manera, otorgarle visibilidad a la desaparición de Juan Herman significa indagar la trama de complicidades, engaños y traiciones en el seno de un espacio familiar y afectivo para el director.<sup>29</sup> El dispositivo construido por Echeverría es complejo en su aparente simplicidad. Esteban Büch, periodista de Bariloche, es el que pone el cuerpo frente a cámara y funciona como un investigador omnipresente en casi todas las secuencias del documental. Si bien no hay una identidad exacta entre realizador y periodista, la voz en off en primera persona de Büch da cuenta de una delegación de la autoridad textual del director en el periodista o, para ser más precisos, el dispositivo despliega una autoridad textual compartida, duplicando las instancias de enunciación. Así como Echeverría es el responsable de la filmación en 16 mm., registrando al periodista en las diferentes etapas de la investigación, Büch es el responsable de manejar una cámara de video que se encarga de colocar indefectiblemente frente a los entrevistados. La potestad de Echeverría sobre el montaje final es equiparable al poder de Büch sobre las entrevistas y la información que de ellas obtiene.

Este desdoblamiento configura un dispositivo con un amplio nivel de reflexividad, ya que la puesta de cámara está continuamente denunciándose y los protocolos de negociación entre el periodista y los entrevistados se incorporan como materia del relato. El documental, realizado en un momento histórico en el cual la corporación cívico-militar que encabezó la dictadura todavía mantenía una parte de su poder

dentro de las instituciones estatales (las leyes de Obediencia Debida –1986– y Punto Final –1987– acababan de dictarse), se vale de la cámara oculta y del falseamiento de los propósitos de los realizadores para obtener los testimonios de sujetos implicados directamente o cómplices del terrorismo de Estado. Desde el punto de vista de la ética documental, la justificación del ocultamiento es la misma que aplicaba el cine militante con aquellos a los que consideraba enemigos. Sin embargo, el film de Echeverría es uno de los primeros en plantear el uso de un dispositivo que tendrá nuevas implicancias éticas y morales en las decisiones formales adoptadas por documentales como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Lorena Muñoz y Sergio Wolf, 2003) a la hora de representar al otro en condiciones de asimetría. De acuerdo con Paola Margulis, el uso de la cámara oculta en *Juan, como si nada hubiera sucedido* preanuncia un procedimiento que es reiteradamente usado en la televisión argentina de los noventa para el develamiento y denuncia de actos de corrupción y de índole similar. Según la autora:

Carlos Echeverría jugará un rol importante en dicho traspaso, como productor periodístico del programa televisivo *Edición Plus* entre los años 1992 y 1995, emisión en la que se utilizará innovadoramente la cámara oculta para denunciar a personalidades ligadas a la dictadura (2009).

Asimismo, delegar la presencia en la imagen sin perder la ubicuidad tras la cámara, es una de las herramientas fundamentales de las que el director se vale para mantener un amplio control sobre la representación e intervenir políticamente sobre la realidad. El carácter reflexivo del documental también está subrayado por la exposición mediatizada de los materiales fotográficos y videográficos que habitualmente se insertan en el montaje de forma transparente. De esta manera, las fotos y videos registrados son revisados por Büch frente a cámara, creando la impresión de un film “en proceso”, una investigación en el curso de la cual el espectador es también un participante activo. Las características de este dispositivo son perceptibles, aunque mixturadas con otras estrategias enunciativas, casi veinte años más tarde en *Los rubios*.

Una obra que ha marcado el documental en primera persona contemporáneo es sin duda *Boulevards del crepúsculo* (Edgardo Cozarinsky, 1992), coproducción entre Argentina y Francia que no tuvo estreno comercial en nuestro país, pero fue difundida por la distribuidora Cine Ojo en una edición de video a mediados de la década de los noventa. No resulta simple caracterizar el film de Cozarinsky como una película nacional, debido a que la producción y el equipo técnico son completamente franceses, así como los textos y la mayor parte de los testimonios son dichos en francés. Sin embargo, la presencia territorial de Buenos Aires y de Tandil y la nacionalidad del director permiten leer el film en una clave local.

A comienzo de los años noventa Edgardo Cozarinsky regresa a Buenos Aires con objetivos no del todo precisos. Principalmente, sigue las huellas de dos actores franceses exiliados en la Argentina: Maria Falconetti<sup>30</sup> y Robert Le Vigan.<sup>31</sup> Pero también el documental se constituye como una reflexión del autor sobre los cambios de la ciudad de Buenos Aires después de su larga ausencia, sus recuerdos infantiles de los festejos en Plaza Francia tras la liberación de París en 1944 y la indagación sobre los derroteros de otros exiliados europeos menos conocidos que los mencionados. En forma semejante a lo que sucedía en el film de Vallejo, aparece aquí el motivo de los exilios o emigraciones invertidas. El retorno al país del cineasta dispara en él una especulación sobre su identidad. Así parece confirmarlo su voz en off hacia el final del film: “No hay investigación desinteresada. El detective siempre termina aprendiendo algo sobre sí mismo”. Nos encontramos, entonces, ante un formato de *travelogue* de reterritorialización, en el que “el descubrimiento de nuevos lugares

[...] se sustituye por el redescubrimiento de los orígenes y el auto-descubrimiento” (Ortega, 2008: 68).

El documental de Cozarinsky organiza la trama y presenta al director recurriendo al formato del género policial. Para esto, adopta el rol de su arquetípico protagonista, el detective, que aborda las entrevistas y recorre la ciudad vistiendo riguroso impermeable, y es tomado por la cámara casi siempre de espaldas, invitando al espectador a ocupar un sitio privilegiado en la investigación. Sin embargo, la propuesta más relevante del documental es la construcción del discurso a partir de la articulación de elementos del ámbito de lo público con otros del ámbito de lo privado y la consecuente oscilación entre los sucesos de la historia pública y los de las historias personales. Un buen ejemplo de estas articulaciones es la forma de mostrar un periódico de la época. La cámara de Cozarinsky salta de un plano detalle de grandes titulares que informan sobre la liberación de París, a otro plano detalle de un pequeño recuadro que describe el deceso de un hombre sirio-libanés mientras entonaba “La Marsellesa” en el acto celebrado en Plaza Francia. Podría decirse que esta articulación de lo individual y lo social, así como de lo privado y lo público, es el eje rector de la película. Similar procedimiento se halla en la alternancia de testimonios provenientes de voces autorizadas y de conocimiento público (José Martínez Suárez, Adolfo Bioy Casares, Néstor Tirri, Adelaida Castagnino) y de otras voces no tan reconocidas, como así también en el descubrimiento de una foto de niño de Cozarinsky hacia el final del film, en la que se lo muestra participando en el acto público de Plaza Francia. El dispositivo narrativo construido por el director cuenta además con la incorporación de una voz en off con funciones descriptivas y poéticas, cuya tonalidad y estilo serán retomados explícitamente años más tarde por Sergio Wolf y Lorena Muñoz en *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*.

Uno de los primeros documentales enteramente nacionales en los que la subjetividad autoral se inscribe como personaje en la representación es *Jaime de Nevares, último viaje* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1995). Se trata del relato de la última etapa de la vida del obispo de Neuquén, organizado a partir de una incipiente primera persona, fluctuante entre el singular y el plural. Si bien Carmen Guarini ingresa en el plano en algunas de las entrevistas y su voz es incorporada al film expresando un cierto nivel de reflexividad sobre las imágenes, aquí la primera persona es un recurso narrativo que toma el relevo de la clásica “voz de Dios” para regir el relato y adoptar funciones esencialmente explicativas y descriptivas. Lo prioritario de esta primera persona no es su carácter autobiográfico, confesional o íntimo, sino su rol narrativo y, en menor medida, reflexivo. Sin embargo, también es posible pensar que la irrupción del yo en la obra de dos documentalistas de dilatada trayectoria que no suelen adoptar tales estrategias discursivas se debe a una situación de “emergencia” planteada durante la producción del film. Ante la enfermedad del protagonista del documental (Jaime de Nevares) y los problemas para concluir el rodaje, el yo de Guarini aparece para saldar los hiatos del relato y a la vez para exponer, en el discurso audiovisual, algunas de las dificultades que supuso su realización. Las dudas, comentarios y reflexiones de la voz en off de la directora modulan el retrato de De Nevares, esbozando una vocación moderna por no ocultar aquello que se encuentra en la trastienda de la producción de sentido.

*Gombrowicz, la Argentina y yo* (Alberto Yaccellini, 1998) es una coproducción entre Argentina y Francia que no tuvo estreno comercial en nuestro país. Si bien se difundió anteriormente en festivales internacionales, recién en 2004 se proyectó en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en la sección “El film del mes”. El documental tiene algunos puntos de contacto con el film de Cozarinsky. Su director, también radicado en Francia, emprende un viaje a la Argentina con el objetivo de reflexionar e investigar sobre la estadía en el país del célebre escritor polaco Witold

Gombrowicz, entre los años 1939 y 1963. Usando de guía los diarios publicados por el escritor, Yaccelini intenta comprender los avatares del recorrido artístico y personal de Gombrowicz, signado por la dificultad de integrarse en el campo social e intelectual de un país en el que debió instalarse por cuestiones ajenas a su voluntad.<sup>32</sup> Tal como lo indica el título de la obra, la indagación alrededor de la vida y la mirada de Gombrowicz sobre la Argentina se imbrica con la propia trayectoria del cineasta, quien, tras un largo período de ausencia, necesita comprender qué permaneció y qué mutó de aquel Buenos Aires de los años sesenta que lo vio partir. En un sentido más amplio, el documental es una reflexión sobre la identidad nacional o, más precisamente, sobre la forma en que la pertenencia a un mundo cultural, social, político y geográfico denominado “patria” determina profundamente la identidad de un sujeto. Así como Cozarinsky trazaba un paralelo entre las experiencias del exilio de Robert Le Vigan y María Falconetti y su experiencia de inmigrado, Yaccelini invoca discretamente su propio devenir al posar su mirada sobre la biografía del escritor polaco.

Podríamos pensar que la imagen de Gombrowicz en el film se construye a partir de un relato testimonial coral sumado a la lectura en off de fragmentos de sus diarios realizada por el cineasta. La omnipresencia simbólica del escritor polaco, invocada por los testimonios de Axel Harding, Juan José Saer, Rodolfo Rabanal, Antonio Dal Masetto, Néstor Di Paola, Alejandro Russovich, Simón Feldman, Lili Berni, Miguel Grinberg y Jorge Goldenberg, y la lectura de sus textos, se equipara con la ausencia corporal de Alberto Yaccelini, quien retrae su protagonismo hasta la última secuencia de la obra. El director es un auténtico “hombre con la cámara”, ya que en su cuerpo y en su perspectiva descansa el dispositivo de registro visual y sonoro. De esta manera, la mayoría de los testimoniantes dialogan frontalmente con la cámara-Yaccelini, provocando una sensación de intimidad y cercanía poco frecuente en el documental participativo tradicional.

Las diferencias idiomáticas también resultan un elemento central en el discurso sobre la identidad propuesto en el film. Las intervenciones de la voz en off de Alberto Yaccelini, ya sea repitiendo textos de Gombrowicz o emitiendo sus propias opiniones, se efectúan en francés, mientras que la palabra de los entrevistados y de Yaccelini en su rol de entrevistador se hallan en español. En este esquema discursivo, las voces de Yaccelini y de Yaccelini-Gombrowicz se configuran desde un espacio en off como sujetos que hablan de la Argentina desde una posición externa. Se reproduce, entonces, el emparejamiento de Yaccelini y Gombrowicz, dado que ambos, con cuatro décadas de diferencia, observan el país con una mirada distanciada y crítica por razones culturales, políticas y geográficas. En los testimonios, en cambio, se invierte la situación, dado que son Gombrowicz y, transitivamente, Yaccelini quienes son observados desde la perspectiva de los nativos que caracterizan a los foráneos.<sup>33</sup> Este dispositivo narrativo pone en escena cinematográficamente la escisión de la identidad provocada por el exilio y el destierro: el desdoblamiento de Yaccelini, como extranjero (a partir de sus intervenciones en off y en francés) y como nativo (desde sus intervenciones en cuadro y en español), sustenta la tensión y desacoplamiento cultural que definió el devenir de Gombrowicz en la Argentina.

*Imágenes de la ausencia* (Germán Kral, 1998) es una coproducción entre Argentina y Alemania que no se estrenó comercialmente en nuestro país. Sin embargo, tuvo al menos dos proyecciones entre 2000 y 2001 en la sala Leopoldo Lugones del Centro Cultural General San Martín. El film también surge a partir de un viaje de retorno a la Argentina. Su director, radicado en Alemania, regresa al terruño para intentar desbrozar la razón de la separación de sus progenitores y, particularmente, de la prolongada ausencia de su padre. El documental se inscribe en la esfera autobiográfica y performativa, manteniendo el espectro de su reflexión en el ámbito

de lo familiar. Kral, desde el comienzo del relato, aborda en un tono confesional la historia de su familia recurriendo a fotografías, filmaciones domésticas y entrevistas a sus padres. Asimismo, establece un pacto de confianza con el espectador al comunicarle directamente los interrogantes que el film busca responder.

*Imágenes...* tiene la particularidad de ser el primer documental de los abordados en este trabajo en el que lo performativo y lo autobiográfico se plasman orgánicamente. Por un lado, el discurso del film se organiza principalmente sobre la memoria emotiva y los recuerdos personales del realizador, evitando proponer o insinuar paralelos con las historias de otros sujetos o grupos sociales. En otras palabras, el documental de Kral no se preocupa mayormente por imbricar la historia privada con la historia pública, aunque promediando el relato toque tangencialmente el problema de la inmigración para comprender los orígenes de su padre. El acotamiento al ámbito de lo personal es tal que hacia el final del documental la voz en off del director se pregunta si su historia individual tendrá interés para nosotros, los espectadores, en una interpelación que sorprende por lo inesperada. El mismo cineasta se responde afirmativamente indicando que, si bien su indagación es personal, los problemas tratados en el film son también compartidos por muchas otras personas. Aunque este último parlamento implica un interés por vincular lo privado con lo público (lo personal con lo colectivo), se ubica como epílogo de una obra que omitió este tipo de proposiciones a lo largo de toda su extensión. Por otro lado, la performatividad se construye no sólo por el continuo énfasis puesto en los aspectos afectivos del discurso del film, sino por el modo en que el documental opera sobre lo real. Si suscribimos el pacto de veracidad que nos propone la obra, entonces seremos testigos del reencuentro de Germán Kral con su padre y, en lo que podría considerarse el clímax del relato, de la postergada e impensable “reunión cumbre” entre su padre y su madre. De esta manera, el documental moviliza hechos y situaciones que se constituyen por y para la obra, actuando directamente sobre el dominio de lo real.

El film de Germán Kral se destaca por exponer una vida íntima y familiar en primera persona que no se caracteriza por sus contornos extraordinarios ni especialmente atípicos, sino por ser *una* historia entre otras, sin mayores derivaciones en sucesos de la historia política y/o social. Aunque siempre es posible que el espectador relacione la historia personal de Kral con la suya propia, el ejercicio de este emparejamiento no es impulsado primordialmente por los procedimientos del film. Habrá que esperar una década para que surja un film de similares características como *Familia tipo* (Cecilia Prego, 2009).<sup>34</sup>

### **A modo de conclusión**

Aunque se trata de propuestas narrativas, estéticas y políticas disímiles, un hilo conductor parece unir la irrupción de la primera persona en los documentales abordados: los viajes como apertura de la experiencia y de la mirada, y el destierro como situación de emergencia desde la cual se impone la necesidad de manifestar la subjetividad. Vallejo exiliado en España, Echeverría transitando desde Alemania a su Bariloche natal, Cozarinsky y Yacellini retornando a Buenos Aires para finalmente reintegrarse a París, Céspedes y Guarini desplazándose por Neuquén, Kral regresando de Alemania para desentrañar una historia familiar, parecen demostrar que, hasta la llegada del nuevo siglo, en el cine documental argentino la enunciación del *yo* sólo puede plasmarse en una zona inestable o ajenamente propia, en la que la identidad se negocia en primera persona.

Los films de Vallejo, Cozarinsky, Yacellini y Kral, de marcado tono autobiográfico, tienen su detonante en la vuelta a un espacio de origen que, sin embargo, pareciera resultarles ajeno. Sylvia Molloy, en su ensayo sobre la escritura autobiográfica en

Hispanoamérica (1996: 223), señala que los autobiógrafos rememoran y configuran sus relatos añorando lugares que se encuentran fuera de su alcance, alejados en tiempo y espacio. Según Molloy, el distanciamiento geográfico marca las autobiografías, toda vez que alejarse de los sitios de origen brinda una perspectiva más acabada de la propia historia. En el caso de los directores mencionados se confirma este rasgo de los relatos autobiográficos; no obstante, no es la lejanía la que incita la rememoración, sino el contacto con un territorio cultural y afectivo que alguna vez fue propio y tras la ausencia se ha vuelto tan extraño como familiar. Retomando a Molloy, los “lugares de la memoria” son el germen de estas autobiografías filmicas, en la medida en que la rememoración impulsada por la distancia espacial o temporal se define como inactual: “los sitios que reclama la autobiografía para los ritos de la memoria están fuera del alcance del autobiógrafo, porque se los ha dejado para siempre atrás o porque el tiempo los ha desgastado hasta dejarlos irreconocibles” (ídem).

En esta línea, el surgimiento de narrativas documentales subjetivas en la Argentina se conecta con lo ocurrido en los Estados Unidos y Europa con una década de diferencia. Michael Renov indica precisamente que los primeros documentales que abordan discursos autobiográficos en primera persona son aquellos realizados por cineastas que desean examinar su identidad de exiliados o emigrados. Según Renov, “la exploración del desplazamiento y desorientación intenta desandar la división entre el yo y un Otro con el cual no existe un parentesco específico” (2004: 179).<sup>35</sup>

El recorrido efectuado nos permite sostener que, si bien la profusión de documentales en primera persona se convierte en una tendencia asidua durante la última década, una serie de elementos formales que constituyen sus dispositivos narrativos ya habían sido ensayados y puestos en práctica por films documentales precedentes. En este sentido, la renovación no se produce solamente debido a la mímesis de modelos extranjeros sino también mediante el impulso brindado por un grupo de obras locales. Asimismo, la demora que se registra en el desarrollo de esta modalidad de representación en comparación con su despliegue a nivel internacional, quizá se entienda si tenemos en cuenta que sólo el film de Céspedes y Guarini se estrenó y difundió comercialmente en el país, mientras que los otros recién pudieron ser vistos por un público más amplio en formatos domésticos o en festivales, ya entrado el nuevo siglo.<sup>36</sup>

Por último, vale señalar que desde la puesta en escena y la puesta en cuadro estos documentales comparten la inclusión de estrategias de mediación que serán elementos constructivos centrales de las obras en primera persona posteriores al año 2000. La función de estas estrategias es justamente subrayar las irremediables interposiciones subjetiva y lingüística que existen entre toda representación documental y lo real. En esta línea, los documentales analizados se preocupan por exponer sus instancias de preproducción en el núcleo del texto fílmico, incorporar materiales de archivo heterogéneos (fotos, películas, dibujos) explicitando su origen mediante su manipulación visible frente a cámara, inscribir la figura del entrevistador en el mismo plano que el entrevistado, y mediatizar los testimonios al mostrarlos a través de televisores, monitores y otros dispositivos de reproducción.

## BIBLIOGRAFÍA

BAZIN, André (1966), *¿Qué es el cine?*, trad. José Luis López Muñoz, Rialp, Madrid.

BERNINI, Emilio (2004), “Un estado (contemporáneo) del documental”, *Kilómetro 111*, Buenos Aires: Santiago Arcos, nº 5, noviembre, 41-57.

BERNINI, Emilio (2003), "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino", *Kilómetro 111*, Buenos Aires: Santiago Arcos, n.º 4, octubre, 87-106.

BURCH, Noël (1987), *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid.

CAMPO, Javier (2011), "Documental y experimentación en los cortometrajes de la Generación del Sesenta", en *Sextas Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, del 10 al 12 de noviembre, inédita.

CASSETTI, Francesco (1994), *Las teorías cinematográficas*, Cátedra, Madrid.

DE BAECQUE, Antoine; Gabrielle Lucantonio (2001), *La politique des auteurs*, Cahiers du Cinéma, París.

DYER, Richard (2001), *The culture of queers*, Routledge, Londres.

ESPAÑA, Claudio y Ricardo Manetti (1999), "El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis", en Burucúa, José Emilio (dir.), *Nueva Historia Argentina*, vol. II, Sudamericana, Buenos Aires.

LUSNICH, Ana Laura (2007), *El drama social-folclórico*, Biblos, Buenos Aires.

MARGULIS, Paola (2009), "El camino hacia la profesionalización. Un acercamiento a la producción documental de los años ochenta en Argentina", Quintas Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales. Disponible en [http://www.iigg.fsoc.uba.ar/jovenes\\_investigadores/5jornadasjovenes/EJE4/Mesa%201/Margulis.pdf](http://www.iigg.fsoc.uba.ar/jovenes_investigadores/5jornadasjovenes/EJE4/Mesa%201/Margulis.pdf).

MAYER, Sophie (2011), "Cambiar el mundo film a film", en Mayer, Sophie; Elena Oroz (eds.), *Lo personal es político: feminismo y documental*, Festival Punto de Vista - Gobierno de Navarra, Pamplona, 12-41.

MOLLOY, Sylvia (1996), *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, México.

NICHOLS, Bill (2006), "El documental performativo", trad. Lorna Scott Fox, en Sichel, Berta (comp.), *Postverité*, Centro Párraga, Murcia, 197-221.

NICHOLS, Bill (1997), *La representación de la realidad*, trad. Josexo Cerdán, Paidós, Barcelona.

PIEDRAS, Pablo (2012), *Las formas de la primera persona en el cine documental argentino contemporáneo*, Tesis doctoral inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

RENOV, Michael (2004), *The subject of documentary*, University of Minnesota Press, Minnesota.

SARRIS, Andrew (1976), "Toward a theory of film history", en Nichols, Bill (ed.), *Movies and methods*, University of Carolina Press, Londres.

STAM, Robert (2001), *Teorías del cine*, trad. Carles Roche Suárez, Paidós Ibérica, Barcelona.

VALLEJO, Gerardo (1984), *Un camino hacia el cine*, El Cid, Buenos Aires.

WOLLEN, Peter (1998), *Signs and meanings in the cinema*, British Film Institute, Londres.

XAVIER, Ismail (2008), *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*, trad. Mario Cámara, Manantial, Buenos Aires.

### FILMS CITADOS

*Susana* (Susana Blaustein Muñoz, 1980)

*Jaime de Nevares, último viaje* (Céspedes y Guarini, 1995)

*Reflexiones de un salvaje* (Gerardo Vallejo, 1978)<sup>37</sup>

*Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987)

*Los rubios* (Albertina Carri, 2003)

*Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Lorena Muñoz y Sergio Wolf, 2003)

*Boulevards del crepúsculo* (Edgardo Cozarinsky, 1992)

*Gombrowicz, la Argentina y yo* (Alberto Yaccelini, 1998)

*Imágenes de la ausencia* (Germán Kral, 1998)

*Familia tipo* (Cecilia Prego, 2009)

### NOTAS

1. Esta afirmación no cuestiona la posibilidad de pensar como "autores" a ciertos directores del período clásico-industrial, como Luis Saslavsky, Mario Soffici o Lucas Demare, desde los parámetros establecidos por la *Politique des auteurs* francesa (Bazin, 1966; De Baecque y Lucantonio, 2001) y por su posterior desarrollo académico anglosajón, la *Author's theory* (Sarris, 1976; Wollen, 1998).

2. Nos referimos a un sistema organizado en una estructura de estudios, estrellas y géneros cinematográficos que cimienta su dispositivo discursivo en un modo de representación institucional (MRI), tal como lo define Noël Burch (1987).

3. Adherimos a la demarcación del período clásico-industrial en la Argentina (1933-1955) y a la posibilidad de caracterizar su modo de representación dominante sobre la base de la categoría de MRI propuesta por Noël Burch (1987), justificada teóricamente por varios historiadores del cine argentino, entre ellos, España (2000), Lusnich (2007) y España y Manetti (1999).

4. El teórico Ismail Xavier analiza las discusiones en torno a la idea de "transparencia narrativa" y a las propuestas de deconstrucción del discurso cinematográfico de la tradición, en cuyo centro se hallan los debates acerca de la explicitación del sujeto de la enunciación y de la reflexión del lenguaje fílmico (Xavier, 2008: 182-195).

5. Se trata de una serie de realizadores, en su mayoría desconocidos, que comienza a producir sus obras primas al margen de las estructuras vigentes a inicios de la década de los sesenta. No los une un programa estético o político, un manifiesto, o algún tipo de acuerdo corporativo predeterminado, sino la conciencia de pertenecer a una nueva generación cuya ambición es renovar las formas de producir, reflexionar, crear y expresar a partir de la práctica cinematográfica. Algunos de los nombres propios de la denominada Generación del 60 son David José Kohon, José Martínez Suárez, Manuel Antín, Simón Feldman, Lautaro Murúa, Leonardo Favio y Rodolfo Kuhn.

6. El centro de estos debates fue Italia y tuvo como mayores vidrieras a las revistas *Bianco e Nero* y *Cinema Nuovo*, en las cuales críticos como Umberto Barbaro, Guido Aristarco y Luigi Chiarini discutieron sobre los problemas de la estética realista a la estela de las teorías de György Lukács, Antonio Gramsci y Benedetto Croce, entre otros. Los estudios de Xavier (2008) y Casetti (1994) dedican sendos capítulos a retomar los debates mencionados.

7. El realismo practicado por el cine clásico se constituía por "un conjunto de parámetros formales que incluyen prácticas de montaje, usos de la cámara y del sonido, que suscitan la apariencia de continuidad espacial y temporal [...]. El cine clásico era 'transparente' porque pretendía borrar todos los rastros del 'trabajo del film', presentándolo como algo natural" (Stam, 2001: 172).

8. Sostenemos que la constitución de un campo documental de representación con cierta autonomía respecto de la ficción, e independencia respecto de la industria cinematográfica, es un proceso que se inicia a mediados de la década de los cincuenta. En esta misma línea comprendemos que algunas ca

racterísticas del documental moderno y contemporáneo son perceptibles en la historia cinematográfica argentina a partir de la renovación discursiva generada por el nuevo cine de los sesenta. (Ver Introducción y Capítulo I de nuestra tesis doctoral)

9. El documental realizado entre los años 1956 y 1976 está marcado por una impronta fuertemente positiva –aunque otras modalidades de representación, como la observacional, la participativa y la reflexiva (en menor medida) se crucen con la expo sitiva en los documentales de la segunda mitad de la década de los sesenta–.

10. De acuerdo con Bill Nichols (1997: 31-33), estos incluyen los discursos de las ciencias, la economía, la política y la historia que intentan dar cuenta de lo real con pretensiones de verdad respecto de su referente.

11. Es menester puntualizar que nos referimos al cine documental argentino y no al europeo y estadounidense. En estas cinematografías las innovaciones tecnológicas surgidas a fines de los cincuenta, entre otros factores, acompañan la explosión de dos movimientos cinematográficos vinculados con la modernidad del cine documental: el Direct Cinema en los Estados Unidos y el Cinéma Vérité en Francia. Asimismo, se trata de una generalización, dado que existe una serie de obras que experimentaron con el lenguaje y distendieron el vínculo referencial con lo real. Nos referimos, entre otras, a ciertos cortometrajes realizados por cineastas de la Generación del 60 –La flecha y el compás (David José Kohon, 1950), Moto perpetuo (Osías Wilensky, 1959), Buenos Aires (David José Kohon, 1960), Quema (Alberto Fischerman, 1962), etcétera–; a los films producidos por el Fondo Nacional de las Artes (FNA) –Antonio Berni (grabado collage) (Alberto Barbera, 1963), Cuatro pintores, hoy (Fernando Arce, 1964), Integraciones (Adolfo Vispo, 1967), etcétera–; y al largometraje Gombrowicz, o la seducción (representado por sus discípulos) (Alberto Fischerman, 1986). Para un estudio de los cortometrajes experimentales de la Generación del 60, véase Campo, 2011.

12. En el Capítulo I de nuestra tesis doctoral analizamos de qué modo el cine de la Generación del 60 puede ser entendido como un antecedente del documental en primera persona contemporáneo en la Argentina. Véase Piedras, 2012.

13. El documental en primera persona contemporáneo no necesariamente sostiene un relativismo de valores estéticos y políticos, sino que funda nuevos modos de vincularse con lo político en el marco de propuestas estéticas renovadoras.

14. El corto de Susana Blaustein Muñoz, hasta la fecha de escritura de este artículo, solo se proyectó el 17 de mayo como función de clausura de la edición 2009 de la muestra "La diversidad sexual en el cine" y el 18 de noviembre del mismo año en la Alianza Francesa de Bahía Blanca.

15. Si bien no es el objeto de este trabajo, esta observación podría trasladarse a lo ocurrido en otras cinematografías latinoamericanas. Por ejemplo, en el caso de Chile, los documentales en primera persona surgidos en la década de los noventa corresponden a dos directores exiliados en Francia que realizan sus obras en el marco de producciones extranjeras. Nos referimos a *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo, 1994) y *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997). En el caso de México, si bien existe un fuerte antecedente de documental en primera persona –*La línea paterna* (José Buil y Marisa Sistach, 1994)–, *El diablo nunca duerme* (1994), es la obra que anticipa un cierto tipo de documental de búsqueda performativo, cuya directora, Lourdes Portillo, se identifica como chicana.

16. Un ejemplo ilustrativo de esta situación de impostura se observa incluso en un documental posterior de Rafael Filippelli (*Retrato de Juan José Saer*, 1996). Aun cuando se trata de una obra que no transita por los cánones del cine político convencional, la presencia del director está completamente elidida. Esto resulta extraño toda vez que Filippelli era amigo de Saer y formaba parte de su núcleo cercano de intelectuales y artistas que prestan testimonio a lo largo del documental. Podríamos imaginarnos que, si este film se hubiese realizado una década más tarde, seguramente el cuerpo o la voz de Filippelli tendrían algún tipo de visibilidad en la obra –de hecho, películas posteriores del autor, como *Esas cuatro notas* (2004) así lo demuestran–. Rafael Filippelli explicitó la incomodidad que significaba autorrepresentarse en un documental de los noventa, en una exposición pública realizada el 29 de junio de 2011 en la Biblioteca Nacional tras la proyección del film en cuestión. En dicho evento, el director mencionó que tenía material filmado en el cual compartía con Saer una caminata y un diálogo por las calles de París, pero que decidió no incluirlo en el corte final por resultarle inapropiada su exposición personal frente a la cámara.

17. Este film recién pudo estrenarse en la Argentina en agosto de 1995. Véase La Razón, Buenos Aires, s/n, 28 de agosto de 1995.

18. Fernando Birri envió una carta a Gerardo Vallejo a raíz de su film, reconociendo justamente la inclusión en el mismo del "elemento autobiográfico". Según Birri, la expresión de la subjetividad era una de las

carencias del cine político militante. (Véase carta abierta de Fernando Birri en Vallejo, 1984: 241-251).

19. Cabe mencionar el recurrente uso de la cámara en mano en estas reconstrucciones ficcionales, que les brinda una pátina de espontaneidad y sensación de "directo", como si las imágenes estuviesen siendo registradas por una cámara de televisión.

20. La conservación de un único atuendo como recurso de continuidad en documentales de investigación es también utilizada por otras obras de no ficción que adoptan parcialmente el formato del *film noir* para caracterizar las funciones del investigador/detective. Véanse los casos de Edgardo Cozarinsky en *Boulevards del crepúsculo* (1992), Sergio Wolf en *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2002) y Nicolás Prividera en *M* (2006).

21. Esta directora, prácticamente desconocida en la Argentina, fue distinguida por organizaciones defensoras de las minorías sexuales, raciales y culturales. En los años ochenta realizó dos films junto a Lourdes Portillo, *Las madres: the mothers of Plaza de Mayo* (1985) y *La ofrenda: the days of the dead* (1989), la primera de ellas nominada al Oscar.

22. El San Francisco Art Institute por aquellos años se hallaba fuertemente consustanciado con las vanguardias artísticas de fines de los sesenta y promovía un tipo de documental político y social mixturado con elementos de las artes gráficas, el cine de ficción experimental, la performance, el arte conceptual y otras tendencias rupturistas.

23. La cineasta pidió a su hermana que filmara a sus padres en sus tareas diarias en la Argentina con una cámara de Súper 8. Cuando la hermana viajó a los Estados Unidos le entregó estos materiales a la directora, quien los integró al documental.

24. La obtención y la exposición de los testimonios se caracterizan por ostentar un alto grado de reflexividad. En ningún momento se ocultan los mecanismos de la puesta en escena y en más de una ocasión los propios testimoniantes son los que detienen la grabación de sonido con anterioridad a que la cámara interrumpa la toma.

25. Vale decir que el discurso familiar es también epítome del discurso cultural dominante de la Argentina de fines de los setenta, repelente de las manifestaciones públicas de diversidad sexual.

26. Hasta este momento del film la hermana de la protagonista lee de un papel sus propios testimonios mirando a la cámara, quizá para superar sus dificultades con el idioma extranjero. En cambio, en esta escena se rompe el monólogo a cámara y se genera un diálogo más espontáneo entre ambas.

27. De hecho, la obra de esta cineasta ha merecido la atención de la organización Women Make Movies. La institución, creada en 1972, se encarga de promover, distribuir y exhibir películas independientes realizadas por y sobre mujeres.

28. Véase: "Se estrenó Juan, como si nada hubiera sucedido", *Río Negro*, sección "Cultura y Espectáculos", ejemplar del 9 de julio de 1987.

29. El tópico del retorno ya había sido abordado por Carlos Echeverría en su primer largometraje, *Cuarentena, exilio y regreso* (1983). En este caso, el director registró el primer viaje de regreso de Osvaldo Bayer a la Argentina tras su exilio forzado en Alemania. Aunque en este film la puesta en escena y el proceso de filmación carecen de la reflexividad de *Juan...*, el trabajo sobre la subjetividad ocupa un rol central, dado que la narración se focaliza en la figura de Bayer y no la abandona durante todo el metraje.

30. Reconocida por su interpretación de la heroína francesa en la *La passion de Jeanne d'Arc* (Carl T. Dreyer, 1928), huye de Francia durante la Segunda Guerra Mundial, radicándose inicialmente en Suiza y después en la Argentina.

31. El actor participó en numerosos films del cine francés de las décadas de los treinta y cuarenta; entre los más destacados cabe mencionar *Les bas fonds* (Jean Renoir, 1936) y *Le quai des brumes* (Marcel Carné, 1938). Habiendo colaborado con el régimen nazi durante la ocupación, en 1948 debe exiliarse en la Argentina.

32. El estallido de la Segunda Guerra Mundial y la invasión de la Alemania nazi a Polonia.

33. Tal es la rigidez del dispositivo narrativo del film que la intervención en francés de uno de los testimoniantes –Alejandro Russovich– produce un verdadero efecto de extrañamiento. Russovich, al expresarse espontáneamente en francés, es portador de una voz que parece provenir de otro tiempo y de otro espacio, representando un discurso que lo define como un extraño en su propia tierra.

34. Cabe señalar, sin intentar certificar con esto una influencia lineal, que la directora de *Familia tipo*, Cecilia Priego, nos ha mencionado en un *e-mail* personal el impacto que le causó la visión en la sala Leopoldo Lugones del documental de Kral en 2001.

35. El autor se refiere a films como *Lost, lost, lost* (Jonas Mekas, 1975), *News from home* (Chantal Akerman, 1975), *Of great events and ordinary people* (Raúl Ruiz, 1979), *Journal inachevé* (Marilú Mallet, 1983), *Voices of morning* (Meena Nanji, 1991), *History and memory* (Rea Tajiri, 1991) y *Rambling man* (Dick Hebidge, 1994), los cuales reflexionan sobre problemáticas afines a las de los films de Vallejo, Cozarinsky, Yaccelini y Kral, aunque los primeros adoptan modos de representación fuertemente arraigados en la vanguardia experimental y en la modernidad cinematográfica.

36. Esta observación considera los documentales de autor y excluye una película de no ficción absolutamente infrecuente que tuvo estreno comercial en salas cinematográficas, editada más tarde en video y difundida por televisión abierta. Nos referimos a *La expedición Atlantis* (Alfredo Barragán, 1987). El documental registraba en primera persona el periplo de su autor y otros cuatro tripulantes, cuando cruzaron el océano Atlántico en una balsa a vela. El objetivo de Barragán era reproducir la embarcación y las condiciones físicas mediante las cuales los africanos podrían haber llegado a América tres mil años antes que Cristóbal Colón. Esta obra, cuyo camarógrafo fue Félix Arrieta, empleado de AIG y amigo de Alfredo Barragán, adopta el formato del *travelogue* en primera persona. La inscripción del yo se justifica a partir de una situación de excepción, salvo que esta vez no se refiere al exilio ni al destierro, sino a una odisea que explora los límites del ser humano y sus deseos de superación y conocimiento.

37. Este film recién pudo estrenarse en la Argentina en agosto de 1995. Véase *La Razón*, Buenos Aires, s/n, 28 de agosto de 1995.

## Pablo Piedras

Pablo Piedras es Doctor en Filosofía y Letras con orientación en Teoría e Historia de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Ha sido becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Actualmente es investigador del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA) y codirector del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CiyNE). Ha publicado artículos sobre cine latinoamericano en revistas nacionales e internacionales y varios libros en coautoría. Desde 2006 se desempeña como docente de la cátedra Historia del cine latinoamericano y argentino (Carrera de Artes, FFyL, UBA). Codirige la publicación académica online *Cine Documental* (<http://www.revista.cinedocumental.com.ar>). Contacto: [pablo.piedras@yahoo.com.ar](mailto:pablo.piedras@yahoo.com.ar)



MONOAMBIENTE  
(imagen perteneciente a la serie presentada en el Pabellón CePIA - 2008)

**Pablo Genero** - UNC  
pablogenero@gmail.com