



CARTOGRAFÍAS DEL YO, MODULACIONES DE LA SUBJETIVIDAD EN EL DOCUMENTAL ARGENTINO HECHO POR MUJERES

TESISTA
LIC. LAURA DURAN
DIRECTOR
DRA. MARÍA VALDEZ
CO-DIRECTOR
DR. EDUARDO RUSSO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE ARTES
DOCTORADO EN ARTES
LA PLATA, MARZO 2024

ÍNDICE

Agradecimientos	4
Una cartografía propia	5

INTRODUCCIÓN

La llegada de las mujeres al cine y la toma de la voz en el documental en primera persona

I. La voz de las mujeres en el documental. Una genealogía posible.....	6
II. El cambio de siglo: la consolidación de la primera persona.....	14
III. Recorrido bibliográfico previo. Estado del arte.....	16
IV. Hipótesis y estructura de esta tesis.....	28

CAPÍTULO 1

Derroteros de la primera persona. Mutaciones, avatares y consolidación actual de la primera persona en el documental

1.1 Apariciones de la subjetividad en la prehistoria de la primera persona: los años sesenta y setenta	32
1.2. Cine documental y espacio biográfico en el cambio de siglo.....	39
1.3. Poéticas y políticas del archivo: formas novedosas del cine en primera persona en el presente.....	46

CAPÍTULO 2

Formas del giro subjetivo en el documental latinoamericano reciente

2.1. El surgimiento y la consolidación de un punto de vista.....	51
2.2. Primera persona hecha por mujeres en Argentina, Chile, Brasil, Cuba y Paraguay	60

CAPÍTULO 3

Modulaciones enunciativas en el documental argentino realizado por mujeres: de la tercera a la primera persona

3.1. Nota introductoria. Avatares de la primera persona hecha por mujeres en el cambio de siglo	73
3.2. <i>El mundo de la mujer</i> (1972) y <i>Juguetes</i> (1978), María Luisa Bemberg. <i>Primera persona encubierta</i>	80
3.3. Entre el documental reflexivo y el documental feminista	85
3.4. <i>Los rubios</i> (2003), Albertina Carri. <i>La primera persona en proceso</i>	99
3.5. Disyunciones en la configuración de una primera persona en proceso.....	105
3.6. <i>Cuaterros</i> (2016), Albertina Carri. <i>El silencio es un cuerpo que cae</i> (2017), Agustina Comedi. <i>Primera persona en expansión</i>	115
3.7. Trabajos, procedimientos y pesquisas del archivo.....	120
3.8. Del archivo a los usos de la sexopolítica	123
3.9. Usos y políticas del tiempo diferido.....	127

CAPÍTULO 4

Conclusiones. Hacia una perspectiva expandida de la primera persona en el cine hecho por mujeres	132
Bibliografía	145
Fichas técnicas de películas	152

AGRADECIMIENTOS

El fin de la escritura de una tesis doctoral recorta una línea de tiempo que atraviesa, como todo proceso, luces y sombras, batallas que se pierden, días de oscuridad y caminos que parecen llevar a ningún lado. Pero ahí, en esas bifurcaciones aterradoras, están siempre los que nos ayudan a traspasar. Toda lista de agradecimientos encierra a la vez un acto de justicia y un acto de injusticia. Olvidos, recortes, descuidos, que espero sean los menos.

Agradezco a mi amada Facultad de Artes por haberme hecho descubrir que “el cine es solo para ricos” era solo una frase prejuiciosa y desafortunada.

Agradezco la anarquía creativa de haber sido parte de la primera camada de la reapertura de la carrera de Cine. Agradezco a mis docentes, a mis compañeros y a mis grandes amigos de esos años en los que corría por calle 7 desde Humanidades hasta Bellas Artes Central para cursar en modo tetris el profesorado en Letras y la licenciatura en Comunicación Audiovisual. A Rolo Roldán, Hernán Almar, Nelson Mallach y Gabriela Rodríguez.

A María Luisa Bemberg, a Marta Zatonyi y a María Moreno, por abrirnos el mundo.

A mi directora de tesis, María Valdez, y a mi codirector, Eduardo Russo, por el acompañamiento atento, preciso y generoso.

A Fermín Eloy Acosta, a Agustina Pérez Rial, a Lea Hafter, por compartir su conocimiento.

A los amigos y compañeros que la vida universitaria me trajo, a Cesar Gómez, a Pilar Traverso, a Marcelo González Magnasco, a Carlos Brown, a Florencia Antonini, a Mariana Passarelo, a Florencia Castro, a Danya Tavela, a Guillermo Tamarit.

A Mercedes Araujo, por ser siempre mi interlocutora sagaz.

A mis sobrinos. A mi Papá y a mi Mamá, por crecer a la par y entender.

A Malena Bozzano, mi amor, y a toda su familia, por todas las intersecciones del subconjunto.

Y todo mi agradecimiento y amor eterno para mi hermana, Alicia Durán, planeando por siempre en el perfume de los tilos de calle 53, y para mi querido amigo Edgard De Santo, que seguramente se hubiera puesto sus mejores ropas para salir a celebrar.

UNA CARTOGRAFÍA PROPIA

El Cine Español de Punta Alta es uno de los tantos que construyó, casi en serie, la llegada de la inmigración a los pueblos de la provincia de Buenos Aires. Emplazado a casi 10 kilómetros de la entrante más pronunciada de la bahía Blanca, en un lugar donde el Atlántico es traído y alejado por las mareas para dejar por kilómetros una geografía impenetrable y barrosa, ese fue el escenario al que mis abuelos llevaron a mis padres y ellos, a mi hermana y a mí.

En esas butacas de cuero marrón vi *Miss Mary* y, un año después, *Bagdad Café*. En la película de Bemberg, que llega después del éxito de *Camila*, Miss Mary Mulligan (Julie Christie) se mete en el interior de una familia aristocrática en plena década infame. En la otra, Jasmín (Marianne Sägebrect) abandona, casi por accidente, su vida de alemana acomodada para recomponer los lazos de una familia resquebrajada que administra un bar al costado de la ruta. El impacto de esos films, protagonizados por dos mujeres que cosían con fuerza su propio destino, iba a ser definitorio: algunos años después me fui a estudiar cine y letras a la ciudad de La Plata. Primero, el tránsito por el universo de la ficción, después el de la no-ficción, y, casi en paralelo, la narrativa de María Moreno y *El affair Skeffington*. En su novela, Moreno se despliega en la voz de una mujer que narra en primera persona su encuentro con un poema de Dolly Skeffington y, a partir de ahí, reconstruye lo que puede averiguar de su vida.

Esas líneas empezaron a tramar un recorrido y un interés que fue creciendo a lo largo de mi vida de espectadora, de docente, de investigadora, de productora y de realizadora. En paralelo, en el arco temporal que va desde los años noventa hasta hoy, irrumpen la avanzada del cine realizado por mujeres, los logros de la militancia feminista, el matrimonio igualitario, la ley de identidad de género y el sacudón del paradigma documental que flexibiliza los relatos monumentales para dar lugar a una creciente subjetividad, que se consolida desde tal como autoridad de narración legítima.

Ese camino es el que se fue trazando a la hora de pensar y desarrollar esta tesis: una cartografía del yo que desgrana el hilo conductor del cine documental hecho por mujeres en la Argentina. Un texto en el que Miss Mary, Jasmín y Dolly Skeffington planean como imágenes fundadoras. Luego vendría lo que vino.

INTRODUCCIÓN

La llegada de las mujeres al cine y la toma de la voz en el documental en primera persona

I. La voz de las mujeres en el documental. Una genealogía posible

Describir y analizar la producción de las mujeres en el cine documental argentino contemporáneo requiere, sin dudas, de la confección y el trazado de un territorio amplio y heterogéneo, con variadas aristas, trayectorias, operaciones poéticas y tácticas particulares. Muchas de las directoras argentinas ligadas al campo documental actual provienen de ámbitos universitarios o terciarios y se formaron en espacios formales e informales, de grado o posgrado. Ellas abordan la figuración del mundo histórico desde las estrategias más heterogéneas: recurren al archivo, tematizan asuntos ligados al género o la sexualidad, problematizan la historia nacional o global y la enlazan a un campo de problemas de la propia trayectoria vital, personal o familiar. A muchas de estas piezas las conecta un denominador común: la toma de la voz, el uso de la primera persona, una presencia detrás o delante de cámara que apuntala los objetos de indagación, los lee y los recorta desde una óptica particular.

La presencia de mujeres en el campo cinematográfico local ha tenido un crecimiento notable en los últimos cuarenta años. Un informe realizado por el OAVA - Observatorio de la Industria Audiovisual de Argentina¹ señala que, en el año 2017, el 55 % del conjunto de estudiantes inscriptos, reinscritos o egresados de carreras vinculadas a las artes audiovisuales estaba compuesto por mujeres. También se encontró una mayor participación de mujeres en las carreras de posgrado —especializaciones, maestrías y doctorados— ligadas al campo audiovisual, con un 76 % de mujeres y 24 % de varones.

Del total de la población universitaria que cursa carreras de posgrado, las mujeres ascienden al 59 % y los varones al 41 %. No obstante, esta distribución de género en el campo de la formación no se traduce de la misma manera en el campo laboral. En cuanto a la inserción en el ámbito del trabajo, sobre la base de datos elaborados por el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA-APMA) y de un examen ligado a la igualdad de género en equipos técnicos de cine, surge que los varones están presentes en todos los roles, pero resulta notable que, contrariamente, las mujeres no están presentes en varios de ellos. En ese sentido,

¹ Presentación preliminar de datos tomados de diversas fuentes respecto del lugar de la mujer en el campo de la industria audiovisual argentina. La estadística sobre distribución de géneros en el ámbito educativo se basa en datos publicados por la Secretaría de Políticas Universitarias dependiente del Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de la Argentina. Fechado el 15/7/2019. http://www.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2019/12/incaa_oava_igualdad_de_genero_2019.pdf

las mujeres ocupan, aún, roles históricamente feminizados u organizados bajo una división de género.²

También podemos afirmar que, en el terreno local, las mujeres trabajan en el campo de la investigación, la crítica, la producción o la gestión cultural: se reúnen, bajo distintas formas de grupalidad, para constituir redes o colectivos. Se encargan, también, de curar ciclos, dirigir o colaborar en revistas, organizar muestras, programar espacios culturales, trazar mapas de afinidades creativas y afectivas bajo las categorías productivas de *cine de mujeres*, *cine de disidencias sexuales*, *cine de fronteras* o *cine cuir/queer*. Numerosas mujeres han sido distinguidas con premios internacionales por sus trabajos y muchos de ellos están organizados por la voz en primera persona en el género documental. Se trata, no obstante, de un fenómeno relativamente reciente. ¿En qué medida las trayectorias de estas mujeres se integran a una genealogía más amplia, conformada por otras mujeres que irrumpieron en el campo cinematográfico para dar lugar a sus propias obras? ¿Cómo accedieron las mujeres al documental local y cuáles son las estrategias particulares que desplegaron y permitieron la expansión del género?

A partir de estos interrogantes, nos preguntamos qué lugar ocupan las primeras películas documentales de María Luisa Bemberg, realizadas en el marco de su militancia feminista en la Unión Feminista Argentina (UFA), en tanto antecedente de una cartografía del cine documental hecho por mujeres en primera persona, o qué relación guardan films recientes de notable éxito, como *El silencio es un cuerpo que cae*, *Esquirlas* o *Las lindas*, con aquellos producidos en la inmediata poscrisis por la generación de hijas de detenidos-desaparecidos por el terrorismo de Estado, como *Los rubios* o *Papá Iván*. ¿En qué medida es posible enhebrar todas estas experiencias bajo el denominador común de la primera persona y qué variables o mutaciones nos permiten leer?

En los últimos años, estos documentales han tenido una presencia notable en numerosos festivales y muestras de cine, tanto a nivel local como internacional. Muchas mujeres hacen uso del plano biográfico, despliegan recursos del *yo* para contar la historia familiar o de una comunidad, enlazan la historia personal con el trayecto de un país o de un continente, revisan arcones familiares o archivos inéditos. Asimismo, disponen el *yo* a través de la *voice over*, la presencia frente a cámara o el uso de intertítulos o texto en plano y ensayan autorretratos oblicuos cuando retratan a otras personas.

¿Cuáles son las formas diferenciales en que las mujeres operaron para hacer su entrada al campo documental? Para responder a este interrogante, es claro que debemos hacer un trabajo

² El primer y segundo puesto lo ocupan “maquillaje y peinado” (81,1 %) y “arte y vestuario” (79,3 %); el tercer lugar lo ocupa “producción” (54,0 %). Recién en el cuarto lugar se encuentra la figura de “dirección”. Por otro lado, en 2018, de un total de 238 películas estrenadas a través de los mecanismos del INCAA, es notable que solo el 19 % fueron dirigidas por mujeres

de revisión complejo, que nos permita pensar, en primer lugar, en la llegada de las mujeres al documental, en la identificación de un campo particular y específico ligado a la gestión de una voz propia, en las tácticas, técnicas y estrategias que fraguaron las mujeres a la hora de asumir la primera persona.

Para este análisis, esbozamos una periodización que demarca y describe tres momentos nodales en la producción audiovisual local. De esta forma, estos tres períodos nos permitirán cartografiar los modos en que las documentalistas pergeñaron tácticas distintivas de aproximación al mundo histórico en distintos momentos y a través de una gramática de la distancia y cercanía con el mundo histórico: una *primera persona encubierta*, una *primera persona en proceso* y una *primera persona en expansión*. Estas modalidades nos permitirán mapear de qué manera permeó la voz de las mujeres en la década de 1970, se consolidó hacia el cambio de siglo, en la década de 2000, y se expandió luego en la década de 2010. Si bien están ancladas a un espacio-tiempo específico correspondiente a su sedimentación, se trata de modalidades que deben ser leídas en un sentido sincrónico y diacrónico. Sus límites son porosos, pueden ser detectadas en el presente o emerger de forma hibridada en un mismo documental.

Sin duda, abordar el asunto de la biografía en alianza y cruce con el cine de mujeres nos conduce a detectar su ligazón genética con géneros como el diario íntimo, la autobiografía o la crónica. La definición de género autobiográfico, en términos de Lejeune, implicaría siempre un “retrato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1991, p. 48). De acuerdo con este autor, entonces, una autobiografía sería una obra dominada por la narración, en la que el discurso tenga chances de intervenir. Su perspectiva —agrega Lejeune— debería ser fundamentalmente retrospectiva, aunque, sin embargo, no se excluye el autorretrato, el diario o una obra cuyo presente sea contemporáneo a la redacción o suponga construcciones temporales complejas. En relación con el tema, este autor indica que debe implicar, en general, la vida individual o el origen de la personalidad, aunque la crónica y la historia social o política puedan infiltrarse. La autobiografía puede emerger, asimismo, en el campo de otros géneros de la literatura íntima tales como la memoria, el diario o el ensayo. Sin embargo, Lejeune aclara que, en cierta medida, se trata de proporciones o jerarquías que deben atenderse en cada caso particular y que pueden variar de un texto a otro. En este sentido, señala que, como condición *sine qua non*, para que exista autobiografía —y, en general, literatura íntima— es necesario que se evidencie la situación del autor, es decir, la presencia ineludible de un nombre que tenga correspondencia en el mundo real con el autor, en coincidencia con el narrador y el personaje (p. 48).

Nora Catelli (2007) advierte, a partir de conceptos de Paul de Man, que toda autobiografía debe ser definida como prosopopeya de voz y nombre, es decir que para que esta exista, también debe ocurrir una operatoria por la cual voz y rostro, a través del lenguaje, tengan su emergencia. Para De Man, la figura por excelencia de la autobiografía es la prosopopeya y, en ese sentido, Catelli explica que hay un acto cabal de sustitución allí donde se pone en escena la imposibilidad de un nexo entre significación e interpretación. El ejercicio es una sustitución fallida, ya que se pone en escena al muerto y se le da una voz, figura que sirve para cubrir y subrayar el vacío detrás de la máscara (2007, p. 36). La autora destaca el nexo causal entre escritura autobiográfica y escritura de mujeres cuando señala que la figura del “diario íntimo”, en tanto género literario, empezó a existir en la misma época en que las mujeres quedaron recluidas al espacio doméstico que funda la modernidad, en el contexto inmediatamente posterior a la Revolución francesa. En ese sentido, la mujer es incorporada a una estructura económica, social y política donde aparece relegada al espacio doméstico y la domesticidad se vuelve, en términos de Catelli, una “institución total”. El “diario íntimo”, entonces, se constituye como una forma femenina acabada de la escritura, más allá del género de quien lo escriba. Esta autora, que se interesa por los puntos de encuentro entre los diarios íntimos y la escritura de mujeres, considera que esta intersección encarnaría una doble marginalidad con una fuerte carga expresiva, ya que se trataría, de alguna forma, de una escritura cercana a la verdad de “lo diferente” (p. 48).

Como punto inicial, podemos señalar que la indagación de cómo las mujeres ingresan de manera masiva a la historia del cine nos reenvía al tránsito de las décadas de los sesenta a los setenta en el cine mundial y a un enorme conjunto de transformaciones que tuvieron lugar en ese período en dicho terreno. Kaplan (1983) explica que el arribo de las mujeres al documental, al menos en los Estados Unidos, estuvo íntimamente asociado a la mayor facilidad técnica y económica respecto de otras formas de hacer cine –como la ficción, la animación o el campo experimental–, que les aparecían vedadas. No sin obstáculos, las mujeres ingresarían también en esos terrenos tiempo después.

Muchas de estas películas documentales iniciales se constituyeron en piezas claves para la gestión de espacios de debate en bibliotecas, escuelas, circuitos educativos o asociaciones juveniles (Lesage, 1978, p. 508). Los inicios del cine documental hecho por mujeres en la década de 1970 en Estados Unidos deben leerse, entonces, en continuidad con los grupos de reflexión y concientización que habían popularizado el feminismo de la segunda ola, relativamente asociados, entonces, a los orígenes del cine feminista. Rich (1998), asimismo, señala que hablar de un “cine feminista” en el derrotero de la década de 1970 implica dar cuenta de la convergencia entre la teoría y la práctica, entre las formulaciones críticas alrededor del cine propulsado por una teoría feminista del cine y las primeras películas hechas por mujeres. Es preciso advertir, a este respecto, que no es posible señalar la expansión de este campo de

estudios sin tener en cuenta una perspectiva que recupere los reenvíos y enlaces con la producción audiovisual y sus espacios particulares de circulación, como los festivales de cine.

Films pioneros como *Growing Up Female* (1971), de Julia Reichert y Jim Klein, *Three Lives* (1971), de Kate Millett y Susan Kleckner, o *Joyce at 34* (1972), de Joyce Chopra, se produjeron para –entre diversas motivaciones– ser vistos y discutidos por otras mujeres, a menudo ligadas a la clase trabajadora en tanto forma de llamado a la intervención en discusiones que empezaban a darse entre los terrenos público y privado, articulación que los feminismos de la segunda ola trabajaron en profundidad mediante su examen de la división del trabajo y la diferencia entre esfera doméstica y pública (Federici, 2004; Pateman, 1995). Como advierte Kuhn (1991), estas películas gestionaron lógicas de la “transparencia” y la “objetividad” al borrar sus marcas de enunciación –lo que las acerca, en gran medida, a la producción del *cine directo*–, con el pretexto de elaborar formas del retrato sin mediación del mundo histórico (1991, p. 163).

Es importante destacar que para Nichols (1997), el feminismo en cruce con el documental constituyó un aporte sin precedentes en la medida que desplegó una serie de potencialidades de las que el documental, hasta ese momento, carecía. En su ya clásico ensayo sobre el documental, Nichols propone que estos films documentales realizados por mujeres en el tránsito de la década de 1970 a la de 1980 configuraron un notable aporte en la consolidación de los cimientos que prepararon el campo para la llegada de lo que él denomina la *modalidad reflexiva* (1997, pp. 101-102). Dentro de esta modalidad, acompañaron la composición de un tipo de operaciones reflexivas que el autor denominaría formas de *reflexividad política*, es decir, componentes del llamado a la toma de conciencia en la subjetividad de los espectadores, estrategia que –señala Nichols– conduce a diversos ejercicios de revisión subjetiva alrededor del poder o de la constitución de la subjetividad.

En este sentido, lo que estos films disputaron fue una denodada puesta en crisis alrededor de la sexualidad, la identidad, el género y el poder, asuntos que, como veremos a lo largo de esta investigación, resultan en gran medida transversales al cine documental hecho por mujeres y constituyeron verdaderos motores para la búsqueda y la invención de nuevos recursos argumentativos y narrativos. La década de 1970 también resultó clave para el establecimiento del campo de los estudios filmicos feministas, la consolidación de una crítica, el ingreso relativamente fluido de mujeres al campo de la producción –en Europa y Estados Unidos– y el fortalecimiento de una trayectoria que sentó las bases para su expansión en el resto del mundo.

Empero, es imposible pensar de forma disociada la emergencia de estos films de las discusiones e ideas críticas que habían empezado a circular, en el mismo contexto, en revistas de cine hechas por mujeres, como *Women & Film*, o en los artículos destinados a analizar el cine desde ópticas feministas publicados por jóvenes investigadoras en las revistas *Screen* o

Camera Obscura. Este primer cine documental –y, sin duda, la ficción– se forjó, en gran parte, entre la teoría y la práctica, entre los films y sus espectadoras, a la luz de las primeras películas realizadas por mujeres en alianza con festivales de cine que comenzaron a especializarse en el área.

Por otro lado, los artículos nodales “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975) de Laura Mulvey y “Women’s Cinema as Counter-Cinema” (1973) de Claire Johnston sistematizaron la serie de discusiones que se daban desde los planos tanto teórico como de la producción, y trabajaron en los cimientos de un campo crítico que desafiaba la figuración de las mujeres en el cine industrial, así como las narrativas androcéntricas a las que el público se había habituado por más de medio siglo. Numerosas mujeres también se ocuparon de revisar la historia misma del cine, cuyo sesgo androcéntrico había ocultado o desplazado el nombre de directoras mujeres como Germaine Dulac (1882-1942), Alice Guy (1873-1968), Dorothy Arzner (1897-1979), Maya Deren (1917-1961) o Ida Lupino (1918-1995).

Para Anneke Smelik (1998), investigaciones como estas funcionaron en pos de la escritura de una contra narrativa de los estudios de cine por medio de la confección de una ‘her-story’. Estos hallazgos contribuyeron a la curaduría y el armado de numerosos ciclos anclados en el sesgo feminista (1998, p. 8). Dorothy Arzner y otras figuras inspiraron trabajos fundacionales, como los de Claire Johnston (1973) y Pam Cook (1988). Stam et al. (1999) advierten que este primer corpus de estudios fílmicos feministas se centró en tres líneas de trabajo que resultaron complementarias: el *estatuto del espectador femenino*, es decir, las relaciones de placer visual que existían entre las mujeres y los modos de relacionarse con las imágenes fílmicas, *la enunciación de la mujer* y la idea de una *práctica textual femenina* (1999, pp. 206-207). En paralelo, el cine hecho por mujeres inició su progresiva consolidación en la búsqueda de formas, estrategias y tácticas narrativas que disputaron aquellos modos mayoritarios –y, en gran medida, de tintes patriarcales– que había fraguado el modelo hollywoodense. Si bien no es objeto de esta tesis ahondar en la categoría de “cine de mujeres”, nos interesa señalar que, recurriendo a Kaja Silverman, Judith Mayne (1990) explica que el análisis y la consideración de la autoría femenina en el cine formula una serie de cuestionamientos diferenciales respecto de los que suscitaría la autoría masculina. Aquello, entonces, no está únicamente relacionado con que las mujeres han guardado vínculos muy distintos con las instituciones audiovisuales desde sus inicios, sino también con que estas operaciones permitirían, ciertamente, ir a contrapelo del borramiento histórico de las mujeres en el campo cinematográfico, central en la articulación y figuración de la mujer en el cine. La noción de autoría femenina, entonces, no constituiría solamente una estrategia política, sino que jugaría un papel crucial en la reinención de aquel cine que tanto directoras como espectadoras habían empezado a fraguar de manera conjunta desde la década de 1970 (Mayne, 1990, p. 97).

Muchas de estas trayectorias se articularon alrededor de la modernización del lenguaje y la técnica cinematográfica en el trayecto de las décadas de los sesenta a los setenta entre Europa y Estados Unidos: surgen así el ‘nuevo cine alemán’, la *nouvelle vague* francesa, el *free cinema* inglés, el *new American cinema* y el *avant-garde* norteamericano. Alrededor de todos estos fenómenos pivoteó la obra de las nuevas cineastas. Cabe mencionar, por ejemplo, el origen de filmografías como las de Marguerite Duras, Nelly Kaplan o Agnès Varda, en Francia; Chantal Akerman, en Bélgica; Helke Sander, Ulrike Ottinger, Helma Sander-Brahms, Margarethe Von Trotta y Jutta Brückner, en Alemania Occidental; Helke Misselwitz, en Alemania Oriental, y en Inglaterra, las experiencias que dialogaban directamente con la teoría, como el cine hecho por Sally Potter, Laura Mulvey y Peter Wollen, o el del London Women’s Film Group.

Un gran número de estas películas, que inauguraban la vasta genealogía de un cine hecho por mujeres, articularon planos temáticos y políticos que discutían los roles que las mujeres habían tenido hasta entonces en la sociedad occidental, como los modelos de belleza, la maternidad o la mujer como objeto de consumo de la mirada masculina. Fue allí también donde se exploraron, como advierte Kaplan (1983), figuraciones alternativas de las mujeres a los modelos hegemónicos que desplegaba Hollywood, al presentar nuevas modalidades de la maternidad, imaginarios ligados al aborto y la libertad corporal y sexual, al adulterio, al placer o al divorcio (p. 90). Una primera hipótesis de esta investigación es que la voz de las mujeres en el documental en primera persona, a nivel local, tuvo como objetivo, en principio, trazar diversas líneas de conexión con estas discursividades para poder constituirse desde el terreno de la no-ficción y esbozar, a través de estrategias de la tercera persona, pero apoyándose en el ingreso de marcas de la subjetividad, su propio punto de vista.

En Latinoamérica, podemos señalar como punto de inflexión el pasaje de las décadas de los setenta a los ochenta, en tanto momento de paulatina consolidación de la voz de la mujer en el cine. Para ese entonces, el conjunto de temas y problemas ligados al movimiento de mujeres y los feminismos de la segunda ola se había expandido de gran manera a nivel continental y había cobrado cada vez mayor importancia, al menos desde la década anterior (Sternbach et al. 1992). En el campo de lo estrictamente político, a partir de 1970, las mujeres se agruparon y relacionaron directamente con la experiencia que desplegaban organizaciones políticas, movimientos estudiantiles, partidos políticos o ámbitos académicos progresistas. Es importante precisar que, aunque el movimiento de mujeres cobraba una paulatina centralidad, con diversas ramificaciones del feminismo que se organizaban alrededor de la conformación de colectivos (en 1981, se realizó el primer Encuentro Feminista Regional en Colombia) y que se incorporaban a los espacios antes mencionados, este movimiento se había mantenido, mayormente, al margen de la agenda temático-política y de las ocupaciones centrales que cubría el llamado ‘nuevo cine latinoamericano’ desde la década de los sesenta (Sternbach et al., 1992). Flores (2014) señala a este respecto que, en general, las mujeres habían sido largamente

excluidas de los equipos técnicos de trabajo y la dimensión sexogenérica, en cuanto temática, apareció cualitativamente excluida de casi la totalidad de los filmes de este período.

No obstante, es menester advertir que las transformaciones políticas, temáticas, técnicas y realizativas en el campo de la producción que trajo aparejado el nuevo cine latinoamericano sí habilitaron el ingreso paulatino de directoras pioneras, como Margot Benacerraf (1926-) en Venezuela, Sara Gómez (1942-1974) en Cuba, Helena Solberg (1938-) en Brasil, Marta Rodríguez (1933-) en Colombia y Dolly Pussi (1938-2022) en Argentina. De a poco, estas directoras cimentaron las bases para el tráfico de nuevas temáticas o problemáticas. Todas ellas inauguraron, en sus respectivos territorios de trabajo, un ejercicio particular con el cine de lo real, anclado en gran medida a las convenciones epocales –el retrato de comunidades de trabajadores o de indígenas postergados por el modelo económico–, pero nutrido de perspectivas que emergían como emplazamientos situados particulares y marcados por la diferencia sexogenérica. Films como *Araya* (Benacerraf, 1958), *Mi aporte* (Gómez, 1969), *A entrevista* (Solberg, 1966), *Chircales* (Rodríguez junto con Jorge Silva, 1966-1972) y *El hambre oculta* (Pussi, 1965) figuraron como piezas notables, no solo en tanto antecedentes iniciales del cine hecho por mujeres en territorio latinoamericano, sino también como eslabones ineludibles en la producción documental regional de la renovación cinematográfica.

Como explica Sarlo (2005), en la década de 1980, se asiste a una fuerte consolidación de la figura del testimonio, fenómeno que puede leerse más allá de las fronteras locales: fue la salida de diversos procesos *de facto* en varios países del continente latinoamericano, lo que tuvo como efecto el ejercicio del recuerdo como una forma de restitución y restauración de los lazos sociales y comunitarios asociados, en parte, al exilio, en parte, al terrorismo de Estado.

La voz y la palabra de las víctimas y sus representantes empezaron a cobrar, sin lugar a dudas, un protagonismo creciente. En el marco de los progresivos procesos de transición democrática, se consolidó a nivel continental el trabajo de variados grupos de mujeres que apuntaron al ejercicio con el testimonio y a la asunción –en gran medida, a través del género documental– de perspectivas que retomaban el programa de los feminismos de la segunda ola, con asuntos ligados a la maternidad obligatoria, la feminidad, la división del trabajo o el mercado de los modelos de belleza para el consumo masculino.

En Colombia, hacia 1978, Eulalia Carrizosa, Sara Bright, Patricia Restrepo, Rita Escobar, Clara Riascos y Dora Ramírez fundaron Cine Mujer o Corporación Cine Mujer. Juntas realizaron diversas películas de ficción y documental. En Venezuela, por su parte, en ese mismo año se formó el grupo feminista Miércoles, integrado por Josefina Acevedo, Carmel Luisa Cisneros, Franca Donda, Josefina Jordán, Abretta Maruso, Gioconda Espina y Giovanna Merola. Dicho grupo tuvo el propósito, desde sus inicios, de pensar al cine en tanto espacio de discusión de problemáticas ligadas a la feminidad. Produjeron, entre otras piezas, *Yo, tú,*

Ismaelina (1981), film en el que esbozaron el retrato de la vida de un grupo de alfareras de Táchira, un estado cercano a los Andes.

En Argentina, por otra parte, se formó el grupo Cine Testimonio Mujer, integrado por Silvia Chanvillard y Laura Búa. Entre varios films, este equipo produjo *Solas o mal acompañadas* (1987), película que reúne los relatos de numerosas mujeres expuestas a violencia doméstica, maternidad obligatoria o exclusiones de un mercado laboral de sesgo androcéntrico. Si bien no había aún un trabajo con la primera persona, estos grupos privilegiaron el orden testimonial y se aproximaron a problemáticas ligadas a la clase, la etnia, la raza, el mundo laboral o el mundo doméstico desde planos asociados a la visión subjetiva de entrevistadas o retratadas. La recuperación de experiencias supuso, a nuestro juicio, el paso previo a la emergencia de la primera persona en el documental regional.

II. El cambio de siglo: la consolidación de la primera persona

Para rastrear el período de consolidación del cine documental con una primera persona plena, esto es, aquel que muestra la asunción clara del *yo*, es preciso remitirse a las últimas décadas del siglo XX, sobre todo, a partir del crecimiento del mercado de las confesiones y su filtración en el cine independiente hecho en video. Para Renov (2004), aquel proceso supone la lenta afirmación de lo que él denomina “nueva autobiografía o “cine autobiográfico”, ligado, sobre todo, a la emergencia y popularización de la imagen electrónica en video.

Nichols (1997) utilizó la noción de *documental performativo* para demarcar aquella modalidad que empezó a distanciarse respecto de las cuatro modalidades anteriores que había detallado e identificado como parte del derrotero histórico del documental: la *expositiva*, la de *observación*, la *interactiva* y la *reflexiva*. Desde la reflexión teórica, se trataba de entender la forma en que la voz del documentalista ahora se ocupaba de mediatizar y asumir, de modo cabal, su aproximación al mundo histórico a partir de la performatividad de sus propias imágenes en su capacidad de *producir* el mundo bajo el enunciado ‘yo te digo que el mundo es así’. Si este cine representa, en cierto modo, un lugar fértil para el discurso de las mujeres y las minorías raciales, étnicas y sexuales es porque, de alguna manera, se ocupaba de la vida íntima, espacio al que, históricamente, habían sido destinadas las mujeres.

Podríamos arriesgar la idea de que a través de estos ejercicios se intenta amplificar aquello que para Nora Catelli (2007) implica la asunción de una “posición femenina” heredada de la tradición literaria del diario íntimo, género que registra los avatares del cotidiano (2007, p. 56). En esta dirección, y como explica Nichols, también es preciso afirmar que estos films adhieren a las directrices que Teresa de Lauretis marcaba para el cine cuando reclamaba la incorporación de enclaves identitarios subjetivos otrora postergados, propios de universos tales

como el de la migración, el exilio, la diáspora o la transición sexogenérica (Nichols, 1997, p. 98). En el período señalado, emergieron películas que optaron por la primera persona como plataforma de revisión y organización del mundo histórico; podemos mencionar entre ellas *Unfinished Diary* (Marilú Mallet, 1983), *Sight Unseen* (Jonathan Robinson, 1990), *Films are Dreams* (Sylvia Sensiper, 1989), *I'm British but...* (Gurinder Chadha, 1989), *Unbidden Voices* (Pranja Parasher y Deb Ellis, 1989), *A Song of Ceylon* (Laleen Jayamanne, 1985), *Territories* (Isaac Julien, 1984), *Looking for Langston* (Isaac Julien, 1991), *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989) y *Forest of Bliss* (Robert Gardner, 1985).

Weinrichter (2004) explica que los films de esta modalidad se apartaron notablemente de tensiones y ejes antes centrales para la constitución del documental –por ejemplo, *verdad/falsedad*– y centraron su atención, más bien, en dimensiones de la enunciación, como los códigos afectivos (p. 51). Es claro que el campo de los feminismos y el de las disidencias sexuales encontraron en esta última mutación del documental un terreno fértil y propicio para examinar el mundo histórico. De ahí que la proliferación de la primera persona en los últimos años coincida –en una notable mayoría, al menos desde la década de 2010– con la asunción de problemas otrora excluidos del documental, asuntos ligados al género, la sexualidad, el sexo, el deseo o la identidad. Estos asuntos, además, tuvieron una gran participación en la agenda legislativa y la esfera pública de nuestro país en esa etapa, que conllevó importantes cambios en el campo de las políticas sexuales. En este período se sancionaron importantes leyes: la Ley de Educación Sexual Integral (2006), la Ley de Matrimonio Igualitario (2010), la Ley de Identidad de Género (2012), y, más recientemente, la Ley de Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (2020). Estas leyes estuvieron acompañadas por fuertes debates públicos, seguimiento de los medios masivos de comunicación, apertura de espacios a favor y en contra y una enorme agenda de actividades de parte de los activismos y las militancias sociales, que tematizaron estas discusiones políticas.

Uno de los casos paradigmáticos que funciona a modo de bisagra entre Estados Unidos y Latinoamérica es *El diablo nunca duerme* (México-Estados Unidos, 1997), de Lourdes Portillo. Advertimos que este film inauguró antes del cambio de siglo un uso novedoso de la primera persona. La película se desarrolla desde la voz de la realizadora y a la manera de una investigación policial: Portillo persigue la pista de la muerte de su tío Oscar en Ciudad Juárez, Chihuahua, México. En el principio, la voz en *off* declara: “La muerte de mi tío Oscar está rodeada de gran intriga, traición, venganza, ángeles y diablos. El olor a misterio era más fuerte, más que en cualquiera de mis sueños. Así que, por supuesto, tuve que ir a descubrir lo que había ocurrido en realidad”. Y lo que sigue es un largo hilvanado polifónico de voces de testimoniantes de diversos órdenes –familiares, amigos, socios, policías–, por los que permea la contradicción, el titubeo, la duda. El registro biográfico se vuelve allí cada vez más esmerilado y no está integrado sino de desvíos y atajos, memorias hechas, las más de las veces, de verdades

parciales. No obstante, retomar el problema del documental en primera persona en el terreno local nos reenvía, con más fuerza, a la década de 2000, y, sobre todo, a los efectos del pasaje del siglo XX al XXI. Piedras (2013) también advierte que el surgimiento de las narrativas en primera persona en el documental argentino dio cauce a nuevas identidades políticas, sociales, culturales y de género, que, sin duda, no habían formado parte de los vectores centrales en la enunciación de los documentales previos.

Tampoco el documental en primera persona puede considerarse un bloque homogéneo con un mismo derrotero: es preciso delimitar sus pliegues, modulaciones, transformaciones técnicas o variaciones en los modos en que se desarrolla la asunción de la propia voz. Los escenarios móviles de este cine se dan en el marco del desarrollo de lo que Arfuch (2002) llama “espacio biográfico”, ligado con otras esferas culturales en las que se indagó las posibilidades de la primera persona, tales como la literatura, el cine, las artes, el teatro, los medios de comunicación o las redes sociales. Sarlo (2005) afirma que, en Argentina, al inicio de la década de 1980, la presencia creciente del testimonio en primera persona debe rastrearse en el contexto específico de la transición democrática, período en el que se inició un marcado privilegio para aquello que el testigo tenía para decir. Sin embargo, como veremos más adelante, es posible identificar marcas subjetivas, trazas de la irrupción de los realizadores de los años anteriores, estrategias que ya se hacen presentes desde el proceso de modernización del cine local entre las décadas de 1960 y 1970.

La expansión de la primera persona en el cambio del siglo XX al XXI cobró relevancia también en la región, en territorios como los de Chile, Brasil, Cuba o Paraguay, con cinematografías que le disputaron sentidos políticos, estéticos o retóricos al cine que había marcado la agenda durante las décadas anteriores, un cine que recogía y reformulaba la estela del llamado ‘nuevo cine latinoamericano’. A partir de la bisagra que supuso aquel período, algunos films que acompañaron estos avatares en la región y que abordaremos más adelante fueron los de Sandra Kogut (*Un pasaporte húngaro*, 2001, Brasil), Susana Barriga (*The Illusion*, 2008, Cuba), Renate Costa (*108. Cuchillo de palo*, 2010, Paraguay), Marcia Tambutti (*Allende, mi abuelo Allende*, 2015, Chile) o Paz Encina (*Ejercicios de memoria*, 2016, Paraguay).

III. Recorrido bibliográfico previo. Estado del arte

Escasos trabajos desplegaron una lectura consciente y en profundidad de la relación entre el documental y la producción audiovisual de las mujeres, de los aportes diferenciales de sus miradas, sus intervenciones críticas y sus discusiones políticas. El artículo pionero de Julia Lesage de 1978, ya mencionado, se ocupó de reconocer, muy tempranamente, que existía una coincidencia entre una forma de producción de documental hecho por mujeres, el feminismo de

la segunda ola y aquellas estrategias con las que operaba el movimiento de mujeres en el tránsito de las décadas de 1960 a 1970 en los Estados Unidos. Lesage explica que algunas mujeres integrantes de grupos de concientización y organización colectiva comenzaron a trabajar en el armado de películas que pudieran servir al movimiento. De ahí que entienda que el resultado formal y político de estos films estuvo directamente ligado con una colectivización de estas imágenes en el sentido didáctico (Lesage, 1978, pp. 507-509). Muchas de estas películas compartían una estructura narrativa similar, pues buscaban construir un paralelismo con la forma que tenían los grupos de concientización, donde un colectivo de mujeres narraba sus experiencias pasadas y transformaba, en cierta medida, un problema de tipo personal en un problema político (Lesage, 1978, p. 515).

Waldman y Walker (1999) indican que el documental, en tanto objeto de análisis en el campo de los feminismos, alimentó históricamente más bien un estudio de orden temático –es decir, válido por su tratamiento o factura de parte de mujeres directoras– y no tanto de análisis de los mecanismos de representación o figuración. En la teoría fílmica, no obstante, donde sí estos asuntos constituyeron ejes o problemáticas por atender, hubo una fuerte tendencia a evitar la forma documental o a focalizarse únicamente en el documental feminista, como si el propio paradigma feminista no fuera aplicable a la historia del documental más amplia (Waldman & Walker, 1999, p. 3), cuya pretendida neutralidad y descorporeización del sujeto que mira ha sido notable. Empero, como advierte Rabinowitz (1994, citada en Waldman & Walker, 1999, p. 5), el género –sociosexual– constituye una categoría central en el marco de un análisis retórico documental, aunque largamente ignorada o resistida, dado que no siempre está del todo claro quién ocupa qué posición y cuándo en términos de enunciación. Sin titubeos, Rabinowitz revela que las mujeres estuvieron excluidas de las cartografías analíticas históricas relacionadas con el género.³

Lisa French (2021) recupera las ideas de Josephine Donovan para entender la forma en que funciona, en términos productivos y diferenciales, el punto de vista del documental hecho por mujeres. Donovan propone el término “poética de mujeres” para describir ese punto de vista como fundado en una epistemología contextual y relacional que encuadra la adquisición de conocimiento como fruto de una conexión particular con la experiencia y práctica vivida por las mujeres. De ahí que, para esta investigación, resulte de nodal importancia el rastreo del desarrollo incipiente de una primera persona ubicada no en la aparición plena con la popularización del video y el documental performativo, sino treinta años antes, en los modos en

³ En *They Must Be Represented: The Politics of Documentary* (1994, Verso), Rabinowitz señala que esa exclusión puede deberse, en cierta forma, a la escasa cantidad de mujeres que hacia la década de los setenta habían dirigido películas. Sin embargo, advierte también que historias convencionales del documental se ocuparon de borrar cualquier tipo de contribución hecha por ellas en tanto directoras de fotografía, editoras, sonidistas, productoras, programadoras, escritoras o críticas. Citado en Waldman, D., & Walker, J. (Eds.). (1999). *Feminism and Documentary* (Vol. 5). U of Minnesota Press.

que las mujeres gestionaron complejas estrategias para el registro del mundo cotidiano desde su óptica, a la par que hacían ingresar diversas trazas de la subjetividad ajena.

Proponemos que estas miradas diferenciales del mundo condujeron a que el documental hecho por mujeres trazara su propia lectura a contrapelo. En esta dirección, pero a partir de una lectura de documentales hechos por mujeres en el contexto reciente, Giovanna Zapperi (2013) precisa que muchas de estas películas, al recuperar esencialmente materiales de archivo, permiten, desde las prácticas y los procesos del montaje, una revisión y una lectura a contrapelo de la historia, así como una puesta en relieve respecto de las formas y economías de visibilidad dentro de las que el archivo se inscribe. De ahí que sea posible –agrega Zapperi– la gestión de una temporalidad divergente, una temporalidad feminista (2013, p. 23).

A riesgo de adoptar perspectivas esencialistas, nos interesa pensar en qué medida las mujeres que se aproximan al documental poseen un punto de vista diferencial o hacen uso de una posición subalterna para ejercer formas de disputa de sentido al interior del campo cinematográfico, tal y como lo reclamaron diversos posicionamientos teóricos en el transcurso de las décadas de 1960 y 1970, encarnados en figuras tales como Claire Johnston (1973), Laura Mulvey (1975), Judith Mayne (1990) o Teresa de Lauretis (1989).

Volviendo a los planteos de Donovan, existirían, en principio, elementos temáticos y estilísticos indicativos de que las mujeres adquieren formas de ver que les son exclusivas y particulares. Asimismo, la condición de ‘otredad’ de las mujeres implica una circunstancia compartida, ligada a formas de opresión impuestas por concepciones patriarcales y androcéntricas. En esta línea, Donovan señala que la internalización de aquella experiencia de ‘otredad’ condujo a la gestión de expresiones artísticas que, en general, cargaron con un contexto de opresión común y ofrecieron un punto de vista particular de la realidad social y política (Donovan, 1984, p. 101, citado en French, 2021, pp. 61-62). Como advierte Lesage (1978), fue la propia construcción del sujeto político del feminismo y del movimiento de mujeres lo que autorizó la entrada de las mujeres al cine documental o lo que, de cierta forma, catalizó la constitución del cine documental feminista en la década de 1970, con rasgos y recursos técnicos que les eran particulares. Como veremos más adelante, muchas películas hechas por mujeres en ese contexto trasladan, en primera instancia, ideas caras a los feminismos de la segunda ola, como la concientización, la discusión colectiva, la división entre esfera pública y esfera privada, etc. Ese mismo derrotero se puede encontrar, por ejemplo, en la entrada al cine de María Luisa Bemberg, en los dos cortos que interesan a esta periodización: *El mundo de la mujer* y *Juguetes*.

En el plano local, en un trabajo presentado por Natacha Mell en 2012, puede leerse la revisión de una genealogía de directoras mujeres que, a partir de la década de 1920, iniciaron su incursión en el documental. Un ejemplo de esas directoras es René Oro, quien realizó tomas de

vistas de Salta, Jujuy y Santiago del Estero y que tomaron forma en los films *Naciones de América* (1927) y *Salta, sus bellezas, costumbres y finanzas* (1928). Otras mujeres figuraron de colaboradoras en films documentales de sus parejas masculinas: Juana Sapire como sonidista de los films de Raymundo Gleyzer; Mabel Prelorán como guionista y sonidista de Jorge Prelorán. Asimismo, Carmen Guarini y Marcelo Céspedes trabajaron en conjunto en la producción de películas como *La noche eterna* (1991) o *Jaime de Nevares, último viaje* (1995) y la dupla de Silvia Chanvillard y Tristán Bauer produjo cortos como *Ni tan blancos, ni tan indios* (1985).

Margulis (2014) propuso, por su parte, un valioso rastreo genealógico de la trayectoria de algunas cineastas que, desde la década de 1960, pudieron ingresar al campo del documental local, sobre todo, como parte del paulatino proceso de modernización que supuso la consolidación de la Escuela de Cine Documental de Santa Fe, la gestación del denominado ‘nuevo cine argentino’ y otras mutaciones, como las técnicas, que habilitaron la emergencia de directoras como Dolly Pussi y Marilyn Contardi. Margulis también enlazó, en esa genealogía, la producción de los cortometrajes tempranos de María Luisa Bemberg, que trasladaban inquietudes del feminismo de la segunda ola discutidas en la Unión Feminista Argentina (UFA), la conformación del ya mencionado grupo Cine Testimonio Mujer hacia la década de 1980, el cine de Susana Blaustein Muñoz o el de Matilde Michanié, con películas producidas al calor de formaciones extranjeras, anteriores al fin de la dictadura. Además, Margulis se ocupó de destacar la trayectoria como realizadora de Carmen Guarini⁴, cuyos estudios de posgrado en cine documental en Francia, en el marco de un programa de antropología visual dirigido por Jean Rouch, le permitieron expandir su mirada en torno al cine documental francés. En este sentido, advierte que la productora fundada por Guarini y Céspedes, llamada Cine Ojo, se ocupó de capitalizar esas influencias –a la manera de Les Films d’Ici o JBA Production– y se especializó en el documental siguiendo el modelo francés.⁵

⁴ Creemos importante señalar que esta investigación ha decidido no profundizar en la trayectoria cinematográfica de la directora Carmen Guarini. Consideramos que su producción habilita otro recorrido investigativo que ameritaría, de por sí, una indagación autónoma y un examen exhaustivo de las formas en que su propia voz se desplegó a lo largo de casi una treintena de películas como directora y productora, guionista, directora de fotografía o camarógrafa. Entre estos films destacan *Hospital Borda: un llamado a la razón* (1986), *Jaime de Nevares, último viaje* (1995), *Tinta roja* (1998), *H.I.J.O.S., el alma en dos* (2002), *Meykinof* (2005) o *Ata tu arado a una estrella* (2018). La vinculación Guarini-Céspedes tanto personal como laboral, que se inicia con la fundación de la productora Cine Ojo y el festival DOC Buenos Aires, hasta la prematura muerte de Marcelo Céspedes, suponemos, también despliega un recorrido posible respecto de estas modulaciones del yo que exceden y no son objeto de este trabajo. Hemos repuesto, sin embargo, en este trabajo, aquellos trazos de la trayectoria de esta directora que consideramos oportunos y complementan el recorrido propuesto.

⁵ El artículo de Paola Margulis formó parte de un libro de gran relevancia para esta tesis titulado *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*, compilado por las investigadoras Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial en 2014. Allí se presentaron diversos textos que abordan el cruce entre el cine de mujeres y la historia del cine local para remarcar, sobre todo, la ausencia de directoras en el campo de la producción audiovisual, pero, también, la escasez de estudios críticos que pudieran dar cuenta de una cartografía mayor. Para una lectura en profundidad, consultar Bettendorff, P., & Pérez Rial, A. (Comps.) (2014). *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Librería.

Patricia Torres San Martín (1996) asume en su investigación el problema de la “autoría femenina” como categoría para la articulación de la diferencia sexual, con el fin de rastrear las formas en que el campo audiovisual puede –o no– dar cuenta de la diferencia sexual en el marco del desarrollo del nuevo cine latinoamericano y la entrada de las mujeres al campo de la producción audiovisual. Torres San Martín sistematiza el trabajo de una gran cantidad de producciones filmicas de países como México, Brasil, Argentina, Cuba, Chile, Venezuela y Colombia. A partir de esta perspectiva, esgrime que entre 1970 y 1990, el documental latinoamericano no solo se ocupó de replantear la ligazón entre el cine y su función social, sino que constituyó uno de los espacios de mayor expansión de trabajo para cineastas de renombre y una vía de entrada para la expresión de nuevas directoras, sobre todo, en una línea antropológica y social. En ese período, se produce la entrada al cine de las figuras femeninas centrales ya nombradas, como Margot Benacerraf (Venezuela), Gabriela Samper y Marta Rodríguez (Colombia) y Sara Gómez (Cuba), a la par de Valeria Sarmiento (Chile) o de colectivos de cineastas como Grupo Cine Mujer y Grupo Miércoles, cuyos trabajos Torre San Martín examina y organiza en la misma cartografía.

En su tesis doctoral, María Laura Rosa (2011) se ocupó de indagar la entrada temprana de María Luisa Bemberg al campo cinematográfico con *El mundo de la mujer*, a partir del retrato específico que la cineasta hace de la feria “Femimundo”, realizada en La Rural. En su investigación, Rosa pone especial énfasis en el aporte de textos teóricos nodales, como “Sexual Politics”, de Kate Millet, al programa estético-político de la directora. Aunque no lo lea en primera persona, para Rosa, el ejercicio documental de Bemberg funciona en tanto *contradiscurso* o tráfico de ideas propias de las lecturas que los colectivos de la segunda ola profundizaron, incluyendo los escritos de Betty Friedan, Shulamith Firestone o Carla Lonzi⁶ (Rosa, 2011, p. 61). De la misma manera, también la tesis de Rosa se ocupa de *Juguetes* y de las formas en que el programa político e ideológico del feminismo fue trasladado al examen de los roles preestablecidos desde el diseño de juguetes para niños y niñas y de cómo el universo de lo femenino ya se concibe en la niñez (p. 104).

Los aportes de Pablo Piedras (2012, 2014a, 2014b), por su parte, resultan de un valor central para el rastreo genealógico y exhaustivo de los usos de la primera persona en el campo de la cinematografía local. Este autor define la idea de un documental en primera persona en tanto constructo teórico que nos permite identificar un conjunto de obras que trabajan con alguna modulación del *yo* en el entramado de producción de la pieza. Piedras esgrime que se trata de películas que, en la inscripción de la primera persona en el relato, desarreglan cuestiones centrales del documental moderno, sobre todo, en lo referido al vínculo entre las

⁶ En este sentido, algunos de los textos centrales de estas autoras son los siguientes: Friedan, B. (2017). *La mística de la feminidad*. Cátedra; Firestone, S. (1976). *La dialéctica del sexo: en defensa de la revolución feminista*. Kairós; Lonzi, C. (1981). *Escupamos sobre Hegel*. Anagrama.

imágenes y los otros, por lo que abordan temas de carácter ético e ideológico donde la enunciación se transforma en asunto central. Según Piedras, lo que estas películas sostienen como denominador común es la presencia de un realizador que se figura en tanto “testigo, actor o provocador”. Sin duda, los usos de la primera persona en el documental local son de lo más heterogéneos: muchas películas de este tipo aparecieron en torno al cambio de siglo, alrededor del año 2000, en un contexto de crisis económica, política y social en el que la subjetividad, la experiencia y el testimonio se consolidaban en tanto discursos sobre el mundo.

Para su análisis, Piedras propone tres tipologías del documental en primera persona: la *autobiográfica*, la de *experiencia y alteridad* y la *epidérmica*. Los documentales del primer tipo serían aquellos que operan en gran proximidad entre el sujeto y el objeto del relato. La modalidad *experiencia y alteridad* es la que desplegaría formas de contacto entre la experiencia personal del realizador con el objeto de su reflexión y discurso, aunque trazaría diversas estrategias para separar la una de la otra. En la tercera, la modalidad *epidérmica*, el *yo* del cineasta se constituye en una presencia descarnada que se enlaza de forma externa con aquello de lo que se ocupa el texto fílmico (Piedras, 2014a, p. 81). Proponemos, en este punto, la necesidad de formular una lectura que permita mapear y atender a la intervención de las mujeres en el campo del documental a partir de sus trayectorias, diferenciadas de las de los cineastas hombres. Consideramos, además, que el punto de vista de las mujeres constituyó un frente diferencial que supuso el tráfico y el tratamiento de un cuerpo de problemas, temas, testimonios y recursos sin precedentes en las trayectorias anteriores del documental.

Hacia el cambio de siglo, la aparición y popularización de internet y de diversas redes sociales condujeron, asimismo, a usos confesionales enlazados con la vida privada, ‘manifestaciones renovadas de los viejos géneros autobiográficos’, discursos autorreferenciales donde la experiencia de la propia vida ganó terreno y empieza a estar organizada alrededor de un *yo* que centraliza el relato (Sibilia, 2008, p. 38). Piedras (2014a) advierte que el surgimiento de las narrativas en primera persona en el documental local de ese período acompañó la configuración y emergencia de nuevas identidades políticas, sociales, culturales y de género, las que, sin dudas, habían sido vectores excluidos de la enunciación de los documentales anteriores. Y agrega que estas condiciones se dieron en el marco del desarrollo del denominado “espacio biográfico” (Arfuch, 2002), lo que lo liga, además, con otras esferas culturales como la literatura, la televisión o el periodismo. Respecto de ese mismo contexto, Aguilar (2006) sugiere que en el marco de la renovación cinematográfica propia del cambio de siglo y de la consolidación del nuevo cine argentino, fue el documental el que asumió el trabajo de reflexión y politización del pasado reciente; de ahí que surgiera una serie de films que recuperaron la memoria de la generación anterior en relación con los efectos de la última dictadura militar; de ahí que el documental que marca la bisagra del pasaje de un siglo a otro esté notoriamente atravesado por la dimensión autobiográfica.

Hablar de géneros autobiográficos, escritura o *cine de mujeres* nos conduce a inscribirlos en una genealogía que implica pensar la ligazón entre domesticidad, intimidad y escritura, ligazón que confiere a estos géneros un lugar ineludiblemente femenino en la historia de la consolidación de la modernidad posterior a la Revolución francesa. El lugar de enunciación en la escritura de la intimidad constituye, en estos términos, una *posición femenina* (Catelli, 2007, pp. 53-54).

En el transcurso de la década de 1970 y en los films documentales tempranos de María Luisa Bemberg, identificamos el despliegue de un conjunto de estrategias que supusieron el ingreso de las inquietudes antes mencionadas al documental y asumieron de modo incipiente formas que –siguiendo nuestra hipótesis– marcarían el pulso de una *primera persona encubierta*, asentada, particularmente, en recursos de reflexividad política y formal desprendida de aquellas inquietudes. Si bien no se trata de una primera persona explícita en los términos en que luego se manifestaría (por ejemplo, a través de una voz en *off* o con apariciones delante de cámara de las realizadoras), consideramos que en estos materiales ya es posible avizorar un conjunto de antecedentes, temáticas, esbozos, marcaciones y subrayados ligados a la emergencia de la subjetividad autobiográfica que el cine hecho por mujeres desplegaría años después. De manera diagonal, cabe señalar que es Bemberg quien indagará y revisará los escenarios y límites dentro de los que las mujeres están habilitadas para narrar y extraerá del mundo histórico los rasgos que espejan la división de género. Además, esta directora subrayará la valía de la biografía y el problema de la primera persona. Para ello, encontrará una primera puerta de entrada: recurrirá a técnicas de observación, a modo de apuntes, en la matriz de un diario personal, de un arsenal de tácticas y tecnologías sociales que constriñen el género (De Lauretis, 1989). Desde ahí trazará puentes específicos hacia su biografía –Bemberg dedica una de estas películas a su nieta Bárbara–, realizará *collages* y citas textuales de autores y autoras con distintas posiciones personales respecto de las mujeres, utilizará la modalidad de la entrevista para recalcar en puntos de vista particulares que harán emerger formas de la primera persona delegada en terceros. *Primera persona encubierta* es el modo, entonces, con el que arriesgamos, es posible definir esta primera categoría dentro de nuestra periodización de la asunción de la primera persona en el terreno local. Como veremos, es igualmente importante enmarcar estas películas en el contexto de la consolidación de los debates del cine hecho por mujeres a nivel global, ya que identificamos estrategias de usos derivados del diario filmico, del cine *avant-garde*, del cine experimental y del documental hecho por mujeres en diálogo con inquietudes de la segunda ola del feminismo, todas vertientes y desvíos de un mismo asunto central, asociado, en definitiva, con la llegada de las mujeres al campo cinematográfico.⁷ Se

⁷ Para una lectura en profundidad acerca del cruce entre cine de mujeres y cine experimental en el tránsito de la década de 1960 a la de 1970 en Estados Unidos, ver Blaetz, R. (Ed.) (2007). *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*. Duke. Por otra parte, para profundizar en la relación entre feminismo, cine de mujeres, teoría y práctica, consideramos pertinente la revisión de Rich, B. R. (1998). *Chick Flicks:*

trata, además, de una posición de revisión del mundo, donde la realizadora elige, de forma explícita, trazar comentarios sobre el contexto histórico desde una posición excéntrica, de límite. Bemberg parece dar cuenta del nexo ineludible entre los órdenes domésticos y los íntimos, planos que los feminismos de la segunda ola se ocuparon de indagar y poner en discusión en la esfera teórico-política.⁸ Sin duda, estas películas tempranas de Bemberg pueden enlazarse con producciones críticas que, en otros campos, como el literario o las artes visuales, desplegaron una sostenida agenda crítica a las políticas androcéntricas o patriarcales que sesgaban su territorio de producción. En las artes visuales, textos como *Women and Power and other Essays*, de Linda Nochlin (1988), u *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, de Rozsika Parker y Griselda Pollock (1981), propusieron nuevas retículas de análisis de la historia del arte y del campo artístico; lo mismo sucedió en el campo literario, donde perspectivas como las de Helène Cixous (1995) o Luce Irigaray (1992) se cuestionaban las formas en que es plausible el reconocimiento de las marcas sexuadas en el discurso para hablar de una escritura de mujeres. Este período antecede a la consolidación de una primera persona propiamente dicha, hacia el cambio de siglo.

Si hay que reconocer un contexto de emergencia y paulatina consolidación de la segunda tipología que proponemos, la *primera persona en proceso*, consideramos que este debe ser el tránsito del siglo XX al XXI. Aquí nos interesa señalar que, siguiendo nuestra hipótesis, la primera persona plena –esto es, ya asumida en su totalidad– habría conllevado, en nuestro país, una primera marca ligada a la indagación, puesta a prueba y trabajo, con sus límites en tanto experimento, de ahí la idea de *en proceso*, *in process*. Este período coincidió, en gran medida, con una fuerte revisión generacional de la experiencia del pasado por parte de un grupo de jóvenes, y, más particularmente, de los efectos de la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). Como ya señalamos, Nichols (1997), Renov (2004) y Weinrichter (2004) reconocen la emergencia de un enorme conjunto de films que, sobre todo a partir de la aparición y popularización del video electrónico, dieron cuenta de la preeminencia de la primera persona en el campo documental.

En el contexto local, es preciso señalar que la ampliación de la primera persona confeccionada por mujeres debe concebirse en función de una serie de fenómenos que entran en estrecho contacto y que autoras como Arfuch (2002), Sarlo (2005) o Sibilía (2008) reconocen

Theories and Memories of the Feminist Film Movement. Duke University Press, o Kaplan, E. A. (1998). *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara* (Vol. 46). Universitat de València.

⁸ Ver, por ejemplo, *The Feminine Mystique* (1963), de Betty Friedan, *The Dialectic of Sex* (1970), de Shulamith Firestone, *Patriarchal Attitudes* (1970), de Eva Figers, *The Female Eunuch* (1970), de Germaine Greer, o *Sexual Politics* (1970), de Kate Millett, textos pioneros que demarcaron un territorio común alrededor de los asuntos que fundaron la segunda ola del feminismo. Estos textos están abocados, en su mayor parte, a examinar los modos en que la mujer se integraba a la sociedad en tanto sujeto relacionado con la esfera doméstica y las lógicas que subyacían al control de la natalidad, el aborto o la maternidad obligatoria, entre otros asuntos.

como *espacio biográfico*. Coincidimos con Ana María Amado (2008) cuando advierte que muchas de estas películas fueron producidas en el marco de la transición de siglos y que es notoria la presencia de cineastas mujeres cuyo plano de enunciación es el de *hijas*, al tomar como punto de partida la memoria de sus padres exterminados por la violencia política y el terrorismo de Estado, a diferencia de los varones, quienes, en gran medida –distingue Amado–, operaron en una zona más bien “fraternal” y por medio de formas de participación de corte testimonial, entre homenajes y críticas (p. 151). En este contexto es que numerosas mujeres tomaron las cámaras y produjeron films singulares como *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004), *En memoria de los pájaros* (Gabriela Golder, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) o *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004).

A la luz de esta idea, Amado (2005b) revela que muchos documentales de la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI toman como punto de partida “formas de la exposición melancólica del trauma y la herida” (p. 222). En muchas de estas películas, el acceso al pasado es posible mediante el despliegue de una intimidad particular, ejercicio que, para esta autora, va de la mano del cambio generacional que implicó que hijos e hijas de detenidos-desaparecidos o guerrilleros asesinados en la última dictadura militar pudieran reelaborar la historia de sus padres. Se trató, entonces, de films que buscaron revisar la historia desde homenajes biográficos, que son desarmados como forma de ejercicio de la propia memoria (Amado, 2009, pp. 222-225). Muchas de estas operatorias –entiende Amado– pueden ser leídas bajo aquello que Marianne Hirsch (2007) denomina *posmemoria*, una forma de regreso inter- y transgeneracional al conocimiento y la corporeización de una experiencia a partir de un recuerdo traumático; de ahí que, en estos documentales, toda noción de historia, memoria, recuerdo, testimonio o intimidad aparezca fragmentada, desorganizada, horadada, o se convierta en el tema y la meditación del propio documental. En estas películas, la autoría también puede figurar en retirada o decididamente oculta: puede asediar desde un límite o borde con recursos que dan cuenta de su decisión de ubicarse en ese límite, o bien, revelar, de a tramos, rasgos de decidida autoconciencia al mostrar las marcas de producción porque comprende que todo discurso, así sea de no-ficción o de ficción, es una fabricación hecha de convenciones.

Apra (2008) advierte que uno de los rasgos medulares en estos films es la centralidad que adquiere, de nuevo, la figura del testimonio. Se trata de un recurso que articula diversas formas de vinculación con otros materiales, de los que estas piezas se valen (el archivo, las ficcionalizaciones, las entrevistas, etc.), y que traban fuertes enlaces con la figura de los testimoniantes. Consideramos que, entre los films del período, la película *Los rubios* (2003), dirigida por Albertina Carri, emerge como la pieza más significativa. Sin lugar a dudas, esta película condujo todas estas encrucijadas a un límite expresivo anudado con asuntos de orden político y poético que apenas habían esbozado los documentales de entonces. En tanto exponente filmico que prueba, ensaya y dispone del uso de estrategias inéditas en lo referido a

la primera persona, irrumpe como el material que nos permite examinar los rasgos más representativos de esta modalidad. Reconocemos que otros films de gran relevancia, como *En memoria de los pájaros* (2000), *Un tal Ragone (deconstruyendo a pa)* (2002), *El tiempo y la sangre* (2004), *Papá Iván* (2004) o *Familia tipo* (2009), se destacan en este singular período. Sin embargo, centraremos nuestro análisis en el film de Carri por el alcance y la importancia de los debates que lo rodearon, además del impacto que, indudablemente, tuvo en los documentales posteriores.

Consolidados varios de los recursos y las herramientas de la primera persona bajo examen desde fines del siglo XX y a lo largo de la primera década de este siglo, a partir de 2010 emerge otro grupo de películas en primera persona como formas de consolidación y expansión de la matriz autobiográfica, pero autorizando el ingreso de nuevas ópticas, materiales y estrategias de trabajo. Nos interesa pensar, entonces, que en ese clivaje es posible encontrar una nueva inflexión en el género del documental en primera persona hecho por mujeres, que sumamos a nuestra periodización.

Uno de los rasgos más notorios de algunos films recientes es que utilizan como centro de operaciones y materia de reflexión ineludible al archivo. Coincidimos con Baron (2007) cuando enmarca estas películas bajo aquel fenómeno que denomina, en términos globales, “fiebre de archivo”, films influenciados por renovadas aproximaciones a la historia desde puntos de vista que ponen en entredicho y desconfían de las narrativas institucionalizadas. En estos films, los archivos se vuelcan hacia una dinámica generativa; no son tanto la ilustración o el acompañamiento de un proceso argumental en tanto material probatorio, sino una plataforma creativa que sirve como recurso poético y político en un abordaje que, a veces, resulta *posdisciplinar* y habilita procesos como *remixes*, *mashups*, *found footage*, etc. Noriega (2012) propone que, en este sentido, el cine y muchas otras prácticas del arte contemporáneo encuentran las mismas inquietudes respecto del uso del material preexistente. Nos preguntamos, entonces, ¿en qué medida estos films, quince años después, se diferencian de las autobiografías en video de principios de siglo? ¿Cómo asumen las mujeres estas transformaciones en el contexto de una serie de mutaciones del plano político? ¿Qué diferenciales aportan?

Como ya se indicó, además de la popularización de jornadas, ciclos, festivales y curadurías audiovisuales y cinematográficas que transitan el campo temático de los feminismos y las disidencias sexuales, en las primeras décadas de este siglo se dieron una serie de transformaciones en el plano social, político y legislativo en vinculación con temas como el género, las luchas de los movimientos LGBTI, el placer o la autonomía corporal, temas ligados, en gran medida, con el campo teórico y político de los feminismos y el trabajo crítico de las disidencias sexuales. En ese transcurso temporal, se asentaron en la arena pública local

problemáticas ligadas a los feminismos de la tercera ola y las disidencias sexuales (Butler, 1990, 1993; Foucault, 2003; Halberstam, 2020; Haraway, 1991; Preciado, 2000, 2008; Rubin, 1989).

Muchas de las películas documentales producidas en los últimos tiempos traman una notoria aproximación a asuntos temáticos y políticos ligados a los géneros y las sexualidades, problemas que, si bien se dan por sentado en aproximaciones al documental performativo global –con especial énfasis en Estados Unidos, en trabajos como los de Nichols (1997), Renov (2004), Bruzzi (2006) o Weinrichter (2004)–, cobraron una relevancia mayor en el documental local solo entrada ya la década de 2010. Se trata de películas que urden formas de aproximación sexopolítica al mundo histórico, esto es, en términos de Preciado (2008), en el trabajo de gestión y el laboratorio con formas de creación y apuesta a la multiplicación de sentidos, contra la codificación de los géneros y las sexualidades de la gestión biopolítica. Uno de los ejes de trabajo de estas películas puede apuntar, por ejemplo, a la disputa por los límites biopolíticos y discursivos del cuerpo y el placer, al sexo y la sexualidad, a la codificación política de los órganos sexuales y reproductores, al género, a la división sexual del trabajo y a las asimetrías que codificaron su constitución, tanto en la esfera pública como privada. Algunas de estas líneas problemáticas pueden leerse en películas que, nuevamente, recurrieron a la primera persona como lugar de pivoteo o anclaje: *Cuaterros*, de Albertina Carri (2016); *Shalom bombón*, de Sofía Ungar (2016); *Las lindas y Aquí y allá*, de Melisa Liebenthal (2016 y 2019, respectivamente); *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi (2017); *Caperucita Roja*, de Tatiana Mazú (2019); *Mala madre*, de Amparo Aguilar (2019) y *Ob scena*, de Paloma Orlandini (2020).

Al margen de estas películas, que articularon definitivamente estrategias de la primera persona, también es notorio el número de documentales que desplegaron aproximaciones subjetivas y que relataron y retrataron vidas trans-travestis. Nos referimos a films colaborativos que abundaron en registros como la entrevista, el retrato y el testimonio: *La peli de batato*, de Goyo Anchou y Peter Pank (2011); *Yo nena, yo princesa*, de María Aramburú (2012); *Deconstrucción. Crónicas de Susy Shock*, de Sofía Bianco (2016); *Con nombre de flor*, de Karina Sosa (2019); *Mocha*, de Francisco Quiñones Cuartas y Rayan Hindi (2019); *Canela*, de Cecilia del Valle (2020) o *Hi sweety*, de Celeste Prezioso (2020).

La tercera tipología que proponemos, a fin de organizar y comprender el diferencial de las mutaciones de la primera persona para una periodización en el campo local, es la que denominamos *primera persona en expansión*. Esta tipología coincide con una etapa de fuerte centralidad de los feminismos de la tercera ola y las disidencias sexuales y, sin duda, con aquello que Ticio Escobar (2004) denominó *giro identitario*. Consideramos que, dentro de este derrotero, se destacan dos películas en alianza con la primera persona y sobre ellas posicionaremos nuestra indagación: *Cuaterros* y *El silencio es un cuerpo que cae*. Ambas

asumieron de manera plena la primera persona para concebir, sin embargo, que esta no es posible sino en su dispersión y fragmentariedad. De esa forma, ambos films dirigieron su atención a materiales como el archivo, los documentos, la memoria y las sexualidades disidentes.

En *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017), Eduardo Mattio (2020) detecta, por ejemplo, las formas en que el film pone al descubierto que la propia subjetividad es restringida y atravesada por condicionamientos externos, formas de una fabricación sujeta a narraciones ajenas. De acuerdo con este autor y siguiendo algunas ideas de Butler, el trabajo de Comedi, mediante la restitución de informaciones y la indagación de archivos y testimonios, busca el esbozo de una narración identitaria de su padre, Jaime. Su trabajo es apuntalado, entonces, desde la construcción de un archivo particular, un “archivo de sentimientos” (Cvetkovich, 2003) elaborado a partir de traumas propios de una “cultura pública gay” (enmarcada en el tiempo y espacio en el que vivió Jaime). Gabriel Giorgi (2018) explica que el secreto del padre constituye un motor central en el relato. La cámara, en tanto prótesis de la mirada, funciona con el objeto de suturar diversos escenarios del cotidiano. Aquel secreto, sin dudas, emerge ligado al plano de la identidad sexual y en vínculo con las normas del género.

María Belén Contreras (2019), por otro lado, encuentra que *Cuatreros* narra la experiencia y el derrotero de la búsqueda de la propia Albertina Carri en y desde los fotogramas de las películas para encontrar a Roberto Carri, su padre, detenido-desaparecido en la última dictadura militar. La película se construye, primero, en una línea investigativa, en la búsqueda y voluntad de adaptación del libro de Carri padre, *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia* (1968), por lo que se presenta y es narrada a través de múltiples versiones de una misma película, ideas esbozadas una y otra vez junto a Marta Dillon, la esposa de Albertina. La propia investigación aparece, muchas veces, no solo enunciada en *voice over*, sino desplegada sobre el plano y a través de múltiples fragmentos de archivo de diversa índole: publicidades, noticieros, materiales clandestinos, animaciones, cine de ficción, etc. Así, la pantalla se subdivide dos, tres, cuatro veces. Estas dinámicas reflexivas en torno de la imagen acercan la pieza a lógicas propias del *cine-ensayo*, en esa fragmentariedad, ya que parece construir un *tapiz de archivos*, donde, a la par que se narra el intento de Carri de encontrar a su propio padre y producir una película, se cuenta la voluntad de construir una familia y criar a un hijo con su esposa, Marta Dillon, señala Contreras (2019, p. 128).

Retomando las ideas de Dyer (2001), el documental se constituye –en estos casos, con mucha justeza– en técnica del sujeto, sobre todo, en manos de identidades minoritarias o postergadas, en tanto forma reparatoria de su propia subalternidad. Sin duda, aquel es el punto de vista en el que se posiciona Carri para organizar todos sus materiales.

IV. Hipótesis y estructura de esta tesis

La hipótesis de esta investigación es que las mujeres, en el panorama argentino, desarrollaron modulaciones e inflexiones particulares del *yo* en el documental en primera persona desde mediados del siglo XX hasta el presente. Estas modulaciones e inflexiones orbitan e interpelan las construcciones sexo-genéricas, las sacuden y las revierten, como veremos en los casos analizados, desde hace varias décadas. Esas voces narrativas (esas transformaciones) pusieron en jaque la naturalización del punto de vista neutro o, si se quiere, la pregnancia de la voz patriarcal atribuida al documental.

Para describir estas transformaciones, nuestro análisis se recorta en tres escenarios singulares: un primer escenario de carácter formativo, ubicado hacia 1970, en el que identificamos, a partir de los films de María Luisa Bemberg, una primera persona que no estará presente de manera evidente, pero que hará su entrada en forma de recursos oblicuos: observaciones sobre el mundo histórico a la manera de un diario, uso de testimonios de terceros, operaciones en clave irónica o paródica, escritura en plano. Luego identificamos un segundo momento, alrededor del cambio de siglo, marcado por una asunción más evidente de la primera persona y de ensayo, ejercicio y experimentación con sus posibilidades a partir de una puesta en tensión de asuntos como la identidad, la memoria, el pasado y la historia. La revisión del pasado reciente y la desconfianza sobre su relato serán algunas de las claves de este cine. En este tramo, nos ocupamos de *Los rubios*, film que reúne gran cantidad de esas transformaciones e inaugura un ciclo de piezas que operaron a partir un mismo centro de trabajo. Finalmente, identificamos un tercer momento, alrededor de 2010, en el que los films de la primera persona se aproximaron con mayor énfasis a un terreno de indagación de ideas ligadas a los géneros y las sexualidades, añadidos estos tópicos a los problemas de la historia y la memoria. El problema del archivo aquí asumió un fuerte protagonismo, a la par que los films comenzaron a disponer de otras formas del tiempo y de la historia.

Más allá de los esencialismos sexogenéricos que corresponden a la utilización de una categoría como la de *cine de mujeres* –que nos ocuparemos de revisar, atender y poner en cuestión desde diversos enfoques–, nos interesa mostrar que este derrotero documental trabajó en el diseño de formas autónomas para examinar el mundo histórico. Nos referimos a que estas mujeres desarrollaron estrategias específicas, propias de una epistemología contextual que les permitió el registro del mundo desde un lugar y un enclave particulares. La modulación de esta primera persona estuvo, desde sus comienzos, fraguada en la asunción de un punto de vista alternativo al dominante, de desafío a los estándares y al *statu quo* del documental mayoritario, en continuidad con la búsqueda de las teorías y las producciones de las mujeres y los feminismos en cruce con el audiovisual.

El examen que hace Bemberg en sus cortometrajes de las lógicas que sustentan el patriarcado –el universo doméstico, la división sexual del trabajo, las tecnologías del género– debe leerse, también, en el reverso, proyectado sobre la relación de las mujeres con dispositivos de la primera persona, como el diario íntimo, la confesión o la crónica, géneros asociados a la escritura doméstica, es decir, a formas de politización de la experiencia individual. Años después, aquel mismo lugar privilegiado es el que va a permitir anudar asuntos que oscilan entre la intimidad y la política mayoritaria desde una *posición femenina* (Catelli, 2007) en la revelación del mundo. Más adelante, ese trabajo de investigación permitirá, también, la exploración de tramas silenciadas u obliteradas por la normatividad biopolítica, al experimentar con relatos y experiencias que desafían enclaves identitarios predominantes a partir de indagaciones con el tiempo y el archivo, la identidad sexual o el género. Claramente, el cine documental local, por su proximidad y reelaboración del mundo histórico, se constituyó en un laboratorio clave para el tratamiento y la revisión de problemáticas de las mujeres que ingresaban a él, de ahí que haya sido un espacio de consolidación de críticas y apuestas políticas contra los sentidos establecidos por los discursos mayoritarios de la sociedad.

Arriesgamos la idea de que la primera persona hecha por mujeres ha transitado por tres momentos diferenciados, de acuerdo con mutaciones técnicas, inscripciones en la cultura y reenvíos con el cine del contexto. Proponemos, entonces, una posible periodización: un momento inicial, más bien formativo, ligado a estrategias oblicuas de la primera persona, que denominamos *primera persona encubierta*; un segundo escenario de asunción más evidente de esa primera persona, pero también de indagación de sus posibilidades y de uso del cine como laboratorio para el ejercicio de asuntos tales como la identidad, la memoria, el olvido, y, sobre todo, el trauma de la última dictadura militar, al que denominamos *primera persona en proceso*, y un tercer momento signado por una asunción plena de la primera persona, a la que se suman la centralidad del archivo, la experimentación con nuevas formas de trabajo con el tiempo y la revisión de asuntos ligados al género o la sexualidad, que llamamos *primera persona en expansión*.

En cuanto a la estructura de esta tesis, en el Capítulo 1 proponemos el despliegue de un derrotero de dos asuntos que resultan centrales para este trabajo de investigación. Por una parte, la paulatina incorporación y consolidación de la primera persona en el documental local. Se rastrea, entonces, desde su temprana inclusión en films específicos, en el recambio modernizador del cine local en las décadas de 1960 y 1970, hasta la emergencia, consolidación y centralidad del testimonio a partir de la transición democrática y su auge en el contexto contemporáneo. Por el otro, se propone una distinción entre los documentales en primera persona que aparecieron hacia el cambio de siglo y los más actuales, entendiendo que los primeros están signados por el efecto del fin de la dictadura y el recambio generacional, con la búsqueda de ejercitar la palabra allí donde había faltado hablar de gran cantidad de asuntos,

mientras que los segundos se hallan ligados a nuevas formas de trabajo con el archivo, las tecnologías, el campo político y temático del sexo, el género o la sexualidad.

Este itinerario respecto de las trazas de la primera persona nos permite desarrollar en profundidad y recortar las tres modalidades que se proponen y analizan en esta tesis como parte integrante de un esbozo de periodización: *primera persona encubierta*, *primera persona en proceso*, *primera persona en expansión*.

El Capítulo 2 despliega una cartografía alrededor del cine en primera persona hecho por mujeres en el continente latinoamericano para determinar, también, en qué medida es posible notar recorridos, temas, problemas o recursos que fueron desarrollados a lo largo del cambio de siglo en un mapa más amplio. Se propone, entonces, el análisis de una serie de películas realizadas en Chile, Brasil, Cuba y Paraguay en el pasaje del siglo XX al XXI. Este análisis nos permite detectar cuáles son los recursos, las problemáticas, los interrogantes y las mecánicas a las que las directoras recurrieron para el traslado y la exploración de inquietudes particulares; también, en qué medida enlazan la voz personal con problemáticas de índole más amplia.

El Capítulo 3 aborda el núcleo de nuestra investigación: el reconocimiento y análisis en profundidad de las tres formas de la primera persona que, consideramos, surgieron en el período histórico de las décadas de 1970, 2000 y 2010 en nuestro país. En ese recorrido se propone, primero, la obra de María Luisa Bemberg, en tanto forma de una *primera persona encubierta* en los cortos *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978), como piezas que, de manera inédita, canalizaron las discusiones del feminismo de la segunda ola y los recursos que inauguró la modernidad cinematográfica de los años sesenta. A continuación, proponemos *Los rubios*, de Albertina Carri (2003), como la pieza más significativa en las mutaciones del documental característico del recambio generacional asociado al cambio de siglo, que actualizó discusiones asociadas a la memoria, la propia representación documental, la ligazón entre historia personal e historia social o el plano confesional. Examinamos esta pieza a la luz de lo que denominamos *primera persona en proceso*. Finalmente, nos ocupamos de dos películas más recientes, *Cuaterros* (Albertina Carri, 2016) y *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017), enmarcadas en las transformaciones de un campo documental en el que, en la segunda década del nuevo siglo (2010-2020), cobra especial relevancia el trabajo de posproducción con material de archivo, por un lado, y las perspectivas de los feminismos y las disidencias sexuales en la aproximación al tiempo y a la historia, por el otro. De ahí que consideremos que estas películas proponen otras ópticas para pensar la subjetividad, el sexo, el deseo o la identidad. Estas películas son examinadas bajo la lógica de una *primera persona en expansión*.

A modo de cierre, el Capítulo 4 retoma los principales derroteros que configuraron el marco conceptual para la selección del corpus filmico analizado, repasa los condicionantes sociohistóricos y técnicos en el que emergieron esos films, revisa las nuevas formulaciones

teóricas acerca del papel clave de ciertos recursos y destaca los aportes de esta tesis al campo audiovisual y a su objeto específico de análisis: la emergencia y la consolidación de la narración en primera persona en el documental argentino realizado por mujeres.

CAPÍTULO 1

Derroteros de la primera persona. Mutaciones, avatares y consolidación actual de la primera persona en el documental

1.1. Apariciones de la subjetividad en la prehistoria de la primera persona: los años sesenta y setenta

¿En qué medida es posible hablar de un cine en primera persona? ¿Cuáles son los rasgos específicos que nos permiten detectar la voz de un *yo* en el documental? En este capítulo, nos interesa abordar una serie de reflexiones respecto de aquello que consideramos *primera persona* en el documental y despejar sus avatares y mutaciones a lo largo del traspaso del siglo XX al XXI en nuestro país. Como veremos a continuación, nuestra hipótesis plantea que la primera persona hecha por mujeres en el ámbito local describe tres inflexiones que recogemos en la forma de una periodización, con un primer escenario de experimentación, asociado, más bien, a estrategias de encubrimiento, de trabajo con testimonios ajenos, de ejercicios que permitirán trasladar las propias inquietudes de un *yo* más mediadas por la retícula de una tercera persona. Esta primera persona de un período formativo incorporaría elementos de la modernización propios de la ficción de la década del sesenta, a la par que reclutaría diversas formas de la subjetividad para hacer hablar a la primera persona. En un segundo tramo, reconocemos otro escenario, alojado en la consolidación de la primera persona en el marco de una creciente dominancia de la subjetividad en numerosos ámbitos culturales, a la par de un recambio generacional en el cine local y una tendencia a la reflexión y a la discusión sobre la última dictadura militar. Finalmente, en la actualidad, reconocemos un tercer movimiento de la primera persona, articulada a la luz de usos particulares desde y con el archivo, el despliegue de discursos sobre la sexualidad y el género, el cuestionamiento de la temporalidad dominante y hasta el planteamiento de recursos ligados al denominado *cine-ensayo*.

Debemos señalar que, en principio, coincidimos con Piedras (2014a) cuando advierte que los usos de la primera persona en el documental local contemporáneo no deben leerse como un todo homogéneo, sino, más bien al contrario, como parte de un derrotero particular y atravesado por gran cantidad de transformaciones. A partir del cambio de siglo, puede advertirse una popularización de su uso, enmarcado en un contexto de poscrisis (Giunta, 2009) y un período en el que la esfera artístico-cultural se transforma en relación con los modos en que la experiencia y la subjetividad contribuyen a elaborar y sostener un discurso sobre el mundo, asumiendo una valía y una centralidad sin precedentes. Esta mutación –explica Piedras– da cuenta de la paulatina transformación de un modelo *expositivo-objetivista*, antes dominante en

el terreno documental, a una centralidad de la figura del testimonio (2014, pp. 9-30). En este sentido, también Sarlo (2005) registra un debilitamiento del imperio del pasado monumental en favor de la popularización del relato en primera persona y el giro subjetivo, sobre todo, en el período de transición democrática. Para Leonor Arfuch (2002), este giro coaguló en la lógica de un *espacio biográfico*, que cobró especial centralidad en diversas manifestaciones del campo cultural, como el periodismo, la literatura, el terreno académico y, sin dudas, el cine. El ingreso pleno del plano biográfico, la autobiografía y diversas modulaciones del *yo* en el campo documental convergió hacia fines del siglo XX y principios del XXI en lo que varios autores acordaron en denominar *documental performativo* (Nichols, 1997; Renov, 2004; Weinrichter, 2004).

Nichols señala entre los films paradigmáticos de esta modalidad películas como *Kush* (Pratibha Parmar, 1991), *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991), *Unfinished Diary* (Marilú Mallet, 1983), *Our Marilyn* (Brenda Lognellow, 1998), *Sight Unseen* (Jonathan Robinson, 1990), *Films are Dreams* (Sylvia Sensiper, 1989), *I'm British but...* (Gurinder Chadha, 1989), *Unbidden Voices* (Pranja Parasher y Deb Ellis, 1989), *A song of Ceylon* (Laleen Jayamanne, 1985), *Territories* (Isaac Julien, 1984), *Looking for Langston* (Isaac Julien, 1991), *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989), *Forest of Bliss* (Robert Gardner, 1985), *The Body Beautiful* (Ngozi Onwurah, 1991) y *Naked Spaces: Living is Round* (Trinh T. Minh-ha, 1985).

Uno de los primeros rasgos que Nichols advierte en estos documentales es el de las desviaciones respecto de aquellos sentidos más instituidos del documental, es decir, el hecho de entenderlos como estrategias argumentativas sobre el mundo histórico. Este autor señala que si pretendemos ubicar al documental en el marco de los seis aspectos de la comunicación postulados por Jakobson —expresivo, referencial, poético, retórico, fático y metacomunicativo—, el documental performativo propone un desvío en el énfasis de lo referencial como característica documental, y, contrariamente a la idea asociada a su transparencia, fuga hacia una mezcla variable de lo *expresivo*, lo *poético* y lo *retórico* como nuevos aspectos dominantes. Por otra parte, ese giro lo acerca un poco más a la frontera borrosa entre ficción y no ficción (Nichols, 1997, p. 95). Uno de los aspectos centrales de esta nueva modalidad —que no cancela las anteriores, sino que las complementa e interactúa con ellas— es que entra en devaluación el trabajo con el acceso a la historia oficial y al pasado. El documental performativo, por su parte, tiende a la suspensión de la representación realista, pone los aspectos referenciales ligados al mensaje entre paréntesis, además de presentar un realismo disperso, interrumpido y hasta pospuesto. Una de las premisas que subyacen a estas películas es la presunción de que es posible conocer la realidad de manera divergente, particular, ya que lo hace autorizada por un punto de vista próximo a aquello que se narra.

De acuerdo con Nichols, el documental performativo también se sustenta sobre una paradoja: genera una tensión entre las esferas de la ciencia y la historia, ya que propone un tono expresivo, a la par que pretende retener la potestad de constituirse en un objeto que habla de la historia para imprimirle y asignarle sentidos particulares. Se trata de películas que no abandonan el plano referencial del mensaje hacia el mundo histórico, sino que lo abordan por medio de construcciones expresivas, estilizadas, subjetivas. El enlace indexical permanece, pero en un sentido subordinado (Nichols, 1997, p. 98). Weinrichter (2004) adhiere a estas ideas cuando admite que se trata de prácticas documentales que se desvían del eje problemático que configura el binomio verdad/veracidad y, en su lugar, fijan su atención sobre la forma de la comunicación. Como veremos más adelante, estas películas desconfían de manera sostenida de los criterios de verdad única, por ejemplo, de los relatos y las memorias oficiales. La dimensión afectiva del propio o la propia documentalista se vuelve la partitura sobre la que se despliega el film, y es él mismo o ella misma quien se constituye, en gran medida, en uno de los objetos del documental, al punto de que cabe la posibilidad de configurarse en narrador o personaje (Weinrichter, 2004, p. 51). Nos preguntamos, entonces, ¿qué puntos de vista, coordenadas espacio-temporales o problemáticas despliegan las mujeres en las películas en primera persona?

Stella Bruzzi (2006) se distancia de los usos que da Nichols a la noción de performatividad y, en su lugar, recurre para definirla a los trabajos de Judith Butler y de John L. Austin. Así, Bruzzi señala que, en el campo del documental, estas acepciones pueden ser puestas en paralelo con el modo de registro del mundo, una puesta en práctica que adquiere su significado en la interacción entre interpretación y realidad. El documental emerge de una dialéctica entre la imagen, la realidad y aquello que el director o directora buscan retratar. Los documentales son actos performativos cuyo carácter de verdad emerge en el acto de la filmación (Bruzzi, 2006, p. 4).

Bruzzi, además, retoma la noción de *teatro documental* del dramaturgo y teatrista Peter Weiss, quien señala que este tipo de documental renuncia a la idea de invención, aunque recupera materiales de ella y los pone en escena, sin alterar su contenido, pero editándolo en su forma. De la misma manera, se ocupa de presentar hechos para ser examinados y tomar así una postura particular. Si partimos de las definiciones propuestas por Weiss, entonces, podríamos aducir que el documental nace de una negociación entre dos factores antagónicos: lo real y su representación, pero más que un problema que debe ser superado, dicho autor acepta la propensión a un entendimiento dialéctico del mundo factual como una virtud (p. 13).

No obstante, coincidimos con Piedras cuando advierte que, al formular una definición propia de performatividad, Bruzzi se acerca más a aquello que Nichols nombra como *reflexividad* –propia de la modalidad reflexiva–, ya que dirige la atención a la fabricación y a los mecanismos de construcción del propio film. Adherimos a los conceptos de Piedras al señalar

que muchas de las narrativas en primera persona en el documental argentino –y agregamos, latinoamericano– fueron formuladas alrededor de dos núcleos problemáticos principales: los hechos ligados a la última dictadura militar (que, en el caso argentino, abarca el período comprendido entre 1976 y 1983) y las crisis sociopolíticas e institucionales de las décadas posteriores.

Estos sucesos llevaron a una gran cantidad de cineastas a formular reversiones y revisiones de la historia particularmente divergentes respecto de las desplegadas por las generaciones anteriores. Existe un desarrollo particular en la manera en que emergieron y se desplegaron las modalidades documentales en este territorio y, a través de la lectura de su desplazamiento cronológico, será posible también leer las particularidades de estas películas respecto de las producidas en los países centrales (Piedras, 2013, pp. 36-37). De esta forma, desde la década de 1980, emerge una expansión progresiva en los modos de representación documental (distinta a las que se desarrollaron en Europa o Estados Unidos), que culminará en la puerta del siglo XXI con una presencia marcada de las modalidades reflexiva y performativa. Como veremos más adelante, consideramos que la revisión de un corpus de directoras de Argentina, Chile, Paraguay, Brasil y Cuba permitirá abarcar los avatares de la consolidación de la primera persona en el documental latinoamericano en las últimas décadas y habilitará el rastreo de la pregunta por la medida en que las películas trabajadas en esta investigación son deudoras de esa genealogía.

Al margen de su expansión inédita en el paso de un siglo al otro, creemos importante advertir que para Piedras (2012), las condiciones de posibilidad del desarrollo del género documental en el panorama local se instalaron en la primera modernidad de los sesenta, proceso que se vio interrumpido con la dictadura, a mediados de los setenta, y que solo pudo retomarse en la década de 1990 a la luz del nuevo cine argentino, en un contexto donde la discusión alrededor del realismo se volvió, sin lugar a dudas, significativa (p. 39).

Formas incipientes en las que pueden notarse los modos en que permea la primera persona –sostiene Piedras– se encuentran, por ejemplo, en la segunda y la tercera parte de *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966-1968), cuyos títulos respectivos son “Acto para la liberación” y “Violencia para la liberación”. En estos dos tramos, se pasa de una estructura narrativa deliberada basada en el montaje a una estrategia algo más subjetiva, que opta por darle voz, a través de diversas entrevistas, a militantes peronistas. Al margen del uso de la *voice over* como autoridad fundamental y organizativa de las piezas, en estos tramos se gestionan formas de delegación de la autoridad textual. Lo que hay allí, entonces, es la validación del discurso de los otros (Piedras, 2012, pp. 41-42). Otro documental que opta por la incorporación de la primera persona es *Testimonio de un protagonista*, cortometraje de Pablo Szir que se integró a un trabajo colectivo dedicado al Cordobazo llamado *Argentina, mayo de*

1969: *los caminos de la liberación*, del grupo Realizadores de Mayo (1969). En dicho cortometraje, el relato en primera persona que proviene de la banda de sonido es acompañado por un plano de un trabajador que se dirige a una fábrica. También se incorporan imágenes de una cámara subjetiva que registra el espacio urbano y los efectos de la revuelta unos días después de acontecidos los hechos (Piedras, 2012, pp. 42-43).

Apréa (2010) reconoce este tipo de expresiones como parte de una “subjetividad colectiva”. Es importante señalar que, muchas veces, esas subjetividades que traían las películas de los sesenta, radicadas, sobre todo, en testimonios, implicaban formas de ilustración o anclaje del discurso político-ideológico de la propia obra que buscaba enlazar lo general con lo particular. Así, funcionaban como material probatorio que decantaba en actores sociales, problema que irá mutando en el cine contemporáneo, ya que la subjetividad deja paulatinamente de representar a agrupaciones o sectores específicos y se vuelve un centro, de alguna manera, intransferible.

La modernidad cinematográfica local, en tanto programa abocado al cine de ficción de los sesenta, emerge, en términos de Bernini (2003), como inconclusa debido a que el propio terreno del documental se presenta de modo esporádico y modulado, más bien, por la dominancia del modo expositivo y con escasa indagación en formas más oblicuas o esmeriladas del mundo histórico. En este sentido, Piedras advierte que hasta al menos mediados de la década de los noventa, el documental mantuvo lo que nombra como “obligaciones” respecto de lo real –esto es, la historia, el compromiso con el contexto político y social–, las que limitaron, en cierto modo, el desarrollo de su experimentación con el dispositivo narrativo (Piedras, 2012, p. 40), asuntos que, como veremos, se desplegarán con mayor libertad hacia la década de 2000 y habilitarán la entrada plena de la primera persona.

Continuando con la mirada de Piedras, el documental local inicia la construcción de un terreno autónomo de manera demorada en relación con el enorme volumen de producciones de ficción. Esto explica por qué el género adopta como predominantes desde los años cincuenta y sesenta modalidades desfasadas en relación con las transformaciones y el programa estético moderno trabajado por la generación del 60 en nuestro país.⁹

⁹ Para describir la llamada “generación del 60” en lo que se refiere al origen del nuevo cine argentino, Feldman (1990) encuentra, en principio, varias causas que determinaron la constitución de este fenómeno. Una de ellas está ligada a la intensa actividad de los cineclubes, establecidos –según señala– durante la década de 1930, constituyéndose en espacios de gran centralidad a caballo de las décadas de 1950 y 1960. Otra causa es la aparición de revistas como *Gente de Cine*, *Cinedrama*, *Cuadernos de Cine*, *Cinecrítica* o *Tiempo de Cine*. Por otra parte, Feldman destaca la emergencia de espacios de formación, como el Taller de Cine (1951) o el Seminario de Cine Buenos Aires (1953), en tanto espacios y equipos de aprendizaje y experimentación colectiva que realizaban tareas de producción y formación en 35 mm y 16 mm. Algunos directores que surgieron en este primer momento fueron Enrique Dawi, Simón Feldman, David Kohon, José Martínez Suárez, Dino Minniti, René Mugica o Lautaro Murúa. Muchos utilizaron el film publicitario o el cortometraje como espacio de experimentación, antes de producir sus primeras películas,

Piedras señala dos films de 1969 que operaron y asumieron diversos usos e irrupciones de la primera persona: *Damacio Caitruz, etnobiografía*, de Jorge Prelorán, y *Nota sobre Cuba*, de Raymundo Gleyzer. En el primero, desde el inicio –y como nota que acompaña la introducción del tiempo y el espacio donde se registra a una comunidad indígena–, puede escucharse una *voice over* que da cuenta de los viajes que el propio realizador hizo para dar con la figura del protagonista, Caitruz. En el segundo caso, se trata de un documental producido para TV que pone al propio Gleyzer bajo la figura articuladora del cronista que lleva adelante y conduce el documental, en un ejercicio de escasos antecedentes. En *Single (un ejercicio incompleto)*, de Alberto Yaccelini (1970), también puede reconocerse un ejercicio formal que juega, de acuerdo con Piedras, entre la performatividad y la reflexividad. Se trabaja, en gran medida, con la voz de diversos entrevistados, a la par que aparecen los realizadores manipulando la materialidad de la película, mientras la editan. De alguna manera, el objeto de la obra deja de ser aquel que se proponía registrar en un principio (un campeón de remo, Alberto Demiddi) y da paso a una reflexión en torno de las condiciones de construcción mismas del documental.

Fue entonces, en el marco de la transformación de los planos discursivo y narrativo, cuando empezaron a permear rasgos más bien ligados a la subjetividad y, por ende, la incorporación del *yo* al registro factual del mundo histórico. De acuerdo con David Oubiña (2004), en el mismo período en que surgen estos films, además, conviven dos fenómenos: una creciente politización del cine ligada a la vida cultural de la década y un nuevo tipo de profesionalización audiovisual asociada al trabajo en la publicidad. El primer fenómeno, aclara dicho autor, llevó a un conjunto de cineastas hacia los márgenes de la industria y el otro estuvo asociado a la sostenida profesionalización en el cine comercial. En este mismo contexto –añade Oubiña– es preciso destacar la presencia del cine *underground*, que realizaba experimentos formales similares a los del *new American cinema* o el cine europeo experimental (2004, p. 125). Y es importante señalar, además, que el paso de los años sesenta a los setenta en nuestro país representa, para el campo de la literatura, también la irrupción de una serie de piezas que comparten formas de una exacerbación estilística radical y modos de aproximación al límite.¹⁰

y apelaron a fuentes literarias –Julio Cortázar, David Viñas, Mateo Booz– o guiones hechos por escritores, como Augusto Roa Bastos.

¹⁰ Oubiña refiere un texto como *El fiord* (1967), de Osvaldo Lamborghini, los films *The Players vs. Ángeles caídos* (1968), de Alberto Fischerman, y *Puntos suspensivos* (1971), de Edgardo Cozarinsky, además del libro de relatos *La mayor* (1972), de Juan José Saer. En este sentido, declara que muchas de las “estrategias de ruptura” están alojadas en gestos tales como la intertextualidad explosiva, formas de la causalidad dramática dislocada, relatos hiperbólicos, alteraciones en la puntuación, “perversiones léxicas”, ejercicios y experimentos con la sintaxis, el gusto por la discontinuidad, el cruce de registros, estrategias de dilatación de la frase, etc. En definitiva, lo que se cuenta al margen de las narraciones estaría, de algún modo, “en los bordes del relato de toda narración, sobre un límite más allá del cual ya no sería posible contar” (Oubiña, 2004, p. 9).

Si bien para Piedras (2012), el documental en primera persona asume cierta tendencia a la expansión desde el año 2000 en el territorio local y a partir de la década de los ochenta en el europeo y estadounidense, es interesante notar en qué medida se colaron registros subjetivistas de la narración y la argumentación en este cine; en qué medida fue posible que, anticipadamente, permearan discursos del orden de lo íntimo o de la primera persona. Esto nos permitirá ubicar la primera de nuestras categorías que dan cuenta del ingreso de las mujeres al cine documental en primera persona.

Al margen de las interrupciones que impuso la última dictadura (1976-1983) en el plano de la realización audiovisual, en el tránsito de la década de 1970 a la de 1980, Piedras destaca los films *Reflexiones de un salvaje*, de Gerardo Vallejo (1978), y *Susana*, de Susana Blaustein Muñoz (1980), en tanto piezas que permiten leer la transición epocal, con algunos trazos de la irrupción de la primera persona.

Si bien no es objeto de análisis de esta tesis, cabe advertir que la película *Susana* marca un desplazamiento notable alrededor de las temáticas sobre las que, hasta aquel momento, ahondaban las películas realizadas por mujeres a nivel regional: este film introduce la discusión de la identidad sexual por medio de la recuperación y asunción del punto de vista, en primera persona, de una lesbiana. Con un origen en cierta medida similar al cine de la directora brasileña Helena Solberg (por la excentricidad de su lugar de enunciación respecto del continente latinoamericano, ya que fue producida en los Estados Unidos), el film marca un antecedente en la inclusión de otras discusiones propias de los feminismos, en este caso, del feminismo lésbico. Se trata de un trabajo final de curso realizado por Muñoz en el San Francisco Art Institute. En este film, de media duración, podríamos decir que lo que Blaustein Muñoz dispone es una suerte de autorretrato que deriva, a su vez, del testimonio de sus padres y de su hermana Graciela.

Es preciso aclarar que los films documentales que incorporaron la primera persona de forma temprana y que integran el tránsito de una década a la otra fueron realizados, en la mayoría de los casos, por cineastas argentinos/as instalados/as en el exterior o que retornaron del exilio, además de haber sido producidos entre territorios e, incluso, entre diversas lenguas. Señala Piedras (2012) que estos documentales habilitaron temáticas y problemáticas ligadas al documental contemporáneo, como la identidad, la memoria o la historia nacional. Se ocuparon de responder a una voluntad de trabajo con aspectos o asuntos ligados a la historia y el derrotero personal, sobre todo, porque se situaban en enclaves de extranjería, en múltiples dimensiones.

Como desarrollaremos más adelante, los films *El mundo de la mujer* y *Juguetes*, de María Luisa Bemberg, capitalizarán las transformaciones de los años anteriores para potenciar, al menos de manera inicial y esquemática, la construcción de un punto de vista particular que nos permite ubicarlos en una línea incipiente de los desarrollos de la primera persona hecha por mujeres: se encargan, además, de revisar temáticas ligadas al plano de la intimidad, de los

órdenes domésticos y sexogenéricos. En estos films, lo que aparece es un esbozo consciente de la politicidad del orden subjetivo y un ejercicio que pendula entre la primera y la tercera persona. La primera persona aparece aquí bajo la estrategia de la grafía en plano, se cuele en entrevistas que confían en la voz de entrevistados y entrevistadas, propias de una *subjetividad colectiva* (Aprea, 2010) que liga lo político con lo personal, que anuda, por lógica metonímica, la experiencia individual con la colectiva. Sin dudas, la presencia descarnada de la realizadora nos lleva a considerar a estos films como parte de una etapa formativa que acude a la tercera persona para componer una primera persona excéntrica, descentrada, que, a los fines de recortar su territorio de operaciones, denominaremos *primera persona encubierta* e inicia el derrotero de esta periodización.

1.2. Cine documental y espacio biográfico en el cambio de siglo. La primera persona bajo examen

Margulis (2009) advierte que la paulatina institucionalización del documental argentino durante el período 1990-2010 (sobre todo, a partir del reconocimiento de la actividad por parte del Estado, la proliferación de títulos y estrenos, la consolidación de estructuras de distribución y exhibición y la aparición de entidades y festivales dedicados a este género) supuso una fuerte consolidación y maduración de su lenguaje (p. 95). Como señala Aprea (2008), en la década de los noventa, terminó de consolidarse un grupo de realizadores y productores profesionalizados y especializados en áreas concernientes a este cine. A la emergencia de productoras como Cine Ojo¹¹ y Zafra, se añadieron los trabajos de Andrés Di Tella, David Blaustein o Alejandro Fernández Moujan. Estas películas rastrearon, además, formas de financiación en entes tanto privados como públicos, nacionales, regionales o internacionales. Es importante destacar que, a fines del siglo XX, de acuerdo con Renov (2004), el fenómeno contó con una gran circulación de discursos confesionales en su plano estético, en asociación con el video independiente. Desde el mercado cultural de las confesiones, la confesión en video mediada por una cámara impregnó de manera determinante al cine. De allí que pueda identificarse, en términos globales, la aparición de numerosas películas ligadas a lo que Renov denomina “nueva autobiografía” o “cine autobiográfico”. Como ya hemos adelantado, la aparición del video y su portabilidad,

¹¹ Productora fundada en conjunto por Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, cuyas influencias francesas fueron Les films d'ici y JBA production. Se especializaron en el documental siguiendo el modelo francés. Para Bernini (2007), el dúo de la productora será aquel que recupere la línea del documental de corte social y político que había sido interrumpida por la dictadura. Como indica el autor, los films realizados por Céspedes y Guarini intentaron desmarcarse de los lazos con el pasado de los cineastas militantes, ya que aquí el pasado aparece sujeto a revisiones (p. 27). El primer documental de Cine Ojo, *A los compañeros, la libertad* (1987), por ejemplo, se ocupó de retomar la figura de los presos políticos liberados durante el gobierno de Alfonsín. Allí –señala Bernini– se traza una línea clara de los documentales que la productora llevaría adelante a lo largo de la década. Al menos durante esos diez años, Cine Ojo se dedicó con profundidad a la relectura de la década militar, tarea compartida con las ficciones contemporáneas.

accesibilidad económica y sencillez en la edición, sin duda, contribuyeron desde el plano técnico a la popularización de esta línea de producción de imágenes en primera persona (Bergala, 2008).

Bill Nichols (1997) definió a estos films bajo la modalidad de *documental performativo* y, como ya se mencionó, esta modalidad asume el gesto propuesto por De Lauretis, cuando llama a la gestión de un punto de vista más allá del género o la subjetividad espectral, es decir, la incorporación de enclaves identitarios de sujetos atravesados por dilemas tales como la migración, el exilio, la diáspora, la transición sexogenérica o los conflictos étnicos o raciales (Nichols, 1997, p. 98). De ahí que, en la gestión plena de la primera persona, muchas mujeres e identidades minoritarias encuentren un espacio de registro y revisión del mundo histórico.

Acordamos con Aguilar (2006) cuando señala que, en el recambio generacional y la transformación del panorama cinematográfico local, en el pasaje de un siglo a otro, fue el documental –a diferencia de la ficción– el que asumió el trabajo con el pasado histórico y la politización de la memoria. Salvo algunas excepciones, las ficciones del llamado ‘nuevo cine argentino’ carecían de referencias específicas y pregnantes respecto del pasado político local. Aguilar advierte que la existencia del nuevo cine argentino está dada, en principio, por la percepción de un corte abrupto y generacional en relación con el cine anterior.

De acuerdo con Aguilar, el nuevo cine argentino se iniciaría con el Premio Especial del Jurado otorgado a *Pizza, birra, faso*, de Caetano y Stagnaro, en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 1997, y se consolidaría con los premios al mejor director y al mejor actor que recibió en el BAFICI 1999 *Mundo grúa*, de Pablo Trapero. Así, según Aguilar, tres son los rasgos que aúnan a esta serie de películas: *producción*, *producción artística* y *propuesta estética*. En ese sentido, muchas películas fueron realizadas con presupuestos exiguos, equipos técnicos de amigos y colegas cercanos, con tiempos de producción que contradecían las normas industriales. En dichos proyectos, ninguno de los tramos está asegurado; por el contrario, en general suponen la búsqueda de apoyos financieros para su completitud. Estas transformaciones también trajeron la invención de formas no convencionales de producción y distribución de las películas (Aguilar, 2006, pp. 14-16).

Siguiendo el análisis de Aguilar, en el terreno documental, la época más visitada fue el período de la dictadura militar, es decir, la década de 1970 en su completitud y con especial atención en la actividad de las organizaciones armadas. Aguilar (2006) señala: “Es como si una vez completada la revisión de la dictadura, se abriera en todos los campos de la cultura un interés cada vez mayor por reflexionar y documentar los años previos” (p. 175). Logrado el consenso a partir de las disputas que habían instalado en materia pública los organismos de derechos humanos, sobre todo con relación al terrorismo de Estado y su diferenciación de la lucha armada, comienza una notable proliferación de piezas que disputan o discuten asuntos

como la memoria, la historia o la valía del testimonio. Otro elemento, inédito pero determinante en este tramo histórico, es el recambio generacional que supuso este pasaje: los niños que habían sido víctimas del terrorismo de la dictadura tenían para entonces entre 20 y 30 años, y recurrieron al cine en tanto forma expresiva para dialogar, saldar cuentas, invocar o, simplemente, pesquisar la figura de sus padres. Algunos de los pioneros de este primer movimiento fueron María Inés Roqué, Albertina Carri y Andrés Habegger, hijos de militantes montoneros desaparecidos (Aguilar, 2006, pp. 175-176).

En este período de principios de siglo, entonces, cobró especial interés la serie de films cuyos objetos de indagación fueron los efectos traumáticos de la historia local reciente, en especial, los dejados por la última dictadura militar. Para diversos autores, entre ellos Oberti y Pittaluga (2006) y Amado (2005b), films como *Cazadores de utopías*, de David Blaustein (1995), o *Los rubios*, de Albertina Carri (2003), son algunos de los más expresivos dentro de los que asumieron este cruce de problemáticas. A ellos debemos sumar, sin duda, (*H*) *Historias cotidianas*, de Andrés Habegger (2001), *Papá Iván*, de María Inés Roqué (2004), y *En memoria de los pájaros*, de Gabriela Golder (2000). Acordamos con Aprea (2008) cuando detecta en estas películas como rasgo fundamental y transversal la figura del testimonio. Se trata de un recurso que trama diversas relaciones con los otros materiales y herramientas de las que estos films se valen (el archivo, las ficcionalizaciones, las entrevistas, etc.), urdiendo fuertes vinculaciones con la figura de los testimoniantes, que se ponen en serie en las piezas. Nos interesa señalar que los films de Roqué y Golder marcan, sin lugar a duda, un período bisagra en materia de primera persona porque, de manera temprana, en el inicio de la década, combinan coordenadas poéticas y políticas que, de acuerdo a Piedras, prologan la serie de características del cine que se desarrollaría luego: la exploración táctica de asuntos ligados a la memoria y sus encrucijadas, el problema de las contradicciones del testimonio, el hilván de los recursos por medio de una *voice over* o grafía en plano. Además, muchas de las estructuras de producción de estos films implicaron una realización bajo esquemas de coproducción¹² y permitieron entender en qué medida la renovación del cine estaba ligada a la aparición de una nueva generación de cineastas (Piedras, 2012, p. 64).

En vinculación con el recambio generacional en alianza con las políticas de memoria, Ana Amado (2008) retoma la figura de H.I.J.O.S.¹³ como un antecedente central vinculado a

¹² Como señala Piedras, ambas obras están producidas por instituciones educativas radicadas en el exterior y figuran como coproductoras: en el caso de *Papá Iván*, el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) de México, y, en el caso de *En memoria de los pájaros*, el Centre International de Création Vidéo (CICV) de Francia.

¹³ La agrupación H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio) fue formada en 1995 con el objeto de luchar por el juicio y castigo a los genocidas responsables de diversos crímenes de lesa humanidad en el marco de la última dictadura cívico-militar. Compuesta, en sus orígenes por hijos e hijas de las víctimas del terrorismo de Estado, se sumó rápidamente al colectivo de los organismos de derechos humanos. Santiago Cueto Rúa (2016) explica que uno de los elementos que acompañó su surgimiento fue el contexto político de mediados de los años noventa en el país tanto en el

este recambio generacional en relación con las políticas de memoria en el país. En este sentido, advierte que muchos de los jóvenes, herederos del relato y la memoria de sus padres desaparecidos, recurrieron a testimonios filmicos, videográficos, fotográficos o instalativos con el afán de narrar la propia historia en un doble movimiento que implicó acercarse a la experiencia a la vez que distanciarse de ella. De ahí que pueda señalarse que el caso de la agrupación H.I.J.O.S. constituye un primer acto de “memoria intergeneracional”, ya que la propia memoria ingresa en una cadena que los asocia a los padres que los precedieron y a los miembros de la misma generación (Amado, 2008, p. 143). En cuanto a las condiciones de su aparición histórica, Amado advierte que los hijos son el último de los eslabones en aparecer y fraguar un relato autónomo respecto de los acontecimientos de los años setenta en el marco de dos décadas de democracia, proceso iniciado en 1983. En ese sentido, Amado agrega que los hijos desplegaron argumentos que se incorporaron a los debates ligados a la violencia de aquel período y lo hicieron cuando esos debates, “galvanizados en un primer momento en torno a la silueta neutra y trágica del desaparecido, incorporaron la figuración biográfica e histórica del militante, y, con ella, la polémica sobre los atributos políticos, éticos y hasta estéticos de su accionar guerrillero” (Amado, 2008, pp. 146-147).

Al margen de su pertenencia o no a una agrupación política o militante, lo que señala Amado es que las propias poéticas testimoniales de esa generación de hijos e hijas se constituyeron como fragmentarias y, muchas veces, autorreflexivas, enlazadas con el pasado que examinan y reclaman. De ahí que sus propios artefactos inventivos, en tanto objetos poético-políticos, no sean solo una reconstrucción histórica, sino, más bien, complejos ejercicios de apropiación de aquellos que figuran como herederos despojados, que eligen los sentidos de ciertas orientaciones estéticas e ideológicas que actualizan en el contexto político presente (Amado, 2008, p. 147). En esta dirección, podemos pensarlos como trabajos de *posmemoria*, en el decir de Marianne Hirsch (2007), ya que se trata de mecanismos de regreso inter- y transgeneracional a la experiencia, bajo formas de mediación que, muchas veces, autorizan la ruptura, la transgresión, la fragmentariedad del recuerdo, la memoria y el acceso a la experiencia.

El documental *En memoria de los pájaros*, por ejemplo, Golder recurre de manera reiterada a dos pantallas que alternan textos e imágenes, explora diversos lugares asociados a la memoria –que se presenta como incompleta– y retoma los crímenes de la última dictadura militar entrelazados con la propia biografía. En *Un tal Ragone (deconstruyendo a pa)*, se abre

plano político como en el económico, social y político. Fue este un período atravesado por las reformas estatales, el plan de privatizaciones llevado adelante por el menemismo, el modelo económico neoliberal y el vaciamiento de los recursos del Estado, sumado a un creciente desempleo. A través de los indultos que concedieron la libertad a los represores encarcelados por sus crímenes en la dictadura, se profundizó la impunidad que se había iniciado en el gobierno de Alfonsín con la sanción de la Ley de Punto Final y la Ley de Obediencia Debida. En: Cueto Rúa, S. (2016). El surgimiento de la agrupación H.I.J.O.S. *Cuadernos de Aletheia*, 2, 8-13. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8474/pr.8474.pdf

una presentación fraccionada y dispersa del recuerdo y la memoria en la persecución del retrato del padre ausente.

Los films que irrumpen en este contexto y ligados a la primera persona configuran formas de interrogación desajustada sobre el pasado; trabajan a partir del montaje del dolor, el duelo y la reflexión, pero también de sus protocolos y ficciones narrativas. Se trata de obras que trabajan en torno de un “yo” narrativo que se asienta en una idea de verdad de la experiencia y que se posicionan sobre una encrucijada: por un lado, la figura identitaria de huérfanos o herederos de padres que “se inscribieron con su muerte en la historia”; por el otro, la figura de cineastas/autores que se exhiben a sí mismos en la imagen y el relato como mediadores de lo narrado (Amado, 2008, p. 150). En este punto, nos interesa destacar lo que expresa Amado: entre los títulos que se produjeron durante esta transición de un siglo a otro, es notorio el trabajo de un conjunto de cineastas mujeres que articularon cuestiones vinculadas con la memoria, basadas en su posicionamiento en tanto *hijas* que recurren a la memoria de sus padres exterminados por la violencia política y el terrorismo de Estado como punto de partida.

Aunque no es materia de esta investigación, es preciso señalar la discusión existente alrededor del concepto de un “cine de mujeres” y sus alcances epistemológicos, retóricos o políticos. En tal sentido, nos interesa advertir que este trabajo se posiciona como deudor de las discusiones que se iniciaron en el campo literario y a partir de la escritura, en primer lugar, bajo las ideas de Hélène Cixous. Esta autora advierte que hablar de una escritura de mujeres, al margen de su imposibilidad, implica pensar en un artefacto que excede la lógica falocéntrica y desborda sus dominios filosófico-teóricos (1995, p. 55). Por otra parte, teóricas como Luce Irigaray (1992) advierten que existen marcas de género en la lengua introducidas por el hombre y que fue bajo la excusa del género neutro que el hombre se ha ocupado de diagramar las leyes de la organización social e individual (p. 29). Asimismo, tomando conceptos de Nelly Richard (1994), confirmamos que hablar de “literatura de mujeres” o “escritura de mujeres” –y, añadimos, de “cine de mujeres”– supone convenir que existen formas de caracterizar al género por las cuales es posible pensar en una “escritura femenina”, y esto debería comprobarse en dos niveles: el *simbólico-expresivo* y el *temático*. En esta línea, Josefina Ludmer señala que hablar de escritura femenina implica la posibilidad de caer en “generalizaciones universalizantes” y, por tanto, el análisis que se realice debe buscar formas de sortear cualquier asunción esencialista *a priori* (Ludmer, 1984, p. 47).

A propósito de las transformaciones que introdujo el cine de este período, también resulta importante notar su correlación con las mutaciones de los modos de producción cinematográfica en el plano local. De acuerdo a Torre (2012), en la década de 1990, es notable la transformación que hubo en torno a la enseñanza y el aprendizaje del cine. Por un lado, un conjunto de medidas alteraron la relación entre el Estado y la Universidad, incluyendo la

promulgación de la Ley de Educación Superior en 1995, que introdujo cambios radicales en asuntos como la autonomía, el financiamiento y el gobierno universitario (2012, p. 121). En este sentido, proliferaron nuevas ofertas en relación con la enseñanza audiovisual.¹⁴ Por otro lado, la Ley N.º 24337 o Ley de Cine, sancionada en 1994, intervino de manera directa en la producción audiovisual documental local. Como señala Josefina Sartora (2009), la nueva –y menos burocrática– accesibilidad del INCAA para obtener subsidios permitió, entre otras cosas, que se consolidaran espacios de producción y realización documental que pudieron darle continuidad a la obra de cineastas locales.¹⁵

Sin dudas, la gestión del documental digital en las vías de producción del INCAA transformó la accesibilidad y posibilidad de desarrollo del documental a nivel local. En este sentido, se consolidó, de forma paulatina, un mercado nacional con proyección internacional para este género, a la vez que se gestó un público propio. Sartora explica que, sin embargo, la diversificación de vías de financiamiento, en parte ligadas a fundaciones y televisoras europeas, influyó en la búsqueda de temáticas universalizables, que pudieran ser entendidas y vistas desde territorios distintos a los latinoamericanos.

En 2006, se inauguró lo que se denominó la “vía digital”, bajo una resolución alternativa a la ley, que tuvo por objetivo estimular la producción documental y así ampliar el plan de fomento. Se trató de una iniciativa que gestionaba la producción de films realizados de manera íntegra en formato de video digital. Esta resolución buscaba solucionar el problema del alto costo que requería cumplir con la Ley de Cine: solo se consideraban películas nacionales merecedoras de un subsidio estatal las que se terminaban en 35 mm, por lo que los formatos de filmación, que eran el video y el de 16 mm, luego se transferían a 35 mm. Con el arribo de las cámaras digitales, se incorporaron nuevos modos de producción que permitían desarrollar, grabar y posproducir los films de manera más económica hasta su entrega final en el Instituto de Cine. La “vía digital” concedía subsidios más acotados para películas realizadas de manera íntegra en formato digital, ajustados a presupuestos más pequeños y a las mutaciones técnicas y del lenguaje (Sartora, 2009, pp. 47-48).

La resolución N.º 632, sancionada en 2007, fue, entonces, aquella que dio cauce a la posibilidad de realizar proyectos documentales de manera integral en digital. Se estableció, de

¹⁴ Torre (2012) menciona que, según el Censo Nacional Audiovisual realizado por el INCAA, en 2005 había 12 740 estudiantes de cine distribuidos en un total de 43 instituciones de aprendizaje universitarias y no universitarias. El 75 % se concentraban en Capital Federal y Provincia de Buenos Aires, el 19 % en Córdoba y el 4 % en Santa Fe. El 50% de estas instituciones eran de gestión privada. En Buenos Aires, de las 17 instituciones existentes al momento del censo, 12 también eran de gestión privada. Torre, M. (2012). La educación de los profesionales del cine: características y tensiones de un campo en formación. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, 39, 113-130.

¹⁵ Uno de los casos más significativos fue el del ya mencionado Cine Ojo, que produjo films como *Che, ¿muerte de una utopía?* (1997) y *El siglo del viento* (1999), de Fernando Birri, que acompañaron el cierre de la década (Sartora, 2009, pp. 47-48).

esta forma, un nuevo régimen de subsidios para documentales no comerciales articulados en la figura del documentalista como “realizador integral”, encargado de la producción, la dirección y el control general de la película, lo que concedía mayor autonomía a películas que tenían, sin embargo, un presupuesto más acotado. Piedras (2014a) explica que, en gran medida, esta nueva reglamentación se consiguió gracias a la presión que habían ejercido, desde la crisis de 2001, un conjunto de cineastas independientes, productoras y asociaciones de documentalistas (pp. 72-73). Estos documentales nos interesan especialmente, ya que, en un movimiento sin precedentes y como veremos más adelante, articularon la posibilidad de que el plano biográfico ingresara con mucha más fuerza.

Más allá de las mutaciones del documental en el marco de las transformaciones técnicas que posibilitaron el pasaje del analógico al digital en el tránsito de un siglo a otro, nos interesa señalar que dos films dan cuenta, a nuestro juicio, del arco de la primera persona realizada por mujeres en este tramo histórico. En cierta medida, las posibilidades de la primera persona dibujan un movimiento pendular que se inicia con *Papá Iván* y se consolida en *Los rubios*. En ambos, la primera persona se autoconstruye a partir del diseño y la confrontación desde el propio espacio biográfico, dialoga con diversas formas del testimonio y la historia, negocia con el problema de la verdad y del documento. En *Papá Iván*, el trabajo de Roqué está destinado a operar con formas de interrogación hacia el pasado mientras pone en crisis, a partir del duelo, la propia figura paterna. Lo que hay, entonces, es el germen de una elaboración subjetiva del punto de vista de la hija sobre el propio padre. Este abordaje multiplica lo que, para Ana Amado, son las “formas de la exposición melancólica del trauma y la herida” (2005b, p. 222).

En *Los rubios*, tres años después, esta modalidad es conducida a una radicalidad donde ingresan procedimientos asociados como la disyunción –desarticulando la ligazón entre imagen y sonido–, además del desdoblamiento de identidades, cuerpos, voces o rostros, en conjunto con la presentación de una memoria horadada, a veces irreproducible, incompleta. Sin duda, algunos de los elementos más notables en el plano estético son las ficcionalizaciones y recreaciones que buscan, de alguna manera, “cubrir” o incluso pronunciar y señalar allí donde emergen las horadaciones y los huecos propios de toda memoria. Como advierte Amado, detrás de la puesta en crisis de la solemnidad ligada a la memoria y su desacomodo del género documental subyace un gesto político, que es consciente de la ligazón entre forma y contenido. Sostenemos que los procedimientos que capitaliza y trabaja Carri, cuyos orígenes deben rastrearse en los documentales que empezaron a producirse en el cambio de siglo (al calor de las revisiones que introdujo el nuevo cine argentino y el recambio generacional), despliegan aquello que denominaremos en nuestra periodización *primera persona en proceso*. Se trata de una primera persona que, años después, decantará en una forma distinta de hacer documental, ya no asociado a la pregunta por la última dictadura militar, sino a otros temas, acompañada de la centralidad que adquieren en el plano operativo y formal los archivos, el trabajo ensayístico con las

imágenes, las perspectivas ligadas al género y la sexualidad y las nuevas formas de experiencia con el tiempo.

1.3. Poéticas y políticas del archivo: formas novedosas del cine en primera persona en el presente

En un artículo periodístico publicado en 2021,¹⁶ Sergio Wolf remarca la centralidad que ha cobrado el material de archivo en el documental argentino actual. Frente a la proliferación de piezas que buscan –y encuentran– en el archivo una de sus piedras basales, Wolf plantea que un ítem relevante para el análisis del cine documental reciente y la importancia del archivo es la irrupción de nuevos paradigmas gestionados por las plataformas audiovisuales de producción de contenidos. En este sentido, señala una sobreabundancia de piezas documentales (series o largometrajes) que se consolidan gracias a la presentación inédita de archivos que se montan sobre planos biográficos o hechos verídicos y, entre las piezas que tuvieron un gran impacto, destaca *Wild Wild Country* (Maclain Way y Chapman Way, 2018), *Leaving Neverland* (Dan Reed, 2019) y *Amy* (Asif Kapadia, 2015), materiales que dieron cuenta de la centralidad del archivo en tanto fuente para gestionar revelaciones y dar cauce a estructuras argumentales y narrativas.¹⁷

Wolf señala que el centro de atención de estos documentales no estaría tan asociado a la figura del testimonio o a la pluralidad de voces (porque la palabra, sin duda, no es el centro del avance argumentativo), sino a la centralidad del archivo revelado como materia de lo desconocido, “materia indócil y salvaje que ha escapado o sobrevivido milagrosamente a las formas de la TV y las plataformas que buscan homogeneizarlo todo”¹⁸. Jaimie Baron (2007), quien engloba bajo la noción de *archive fever* [fiebre de archivo] este fenómeno, señala que es preciso reconocer en él en qué medida diversos films recientes simulan la experiencia de *estar* en el archivo, seguir y tratar de hacer sentido a partir de trazos y rastros.¹⁹ Se trata de documentales cuyos realizadores construyen la idea de una trayectoria, muchas veces diluida, que se presenta como indirecta o no lineal, en la que el archivo se muestra de formas diversas y bajo distintas modalidades de archivización. Su hipótesis, entonces, es que muchos de estos

¹⁶ <https://www.infobae.com/cultura/2021/06/06/los-archivos-el-viejo-nuevo-tesoro-de-los-documentales/>.

¹⁷ En Argentina, también podemos reconocer varias películas que hicieron de distintos archivos (privados y públicos, audiovisuales, documentales y fotográficos) su materia de elaboración, como *Papirosen* (Gastón Solnicki, 2011), *La chica del sur* (José Luis García, 2013), *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2015), *Las lindas* (Melisa Liebenthal, 2016), *La película infinita* (Leandro Listorti, 2018), *Esto no es un golpe* (Sergio Wolf, 2018), *1982* (Lucas Gallo, 2019), *Ficción privada* (Andrés Di Tella, 2019) o *Danubio* (Agustina Pérez Rial, 2021).

¹⁸ Extraído de la nota periodística de Wolf.

¹⁹ Baron menciona los films *The Tailenders* (2005), de Adele Horne; *The Birdpeople* (2005), de Michael Gitlin, y *spam letter + google imagen search = video entertainment* (2005), de Andre Silva.

films se encuentran influenciados por el campo del nuevo historicismo en la historiografía reciente y la deconstrucción, en tanto prácticas académicas y culturales. Baron retoma a Eelco Runia para señalar que estos films son parte de una tendencia contemporánea a aproximarse a la historia, al margen de la idea de narrar o explicar de modo claro los sucesos, hacia una lógica de “transferencia de presencia” o sentido de contacto con un pasado histórico que no se reduce necesariamente a hechos o cronologías. Lo que advierte Baron es que lo que está en juego en estas películas es la relación entre el sujeto y el pasado histórico mediada por diversas tecnologías de la memoria (2007, pp. 13-14).

Gonzalo Aguilar (2017) plantea que la nueva condición tecnológica –material de la imagen cinematográfica e imagen en general– condujo a una reflexión que encontró un espacio de experimentación en las salas de los museos en diálogo con las instalaciones, es decir, que muchas experiencias audiovisuales ahora son concebidas para el espacio museístico. Las instalaciones construyen formas de reterritorialización de la imagen con dispositivos no convencionales, por tanto, exhiben a la imagen bajo una nueva distribución de lo sensible, con nuevos enlaces sinápticos y disposiciones corporales. Asimismo, advierte Aguilar que el tránsito del cine al museo puede notarse en las instalaciones de importantes cineastas, como Chantal Akerman, Abbas Kiarostami, Pedro Costa y Harun Farocki.²⁰

En el contexto local, se llevaron adelante proyectos como *Todas las cartas. Correspondencias filmicas* (2011-2012), donde Lisandro Alonso se incorporó a un videodiálogo con Albert Serra, en línea con otros duetos filmicos que se propusieron la misma experiencia. En 2015, Andrés Denegri expuso *Instante Bony*, una instalación donde figuró su colaboración con el artista Oscar Bony, antes de su muerte, y Albertina Carri realizó una exposición en la sala PAYS del Parque de la Memoria que llevó por título *Operación fracaso y el sonido recobrado*, pieza que tendrá una importancia central en el desarrollo de *Cuatreros* (Aguilar, 2017, pp. 23-26). En la misma orientación, Natalia Taccetta (2017) retoma a Simone Osthoff, quien advierte que en el presente nos encontramos frente a un “cambio ontológico” en vinculación con la noción de archivo; en este sentido, se pasaría del archivo en tanto “repositorio de documentos” al archivo “como una dinámica y una herramienta de producción generativa”. Esta transformación de encuadre puede rastrearse a partir de las tácticas poéticas y políticas propias de artistas, críticos y curadores contemporáneos (Osthoff, 2009, p. 11, citado en Taccetta, 2017, p. 43).

Eduardo Russo (2017) también advierte una enorme proliferación del trabajo con archivos en el campo de las artes, que tiene como resultado piezas de todo tipo. De esta forma,

²⁰ Ver, por ejemplo, las instalaciones de Chantal Akerman: *D’EST, au bord de la fiction* (1995), *Selfportrait / Autobiography: a Work in Progress* (1998), *Now* (2015); de Abbas Kiarostami: *Sleepers* (2021); de Pedro Costa: *Filhas do Fogo* (The Daughters of Fire, 2013); De Harun Farocki: *Interface* (1995), *Eye-Machine* (2000), *Eye-Machine II* (2001), *Eye-Machine III* (2003), *Deep Play* (2007).

muchos cineastas del presente deben pensarse como operadores bajo la categoría más amplia de aquello que para Foster (2004) implica el *archival impulse*. Foster señala que estas experiencias nos remontan al arte de vanguardias, como el constructivismo o el dadaísmo de Rodtchenko, Heartfield o Hannah Hoch, que se desplegaron, también, en trabajos como el de Rauschenberg, o las composiciones de Marcel Boodthaers, y en algunos episodios del cine moderno, como en la obra de Chris Marker (Taccetta, 2017, p. 63).

Coincidimos con Russo (2017) cuando explica que el entrelazamiento entre archivo, presencia y experiencia postula efectos inéditos, al desplazar el foco desde la dimensión textual y representacional de estos films en post de un abordaje *posdisciplinar*. Muchos de estos films interpelan las lógicas de mercado por modalidades asociadas a la creación artesanal, la inclusión de la vanguardia, la experimentalidad y la creación cinematográfica en tanto forma de resistencia contra el cine predominante. Estas prácticas de reapropiación y reelaboración gestionan interrogantes en torno a las instancias de autoría y espectacularidad, asociados a modos de reciclaje, mezcla, resignificación y re-mediación propios de los *remixes* y *mashups* de las culturas audiovisuales de lo digital (Russo, 2017, p. 74). Algunas de estas piezas se producen a partir de un *found footage* o metraje encontrado, práctica que, de acuerdo a Eva Noriega (2012), enlaza tres escenarios: el cine, las prácticas artísticas y el concepto de archivo. En este sentido, esta clase de cine se enclava en una visión que se considera *performativa* en vinculación con el archivo, es decir, se trata de un uso, re-uso y apropiación de aquello que se considera archivo y que, muchas veces, coincide con el material audiovisual encontrado. A este respecto, la autora señala que en este cine difícilmente sea posible encontrar un montaje informativo; lo que es posible hallar, en cambio, es un montaje comunicativo asociado al género documental por la apropiación y el remontaje. También es posible encontrar obras que despliegan un montaje más bien discursivo o temático y se desmarcan de la creación de un relato con continuidad espacio-temporal (Noriega, 2012, pp. 137-138).

En este marco, además, detectamos films que se mueven entre el problema de su expansión, el archivo, la imagen contemporánea y asuntos otrora secundarios –salvo en intermitencias del cine anterior–, que cobran nueva centralidad, como el género y, sobre todo, la sexualidad en tanto políticas identitarias. ¿En qué medida estos films, quince años después, se diferencian de las autobiografías en video de principios de siglo?

Proponemos que piezas documentales en primera persona como *Cuatreros* (2016) o *El silencio es un cuerpo que cae* (2017) marcan una bisagra inédita en cuanto a la forma de capitalización, apropiación y diagramación del archivo y el trabajo sobre el *yo* de manera novedosa. Asimismo, pueden interpretarse en serie con otras películas con las que comparten algunos puntos en común: *Las lindas y Aquí y allá*, de Melisa Liebenthal (2016 y 2019), *Obscena*, de Paloma Orlandini (2020), o *Esquirlas*, de Natalia Garayalde (2020). Se trata de un

conjunto de piezas que, en mayor o menor medida, elaboran y proponen nuevas coordenadas de la primera persona que no está anclada, necesariamente, a una verdad identitaria, sino que oscilan entre la indefinición y la presencia descarnada del realizador, y que realizan pesquisas de archivo. Muchas veces, aquel suele ser el motor de una investigación mayor; así se construyen films que rozan el campo del cine-ensayo y dialogan con sustratos del documental reflexivo, y, sin dudas, del performativo. Consideramos que estos films, en alguna medida, se configuran como laboratorios desde los cuales es posible revisar nociones como la identidad sexual, el género, la nacionalidad o la familia. A la vez, proponen formas y tácticas de una sexopolítica a la hora de leer las imágenes (Preciado, 2008). Además, revisan –con y entre archivos– tramas ligadas a los modos en que son administrados los cuerpos y la gestión política de la vida.

A diferencia de los documentales de la modalidad previa, que insistían en examinar rasgos que tenían que ver con la historia, la memoria y sus límites, que recurrían a estrategias autorreflexivas enlazadas con visiones de pasado y revisaban, asimismo, sus protocolos y ficciones narrativas, estas aproximaciones a lo real dejan de ocuparse o al menos abandonan aquellas inquietudes para indagar otras posibilidades con y desde la mirada propia. Arriesgamos, entonces, que estas películas pertenecen a otra asunción de la primera persona, en alianza con formas del cine-ensayo, con indagaciones y exploraciones que trabajan más en profundidad y de manera crítica la ligazón voz íntima-voz pública y expanden el campo de posibilidades en torno del ejercicio con el archivo. Llamamos a esta tercera modalidad de la primera persona, en nuestra periodización, *primera persona en expansión*.

Asumiendo que estas películas podrían ser parte de un fenómeno más amplio denominado cine-ensayo, nos interesa remitirnos a Weinrichter (2004), quien explica que este campo podría englobar a una gran cantidad de piezas recientes, con recursos relativamente particulares. Para este autor, una obra deviene ensayística cuando, por ejemplo, no se pliega a una representación específica del mundo histórico, sino que postula una reflexión respecto de aquel y crea o diseña su propio objeto. Es decir, no se limita a pretender representar una realidad o solo un mundo histórico que preexiste al film. Por otra parte, Weinrichter admite que este cine privilegia el problema de una subjetividad pensante, esto es, al menos configura una voz reconocible que conduce un trabajo de cruce, entrelazamiento, inspección de materiales, registros y recursos diversos, como el material de archivo, la entrevista o la presencia del autor, acciones que terminan por gestionar una forma que le es específica. En este sentido, se trata de una práctica que se ocupa de fusionar formatos diversos ligados al documental performativo con una veta lírica del cine autobiográfico de vanguardia. Sus herramientas recalcan en el empleo de estrategias que se resienten frente al mercado, y, por ende, rehúsan de hábitos espectatoriales cimentados.

Weinrichter explica que hablar de cine-ensayo no equivale a hablar de documental performativo: el uso de la voz en estas películas puede aparecer como descarnado, al estilo de los documentales de Harun Farocki, y cierto narrador participativo puede desplegar el mundo desde un punto de vista subjetivo, únicamente con el fin de romper la idea de objetividad documental. Y aclara Weinrichter que, en el caso de que sea un ensayo, deben construirse un punto de vista y una reflexión; amén de una enunciación performativa, debe gestionarse la voluntad de construir un discurso (2004, p. 44).

Enclavada en estos tres quiebres de la primera persona, esta investigación busca rastrear las formas en que las mujeres dieron respuesta, discutieron, desmontaron o revisaron los modos con que se enlaza la relación entre la primera persona y los documentales desde una concepción del cine en tanto tecnología del género, y a partir de una gran variedad de estrategias formales, políticas y éticas. Nos interesa, particularmente, la experiencia de mujeres lesbianas y bisexuales directoras en el período que marca la irrupción de la segunda ola del feminismo en el territorio latinoamericano y en especial en Argentina, en dos aspectos: a) la incorporación del espacio biográfico y el giro subjetivo (Arfuch, 2002; Sarlo, 2005) como formas de articulación de la primera persona en la práctica documental (Nichols, 1997; Renov, 2004; Weinrichter, 2004; Piedras, 2012, 2013, 2014a, 2014b) en torno de los procesos de memoria en el contexto de la posdictadura (Amado, 2005b; Hirsch, 2007), y b) la anexión de problemáticas del campo de las disidencias sexuales en la actualidad (Foucault, 2003); Rubin, 1989; Haraway, 1991; Butler, 1990, 1993; Preciado, 2000, 2008; Halberstam, 2020). Denominaremos a estas producciones “cine de mujeres” a los fines de utilizar una categoría epistemológica eficiente y anclada en el territorio teórico-crítico y la historia del cine local, pero nos interesa, asimismo, articular, desmontar y discutir dicha categoría desde los avatares que proponen los feminismos, los estudios *queer* y las disidencias sexuales, además de las herramientas ofrecidas desde las propias películas en tanto cajas de resonancia que disputan otros sentidos posibles.

CAPÍTULO 2

Formas del giro subjetivo en el documental latinoamericano reciente

2.1. El surgimiento y la consolidación de un punto de vista

Como examinamos en el capítulo anterior, la indagación de la primera persona en el panorama local implica la descripción de una compleja trama de recursos formales, argumentativos y mutaciones técnicas que intervinieron en las alianzas entre cine y primera persona. Sin embargo, comprender las variaciones de la primera persona en los últimos años en el marco de una periodización que logre sistematizarlas implica atender a un fenómeno que no es meramente local; por ello, servirá posicionar estas transformaciones como fenómeno regional. Por este motivo, y para expandir los horizontes de nuestra investigación, proponemos un corpus de films que funcionan como antecedentes en la región, al dar cuenta de estas transformaciones en las modulaciones del *yo* a lo ancho del territorio latinoamericano en los primeros quince años del siglo XXI. De esta forma, proponemos una periodización más bien general y revisamos la obra de Sandra Kogut (*Un pasaporte húngaro*, 2001, Brasil), Susana Barriga (*The Illusion*, 2008, Cuba), Renate Costa (*108. Cuchillo de palo*, 2010, Paraguay), Marcia Tambutti, (*Allende, mi abuelo Allende*, 2015, Chile) y Paz Encina (*Ejercicios de memoria*, 2016, Paraguay).

Para elaborar una caracterización de las transformaciones en el campo documental que llevaron a la consolidación del documental performativo, creemos preciso señalar, en primera instancia, dos fenómenos regionales que identificamos como coincidentes. Por un lado, la salida de regímenes *de facto* y las transiciones democráticas que se expandieron a lo largo del continente y que derivaron en procesos sociales y políticos con un impacto directo en la conformación de la agenda y los imaginarios culturales. Estos fueron recogidos por la renovación generacional entre las décadas de 1980, 1990 y 2000 y volcados al documental que esta generación produjo. Por otro lado, en paralelo, se produce un gradual giro y valorización de la primera persona, con el despliegue de un “espacio biográfico” (Arfuch, 2002) que conducirá a la conformación de un territorio particular, desde el cual se podrán elaborar reflexiones sobre el pasado y el presente. Al margen de esta creciente preeminencia de la primera persona, es preciso notar varios vectores que caracterizan esta mutación: la evolución de los recursos técnicos, la disponibilidad cada vez mayor de archivos (también, de mejor calidad, incluyendo digitales, analógicos, públicos y privados) y una paulatina centralidad de las discusiones en

torno del género y la sexualidad, que empezarán a tener un lugar destacado alrededor de las décadas de 2010 a 2020.

En primer lugar, debemos señalar el proceso que abarcó las transiciones democráticas en los distintos países donde se habían instalado sucesivos regímenes *de facto*: Paraguay (1954-1989), Brasil (1964-1985), Chile (1973-1990), Argentina (1976-1983). Las propias transformaciones que supusieron las aperturas democráticas en la región habilitaron, muy paulatinamente, la creación, fundación y puesta en funcionamiento de espacios especializados en teoría y práctica cinematográfica, a la vez que propiciaron una progresiva apertura en relación con el tratamiento de temáticas antes prohibidas y la consolidación de nuevos públicos en estos países. Aquello supuso, también, una profesionalización de agentes ligados a la producción de cine en Chile²¹, Argentina²², Brasil²³, Cuba²⁴ y Paraguay²⁵, que no solo iría moldeando un campo de producción y modernización en materia de experticia técnica, sino

²¹ En 1973, Chile vio el cierre de su Centro de Cine Experimental, fundado por los miembros del Cine Club Universitario, al igual que la carrera de cine de la Universidad Católica de Valparaíso; solo después de terminada la dictadura fue posible la creación de la Escuela de Cine de Chile, en 1995. En 1998, la Pontificia Universidad Católica de Chile crea la Licenciatura en Comunicación Visual con orientación en Dirección Audiovisual. Ese mismo año, la Universidad de Chile funda el Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI), dirigido a investigar, enseñar y divulgar problemáticas que ligaran cine y sociedad. En 2006, la Universidad de Chile abrió la carrera de Cine y retomó el proyecto de los años sesenta. En paralelo, es importante señalar que en 1990 regresa el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, a la par que se lanza un coloquio de los críticos cinematográficos del país. Por otra parte, se creó la Asociación de Cortometrajistas de Chile (1992) y el Banco de Estado de Chile inaugura una línea de crédito para la producción de films nacionales, a la par que se funda Cine-Chile, organización que pasó a ocuparse de dichas cuestiones (1993). La Ley de Cine se sancionó, finalmente, en 2001 (Parada Poblete, 2011, pp. 3-4, 8-10).

²² Respecto de la Ley N.º 24337 o Ley de Cine, sancionada en 1994 durante el gobierno de Carlos Saúl Menem, o de las mutaciones en el campo de la formación y profesionalización en el ámbito cinematográfico, ver Capítulo 1.

²³ Toniolo y Hamel (2015) señalan que la industria cinematográfica brasileña, sin duda, sufrió los embates del golpe de 1964, que derivó en el régimen *de facto* (hasta 1984) e instaló formas cruentas de censura frente a aquellos films que no acompañaban el punto de vista del régimen militar. La salida democrática y la promulgación de la Constitución Federal de 1988 trajo libertad de expresión y pensamiento y el derecho a voto en elecciones libres. A partir de allí, muchos films se dedicaron, desde la ficción o el documental, al retrato de los efectos de la dictadura y sus tramas subterráneas. En 1992, se creó la Ley de Audiovisual, que empezó a ejecutarse en 1995, lo que ayudó a la extensión de incentivos e inversiones en la producción de films. En 1997, se creó también una de las productoras que impulsaron de manera más notable el mercado: Globo Filmes. Dicha productora llevó adelante películas de gran repercusión internacional como *Central do Brasil* (Walter Moreira Salles, 1998), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) y *Tropa de elite* (José Padilla, 2007).

²⁴ De acuerdo a Castro Avelleyra (2018), en el período comprendido entre 1960 y 1990, el noticiero ICAIC latinoamericano figuró como una de las voces autorizadas, encargada de asumir la divulgación de información respecto de los logros nacionales y la crítica de aquello que era plausible de ser revisado por el gobierno revolucionario. Uno de los espacios que entraron en disputa con dicho esquema fue la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), plataforma de formación y renovación audiovisual ligada a las nuevas generaciones de cineastas, fundada en 1985. La EICTV se convirtió, rápidamente, en una plataforma de renovación del cine hecho por las nuevas generaciones tanto a nivel nacional como continental e internacional.

²⁵ El fin de la dictadura de Stroessner en 1989 abrió un panorama de renovación cultural en el país y tuvo especial impacto en el desarrollo del cine paraguayo del principio del nuevo milenio. El año de la caída del gobierno autoritario se creó la Fundación Cinemateca del Paraguay y el Festival Internacional de Cine – Arte y Cultura (anteriormente conocido como Festival Cinematográfico Internacional de Asunción). En este contexto, también fue posible la apertura de espacios para la formación de profesionales ligados a los medios audiovisuales.

también un espacio de recepción y comercialización. Como señalan Navarro y Rodríguez (2014), en gran medida, las transiciones democráticas dieron impulso a la producción de films de no-ficción en la región, ya que promovieron la apertura y el tratamiento de temas, problemas y discusiones que los regímenes militares habían dejado afuera de la esfera pública.

Muchas de las discusiones que hacia la década de los sesenta habían formado parte de la agenda política y cultural –no solo de la intelectualidad, sino de los propios cineastas– fueron reemplazadas gradualmente por las lógicas del multiculturalismo y la integración regional. Cabe mencionar entre esas discusiones el problema de la dependencia, el neocolonialismo o el imperialismo cultural, perspectivas desde las cuales se examinaba la realidad y quedaron plasmadas en films paradigmáticos como *La hora de los hornos* (1973) o *La batalla de Chile* (1972-1979).

Las mutaciones técnicas entre las décadas de 1950 y 1970, incluyendo la popularización de las cámaras en 16 mm y 8 mm, a la par de las agitadas transformaciones en la agenda social, cultural y política, también permitieron el despliegue de una serie de alteraciones y transformaciones en el terreno cinematográfico latinoamericano. En países como Cuba, México, Colombia, Venezuela, Chile y Argentina se consolidó aquello que varios críticos y teóricos (Flores, 2011; King, 1994) engloban bajo el mote de ‘nuevo cine latinoamericano’: un amplio corpus de films, directores, festivales de cine, manifiestos y marcos teórico-críticos que postularon formas inéditas de politización y concientización alrededor de la imagen, muchas veces ligadas al pensamiento revolucionario posrevolución cubana, y confiaron en el plano comunicativo y revelador que les concedía el cine. Estos nuevos cines, como los propuestos por Glauber Rocha (Brasil), Octavio Getino, Pino Solanas y Raymundo Gleyzer (Argentina), Miguel Littin (Chile) o Tomás Gutiérrez Alea (Cuba), buscaron formas del retrato de la marginalidad, la identidad racial o étnica, el programa revolucionario, la apatía y superficialidad burguesa, la represión militar, y trabajaron para consolidar nuevas maneras de recepción y consumo de los films tanto ficcionales como documentales.

A la par, muchas de las perspectivas ligadas al exilio y la diáspora, propias de aquellos que habían migrado del continente por motivos políticos, fueron incorporadas al campo temático documental o tuvieron resonancias en él (Navarro & Rodríguez, 2014, p. 6), lo cual despegó al continente de las exigencias temáticas coloniales, que, de alguna manera, se le habían impuesto, al menos, desde mitad del siglo XX en adelante.²⁶ En esta dirección, Arenillas

²⁶ No es objeto de esta tesis el rastreo de los modos en que Latinoamérica es figurada por el norte global y las exigencias coloniales que ponen en ella el espacio de una alteridad muchas veces asociada a enclaves preindustriales o premodernos. Consideramos, sin embargo, que uno de los nodos más importantes hacia las décadas de 1950 y 1960 que condujo el rumbo del continente en materia de imaginarios culturales estuvo ligado a la literatura del llamado ‘boom latinoamericano’. Dicho fenómeno puso en circulación un imaginario regional no solo a nivel local, sino global. Su compromiso inicial con las ideas de izquierda, la transformación de la narrativa regional y la difusión de una imagen del continente –aunque heterogénea y multifocal– contribuyeron radicalmente al cincelado de un espíritu colectivo sobre el que se fundamentó

y Lazzara (2016) dieron cuenta de los modos en que, en el período que se extiende desde principios de la década de 1990 hasta el cambio de milenio, se produce un crecimiento en el número de entidades que disputaron discursivamente problemas de memoria, verdad y justicia en la agenda pública en tanto formas de reparación de los incipientes procesos democráticos. Cobraron especial relevancia, a su vez, actores ligados a las izquierdas, a los sectores populares antes vedados de la vida política, y fue notable una continuidad en las reivindicaciones sexuales y de género, en paralelo con una fuerte persistencia de la brecha y las desigualdades socioeconómicas. El movimiento de mujeres y, sobre todo, la segunda ola del feminismo atravesaron una importante estructuración de sus bases en el pasaje de la década de 1970 a la de 1980. En este mismo contexto, Latinoamérica experimentó la implantación de un modelo económico neoliberal en toda la región, proyecto que estuvo acompañado por un recrudescimiento de la violencia corporal y psicológica en la población y un retroceso en el rol del Estado y sus instituciones tradicionales.

Sternbach et al. (1992) señalan que las militantes del feminismo a inicios de la década de 1970 en el territorio latinoamericano operaron en un clima de fuerte agitación política, al que se enfrentaban también los movimientos sociales más radicales; se trató de un período de emergencia y propagación de regímenes militares que se extendieron de manera sistemática a lo largo y ancho de todo del continente. Por su parte, Bastian Duarte (2012) observa que, en países como Nicaragua, El Salvador o Chile, el feminismo emergió, sobre todo, ligado a organizaciones revolucionarias que trabajaban de forma clandestina, mientras que, en México o Argentina, se lo vinculó muy fuertemente con las luchas en contra del autoritarismo impulsadas por los movimientos de derechos humanos y tuvo una fuerte pregnancia en círculos de clase media, universitarios y progresistas (2012, p. 156). A comienzos de la década mencionada, una gran parte de la oposición a estas formas de democracia autoritaria o autoritarismo militar provino de los movimientos de izquierda, y, al igual que en Canadá, Estados Unidos o Europa, la segunda ola tuvo una fuerte vinculación y emergió, en cierta medida, ayudada por la “nueva izquierda” (a excepción de experiencias como la Unión Feminista Argentina, UFA, y el Movimiento de Liberación Femenina, MLF, en Argentina, que provinieron exclusivamente del

fuertemente el nuevo cine. De acuerdo a Ángel Rama (2005), el *boom* literario latinoamericano puede entenderse gracias a la convergencia de una serie de fenómenos particulares, como la creciente popularización de los escritores en el espacio periodístico, el uso novedoso del *marketing*, en alianza con el sector editorial, las transformaciones de los lectores (gracias al desarrollo urbano, al creciente acceso a la educación primaria, secundaria y universitaria y a la industrialización), la búsqueda y el imaginario de persecución de una identidad colectiva a nivel continental, las transformaciones en el mercado editorial panhispánico (principalmente, entre Argentina, México, Chile y Barcelona). Si bien el conjunto de nombres de escritores que se suelen citar para definir al fenómeno resulta ser, en muchas oportunidades, una lista incompleta e inacabada, pueden señalarse entre ellos a Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez y Juan Rulfo. Como señala Rama, el grupo de autores aunados bajo el fenómeno adscribieron a orientaciones políticas diversas (del liberalismo al socialismo), algo que evidencia que la política se constituyó en un componente secundario. Rama, Á. (2005). El boom en perspectiva. *Signos Literarios 1(1)*, pp.161-208.

ámbito de mujeres de clase media profesionales, desligadas íntegramente de la participación política previa).

La centralidad del testimonio en terreno latinoamericano, como advertimos, se consolida a lo largo de las últimas décadas del siglo XX y sin duda tendrá un impacto en las producciones autobiográficas realizadas a inicios del XXI que interesan a esta tesis. En este mismo tránsito se afianza de manera notoria y paulatinamente aquello que Sarlo (2005) denomina “giro subjetivo”, es decir, el retorno de una extrema confianza alrededor de lo que el propio sujeto tiene para decir en tanto figura histórica, a la par de una fe sostenida alrededor de la voz propia. En este sentido, Leonor Arfuch (2002) también detecta una expansión y una pregnancia de la primera persona hacia terrenos heterogéneos, entre los que pueden mencionarse las artes visuales, la literatura, los medios masivos de comunicación, la política, el territorio académico y el cine. Si la predominancia de la primera persona se vuelve mayoritaria, no se debe solo a la presencia creciente de reclamos individuales y grupales alrededor de disputas en busca de nuevos derechos, sino también a la inauguración de un período globalizado y neoliberalizado que privilegia el individualismo, la distinción y la construcción de sí en primer lugar (Arenillas y Lazzara, 2016). Los propios discursos mediáticos fomentan de manera reiterada la fijación de la primera persona (p. 5), fenómeno coincidente con aquello que, de acuerdo con Escobar (2004), se consolida como un proceso de progresiva desarticulación del aura épica de las identidades esenciales o *identidades macro* (como las identidades nacionales), para dar lugar a las *identidades micro*, asumidas en diversos niveles, como la clase, la región, el barrio, el género, la identidad sexual, la raza o la ideología. Esta problemática es leída por autores como Laclau (1996) o Laclau y Mouffe (1987) bajo la clave de un “giro identitario”. Arfuch (2002) advierte expansiones de formas de lo biográfico que asumen avatares y figuraciones de lo más diversas. Es a mitad de la década de los ochenta que, en el espacio cultural argentino, empiezan a darse una serie de discusiones alrededor de los fundamentos tradicionales de la modernidad, a la par de una puesta en crisis de valores como sujeto universal, razón o igualdad. En estas discusiones fueron ganando terreno lo que Arfuch denomina “microrrelatos”; así, figuras de la colectividad y categorías identitarias, como clase o pueblo, empezaron a relativizarse, a ponerse entre paréntesis, y prepararon, de forma paulatina, el retorno del sujeto.

Estas transformaciones adquirieron espesor, también, gracias al vehículo de las tecnologías de comunicación, como la televisión, donde la esfera íntima cobró una especial relevancia (Arfuch, 2002, pp. 18-20). Adherimos a Paula Sibilia (1999), quien sugiere que el giro subjetivo puede pensarse como un fenómeno propio de la transición entre modernidad y posmodernidad, en el marco del territorio inaugurado por la sociedad del espectáculo, con prácticas subjetivas propias de un proceso de espectacularización de la intimidad. En este sentido y enmarcado en un fenómeno que nos acerca a las costas de la posmodernidad –asegura

Sibilia–, nos encontraríamos frente a otra experiencia del tiempo, a una “destemporalización”: el tiempo aparecería detenido y el futuro estaría bloqueado. Si este presente está atravesado por un ahistoricismo, también convive con una obsesión por la memoria y una preocupación cada vez mayor por el pasado, asuntos que impactan directamente en la subjetividad: la reconstrucción de la historia personal sirve para justificar el *yo* presente (Sibilia, 1999, p. 133). De ahí que numerosos documentales surgidos en las últimas décadas se preocuparan por el problema del archivo, la incompletitud de los registros oficiales o el vínculo entre archivos íntimos y memorias públicas, y construyeran, en alguna medida, sus propios registros témporo-espaciales, muchas veces percibidos a partir de retículas como las del feminismo o la diferencia sexogenérica.

Como advertimos en capítulos anteriores, numerosos films de los últimos años también empiezan a asumir un enfoque *posdisciplinar* respecto del trabajo con el archivo y abordan el documental desde otros planos, como la herencia del cine experimental o de vanguardia, bajo modos de hacer un tanto más artesanales que los industriales (Russo, 2017, p. 74). Estas prácticas de reapropiación y reelaboración de materiales de archivo o *found footage* –que enlazan a la primera persona desde nuevas tácticas– trazan cuestionamientos en torno a las instancias de autoría y espectadorialidad, asociados a tácticas de reciclaje, mezcla, resignificación y re-mediación propias de los *remixes* y *mashups* de las culturas audiovisuales de lo digital (p. 74).

Algunas de estas experiencias de trabajo con el documental pueden enmarcarse bajo aquello que Foster (2004) entiende como *archival impulse*. Para Wenrichter (2005), muchas de estas prácticas podrían denominarse ‘cine-ensayo’, ya que se trata de films que buscan desajustarse de la idea de representación del mundo histórico y, al contrario, privilegian las coordenadas de una subjetividad pensante, o, al menos, de una voz que centraliza o conduce el trabajo. En el diagramado de este tipo de cine, en general, suele apelarse a formas y operatorias alegóricas del archivo, al montaje expresivo en convivencia con imágenes “objetivas”, ligadas a discursos subjetivos, a una estructura argumental que, muchas veces, resiste frente a la linealidad, la clausura y la lógica del reportaje televisivo. En general, el ensayo no traba conclusiones, sino que, al contrario, se ocupa del despliegue sutil de reflexiones (Wenrichter, 2005, pp. 13-14). Por su parte, Sarlo (2005) advierte que el campo académico se hizo eco de aquellos modos diferenciales en que las aproximaciones al pasado incorporaron mutaciones, que se reflejaron tanto en las temáticas puestas en circulación como en sus procedimientos disciplinares de parte de terrenos como la sociología de la cultura o los estudios culturales.

La subjetividad se constituyó, entonces, en una herramienta para aproximarse en las décadas de 1960 y 1970 al propio sujeto, y el testimonio y la historia oral resurgieron con una confianza inédita para relatar la propia vida y sus dimensiones privadas, públicas, afectivas y

políticas (Sarlo, 2005, pp. 19-23). Films como *108. Cuchillo de palo* (2010), *Allende mi abuelo Allende* (2015) o *Ejercicios de memoria* (2017) se constituyen en muestras contundentes de la confianza con que sus realizadoras, cada una a su manera, recurren a la historia familiar, a las aproximaciones afectivas al pasado histórico del país o a la indagación subjetiva como herramientas para enlazar lo íntimo con lo público. A este respecto, la noción de *posmemoria* (Hirsch, 2007) funciona para dar cuenta y atestiguar no tanto la pervivencia de la memoria pública (aquella ligada a la historia oficial, el monumento, la narrativa nacional), sino, más bien, la contundencia de la memoria en su dimensión íntima y articulada bajo la retícula personal, un plano de enunciación propio de las generaciones que sucedieron a aquella que protagonizó acontecimientos traumáticos, es decir, hijas e hijos de quienes resultaron testigos de aquellos sucesos. A este respecto, Hirsch describe que aquellos artistas cuya obra se posiciona en esta relación particular con el pasado de sus padres pueden ser entendidos como parte de lo que Eva Hoffman denomina “posgeneración”: la propia memoria se distingue de aquella de quienes protagonizaron los hechos pasados. En este sentido, para la autora, los hechos son transmitidos en su dimensión afectiva y se constituyen en memorias en sí mismas a través de esos fragmentos dispersos que les es posible recuperar por medio de diversas metodologías (a la manera en que realizadores y realizadoras contemporáneos lidian con el pasado de sus padres). La posmemoria se preocupa, entonces, por el rastreo de una localización de los efectos del tiempo en la memoria y asume una oscilación entre la continuidad y la ruptura, a la vez que estructura un retorno al conocimiento traumático y su experiencia corporal a través de una dinámica inter- y transgeneracional (Hirsch, 2007, pp. 2-7).

El impacto de estas mutaciones en el campo del cine documental adquirió diversas manifestaciones, que giraron, sobre todo, alrededor de una proliferación y una pregnancia de la primera persona en el quehacer reflexivo del modo documental (Nichols, 1997). Uno de los desafíos que plantea el uso de la primera persona a las formas canónicas de su tipología radica en el cruce entre aquello del orden de lo biográfico y las dinámicas de las memorias (ya sean individuales, colectivas o históricas).²⁷ Es este discurso el que emerge en una variable estética y cobra forma en producciones de video independientes que se posicionan contra un mercado cultural masivo e industrial, donde la confesión no solo se narrativiza, sino que también se vuelve materia de mercado (Nichols, 1997, pp. 195-196). Las confesiones en video en primera persona mediadas por la cámara y cuyo confesor es una entidad virtual, ausente, alojan una gran cantidad de potencialidades específicas que, en alguna medida, pueden dotarlas de un carácter terapéutico (Nichols, 1997, pp. 195-200). Podemos ver en estas películas el modo en que se constituyen en una excusa para “armar” un álbum familiar, otrora inexistente, para reconstruir el

²⁷En palabras de Renov (2004), son las décadas que marcan el fin de siglo las que coinciden con una proliferación del discurso de la confesión, aquello que Foucault identificó como fundamental en el forjamiento del dispositivo de sexualidad entre los siglos XVII y XIX. Foucault, M. (1977). *La historia de la sexualidad Vol. I. La voluntad del saber*. Siglo XXI.

vínculo padre-hija, para “saldar”, de alguna forma, el vínculo entre un padre asesinado por el terrorismo de Estado y sus hijos.

Renov señala que muchas piezas, tanto en cine como en video, adoptan sucesivas perspectivas que consideran a la historia y a la subjetividad categorías que se entrelazan y articulan. El mundo, de esta forma, emerge encuadrado a través del registro cognitivo de un *yo*. El citado autor identifica estas transformaciones bajo el nombre de “nueva autobiografía” o “cine autobiográfico” (donde, en general, autor, narrador y protagonista coinciden) y el mundo histórico es registrado desde posiciones subjetivas variadas, desarticulado en sus lógicas de poder, algo que el feminismo ha desplegado desde, al menos, la segunda mitad del siglo XX, a través de sus diversas manifestaciones con el objetivo de señalar la matriz androcéntrica y patriarcal de la cultura de Occidente (Renov, 2004).

Es interesante la postura de Alisa Lebow (2012), quien afirma que el cine del *yo* puede no hablar directamente de uno mismo (es decir, del enunciador concreto que gestiona esas imágenes), sino, por el contrario, trabajar en el retrato de un *otro*, otro amado, otro que provoca intriga, que colabora en formular un sentido de sí al propio realizador o desplazar el interés hacia comunidades tales como barrios, colectivos, familias enteras, clanes, etc. La idea de “cine en primera persona” es más bien un modo de alocución, una película que habla desde un punto de vista articulado que da cuenta de su posición subjetiva. De esta forma, la primera persona puede serlo tanto en el singular como en plural (p. 26).

Bergala (2008) arguye, por su parte, que el rebrote autobiográfico en el cine y el audiovisual se debe también, y en gran parte, a la aparición de nuevas tecnologías, sobre todo, a las cámaras de video personales, cada vez de mejor calidad, que permiten la grabación de sonido sincrónico. Bergala añade que ciertas ideas ligadas al cine en tanto escritura y narración de sí, nacidas con la ilusión del cine moderno y la figura de los *auteurs*, emergen como un horizonte de posibilidades creativas. La idea de “cámara-pluma” popularizada por Alexandre Astruc en la década de 1960 se convierte en una posibilidad aún más certera. La miniaturización de las herramientas diseñadas para captar imágenes del cotidiano, decididamente, colabora con aquello que varios denominaron “autobiografía filmada”. En este sentido, Bergala advierte que el deseo y la adherencia a las formas de la autobiografía en el cine documental están, en gran medida, vinculados con una “función reparadora”, una voluntad estratégica del cineasta para actuar sobre la propia vida y sus relaciones con los otros.

Asimismo, Navarro y Rodríguez (2014) señalan que muchas de las novedades técnicas y estéticas que desplegaron las películas que acompañaron el cambio de siglo dan cuenta de formas mucho más libres y menos dogmáticas que sus predecesoras. Varias de estas películas se desligan de la obligación de tomar una postura que defina y asuma la diversidad latinoamericana y dan lugar a una expresión individual, gesto casi impensado en el cine

latinoamericano producido por la generación de renovación de las décadas anteriores (Navarro y Rodríguez, 2014, pp. 7-8).

Estos avatares del pasaje de la tercera a la primera persona en el documental tuvieron un impacto directo en los modos de gestionar imágenes del mundo y en la búsqueda de un efecto de realidad. Muchas de estas manifestaciones decantaron en aquello que, como señalamos al principio, Bill Nichols (1997) detectó y denominó *documental performativo*. Jorge Ruffinelli (2010) aduce que los films que fundaron el giro subjetivo en el documental latinoamericano lo hicieron desde líneas diversas. Estas tendencias habrían habilitado distintas aproximaciones y trazado vías particulares respecto de los modos de trabajo, del uso de herramientas, de las modulaciones del yo que los documentales que vinieron luego retomarían. Las cuatro modalidades que identifica Ruffinelli (2010) se describen a continuación:

1) *El cine “diario” y el diario personal como cine*: uno de los films pioneros que podría destacarse en términos genealógicos es *Journal inachevé / Diario inacabado*, de Marilú Mallet (Chile, 1982), donde la realizadora retrata la ruptura de su matrimonio a la par que recupera una serie de problemáticas ligadas al exilio, el viaje, el idioma materno vs. el idioma aprendido en la diáspora, efectos derivados de la experiencia de la dictadura chilena instaurada en 1973 (p. 63).

2) *Rescates del arcón familiar*: esta categoría encuentra, para Ruffinelli, antecedentes en los films *El misterio de los ojos escarlata* de Alfredo Anzola (Venezuela, 1993) y *La línea paterna* de Maryse Sistach y José Buil (México, 1995). Ambos documentales trabajan a partir de metraje familiar encontrado y filmaciones cuyo origen está ligado a la gestión y producción de imágenes privadas en las décadas anteriores (p. 65).

3) *El peso de la identidad (ajena)*: se trata de films que indagan las vidas del pasado para, en cierta medida, saldar “deudas” emocionales desde el presente. Dos films argentinos hechos por realizadoras serían los que habrían fundado esta línea del documental subjetivo: *Papá Iván*, de María Inés Roqué (México-Argentina, 2004), y *Los rubios*, de Albertina Carri (Argentina, 2003). En ambas películas, a través de recursos muy particulares y desde el lugar de hijas, se indaga en las marcas heredadas de padres comprometidos con la lucha armada en el marco de la dictadura en Argentina (p. 68).

4) *Cortinas rasgadas*: la cuarta categoría articula films documentales organizados como investigaciones que conducen a resultados particulares, en muchos casos, no esperados por sus realizadores. Ruffinelli señala los films *El diablo nunca duerme*, de Lourdes Portillo (México, 1994), e *Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo*, de Yulene Olaizola (México, 2008). Ambas películas se abocan a descifrar las trayectorias vitales e íntimas de figuras específicas. A medida que avanzan en su narración, incorporan fragmentos que terminan por componer un retrato obtuso del retratado (pp. 71-74).

Ruffinelli destaca que, a partir de las estrategias narrativas y los modos en que se encuadra la identidad, es posible advertir las diferencias en la variedad de documentales subjetivos. Más allá de las situaciones, los recursos o las estrategias que pueden diferenciarlos en sus formas de aproximación a los materiales (la búsqueda de identidad personal, la indagación en el archivo familiar, el desocultamiento de los secretos domésticos, por ejemplo), todos aparecen hermanados bajo un movimiento de búsqueda que se dirige hacia el interior (personal, familiar, comunitario), sin desatender o despegarse del sujeto que enuncia y aquel que escucha y ve.

Como veremos en el corpus que desarrollaremos a continuación, la revisión de numerosas películas de la región realizadas por mujeres nos permitirá realizar un mapeo general de los modos de trabajo con la primera persona en las dos primeras décadas del nuevo siglo y las formas en que esas primeras personas operaron como laboratorio para hacer ingresar problemáticas de género y sexualidad, así como experimentos con el tiempo dominante, ejercicios de cine-ensayo y otros temas y problemas que habían estado excluidos de la agenda del cine en épocas anteriores.

2.2. Primera persona hecha por mujeres en Argentina, Chile, Brasil, Cuba, Paraguay

Los films que recogemos en esta sección se ubican en un espacio biográfico muy particular: dialogan con el pasado desde el propio presente inmediato, despliegan una batería de herramientas que les permiten aproximarse a la historia desde una óptica subjetiva, elaboran complejas perspectivas desde y con el archivo, la historia familiar, la voz propia. Como veremos, a medida que avanza el período 2000-2010, cobrará especial centralidad no solo la primera persona, sino también el archivo como plataforma generativa o reservorio para la confección de reflexiones poéticas y políticas particulares, en alianza con políticas y temáticas antes escasamente relevadas.

Estas películas marcan un punto de inflexión que nos interesa capturar: anudan las estrategias que fueron desarrolladas desde la modernización del cine latinoamericano en la década de 1960; recuperan, también, las transformaciones del cambio de siglo y remiten a un escenario donde la primera persona se vuelve uno de los núcleos alrededor del cual gravita el documental. Nos permiten advertir, asimismo, el progresivo interés que despiertan los archivos, no tanto como material probatorio al servicio de la estructura argumental, sino, más bien, como espacio generativo para la reflexión y politización de la historia, la memoria, la experiencia.

Como señalamos en el Capítulo 1, Piedras (2014a) advierte que, a nivel local, el inicio de estas transformaciones en el campo documental puede situarse hacia los años 2000, cuando se estrena *Papá Iván*, dirigida por María Inés Roqué, hija de un militante guerrillero muerto en

manos de la dictadura militar. Esta película tiene una fuerte afinidad con otros documentales surgidos en la misma década y de importancia nodal, como *Un tal Ragone (deconstruyendo a pa)*, de Vanesa Ragone (2002), *Los rubios*, de Albertina Carri (2003), o *M*, de Nicolás Prividera (2007). Piedras también expone que algunos esbozos del trabajo con la primera persona pueden leerse en documentales de la década de los ochenta, articulados con problemas de identidad, memoria y territorio. En Chile, por ejemplo, identificamos ejercicios surgidos en la década de los noventa, de la mano, mayormente, de directores exiliados en Francia, como *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo y Guy Girard, 1994) o *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997). En México, en el ya mencionado documental *El diablo nunca duerme*, de Lourdes Portillo (1994), su coordenada de enunciación se asienta en la autodefinición de la directora como “chicana” que registra el mundo desde Estados Unidos (Piedras, 2014a, pp. 45-46).

Es preciso destacar que, al igual que ocurrió con el cine de la generación de los hijos e hijas de desaparecidos y sus coetáneos, muchos de estos films chilenos son considerados parte de un período contemporáneo de ese país denominado “postransicional”, es decir, fraguado alrededor del aniversario de los treinta años del golpe de Estado. Ese cine guarda pocas similitudes con el cine de la llamada “transición”, producido inmediatamente después del golpe. De acuerdo a Pinto Veas (2007), este cine habría surgido gracias a dos transformaciones fundamentales: la profesionalización del cine en tanto saber técnico y académico ligado a un campo de estudios, a la par que su asimilación institucional.²⁸ Al igual que en nuestro país, el recambio generacional constituyó un factor clave para comprender las búsquedas, estrategias narrativas y modos de representación del cine documental contemporáneo. La nueva generación de directores, formada en su mayor parte en las escuelas de cine, fundó una relación más versátil con el medio audiovisual y, desde un inicio, circuló con mayor libertad de la ficción al documental y de la televisión al videoarte, de acuerdo con sus necesidades expresivas y los medios de producción disponibles. Si en los documentales en primera persona anteriores al año 2000, el impulso subjetivo provenía de la radicación de los cineastas en el extranjero y de la necesidad de representar la identidad en (y tras) situaciones de destierro, los documentales del

²⁸ Además de las transformaciones señaladas, es preciso agregar que, con al proceso inaugurado por la llegada de la democracia, se inicia un momento de reconstrucción cultural, empiezan a proliferar espacios de circulación de películas, como el Tercer Festival Internacional Latinoamericano de Cine en Viña del Mar, aparece Cine-Chile (una entidad dedicada al otorgamiento de créditos para la realización cinematográfica), el Fondo Nacional de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART); en 2002, la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) crea CHILEDOCS, que se encarga de la comercialización de documentales chilenos en el extranjero. Los esfuerzos son canalizados en 2004 en la Ley de Cine y es en 1997 cuando se realiza el primer Festival de Documentales (FIDOCS), presidido por Patricio Guzmán. En 1990, se crea el Fondo Nacional de las Artes, un espacio que funcionó como plataforma de subvención del cine en Chile y, durante toda esa década, se llevó adelante una disputa de parte de los sindicatos y otros espacios productivos para la articulación de una plataforma audiovisual. En 2004, se creó el Fondo de Fomento Audiovisual, que reunió los intereses de aquellos sectores involucrados (De los Ríos y Donoso Pinto, 2016, p. 211).

siglo XXI emergen como el producto de la conciencia de la historia y de un lenguaje cinematográfico adquirido en las instituciones de enseñanza audiovisual, así como el de la intención de instaurar la voz de una nueva generación en el contexto de renovación general del audiovisual argentino (Piedras, 2013, p. 64).

Asimismo, para Jacqueline Mouesca (2005), en el escenario chileno es preciso señalar una articulación entre la creciente presencia de las mujeres en diversos ámbitos de la vida pública nacional chilena a partir de la década de 1980 –cuyo origen puede rastrearse en su actuación sostenida para conformar agrupaciones de lucha contra la dictadura y la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos– y la proliferación de revistas tales como *Análisis* o *Apsi*, con redacciones integradas casi en su totalidad por mujeres, además de otros fenómenos. Mouesca menciona entre las mujeres que cobraron especial relevancia a partir de esa década –y que figuran como antecedente inmediato de las que ingresaron luego– a Pamela Pequeño, Paola Castillo y Tiziana Panizza. Si *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán (1975-1979), constituyó uno de los puntos de referencia del cine documental que hablaba de la historia nacional, de la caída de Allende y de la dictadura de Pinochet, las nuevas generaciones afrontaron la posibilidad de revisar procesos como la dictadura desde una retícula diferencial respecto de sus predecesores. De esta manera, formularon revisiones que coincidieron, en gran medida, con el aniversario de los treinta años del golpe de Estado, momento en que el tema se instaló decisivamente en la agenda pública (Mouesca, 2005, p. 132).

A diferencia del cine de Argentina, el cine de Chile tuvo una producción ininterrumpida en el marco de la dictadura: numerosos directores y directoras hicieron uso del video como una estrategia de representación y captación de la realidad y trazaron una vinculación estrecha con el periodismo. Muchas películas realizadas en el exilio se abocaron a la reflexión e indagación del golpe militar de 1973 y sus secuelas y se afanaron por reconstruir el pasado que guardaban en común estos cineastas con otros migrantes. En este contexto, vieron su consolidación las obras de directoras como Angélica Vázquez, Valeria Sarmiento y Marilú Mallet, que se radicaron en Finlandia, Francia y Canadá, respectivamente, y que, al decir de Ipsi los Ríos y Donoso Pinto (2016), prefiguraron las obras que vendrían en los años posteriores. Estas películas incorporaron reflexiones inéditas alrededor del exilio, la experiencia con el lenguaje y la narrativa audiovisual (p. 210). Es importante acotar que entre fines de la década de 1990 y comienzos de la de 2000, se produjeron una serie de eventos ligados a la transición democrática que transformaron la discursividad sobre el asunto en el escenario sociopolítico chileno: por un lado, los juicios por crímenes de lesa humanidad –cuyo inicio se da en España– y la captura y posterior prisión de Augusto Pinochet en Londres, en 1998; por el otro, la reapertura de los juicios por derechos humanos.

Estas mutaciones en la esfera pública abrieron debates críticos alrededor del problema de la memoria nacional de la dictadura. En este contexto, es posible hablar del surgimiento del ‘nuevo documental chileno’ (Mouesca, 2005, p. 129), período en que la propia subjetividad de los realizadores nuevamente cobró una relevancia central y se posicionó, en cierto modo, como un elemento aún más importante que los contenidos o las temáticas trabajadas por la película. Films como *Estadio Nacional* (Carmen Luz Parot, 2001) y *I love Pinochet* (Marcela Said, 2001) se posicionan como ejercicios que articulan y modulan miradas mucho más personales, centradas en los sujetos, que la autora citada liga con conceptos de Leonor Arfuch. Entre estas películas, se pueden destacar *La hija de O’Higgins* (Pamela Pequeño, 2001), *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *Dear Nonna: a Film Letter* (Tiziana Panizza, 2004), *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino, 2006), *Calle Santa Fe* (Carmen Castillo, 2007), *Remitente: una carta visual* (Tiziana Panizza, 2008), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010), *La quemadura* (René Ballesteros, 2010), *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010) y *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2010).

Se trata, a grandes rasgos, de documentales que piensan el pasado reciente desde la experiencia individual, a la par que indagan en los cruces e intercambios de la ficción y el documento. Todos ellos abordan estrategias específicas que les permiten reflexionar en torno a los efectos subjetivos de la dictadura. De los Ríos y Donoso Pinto vinculan estas estrategias de enlace entre lo íntimo y lo social como formas de puesta en imagen del lema feminista “lo personal es político”²⁹, algo que Annette Khun (1991) llamó “autobiografías revisionistas” (p. 51, citado en De los Ríos y Donoso Pinto, 2016, p. 214) y que vendría a resolver aquello que los feminismos de las décadas de 1960 y 1970 proponían como estrategias para disputar sus narrativas a los cines mayoritarios. Hablamos de formas autobiográficas que se desmarcan de la sola narración vital de la autobiografía particular de un sujeto y formulan conexiones entre la intimidad y el ámbito público (De los Ríos & Donoso Pinto, 2016, p. 213). Salomone y Gallardo (2018) resaltan que en el campo audiovisual y, en especial, en el territorio de los documentales autobiográficos, han emergido sucesivas prácticas ligadas a los discursos de la generación de hijos y nietos víctimas de la violencia estatal. Se trata de descendientes de personas desaparecidas, exiliadas, ejecutadas o que fueron víctimas de prisión o tortura.

El film *Allende, mi abuelo Allende* (2015) podría considerarse una de las últimas películas que, en cierta medida, cierran el ciclo iniciado a comienzos de siglo y que recogieron dichas experiencias en el país.³⁰ De los Ríos y Donoso Pinto (2016) indican que la película

²⁹ No es menor señalar que este parece ser el subtexto o principio rector de las películas *El mundo de la mujer* y *Juguetes*, de María Luisa Bemberg. Como advertimos, el ejercicio de la autora fue el traslado de nociones críticas trabajadas en los espacios de concienciación al trabajo con la cámara.

³⁰ De los Ríos y Donoso Pinto trazan una genealogía que bien podría ampliar nuestro recorte para lo ocurrido en Chile y que estaría integrada por las películas *En algún lugar del cielo* (2003), de Alejandra Carmona, *El telón de azúcar* (2005), de Camila Guzmán, *La ciudad de los fotógrafos* (2006), de

opera en la puesta en relieve de las formas en que las prácticas del silencio producen efectos sociales y psicológicos, tanto negativos como positivos. Llevados a la experiencia documental, estos mecanismos habilitarían visibilizaciones, representaciones y la emergencia de conflictos vividos por sujetos en el pasado, lo que permite reconfigurar identidades familiares, personales y sociales (De los Ríos & Donoso Pinto, p. 12). El film gravita alrededor del centro particular que constituye la figura del álbum familiar, un álbum que, al parecer, está desintegrado y atravesado por el trauma común de la muerte de Salvador, primero, y de su hija Tati, después. Un conflicto que iguala el problema familiar y el problema social de un proyecto político truncado por el golpe de Estado de 1973.

“Allende”, la primera palabra del título del film, alude no solo al apellido del presidente, sino también a su acepción de “más allá” o “al otro lado”.³¹ El film inicia con una secuencia donde vemos las fotografías en blanco y negro del presidente Allende, cuyo gobierno elegido de manera popular llevó el socialismo a Chile en 1970. Sin embargo, el film traslada esa experiencia al ámbito familiar, al trocar el apellido por el apelativo íntimo “Chicho” y presentarlo como parte de una dinámica colectiva donde, más allá de haber ocupado el máximo cargo político del país y haber sido depuesto por un gobierno militar tres años después, encarnó, también, la figura de padre, de hijo, de marido, de tío. Desde el inicio, las imágenes y los sonidos articulan el registro de las imágenes de Salvador Allende y las voces íntimas que conversan con quien fue su esposa, Tencha, abuela de Tambutti. “Son recuerdos que me hacen... entre emoción y angustia”. Estas expresiones anuncian las formas en que el acceso a esa memoria familiar no estará exento de la modulación de sentimientos, como el dolor y la angustia, signos que, a lo largo de la película, retornarán con la vuelta al pasado común familiar. Se escucha de entrada la voz en *off* de la realizadora, que dice: “A mi abuelo Allende lo conocí por afiches. Su cara estaba en las casas de quienes, como nosotros, sufrieron el destierro. México nos acogió generosamente por diecisiete años y es mi segundo hogar. Desde que tengo memoria, todos los 11 de septiembre se hacen actos de homenaje a mi abuelo y al proyecto de sociedad más justa que él lideraba, destruido por un violento golpe de Estado”. Esas primeras palabras enlazan la experiencia colectiva con la historia personal, el archivo histórico con el íntimo. El film, por otra parte, recurre a los archivos públicos, aquellas imágenes de la microhistoria que se vuelven, a través de un acto de reencuadre, parte de la comunidad familiar

Sebastián Moreno, *Héroes frágiles* (2006), de Emilio Pacull, *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006), de Lorena Giachino, *Mi vida con Carlos* (2008), de Germán Berger, *El eco de las canciones* (2010), de Antonia Rossi, *El edificio de los chilenos* (2010), de Macarena Aguiló. Según estas autoras, *Allende, mi abuelo Allende* (2015), el film de Marcia Tambutti, constituye el corolario del ciclo iniciado a comienzos de la década.

³¹ De acuerdo a la Real Academia Española, la palabra ‘allende’ significa: *1. prep. cult. Más allá de. 2. prep. cult. Además de, fuera de.* En ese sentido, va a ser profundamente elocuente el entrelazamiento en el título de ambos significados, que desprenden de un mismo significante, a lo largo del relato.

(ejercicio que puede verse, en el final de la película, materializado en la confección de un álbum para la familia). También recupera la memoria de Tati, la hija revolucionaria de Allende que militaba en el Partido Socialista, su exilio en Cuba, la cercanía con su padre. A partir de una serie de estrategias donde el material fotográfico y el audiovisual sirven para reconstruir su experiencia, Tambutti permite poner en paralelo el suicido de Salvador y el de Tati Allende. En esta película, sin duda, puede leerse la centralidad y la importancia del archivo para la construcción argumentativa y narrativa, rasgo que, como hemos señalado, atraviesa de manera denodada al documental en primera persona de los últimos años.

Como señala Paranaguá (2009), desde principios del siglo XX, el documental se constituyó en uno de los frentes más dinámicos del cine brasileño. En la ciudad de San Pablo (Brasil), se realizó por primera vez, en 1996, el festival de cine documental “E tudo verdade/It’s all true”, que se destacó en el panorama regional respecto del cine documental. En este espacio se consolidó, de forma paulatina, un circuito y un público específico para este género. También promediando la década de 1990, los hermanos Walter y João Moreira Salles fundaron su productora Videofilmes, una de las casas más importantes de producción de cine en Brasil.³² En los films de Moreira Salles, como *Santiago* (2007), se trazan cruces entre historia familiar y dilemas del documental en relación con la construcción de una distancia. Es importante señalar que a comienzos de siglo, se ocuparon de acompañar la producción *Un pasaporte húngaro*, de Sandra Kogut (2001), film que recogió problemáticas ligadas a diversos aspectos de la relación del sur global con Europa y que anudó asuntos de orden identitario –como la nacionalidad, la migración, la lengua–, que luego se volverían de gran centralidad en el documental, en términos trasnacionales.³³ En este film, la gestión de un pasaporte de nacionalidad húngara para acceder a

³² Entre sus producciones, se destacan aquellas que produjeron para el cine, como el cortometraje *Socorro Nobre* (1995), antecedente de *Central do Brasil* (*Estación Central de Brasil*, 1997). Los films de João Moreira Salles como *Cina, o imperio do centro* (1987), *América* (1989), *Blues* (1990) o *Noticias de uma guerra particular* (en codirección con Katia Lund, 1999) figuran como aquellos que iniciaron su carrera en el cine. Esta productora, asimismo, apoyó la carrera de Eduardo Coutinho, director que había iniciado su trabajo en el ‘cinema novo’ y produjo films como *Cabra marcado para morrer* (1984), que tematizaba los efectos del golpe de 1964. Más adelante, Coutinho trabajó en films como *Santo Forte* (1999) y *Babilônia 2000* (2000), asentados sobre la entrevista. El apoyo a videofilmes se extendió a otro director, Nelson Pereira dos Santos, que trabajó en films como *Raízes do Brasil* (2003). Paranaguá, P. A. (2009). El nuevo documental brasileño, una breve reseña. *Caravelle*. 92, 57-69. <https://doi.org/10.4000/caravelle.9930>

³³ En el fin de siglo, el documental brasileño se encontró con las transformaciones políticas y culturales que trajo aparejada la globalización. Francisco Teixeira (2004) recupera el artículo “Impressões de Amsterdam” sobre la 10.^a edición del festival IDFA (International Documentary Film Festival of Amsterdam), donde advierte diversas tendencias bajo las que podrían agruparse las películas del documental global. Una de sus conclusiones es que el documental de aquel entonces, el del cambio de siglo, enfrenta una “encrucijada delicada” frente a las mutaciones que el propio género asumió en términos globales: por una parte, se ofrece como un medio fiel a la realidad de cada localía y, por otro, no prescinde de patrones técnicos que lo hacen formar parte de un público globalizado. Teixeira, entonces, señala una encrucijada en la que el cine documental se posiciona en el fin de siglo, que luego traslada a los problemas del cine brasileño (p. 59)

la ciudadanía europea conduce a la realizadora a la revisión de la historia familiar, la de sus abuelos y padres y, por ende, la propia.

En ese sentido, coincidimos con Piedras (2010) cuando señala que el film mencionado presenta y despliega una suerte de diario íntimo, compuesto a la manera de una “crónica kafkiana”, cuando retrata las múltiples imposibilidades que sucesivas burocracias interponen para acceder a la documentación. La estructura, amén de su linealidad, escoge, por ejemplo, ocultar el dispositivo de enunciación (salvo en fragmentos puntuales) para, en cambio, reconstruir por montaje la historia familiar, para hilar pasado y presente a través de distintos registros (archivo en fílmico, video en presente). Así, pasado y presente se intercalan para reconstruir, por un lado, el diálogo de la realizadora con sus abuelos, y, por el otro, el trazado del trayecto de los abuelos huyendo del nazismo en Europa. Los documentos se mueven entre el plano analógico y los digitales; las lenguas –húngaro, francés, portugués–, las oficinas y las nacionalidades se suman para dar cuenta de la complejidad que anuda toda identidad. En este film, la propia realizadora cede la centralidad y el protagonismo a los retratados, que son asumidos por su abuela, quien evoca diversos acontecimientos asociados al padecer del exilio, fruto del nazismo, y su adaptación a Brasil.

Como explica Consuelo Lins (2007)³⁴, a diferencia de la tendencia de medios como el televisivo, que se centran en la curiosidad de los espectadores respecto de la vida íntima de los protagonistas, en esta película hay un tránsito permanente entre el dominio privado y el público. En este sentido, Lins alega que la película se constituye como un continuo espacio-tiempo en el que las ideas se pueden volcar hacia el bien común y, de a poco, se extraen los sufrimientos de esta familia; las cuestiones en torno de la identidad se vuelven necesarias para ser compartidas y para que sea posible, entonces, la formación de un destino en común (Lins, 2007, p. 78). Según explica esta autora, si bien se trata de una primera persona autobiográfica, la subjetividad de Kogut es depurada de sus aspectos íntimos a medida que el film se desarrolla, y su presencia emerge, en gran medida, a través de aspectos de la producción de las imágenes: en los encuadres o en la voz, por ejemplo (p. 79). Si el film advierte las dificultades de definir las identidades nacionales en un contexto global como el que enmarca la película y del que intenta dar cuenta, Lins señala las propias indefiniciones que circulan alrededor de las imágenes y las artes audiovisuales, en estos términos:

Sandra Kogut realizó un film híbrido, ficcional y documental, ensayo fílmico y diario de rodaje, en el que la multiplicidad se hace presente no solo en la utilización de diferentes tecnologías, sino también en la sofisticada edición de la banda sonora, las numerosas

³⁴ Lins, C. (2007). Um passaporte húngaro, de Sandra Kogut: cinema político e intimidade. *Galáxia (São Paulo)*, 7(4) <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1363>.

lenguas, acentos y entonaciones, los varios nombres propios, las ciudades y los personajes que son, cada uno de ellos, fruto de una red de relaciones. (Lins, 2007, p. 82)

En el territorio cubano, *The Illusion*, de Susana Barriga (2008), pertenece al corpus de films de su país que transformaron los modos de encuadrar y retratar la migración cubana en las últimas décadas. Cabe señalar que Barriga se inscribe en una generación ligada al aprendizaje de cine en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV). Integró el grupo de jóvenes que aprovecharon las renovaciones tecnológicas que ofrecía el video para producir películas independientes, por fuera del Instituto. En este sentido, Castro Avelleyra (2018) recupera a Del Río, quien atribuye la renovación del documental cubano a la Muestra Joven ICAIC, iniciada en 2001 y sostenida hasta 2010, que llevó por nombre Muestra de Nuevos Realizadores.³⁵ De un documental más ligado a ciertas perspectivas alabadas por instituciones y con una carga fuerte de didactismo más bien televisivo, fue posible un giro a cierto tipo de documental alineado con problemáticas propias de la realidad nacional (p. 10).

Es posible inscribir *The Illusion* en esta variante de películas de renovación del documental cubano. El cortometraje recupera el problema de los inmigrantes y retrata, desde la perspectiva de una hija, el exilio de su padre en Inglaterra y los efectos de la migración, aun décadas después de haber partido del país. La lectura de unas cartas, acompañada por la *voice over* de la realizadora, servirá como un primer marco referencial para dar cuenta del contacto temprano entre padre e hija, anclado en el año 1995: “Querida e inolvidable hijita, ¿cómo estás? Si tú y solo tú me perdonas, entonces empezaremos todo de nuevo y nunca más hablaremos del pasado”. Sin embargo, el encuentro que se despliega a continuación –más de diez años después– da cuenta de la casi irreconciliable distancia que se abre entre ambos, una distancia, podríamos arriesgar, casi metonímica en torno de las diferencias generacionales, en los modos de pensar la Revolución cubana desde las distintas generaciones. Fragmentos de imágenes y sonidos que se aproximan a la lógica de la cámara oculta, recortes similares a descartes de montaje componen los materiales que sirven para reconstruir la dinámica del acercamiento padre-hija. La formulación y el uso de la mirada subjetiva pueden servir, en este caso, para retratar un asunto colectivo, parte de un fenómeno social: la vida de los cubanos exiliados del régimen socialista en Cuba. Como señala Castro Avelleyra (2018), el cuerpo de la realizadora no aparece en imagen de forma directa –salvo por rastros de su respiración, el sonido de sus movimientos en el espacio, el temblor de la cámara, los encuadres, su voz–; son otros los cuerpos (anónimos, sin embargo) que signan el film, transeúntes que caminan por la calle, toman el transporte público, se desplazan de un lado a otro. La construcción afectiva que el film despliega es, sin embargo, diagonal: “Si todavía pudiese hablar de la felicidad, mostraría solo las imágenes que existían

³⁵ Producida como proyecto de graduación de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, *The Illusion* obtuvo el premio principal en la categoría documental de la 8.ª Edición de la Muestra de Nuevos Realizadores.

antes del encuentro. Cuando todo era posible”. El film, por su parte, no asume una postura “a favor” o “en contra” del régimen cubano; al contrario, opta por una conclusión que retorna a la imagen que dio inicio a la película, donde el padre vuelve a ser una figura borrosa en una tarde de lluvia.³⁶

Los films paraguayos *108. Cuchillo de palo* (Renate Costa, 2010) y *Ejercicios de memoria* (Paz Encina, 2016) permiten reconstruir, desde distintos ángulos, las cicatrices –aún abiertas– y los efectos violentos que dejó marcados el régimen dictatorial inaugurado por Stroessner (1954-1989). Es preciso señalar que, si bien el fin del régimen militar abrió un panorama de renovación cultural en ese país, el cine paraguayo cuenta con una historia más bien efímera y episódica. En 1989, se crea la Fundación Cinemateca del Paraguay y en 2001 regresa el Festival Internacional de Cine – Arte & Cultura – Paraguay (anteriormente conocido como Festival Cinematográfico Internacional de Asunción). En este contexto, también fue posible la apertura de espacios para la formación de profesionales ligados a los medios audiovisuales. Uno de los espacios más importantes para la formación de cine en Paraguay es el Instituto Profesional de Artes y Ciencias de la Comunicación, fundado en 1990. La primera carrera que ofrecieron fue la de Dirección y Producción de Televisión y Tecnología en Sonido, en 1990, y en 1992, lanzaron la de Locución para Radio y Televisión. En 1996, incorporaron la carrera de Ciencias de la Comunicación y, en 2001, la de Comunicación Escénica. Por su parte, la Universidad Nacional de Asunción, fundada en 1889, incorpora el Instituto Superior de Arte en 1995.

El film *108. Cuchillo de palo* aborda algunas de las tramas que subyacieron al contexto de la dictadura a partir de la indagación de la historia familiar, retratada desde la primera persona. Es importante señalar que el motor que organiza el documental es el trabajo de reconstrucción de la vida del tío de la realizadora, Hector Rodolfo Costa Torres, homosexual y el único de los hijos de una familia de herreros que renunció al oficio tradicional impuesto para, en cambio, dedicarse a ser bailarín. Esta renuncia, que recorre todo el film, supone una forma radical de desobedecer, en cierta medida, los mandatos heteropatriarcales que exigía la sociedad paraguaya de la dictadura y el propio clan familiar. Este film postula una pesquisa que se funda

³⁶ Teichman (2010) advierte que el film trabaja con dos espacios que son permanentemente confrontados: por un lado, el territorio íntimo, un espacio opaco cuyos contornos emergen, escasamente delimitados, de angulaciones desviadas. Un territorio producto también de la lógica bajo la cual fueron captadas aquellas imágenes, de forma clandestina. Por otro lado, es posible alinear esa espacialidad con las propias afecciones de Barriga respecto de su padre, un espacio biográfico desarticulado por las marcas de esa relación dañada, ese otro espacio (p. 8). Podemos recomponer, a través del sonido, que uno de los primeros gestos que el padre lleva a cabo cuando la ve es pedirle el pasaporte para confirmar su estatuto de hija y es a partir del reconocimiento de ese lazo de sangre que este inicia un monólogo en el que se distancia de ella y alude a la propia trayectoria vital, una experiencia ligada a su propio padre, guerrillero de los inicios de la Revolución.

alrededor de la muerte Hector Rodolfo Costa Torres y que conduce a la historia de “los 108”, insulto con que se nombraba a los homosexuales en el contexto de la dictadura.³⁷ Como señala Martínez Oliva (2016), la implicación de la directora tanto familiar como personal se da a través de un cruce con su propio padre, el herrero de la casa (aquel que ha seguido la tradición de la herrería) y que figuraría metonímicamente a modo de representación de la violencia internalizada, propia de la sociedad civil paraguaya. Si bien avanza guiada por una voz en *off* (que se vuelve, de a ratos, *in*), la película despliega un espacio intermedio entre un *yo* y un *otro*, que produce intriga y desplaza el interés hacia la exploración no solo de un miembro del clan familiar, sino hacia una comunidad de sexo-disidente, a partir de su enlazamiento con diversos testimonios.

A lo largo de la película, Renate Costa formula preguntas detrás de la cámara, indaga la historia familiar, confronta los hechos del pasado con los del presente. En uno de los diálogos con su padre, que se repiten y puntúan la película, se registra el siguiente:

RENATE: ¿Te acuerdas cuando él murió?

PEDRO: Sí.

RENATE: Que me dijiste que entrara a elegir la ropa para su velorio... estaba vacío su ropero.

PEDRO: Y resulta que... bueno, entonces no había más ropa... no te puedo decir si tenía mucha ropa o poca ropa.

Y más adelante:

RENATE: Cuando Rodolfo murió, a mí me dijeron que murió de tristeza. ¿Tú qué piensas?

PEDRO: La verdad que yo creo... él se automedicaba mucho porque quería mantener la juventud. Tomaba un geniol por día.

La presencia de la realizadora delante y detrás de cámara a través de recursos que evidencian su presencia en lo visto y lo oído subraya el carácter de descubrimiento de la empresa documental, a la par que la vuelven un personaje más que se inscribe en el mundo histórico. El enfrentamiento con las distintas personas de su familia, a las que entrevista, y, principalmente, con su padre, pone en crisis la posibilidad de una reconciliación entre

³⁷ El número *108* designa en Paraguay a los homosexuales con sentido peyorativo desde fines de la década de 1950: se trata del número de homosexuales que figuraban en una lista que los identificaba como criminales. A partir de allí, se transformó en un adjetivo que condujo a la búsqueda de su borrado y expulsión de la esfera pública. Costa deja en claro que incluso las casas, por ejemplo, se saltean esa numeración en la calle.

generaciones, pero también tensiona con su indagación crítica, política e histórica respecto de la vida de los homosexuales bajo la dictadura de Stroessner (Martínez Oliva, 2016, p. 49). Al comienzo, la voz en *off* de la realizadora puntualiza: “Asunción. Una ciudad que da la espalda al río. Me gusta mirar la ciudad desde acá, es como que nos señala cuánto nos cuesta mirar atrás”. Esa exploración del pasado y su revisión personal conformará la hoja de ruta del proyecto *108. Cuchillo de palo*.

En una escena muy singular, la realizadora observa desde un auto y, mientras cae una llovizna sobre una multitud que celebra por la calle una marcha del orgullo gay, relata: “Alguien, entre toda esa gente, debe saber algo más sobre la otra vida de mi tío. Pero yo no me animo a bajar del auto”. La respuesta a esa premisa se aloja en la información que logra obtener en múltiples testimonios que trabajan para tensionar el relato oficial que le ofrece la familia y, particularmente, su padre. A partir de entrevistas con diferentes figuras claves, Costa logra componer los trazos de la doble vida que llevaba su tío: de día, Rodolfo Costa; de noche, Héctor Torres, un bailarín homosexual. La serie que arma el conjunto de los entrevistados es doble; por un lado, la de la historia familiar; por el otro, la de aquellos vínculos afectivos cuya memoria permite reconstruir su reverso: la vida sexual, amorosa, afectiva, su circulación por espacios ligados a las minorías sexo-disidentes, una biografía que, al final de la película, no será un documento completo, pero sí el esbozo de un perfil con el que no se contaba al principio.

Los testimonios que se incorporan son los de vecinos, de una profesora de danza (que lo identifica a partir de una fotografía), de amigos y amigas de la juventud. En esos intersticios que revela la memoria ajena aparece Rodolfo y son esos fragmentos los que permiten avanzar sobre su retrato. La reconstrucción de las violencias, los silencios que rodean tanto la vida como la muerte del tío sirven, en cierta medida, para trazar una reflexión respecto de las formas en que las minorías sexogenéricas fueron perseguidas en el marco de la dictadura de Stroessner y del gobierno conservador que lo secundó. Como señala Nichols (1997), el documental performativo, al igual que el reflexivo, privilegia la variante afectiva que se traba entre espectadores y texto, provee formas alternativas a los modos de comprender la subjetividad y al sujeto (más allá de la lógica cartesiana) y se elabora y circula entre el cuerpo, el conocimiento que reside en su interior y la historia, donde el conocimiento y el poder se enfrentan (p. 102).

En *Ejercicios de la memoria*, Paz Encina articula otras posibilidades ligadas a la revisión del pasado. Se desplaza de la voz en primera persona para dar lugar a otro registro, más bien asociado a las posibilidades del archivo, el testimonio y la memoria. La película se centra en la figura de Agustín Goiburú, líder de MOPOCO (Movimiento Popular Colorado), uno de los personajes centrales en la oposición al régimen de Stroessner, desaparecido por esa dictadura. El film hace convivir en la banda de imagen el registro de la quietud de una casa en medio del monte, primero, y luego, durante casi toda su extensión, el de los juegos de un conjunto de

chicos y chicas por un monte salvaje. Estas imágenes son interrumpidas por el registro de dos archivos completamente disímiles, que provienen de dos fuentes muy diferentes: el registro fotográfico familiar y el archivo del terror ligado al stroessnerismo.³⁸ En el inicio, la voice *over* de la directora del film, Paz Encina, cuenta: “Una mujer en tren huyendo con niños. Una dictadura, treinta y cinco años, el control y el exilio. Esas fueron las primeras imágenes que me entregaron. Me hablaron de dejar la casa, de dejar la patria, de mirar de lejos. Me contaron de un hombre mirando a su país desde el otro lado del río. Me contaron de dejar las cosas, de perder las cosas”.

A modo de prólogo, el relato funciona en forma de puente entre la singular mirada en primera persona que el documental desplegará y las voces ajenas de los testimoniados.³⁹ El film busca, en cierta medida, dejar en claro un primer desplazamiento respecto de la memoria oficial de los hechos a los que intentará rodear, ligados a la vida de Agustín Goiburú. Las voces entrevistadas, por una parte, serán las de sus hijos Rolando, Jazmín y Rogelio y de su esposa Elba Elisa. Sus relatos irán superponiéndose e hilándose, de forma fragmentaria, como voces que flotan sobre las imágenes y arman un tejido (Russo, 2017). Señalan al principio: “Mis primeros recuerdos son de sacrificio, de dolor, de incertidumbres, de miedos”, “Yo no sabía que estábamos en dictadura, no podía utilizar esa palabra, pero la vida era de miedo. Era de miedo y de estar constantemente vigilando quién estaba, quién no estaba”. “Realmente no viví la infancia como un niño normal”. El film, entonces, se aboca, por un lado, a recuperar no tanto la historia oficial detrás de la figura de Goiburú, sino la óptica de aquellos que vivieron, crecieron y escaparon junto a él, una perspectiva que se hace eco, podríamos decir, del problema de la posmemoria (Hirsch, 2007) y los filamentos íntimos y personales de la memoria propia de las generaciones posteriores a las de quienes vivieron los hechos traumáticos. Una de las hijas señala: “Vivíamos corriendo” (...). Nunca nos faltó que nos custodien, que nos miren, que nos controlen en todo tiempo y lugar. Siempre fue así”.

Siguiendo a Veliz (2017), podemos afirmar que los ejercicios inescindibles que el film pone a disposición son dos: *disyunción* y *anacronismo*. Es importante señalar que el film postula una desarticulación entre la banda de sonido y la banda de imagen: por ejemplo, mientras escuchamos los testimonios de los hijos del guerrillero desaparecido, que buscan componer el relato fragmentario del padre, vemos a un grupo de niños que juegan en el monte.

³⁸ En 1992, pocos años después de terminado el stronato (dictadura de Stroessner) y gracias al trabajo de activistas por los derechos humanos, fueron encontrados en la localidad de Lambaré un conjunto de archivos ligados al control policial, que se extienden por unos setenta años. Se trata de documentos escritos, fotografías, grabaciones sonoras, entre otros materiales. Es importante señalar que la propia Encina ha desplegado un trabajo muy minucioso con los Archivos del Terror, trabajo que realizó entre su primera película *Hamaca paraguaya* (2006) y *Ejercicios de memoria* (2016), y, en el medio, la instalación *Notas de memoria*, producida para la conmemoración del hallazgo del Archivo del Terror, integrada por un tríptico compuesto por *La marcha del silencio*, *Los Pyragües* y *El río*.

³⁹ Como señala Russo (2017), Encina fue hija de un opositor a Stroessner y creció con la escucha de su nombre en el entorno familiar (p. 36).

Si la voz en primera persona de Encina constituye, en la apertura del documental, una puerta de entrada al perfil inacabado que el film diseña, al ceder la voz a otros actores sociales mediante las recreaciones del grupo de niños jugando en el monte, el film se aproxima a una interpretación aún más libre y hasta ficcional del pasado.

Veliz advierte que los ejercicios disyuntivos que arma la película confluyen en un archivo anacrónico que se postula a contrapelo de formas de crononormatividad de los relatos oficiales y presenta al film como una suerte de artefacto de archivo donde entran en crisis el pasado y el futuro (2017, p. 3). En este sentido, es posible pensarlo como un *contra-archivo* que pone en tensión su propia matriz en tanto archivo: para Derrida (1998), todo archivo “es a la vez instituyente y conservador (...). Tiene fuerza de ley, de una ley que es la de la casa, de la casa como lugar, domicilio, familia, linaje o institución” (p. 15). El retrato de Goiburú se arma en esos fragmentos y retorna como si se tratara de un espectro que desincroniza, en términos de Derrida, y que nos vuelca hacia una anacronía (p. 21). En este sentido, nos interesa destacar que estos *ejercicios de memoria* habilitan a la forma documental para un trabajo mucho más abierto y exploratorio de la primera persona, con usos diferentes de los que aparecían hacia el pasaje de siglo, enfocados, en cambio, en indagar otras posibilidades alrededor del tiempo, las narrativas oficiales, la identidad y el archivo. Trabajaremos estas propuestas en el próximo capítulo y en la modalidad que denominaremos *primera persona en expansión*.

CAPÍTULO 3

Modulaciones enunciativas en el documental argentino realizado por mujeres: de la tercera a la primera persona

3.1. Nota introductoria. Avatares de la primera persona hecha por mujeres en el cambio de siglo

Si en el capítulo anterior nos abocamos al trazado de una cartografía que pudiera rastrear los avatares del documental hecho por mujeres en las primeras décadas del siglo XXI en Latinoamérica es porque nos interesa mapear la batería de recursos de la que las mujeres dispusieron a la hora de pivotear entre la tercera y la primera persona, las formas en que estas hicieron su entrada al terreno del documental y en qué medida su propia alteridad respecto de las formas en que la cultura occidental concibió a la mujer les sirvió para diseñar estrategias particulares en sus producciones audiovisuales.

Como pudimos observar, el cine documental hecho por mujeres en los últimos años cobró especial relevancia y funcionó como un verdadero laboratorio de innovación en torno de recursos, temáticas, materiales expresivos, técnicas y políticas de representación. Este capítulo tiene por objetivo el análisis de un corpus de películas que permiten reconstruir la genealogía del cine documental de mujeres en nuestro país. Y para ello, parte de aquellas películas que no adoptan la primera persona directamente, sino que la encubren a través de recursos ligados a estrategias de la tercera persona, para luego llegar a aquellas que eligen su asunción plena y, desde estrategias variadas como el montaje, el uso del archivo o la *voice over*, y hasta de la ficción, revisan problemas ligados a la identidad, la subjetividad, el género o la memoria. A los fines analíticos, estos films pueden dividirse, en principio, en tres grupos o modalidades: 1) la de una *primera persona encubierta*, 2) la de una *primera persona en proceso*, y 3) la de una *primera persona en expansión*.

Si bien consideramos que todas las películas incluidas en este corpus pueden leerse como productos de un proceso y una tendencia general por los cuales, de manera paulatina, la primera persona adquirió cada vez mayor centralidad, proponemos tres ópticas que permiten comprender en qué medida numerosas directoras apuntalaron sus inquietudes y problemas heterogéneamente y ofrecieron respuestas divergentes a los contextos de producción en que emergieron. Admitiendo que las películas comprendidas dentro de las modalidades *primera persona en proceso* y *primera persona en expansión* podrían interpretarse como parte de aquello que Nichols (1997) denomina, en forma general, *documental performativo*, consideramos preciso, empero, establecer una diferenciación entre esas modalidades acorde con

los cambios en las modulaciones del *yo* en el cine hecho por mujeres, señalar su interacción con otras modalidades –como la *reflexiva* o la *interactiva*–, alumbrar el registro compartido con documentales contemporáneos al momento de su emergencia.

Como se señaló en el Capítulo 1, es alrededor de la modernización del documental local entre las décadas de 1960 y 1970 donde ubicamos el surgimiento de la primera de las modalidades mencionadas para el cine documental en primera persona hecho por mujeres, la *primera persona encubierta*.

En el desarrollo del siglo XXI, observamos, en cambio, dos momentos de anudamiento singulares de la primera persona: por un lado, la aparición de un conjunto de documentales en el contexto inmediatamente posterior a 2001, asociado, sobre todo, a la emergencia del nuevo cine argentino, la crisis social y económica, el protagonismo y la presencia nodal de la voz de aquellos hijos de detenidos-desaparecidos que se acercaron a la producción audiovisual. En ese contexto es que podemos ubicar la gestación de aquello que denominamos *primera persona en proceso*. Como veremos a continuación, se trata de un tránsito en que la voz empieza a organizarse alrededor de temas o problemas dominantes, a la par que las realizadoras prueban sus límites e ingresan con determinación al terreno del documental, en gran medida, a partir de temas y objetos específicos. Por otro lado, hacia la década de 2010, en el contexto de una serie de transformaciones políticas, sociales, culturales, y, en cierto modo, también de corte legislativo, emerge otro conjunto de películas cuyo común denominador es que asumen como constitutivas las características de los documentales previos en primera persona. Muchas de esas películas están producidas con, desde o a partir de archivos. En ellas, es posible avizorar la consolidación de una primera persona con rasgos específicos y divergentes de las primeras personas anteriores. Sorteada la instancia que suponía la exploración de este tipo de documental en su irrupción –a principios del siglo XXI–, aquellos recursos, quince años después, se muestran consolidados en su gran mayoría y permiten el ingreso de preguntas inéditas. Estos documentales, que pertenecen a aquello que denominamos *primera persona en expansión*, no abandonan el litigio con el orden biográfico, la intimidad o la identidad, sino que añaden una serie de reflexiones profundas sobre el archivo, la sexualidad y el género, aspectos que, si antes aparecían esbozados, ahora adquieren notoriedad y hasta pueden volverse centrales.

Como advertimos en la sección “Introducción”, estas modalidades no necesariamente deben leerse de una manera uniforme ya que, si bien aparecen con fuerte arraigo en sus contextos de emergencia por las propias transformaciones en la técnica, en las poéticas y las políticas que se desprenden de cada experimentación con el medio, pueden no aparecer de manera pura en todos los documentales. Por el contrario, es posible que una película actual transite más de una de las modalidades aquí presentadas.

Nuestra investigación se dirige a pensar de qué manera las directoras mujeres que produjeron cine documental en Argentina desde la década de 1970 hasta el presente idearon formas, diseñaron estrategias, encontraron respuestas y activaron modos diferenciales respecto de los disponibles en el cine mayoritario para introducir modulaciones del *yo*, es decir, formas heterogéneas y diagonales de activar su presencia en las piezas audiovisuales.

En términos progresivos, estas películas proponen modos descentrados de pensar la subjetividad y la identidad, el género y la sexualidad. Hacen uso de recursos propios de la concienciación, la reflexividad formal o la reflexividad política con el fin de revisar diversos problemas que les resultan relevantes. Recurren a un reservorio de materiales heredados del *avant-garde*, a la ironía, la sátira o la parodia, así como a diversas estrategias de montaje con materiales propios o archivos encontrados: materiales provenientes del acervo de las memorias públicas, oficiales o de los archivos familiares y privados. Se pliegan a la estructura que ofrece una *voice over* de manera plena o delegan, por la desconfianza totalizadora de este punto de vista, su autoridad textual en el conjunto de entrevistados que acompañan la argumentación. Reconocen en las dramatizaciones o, incluso, en el uso de actores y actrices, una potencia inédita que dirige la atención al estatuto de la memoria y el testimonio como objetos de fabricación, puestos casi en pie de igualdad con las ficciones. Los films seleccionados en este capítulo permiten reconocer y trazar un arco que señala y acompaña los avatares de la primera persona hecha por mujeres, desde sus antecedentes inmediatos a fines del siglo XX hasta su consolidación durante las primeras décadas del siglo XXI.

Lisa French (2021) retoma el concepto de “poética de mujeres” como el territorio común a ellas en tanto epistemología contextual y relacional fraguada en circunstancias compartidas, asociadas a la opresión del patriarcado y el androcentrismo (Donovan, 1984, p. 101, citado en French, 2021, p. 62). ¿En qué medida estas películas afiliaron ese punto de vista o fleje particular para hablar del mundo histórico? ¿En qué medida lo descargaron o adoptaron para otros problemas particulares?

Arriesgamos la idea de que existe un centro gravitacional que imanta las políticas de la mirada de estas mujeres documentalistas, una mirada que descalabra las formas de ver y entender el mundo en el sentido que lo exigieron posiciones críticas de la teoría filmica feminista en el transcurso de la década de 1960 a 1970, como las de Claire Johnston (1973), Laura Mulvey (1975), Judith Mayne (1990) o Teresa de Lauretis (1989). Sostenemos la hipótesis de que estas directoras asumieron formas de una feminización (Richard, 1994) que

desarmó los territorios del dominio masculinista y lo hicieron en un más allá, sin embargo, de la diferencia sexual.⁴⁰

Pablo Piedras (2014a) establece una primera taxonomía de los documentales locales en primera persona que utilizaremos como forma inicial de sistematización; de todas maneras, buscaremos reformularla de manera adecuada para nuestro corpus. Tomaremos de estas categorías aquellos elementos que, según entendemos, pueden facilitar el análisis de nuestro objeto de estudio y su relación con el mundo histórico. No obstante, consideramos preciso introducir categorías que atiendan a los modos adyacentes en que las mujeres trazaron problemáticas alrededor de asuntos que les son particulares.

Piedras indica que las categorías por él propuestas surgen de una puesta en foco respecto de la proximidad entre el objeto de discurso y el sujeto que se lo adjudica, pero no contemplan un vector político-estético que siga de cerca los avatares y las exploraciones de los feminismos y el movimiento de mujeres alrededor de la enunciación y la primera persona. De las variaciones entre dichos elementos surgen –advierte Piedras– tres tipologías: la *autobiográfica*, la de *experiencia y alteridad* y la *epidérmica*. Los documentales de la modalidad *autobiográfica* serían, para el citado autor, aquellos que trabajan en una cercanía muy estrecha entre el sujeto y el objeto del relato. Bajo esta modalidad, los films operan con una identidad que puede entrar en crisis o habilitan el ingreso de cuestionamientos o interrogantes propios de una introspección.⁴¹ Asimismo, el realizador o la realizadora pueden aparecer frente a cámara, dar cuenta de la selección, organización y disposición de los materiales que llevan adelante la investigación y enlazar aquello con el plano de sus vínculos afectivos o familiares. Y Piedras agrega que estos documentales utilizan una batería muy grande de estrategias de corte narrativo (2014a, pp. 77-78). La modalidad que este autor reconoce como *experiencia y alteridad* es aquella que elabora estrategias de contacto entre experiencia personal del realizador o la realizadora y su objeto del discurso, pero disponiendo una serie de herramientas para que no se contamine la primera con el segundo. En esta modalidad, podrían considerarse films como *Por la vuelta*, de Cristian Pauls (2002), o *La televisión y yo*, de Andrés Di Tella (2002).

Siguiendo la línea argumental de Piedras, la percepción del cineasta puede aparecer en estos films transformada o conmovida y el objeto de su relato es visto bajo una nueva luz, propia del examen subjetivo y personal que surge del contacto entre ambos. Así, dichos films

⁴⁰ Nos referimos a los debates en torno de una posible “escritura de mujeres” y sus efectos en términos ontológicos. A propósito de estos debates, señalamos que, para Nelly Richard (1994), hablar de “literatura de mujeres” o “escritura de mujeres” supone convenir que existen formas de caracterizar al género por las cuales es posible pensar en una “escritura femenina” y esto debería comprobarse en dos niveles: el *simbólico-expresivo* y el *temático*. En esta línea, las ideas de Josefina Ludmer (1984) advierten que hablar de escritura femenina implica la posibilidad de caer en “generalizaciones universalizantes” y, por tanto, el análisis que se realice debe buscar formas para sortear cualquier asunción esencialista *a priori* (1984, p. 47).

⁴¹ En esta modalidad, Piedras señala films como *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, *Papá Iván* (2004), de María Inés Roqué, *Fotografías* (2007), de Andrés Di Tella, y *Familia tipo* (2009), de Cecilia Priego.

aparecen gestionados por una operación discursiva que el citado autor caracteriza como arbitraria y que está sostenida sobre un contrato entre obra y espectador. En estas películas, además, se vincula un aspecto de la experiencia del realizador con una faceta o un devenir del otro en cuestión. El sujeto de la enunciación, en estos términos, le solicita al espectador que le otorgue un estatuto de verdad a una serie de proposiciones que, en alguna medida, serían incontrastables referencialmente por fuera de la diégesis (Piedras, 2014a, pp. 78-79).

Piedras indica que, en la *modalidad epidérmica*, por último, el *yo* del cineasta se consolida en tanto presencia desencarnada o se enlaza de forma externa con aquello que es motivo del relato. Y explica que el antecedente de esa forma de la primera persona puede encontrarse en una matriz heredada más bien del periodismo de investigación de la televisión y no del documental de autor, como veremos más adelante en las primeras películas de Bemberg. Bajo este agrupamiento, deberían considerarse ejercicios como *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, de Sergio Wolf (2003), o *Cándido López, los campos de batalla*, de José Luis García (2003). En estas piezas, a menudo, quienes comandan la argumentación buscan estrategias de fundamentación asociadas a aspectos íntimos –identitarios o biográficos– respecto de su ligazón con el tema. A la pregunta de Piedras de en qué medida los films de esta modalidad asumen la primera persona, la respuesta surge en la centralidad que ha tomado en el cine de no-ficción europeo y estadounidense, en el último tiempo, la adopción de un modelo televisivo en el que la figura de un periodista o investigador ha pasado a ocupar un lugar de privilegio en el sistema de la narración, lo que construye una versión, en alguna medida, personal y subjetiva de los hechos. Las tres taxonomías, resume este autor, deberían organizarse del siguiente modo, respectivamente: un sujeto que habla *sobre sí mismo* (primera modalidad), un sujeto que habla *con el/los otro/s* (segunda modalidad) y un sujeto que habla *sobre el/los otro/s* (tercera modalidad) (Piedras, 2014a, p. 81).

Más allá de las categorías revisadas por Piedras, consideramos que es preciso proponer una periodización autónoma que pueda tomar en cuenta la presencia adyacente de las mujeres en el acceso, siempre diferenciado –y como ya fue señalado, asimétrico–, al campo cinematográfico (De Lauretis, 1989; Johnston, 1973; Kaplan, 1983; Mayne, 1990; Mulvey, 1975). De ahí que esta tesis rastree los modos en que las mujeres asumieron la primera persona desde estrategias que les permitieron no solo disputar un lugar en la industria y el campo cinematográfico, sino también remover sentidos estructurados en la cultura androcéntrica y heteropatriarcal. La presencia creciente de las mujeres, entonces, autoriza el ingreso de nuevas temáticas y retóricas asociadas a una esfera de lo íntimo, que, sin duda, pusieron en entredicho y desafiaron fronteras como la división *íntimo/público*, *personal/político*, *femenino/masculino*. Como veremos a continuación, la forma en que estas mujeres abordaron asuntos que les concernían dispararon estrategias renovadas de trabajo con el contexto histórico y activaron nuevas herramientas en lo que se refiere a la estructura argumental (Nichols, 1997).

Muchas de estas películas que, a primera vista, podrían clasificarse bajo la categoría homogeneizadora de *documental performativo* (Nichols, 1997; Piedras, 2012, 2013, 2014a; Renov, 2004; Weinrichter, 2004) por su ligazón con la primera persona, elaboran, sin embargo, protocolos y estrategias que también las conecta con aquello que el mismo autor reconoce como parte de una *modalidad reflexiva*. Como señala Piedras (2012), *reflexividad y subjetividad* en tanto modalidades documentales de representación –a partir de Bill Nichols– pueden asumirse de forma conjunta y es por esto que todos los documentales que pertenecen a nuestro corpus están atravesados y trabajan con ambas dimensiones. De acuerdo con este autor, Nichols confirma el cruce entre ambos territorios, ya que el modo performativo está, en gran medida, adherido a formas de la exposición y la práctica subjetiva de los documentalistas y, por tanto, debe ser concebido como una derivación del modo reflexivo. Sin embargo, el modo performativo, en principio, no tiene una voluntad directa de dejar al descubierto cualidades formales o contextos políticos, ya que centra su voluntad en el subrayado de aspectos subjetivos del discurso (Piedras, 2012, p. 39).

Si para Renov (2004, p. 178), el propio documental en primera persona gestiona formas de la identidad fluida, esmerilada, contradictoria en vinculación con los discursos públicos, estas películas tienen formas diferenciadas del trabajo entre el *yo* y el mundo histórico. Como señalamos al principio, creemos que la primera persona desplegada a partir del año 2000 hasta el presente no debe pensarse como parte de un continuum. Consideramos que pueden identificarse dos esferas o fases diferenciadas. Una de esas esferas se corresponde con la serie de películas que se originaron en los inicios del nuevo cine argentino, la crisis socioeconómica y la emergencia de nuevas directoras a partir de transformaciones en el campo cinematográfico argentino; la segunda, en torno de transformaciones sociales y políticas, a la par de la propia consolidación de la primera persona en el terreno local.

Sostenemos que estas películas incorporaron estrategias retóricas que dinamitaron los modos de presentación de la primera persona; ofrecieron formas que bordearon, en cierto sentido, la agenda del feminismo de la segunda ola para desmontar estructuras ligadas al pensamiento patriarcal; incorporaron, luego, reflexiones asociadas al lugar del testimonio, la historia, el trauma y la memoria para, más adelante, transitar un camino ligado mayoritariamente a las políticas de archivo y a poéticas asociadas a las disidencias sexuales y los feminismos de la tercera ola. Estas películas hechas por mujeres, sin embargo, no abordan ni se encierran en formas de aquello que Ludmer (1984) entiende como “generalizaciones universalizantes” o formas esencialistas *a priori* en lo referido a la identidad femenina, es decir, al despliegue de temáticas, retóricas o escenarios cerrados asociados a aquello que, culturalmente, suele asignarse a las identidades feminizadas. Al contrario, desde los cortometrajes de Bemberg –que inician el recorte temporal de esta selección–, es posible avizorar una puesta en crisis respecto de las expectativas y los lugares preestablecidos para

ejercer y ofrecer formas de dislocación de aquel conjunto de prácticas asociadas al control del sexo y el género. Estos ejercicios podrían asociarse a lo que Johnston considera un *contra-cine feminista* (1973), prácticas de un *avant-garde* feminista en tanto formas alternativas a la estructuración de la mirada androcéntrica en la historia del cine. Estos films, sin duda, pivotan entre preocupaciones temáticas o políticas y estrategias de enunciación visuales y sonoras, donde la autoría, utilizada como estrategia política (Mayne, 1990), juega un papel crucial en la invención y reinención del cine documental en el escenario local.

A diferencia de Piedras, para la evaluación del corpus que hemos confeccionado proponemos tres categorías que implican un desplazamiento del *yo* a partir de la revisión del cine de mujeres, quienes, desde un conjunto de herramientas particulares, estrategias y despliegues específicos, aportaron formas novedosas del trabajo con la primera persona y de descentramiento de las formas androcéntricas de ver y escuchar el mundo. Consideramos que estas tres modalidades refieren a diversos contextos específicos de enunciación y deben ser, entonces, entendidas en la complejidad en la que emergen, en su vinculación con el contexto sociohistórico, la genealogía de films en que se inscriben, el lugar de enunciación de las mujeres y el orden de lo decible.

Es importante recordar que, si algunas de estas películas recurrieron a formas como las del diario íntimo, muchas estrategias feministas en relación con el plano de lo autobiográfico radican en la apropiación y apelación a la intimidad o domesticidad, no para sostener su *statu quo*, sino para reapropiarse de aquellas marcas históricas ligadas a la obligatoriedad de lo femenino. Podemos afirmar que, en estos films, la asunción de una *posición femenina* (Catelli, 2007) adjudicada históricamente a las características del diario íntimo es asumida para ser torcida, cuestionada u ocupada por diversas formas críticas, de la misma manera que la teoría feminista cuando apela al borramiento de las divisiones disciplinarias (Cosslett et al., 2002). De ahí que este recorrido parta, en los setenta, de la revisión del espacio de intimidad adjudicado a las mujeres en la estructura fundamental del patriarcado para extenderse hacia otras zonas que recalcan en asuntos tales como la memoria, la historia política y nacional, la revisión de la historia familiar, el examen de archivos públicos o particulares. Nuestra hipótesis plantea, entonces, que estas películas permitieron el ingreso de estos asuntos desde estrategias particulares y traficaron preguntas en torno de las políticas de identidad que ampliaron los órdenes de lo decible y lo mostrable para las mujeres. Asimismo, suscitaron nuevos debates y habilitaron recursos que, más adelante, serían fundamentales para los films que les sucederían.

Como hemos explicado a lo largo de esta tesis, nos interesa mapear una serie de experiencias de documentales hechos por mujeres en el período que marca la irrupción de la segunda y la tercera ola del feminismo en el territorio latinoamericano y en Argentina. En especial, nos focalizamos en aquellos films atravesados por la catalización y sedimentación del

espacio biográfico y el giro subjetivo (Arfuch, 2002; Sarlo, 2005) como formas de articulación de la primera persona en la práctica documental (Nichols, 1994; Piedras, 2012, 2013, 2014a; Renov, 2004; Weinrichter, 2004) en torno de los procesos de memoria en el contexto de la posdictadura (Amado, 2005b; Hirsch, 2007) y la anexión de problemáticas del campo de las disidencias sexuales en la actualidad (Butler, 1990, 1993; Foucault, 2003; Halberstam, 2020; Haraway, 1991; Preciado, 2000, 2008; Rubin, 1989). Denominaremos a estas producciones como “cine de mujeres” a los fines de utilizar una categoría epistemológica eficiente y anclada en el territorio teórico-crítico de la teoría y la historia del cine local, pero nos interesa, asimismo, articular, desmontar y discutir dicha noción desde los avatares que proponen los feminismos, los estudios *queer* y de las disidencias sexuales, además de las respuestas ofrecidas desde las propias películas en tanto cajas de resonancia que disputan otros sentidos posibles.

3.2. *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978), de María Luisa Bemberg. *Primera persona encubierta*

Como señalamos en el Capítulo 1, es importante destacar que las películas tempranas de María Luisa Bemberg deben ser leídas en continuidad y contigüidad con los documentales que ofrecieron las décadas de 1960 y 1970 en el contexto local. Autores como Aprea (2010) o Piedras (2014a) destacaron y examinaron la aparición de la subjetividad en películas tempranas de aquel período histórico. Como veremos a continuación, son diversos los recursos de los que se sirven estos documentales para gestionar formas de incorporación, al menos incipientes, de la primera persona. En este sentido, Piedras remarca que algunos documentales argentinos de fines de la década de 1960 ya anunciaban fisuras en el modo de representación expositivo a partir del ingreso de marcas distintivas de subjetividad y reflexividad.⁴² Son films que podrían adherir a lo que Piedras (2014a) nombra como *modalidad epidérmica*, es decir, la elaboración y disposición de formas de la presencia descarnada o enlazada externamente con aquella historia que se cuenta.

La modalidad de nuestra periodización que nombramos como *primera persona encubierta*, como veremos a continuación, se configura a partir de reenvíos y delegaciones subjetivas, es decir, *habla* a través y con los otros. Muchas veces puede hacerlo mediante un compendio de estrategias de *autoexposición*, como el uso de marcas textuales. Otras, a través de la delegación de la voz en entrevistas que tienden puentes con circuitos que habilitan encarnaciones de una *subjetividad colectiva* (Aprea, 2010). Esta primera persona, más bien escurridiza, puede configurar un registro del mundo histórico a través de estrategias de montaje

⁴² Para una lectura en profundidad de este asunto y el corpus de películas propuesto por Piedras, ver el Capítulo 1.

que, en muchos casos, la alinean con el documental reflexivo –en su voluntad de volver familiar lo extraño y extraño lo familiar– y asume recursos que fueron, oportunamente, importados de la ficción, como la sátira o la ironía. Sostenemos la hipótesis de que esta primera persona nace al calor del ingreso de las mujeres al campo cinematográfico, por un lado, y, por otro, en el contexto de la modernización del campo audiovisual local.

Para leer los films de María Luisa Bemberg, debemos ubicarlos como parte de una constelación de películas documentales que surgieron en el marco de la modernización del cine, originada en la década de 1960. Como explica Piedras, la emergencia sistemática de marcas de estilo que nos permiten alinear estas películas bajo la figura de autoría, enunciación, narración y puesta en escena cinematográficas no emerge sino hasta esos años, cuando las condiciones hacen posible el desarrollo del documental contemporáneo, es decir, aquel período conocido como primera modernidad de los sesenta. Dicha etapa se va a interrumpir a mediados de los setenta y a reactivarse con el nuevo cine argentino en la década de los noventa (Piedras, 2014a, p. 35).⁴³ Se trató, sin dudas, de un período acompañado por transformaciones profundas y avatares radicales en terrenos como el político, el social y el cultural. La generación del 60 se ocupó de plantear discusiones alrededor de convenciones y códigos asociados a los modos dominantes realistas del *modo de representación institucional*.⁴⁴ En ese contexto, formas de expansión de una nueva subjetividad y un juego con los límites de lo mostrable, lo experimentable, lo decible en términos de lenguaje cinematográfico estuvieron asociados a nuevos modos de dar cuenta de lo real y del universo de lo social.

El mundo de la mujer (1972) es una pieza que documenta la exposición “Femimundo. La mujer y su mundo”, realizada en la feria de La Rural, y registra, a través de diversas estrategias y recursos formales, distintas prácticas, productos de mercado, técnicas y tecnologías destinadas a la mujer en tanto sujeto consumidor, por una parte, y objeto de consumo en el marco de la sociedad patriarcal, por la otra. De acuerdo a María Laura Rosa (2011), la legibilidad de este film debe tramarse en serie con el puñado de teorías críticas feministas como las aportadas por De Beauvoir, Friedan, Lonzi o Millet, entre otras, que la segunda ola había puesto a circular y que Bemberg estudió en soledad y en círculos de lectura, concienciación y discusión, en la Unión Feminista Argentina (UFA). *Juguetes*, en cambio, es un documental que acompaña a un grupo de niños y niñas, también en La Rural, en el marco de una exposición de actividades, juegos, muñecos o muñecas. Se trata de una pieza que se concreta en una serie de

⁴³ Para una profundización respecto de la primera modernidad en el cine local a través de lo que se conoció como nuevo cine argentino, ver la nota 18 de esta tesis.

⁴⁴ De acuerdo a Noël Burch, así como existió un *modo de representación primitivo* capaz de ser leído en películas previas a la sistematización que supuso la construcción de la gramática del cine clásico, en el período formativo, para este autor, entre los años 1895 y 1929, se consolidó un *modo de representación institucional*, la consolidación de aquello que se conoce como lenguaje del cine, serie de reglas fraguadas alrededor del *raccord*, las leyes básicas de la continuidad de montaje, la gramática de los planos, la correlación entre géneros y recursos formales, etc. Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Cátedra.

entrevistas a niños y niñas, pero que cierra con una destinataria específica: Bárbara, nieta de María Luisa Bemberg, a la que la directora dedica la película haciendo uso de marcas textuales. La inquietud central que aloja el film está ligada a desplegar, primero, y comprender, luego, de forma sutil, los modos en que los juguetes funcionan en tanto tecnologías de género (De Lauretis, 1989) que constriñen la división de los roles entre mujeres y hombres desde la infancia.

Es sabido que, entre las preocupaciones de Bemberg, más allá de su participación como militante de la UFA⁴⁵, se pueden mencionar asuntos tales como las asimetrías propias de las diferencias de género, la obligatoriedad de la maternidad y la división sexual del trabajo. En el número 326/328 de la revista *Sur* (septiembre de 1970-junio de 1971), un año antes de conocerse *El mundo de la mujer*, Bemberg puntualizaba: “Sí. Fui educada para ser exclusivamente esposa y madre. Cuando realicé con la experiencia que *procrear no es crear*, me sentí muy frustrada por mi falta de preparación profesional, por el clima castrante de la familia y por mi propia inseguridad. Además, pienso que el peor enemigo de la mujer está en ella misma, eterna víctima de la naturaleza que la tiraniza. No hay que negar sus ovarios, pero sí aprender a controlarlos” (*sic*). Y en otra pregunta donde le consultan sobre el problema más urgente de la mujer, aclara: “La mujer debe tomar conciencia de la *condición femenina*, o sea, del estado de dependencia política, social y económica en que se encuentra. El primer paso para lograr un cambio es desear ese cambio”.⁴⁶

Advertimos, en primer lugar, que ambas películas guardan extrema correlación con las inquietudes políticas de la directora, su contexto histórico, sus lecturas y el programa ideológico que compartía con las compañeras de la UFA, por lo que debemos comprender sus ejercicios y mecánicas documentales en continuidad con esa militancia. En una primera lectura podemos

⁴⁵ La UFA fue fundada por Bemberg y Gabriela Christeller en 1969 y emergió como la primera organización feminista en el país, seguida del Movimiento de Liberación Femenina (MLF, 1972-1976). Se trató de dos agrupaciones que usaron, en gran medida, formas escritas para manifestarse en un contexto de fuerte radicalidad política y, a su vez, cobraron un impacto importante en los medios gráficos (Bellucci, 2014, p. 141). Es preciso señalar que la UFA, sin embargo, mantuvo una visibilidad medida, decidida por el conjunto del colectivo, que no buscaba exponerse, sino, más bien, constituirse en un espacio de intercambio, formación y concientización para las mujeres. Su fundamento fue la reflexión y la difusión de ideas feministas relacionadas con la segunda ola: Simone de Beauvoir, Virginia Woolf, Kate Millet. Una de las estrategias que adoptaron como propia era la de los grupos de autoconciencia, popularizados como estrategia del feminismo norteamericano. Participaron del grupo, además de Bemberg, la escritora Leonor Calvera, la fotógrafa Alicia D’Amico, Sarita Torres, Marta Miguelez, Gabriela Christeller y la poeta Hilda Rais, entre otras. Como señala Rosa (2011), el grupo se formó a partir de una entrevista que le hicieron a Bemberg con motivo del estreno de *Crónica de una señora* (1970). En dicho film –guionado por ella y dirigido por Raúl de la Torre–, Bemberg hacía especial mención de su adscripción al feminismo y la preocupación por el hecho de que las mujeres siguieran siendo postergadas de la vida pública. Las reuniones, que se dieron en la casa de Christeller, fueron el espacio propicio para lecturas y debates colectivos en torno de textos fundamentales para el feminismo de la segunda ola, como *El segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, *La mística de la femineidad* (1963), de Betty Friedan, y *Male and female* (1949), de Margaret Mead (Rosa, 2011, p. 76).

⁴⁶ Revista *Sur* N.º 326/328, septiembre 1970-junio, 1971, pp. 198-199.

aseverar, a partir de Piedras, que estos films podrían suscribir a lo que el autor denomina *modalidad epidérmica*, es decir, la elaboración y disposición de formas de la presencia descarnada o enlazada externamente con la historia que se cuenta. Consideramos que ambas películas incorporan, de diversos modos y a la manera de los documentales locales hechos en la época, relatos en primera persona que juegan entre un *yo* y un *nosotros*, lo personal y lo colectivo, lo individual y lo comunitario. Sin duda, es preciso agregar que las mujeres, desde inicios del movimiento feminista y con la segunda ola⁴⁷, en particular, trabajaron en profundidad para politizar la intimidad, desplegar lazos entre la propia trayectoria vital y la experiencia común, advertir los modos en que la opresión masculina las había recluido al espacio de lo doméstico, por lo que, a riesgo de disentir de las opiniones de Piedras, consideramos importante el diseño de una categoría particular del cine de mujeres que permita comprender cómo esas inquietudes teórico-políticas fueron aprovechadas por el documental en Bemberg.

En *Juguete*, por ejemplo, se traslada un modelo televisivo (sobre todo, en las entrevistas a niños, pero también con recursos como la incrustación de los textos leídos con citas de autores conocidos) en donde el texto se enmarca, en ciertos tramos, en la figura del investigador o reportero, que pivotea entre la gente y funciona como un apéndice de la autoridad final de cada film, es decir, de la propia Bemberg. La presencia de la cámara, entonces, la insistencia o el subrayado por medio del montaje de determinados artificios, construcciones sociales o aparatos discursivos buscan formas de destotalizar la mirada y asumir variadas estrategias con el fin de desobjetivar las relaciones entre el discurso documental y su referente (Piedras, 2014a, pp. 80-81). Ambas películas dirigen su atención a distintos actores sociales para componer una observación concreta sobre el mundo histórico, sus marcas de género, sus tramas sociosexuales.

Acordamos con Gustavo Aprea (2010) cuando advierte que gran parte del documentalismo argentino y latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970 recurrió a entrevistas y testimonios de la primera persona en tanto expresiones de una “subjetividad colectiva”. En el mismo período, films como los de Bemberg apelaron a formas de subjetividad –no de la realizadora directamente, sino de testimoniante o testigos involucrados en el mundo histórico– con el objeto de reforzar sus estructuras argumentales y gestionar marcos subjetivos de interpretación de una realidad social y política. De esta forma, creemos que los films apelan a

⁴⁷ La noción de *olas* del feminismo debe su origen a Martha Weinman Lear, quien, en un artículo de 1968 de la revista del *New York Times*, recuperó esta metáfora como forma de describir diferentes nodos de acumulación de tensiones y sucesivas fracturas en el terreno del feminismo, de la misma forma que sucede con el mar: períodos de intensidad o impulso y períodos de retracción. Existe un acuerdo generalizado de que este período, la *segunda ola*, se extendería entre las décadas de 1960 y 1970. Lear Weinman, M. (1968): *The Second Feminist Wave*. <https://www.nytimes.com/1968/03/10/archives/the-second-feminist-wave.html>

“tipos sociales representativos de colectivos”.⁴⁸ Se trata de piezas que despliegan una trayectoria que irá, como otras del período, de lo colectivo primero a lo subjetivo después. Piedras advierte, empero, que, en los documentales contemporáneos, la lógica que se da es inversa: va de lo subjetivo a lo colectivo, de lo individual a lo social. En los films de esta modalidad, donde la primera persona suele estar encubierta, el mundo aparece mediado por la articulación de la presencia de los testigos.

En *El mundo de la mujer*, las imágenes de la feria “Femimundo” aparecen orquestadas de tal manera que puede hacerse evidente la forma en que la sociedad patriarcal le confiere a la mujer el lugar de objeto de la mirada y del consumo masculino.⁴⁹ Lo primero que es preciso señalar es que las personas, contenidas en un todo –la feria–, aparecen como participantes de un espacio que, de manera metonímica, emerge como alineado bajo los trazados de una sociedad opresora. Sin duda, el juego de miradas entre hombres y mujeres también descompone la economía y división sexual del trabajo de la mirada y la lógica de la moda, del maquillaje, del conjunto de objetos domésticos como partes de una compleja tecnología que construye y regula el género. Estas imágenes aparecen como objeto de consumo y a la manera de modelos de género a ser replicados. Muchas veces, el montaje del documental recurre al mismo estribillo: se muestra a una mujer que la propia feria ha colocado en tanto modelo –de belleza, de actitud, de conducta pasiva– y, a continuación, su contrapartida, la mirada de aquellas mujeres que integran el público: niñas, señoras cuya apariencia se aleja de esos modelos, hombres que observan con deseo. Partiendo de lo general, esto es, de las imágenes idealizadas y modélicas que produce la feria, el film ancla en lo particular, las miradas del público.

El mundo de la mujer supone no tanto una primera persona traslúcida y rápidamente identificable, sino, al contrario, un ejercicio de composición por refracción, es decir, bajo el examen de un compendio de artefactos, objetos, comportamientos y escenarios propios de la intimidad –en enlace con la vida pública–, al que es conferida la mujer en la división de las tareas domésticas y en la división sexual del trabajo (Federici, 2004; Pateman, 1995), a la

⁴⁸ Aprea, G. (2010). Dos momentos en el uso de testimonios en autores de documentales argentinos. *Revista Cine Documental*, Vol. 1. http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_02.html.

⁴⁹ Encontramos un paralelo interesante respecto de este señalamiento y las inquietudes fundamentales de las teorías filmicas feministas. En su célebre artículo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), Laura Mulvey plantea la idea central de que la mujer aparece en el cine como imagen y el hombre, por el contrario, como portador de la mirada. Para la autora, el placer visual se encuentra dividido según la lógica: activo/masculino y pasivo/femenino. De esta manera, la mirada del varón gestiona su placer a partir de la mujer, que se ofrece como espacio de pura contemplación, y que Mulvey define como *to-be-looked-at-ness* [espacio-de-mirabilidad]. La historia del cine, entonces, estaría atravesada por el espectáculo erótico de la mujer al servicio del disfrute erótico modulado por la mirada masculina. Es por esto que, si las películas siguen esta misma tendencia –la más extendida en el cine de Hollywood–, donde domina la lógica del espectáculo y la narración, están, sin duda, apelando a esa misma gramática.

manera de *apuntes*, notas de un diario de la visita a la feria⁵⁰, ⁵¹, para, en un segundo movimiento –seis años después, en *Juguete*–, volver al mismo lugar con el fin de trabajar, en otros apuntes, otros recursos laterales que, en el final, la posicionan algo más cercana a la primera persona de la enunciación.

El movimiento que conduce Bemberg en *Juguete* también va de lo colectivo a lo particular, de lo personal a lo político, y es elaborado, en primera instancia, por montaje de *voice over*, imágenes, músicas, textos, archivos. De ahí que cobren esencial protagonismo los testimonios en primera persona de niños y niñas. En este film, las entrevistas más tradicionales modulan la emergencia de la subjetividad colectiva de forma más directa. La película inicia con un texto escrito que, desde el vamos, declara la toma de posición de la realizadora: “Desde la infancia, las expectativas de conducta son distintas para cada sexo. Se educa a los hijos de manera específica para que actúen de manera específica”. A continuación, acudiendo a un instrumento del plano interactivo, se recurre directamente a actores sociales: un grupo de niños son entrevistados en una calle de la feria, cerca de unos juegos, respecto de qué quieren ser cuando sean grandes. Las respuestas que estos elaboran aluden a profesiones como veterinario, pastor, astronauta, físico nuclear, técnico electrónico, etc. Las niñas, en cambio, frente a la misma pregunta, responden, en su mayoría, maestra o maestra jardinera. En ambos casos, este recurso funciona, de nuevo, en tanto expresiones de una “subjetividad colectiva” (Aprea, 2010) que respaldan el programa político que inicia el itinerario de Bemberg a comienzos de la década.

3.3. Entre el documental reflexivo y el documental feminista

Consideramos que la *primera persona encubierta* debe una gran parte de su batería de recursos a aquella modalidad que Nichols (1997) denomina *reflexiva*. Este autor encuentra, a partir de Lesage (1978), que el cine de mujeres contribuyó de manera decisiva a la amplificación de sus recursos formales. A continuación, nos interesa esclarecer el vínculo

⁵⁰ La propia Bemberg lo señala en una nota periodística: “Cuando se inauguró la exposición *Femimundo 72*, fui con una cámara de 16 milímetros y filmé las caras del público y lo que se veía en los stands. Después le llevé las latas con las películas a Miguel Pérez, compaginador, y fue él quien me entusiasmó para terminar de montar el cortometraje”. En “La mujer y el consumo. Tema de un cortometraje polémico”. Nota sin información del medio de publicación. <http://www.marialuisabemberg.com/descargas/cortos/mundo-mujer-nota3.pdf>.

⁵¹ Nos permitimos afirmar que estas dos entradas podrían considerarse, en tanto notas biográficas, revés de la propia vida de Bemberg. Sin duda se enlazan con la serie de textos biográficos que Nora Catelli identifica como una tercera serie biográfica local, que, en el plano escrito, se compone de textos como los de María Rosa Oliver (1989-1971) y Victoria Ocampo (1890-1979), los relatos de infancia de Norah Lange (1905-1972) o la obra de Alejandra Pizarnik (1936-1972). Si bien abordan asuntos tales como lo nacional, lo militante, lo público y lo privado –al igual que las otras series previas, encarnadas en las escrituras de la generación del 80 o en Manuel Gálvez–, estas propuestas articulan tensiones y no persiguen la idea de una unidad entre todos esos asuntos (2007, pp. 178-179).

directo de los films de Bemberg con ambas esferas, para comprender, luego, las formas en que funciona la modalidad propuesta.

Si para Piedras, la emergencia del *yo* en los documentales que se producirán a lo largo de la década de 1980 en el país responderá, en muchos casos, a la necesidad personal de examinar temas como la extranjería nacional, cultural o política –exilio, migración o reencuentro con orígenes culturales–, nos interesa señalar que, casi una década antes, los films de Bemberg también inauguraban esta tradición a partir de un punto de vista anclado en una alteridad respecto de la dominancia de la cultura patriarcal que anticiparía ese movimiento. La coordenada sexogenérica, excluida del punto de vista de Piedras, nos permite entender en qué medida estas películas, que delegan la primera persona, recurren a diversos objetos que sirven como formas de construir la alteridad y diferencia de la propia realizadora. Apelan, entonces, a aquello que mencionamos como “poética de mujeres” (Donovan, 1984), en la que –sin caer en esencialismos o delimitaciones clausuradas– Bemberg trabaja un punto de vista de ‘otredad’ centrándose en la circunstancia compartida de formas de opresión propias en un entorno patriarcal y androcéntrico (Donovan, 1984, citado en French, 2021, p. 62).⁵² Coincidimos con Richard Dyer (2001) cuando señala que contemplar la noción de autoría en estas obras (al igual que en las de directores y directoras gays, lesbianas o trans) se vuelve un rasgo central, al conducir la autoridad para reclamar formas de legitimidad y poder sobre el significado del texto filmico. En este caso, el documental se constituye en una técnica del sujeto como forma de reparación de su condición de subalternidad. De alguna manera, la película parece asumir, desde el esquema documental, estrategias que ponen en tensión las formas de representación patriarcales de la realidad desde el plano estético y poético. Podría articularse alrededor de aquello que Teresa de Lauretis (1992a) denominó “des-estética feminista”.⁵³

⁵² Asimismo, sería interesante realizar un trabajo comparado con las cineastas del campo experimental que asumieron el trabajo del diario filmico, pero no para registrar la vida doméstica (lo que sería del orden de lo esperable considerando los orígenes del mismo género), sino para retratar el mundo cotidiano desde una óptica particular. Nos referimos, por ejemplo, al trabajo de Marie Menken en films como *Notebook* (1962), integrado por las piezas *Raindrops*, *Greek Peiphany*, *Moonplay* y *Copy Cat*. A diferencia de muchas experiencias que enlazaban el punto de vista femenino con el orden doméstico, a Menken no le interesaba su ligazón subjetiva con la esfera privada: grababa aquello que tenía alrededor para ser usado de manera fragmentaria y crear películas, que, sin embargo, no tenían una conexión directa con su vida. Los films de directoras como Marjorie Keller, Carole Schneemann o Sue Friedrich, que también impulsaron la filmación de diarios, no entablaban relaciones de manera introspectiva con la concientización de las mujeres (como sí ocurría en el documental), ni derivaban de sus contrapartes masculinos. Es decir, no reconocían vinculación directa con figuras como Stan Brakhage, Jonas Mekas o Gregory Markopoulos, sus antecesores en el plano del *avant-garde*. El trabajo que las mujeres desarrollaron a menudo deconstruye o repudia, ocasionalmente cita, pero, en general, no tiene nada que ver con sus contrapartes en el *avant-garde* americano. Blaetz arguye que una gran parte de la invisibilización o el descrédito del cine hecho por mujeres se debe a su codificación y lectura de la obra que producían bajo la categoría de “diario”. Para una lectura en profundidad, ver Blaetz, R. (Ed.) (2007). *Women’s Experimental Cinema: critical frameworks*. Duke.

⁵³ A la hora de buscar las formas de imaginar un cine de mujeres capaz de elaborar nuevas imágenes desde un punto de vista particular, De Lauretis explica que debería tratarse de un cine que tramase estrategias de redefinición del espacio público y del privado como respuestas a una nueva necesidad de

Podemos afirmar que tanto aquello que constituye la serie de inquietudes que motorizan estas películas como el uso de los recursos formales, es decir, el compendio de la mayoría de las estrategias más palmarias que despliegan ambas películas son, en principio, propias de aquello que Nichols (1997) denomina *documental reflexivo*. Es menester aclarar que parte de los rasgos nodales que dieron origen a esta modalidad parten, como aclara el citado autor, de una serie de innovaciones políticas de los films feministas hechos por mujeres en la década de los setenta, punto que explicaremos más adelante. Este enlace confirma el terreno que comparten las películas de Bemberg con los documentales hechos por mujeres en Estados Unidos entre 1960 y 1980.

Volviendo a los conceptos de Nichols, la *modalidad reflexiva* es aquella que se centra, sobre todo, en los mecanismos de representación del mundo histórico. A partir de un conjunto de estrategias particulares, esta modalidad aborda, entonces, el *cómo* es referido o presentado el mundo histórico y el centro de sus reflexiones pasan a ser las propiedades específicas del propio texto. Sin duda, la modalidad reflexiva se preocupa más del encuentro que ocurre entre realizador y espectador que del cruce entre realizador y sujeto (1997, p. 97). Aquí, por ejemplo, la idea de construcción de dos piezas que puedan funcionar como artefactos didáctico-pedagógicos respecto de la reflexión sobre la sociedad patriarcal es evidente y lo que resulta de ambas pesquisas es un despliegue de formas de lectura a contrapelo de las tecnologías que constriñen el sexo, el género y la sexualidad.

Por el modo de postularse como piezas que buscan señalar los elementos que regulan y gestionan formas de control –del género de las mujeres, principalmente–, estas piezas extienden formas de aquello que Nichols llama *conciencia intensificada* de su relación con el texto y con lo que el texto denuncia. De ahí que, también, en ambas películas puedan advertirse yuxtaposiciones inesperadas que contribuyen a gestionar formas de “extrañificación de lo familiar y familiarización de lo extraño” (1997, p. 97). Por ejemplo, esto sucede en *El mundo de la mujer*, donde tras la aceleración de las imágenes de las modelos, en un principio, Bemberg coloca, en la banda de sonido, la pieza clásica *Guillermo Tell*, de Rossini, intercalada con lecturas de un horóscopo que describe las formas de seducción de las mujeres de cada signo. Se suma el efecto de rebobinado y la repetición de frases de comerciales como “Un universo que solo piensa en usted”, alternadas con publicidades donde la mujer se exhibe como objeto de

aquello que denomina “un nuevo lenguaje del deseo”, como forma de responder a la demanda de la conocida “destrucción del placer visual” de Laura Mulvey, es decir, de los “cánones estéticos de representación tradicionales, clásicos y modernistas”. Si volvemos sobre la idea de cine de mujeres, antes que hablar de una *estética*, De Lauretis propone la noción de *des-estética feminista* para pensar las estrategias que llevaron adelante las mujeres sumidas en la encrucijada entre lenguaje y cultura. De esta forma, De Lauretis concluye que la manera en que estos films fueron expresados y desarrollados, tanto artística como críticamente, parece apuntar menos a una “estética femenina” que a una “des-estética feminista” (1992a, p. 281).

consumo. También se advierte en *Juguetes* la lectura en banda de sonido de frases con un claro sesgo machista, como las de José Ortega y Gasset o Rabindranath Tagore, y el acompañamiento en banda de imagen de niños y niñas interactuando con juguetes que, en el juicio del texto, predeterminan sus comportamientos.

De acuerdo a Nichols, la modalidad reflexiva de representación puede darse en el plano formal o en el plano político y, en ambos casos, reenvían, alimentan y ayudan a la elaboración de la primera persona encubierta. El trabajo con estrategias ligadas a la reflexividad formal y sus variantes es notable.⁵⁴ Ambas piezas ponen el énfasis en el trabajo con la duda epistemológica y buscan hacer hincapié en la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación. Del mismo modo que el movimiento feminista y de mujeres de los años setenta hace hincapié en la concienciación –una de las formas por excelencia que pregonaban las integrantes de la UFA, como piedra angular para transformar lo personal en lo político–, estas películas buscan gestionar formas de la conciencia en los espectadores a través de usos del montaje de imágenes y sonidos. Ambos films proponen un fuerte trabajo en materia de lo que Nichols considera *reflexividad formal* y conducen, de esa manera, a hilvanar diversas ideas por medio de yuxtaposiciones inesperadas, disyunciones entre la banda de sonido y la banda de imagen. Dirigen, de manera sostenida y modulada, la atención hacia las esferas de la sexualidad y el género. Siguiendo a Julia Lesage, podríamos argumentar que las piezas comparten, no tanto en su factura técnica, pero sí en su voluntad pedagógica –y, por ende, política–, ciertos rasgos con el cine documental feminista norteamericano que les fue contemporáneo (y que Nichols, por añadidura, reconoce como germen de la *modalidad reflexiva*, tal y como la concibe). Según Lesage, muchas de estas producciones nacieron bajo el ideal de hacer films como práctica con carácter de urgencia, de acto público, para ingresar en el circuito de films rodados en 16 mm a fin de ser mostrados en bibliotecas, escuelas, iglesias,

⁵⁴ Como explica Nichols, la *reflexividad formal* puede subdividirse en varias categorías: a) *reflexividad estilística*: opera mediante fisuras, inversiones, giros inesperados que dirigen nuestra atención hacia el trabajo del estilo. Puede contener, no obstante, recursos tales como el comentario de voces diferentes, usos particulares del color, elaboraciones con la profundidad de campo o el ritmo; b) *reflexividad deconstructiva*: el objetivo es alterar o rebatir los códigos o convenciones dominantes de la reflexión documental, dirigiendo la atención del espectador a su convencionalismo. No se hace tanto hincapié en los efectos de estilo como en los de estructura. Hay una intensificación de la conciencia de lo que antes parecía natural o se había dado por supuesto. Deconstruyen con éxito las convenciones de la objetividad. c) *interactividad*: puede funcionar de un modo reflexivo para concienciarnos de las contingencias del momento, la fuerza de configuración del proyecto de representación en sí y las modificaciones de acción y comportamiento que puede producir. d) *ironía*: mecanismo por el cual el documental dice una cosa, pero quiere decir lo contrario. Lo irónico, en estos casos, suele estar imbuido de una clara conciencia de la tradición; está aquejado de un exceso de conocimiento y una deficiencia de inventiva, actitud propia del autor con respecto a su tema; e) *Parodia y sátira*. La parodia puede provocar la toma de conciencia de un estilo, género o movimiento que previamente se daba por supuesto; la sátira es un recurso para intensificar la conciencia de una actitud social, valor o situación problemáticos (Nichols, 1997, pp. 107-112).

fraternidades, etc. (Lesage, 1978, p. 508).⁵⁵ Nichols retoma los films escogidos por Lesage⁵⁶ y los enmarca en un tipo de reflexividad a la que le asigna el mote de *política*. Podríamos afirmar que esa modalidad comparte con los films analizados el hecho de constituirse en ejercicios que, a través del uso de terceras personas, permitieron reflexionar en torno a la sexualidad y el género, a la vez que ofrecieron imágenes para revisar historias comunes de opresión, explotación o desvalorización y permitieron enlazar las propias tramas vitales con una experiencia compartida (Nichols, 1997, p. 101).

El mundo de la mujer también está, en gran medida, sostenido a partir de un ejercicio de reflexividad formal. El ritmo, las superposiciones inesperadas entre la banda de imagen y la de sonido, el comentario en *voice over* o la fragmentación componen una primera batería de herramientas mediante las que el film se propone desmontar, en forma metonímica, los modos en que esta feria en particular y la sociedad en general conciben, alimentan y construyen una forma de la feminidad hecha a la medida de la sociedad patriarcal. Si la placa inicial advierte que las imágenes pertenecen a la feria “La mujer y su mundo” realizada en La Rural, que las palabras del locutor “fueron extraídas del catálogo de esa misma muestra” y que “los fragmentos de la locutora fueron sacados del LIBRO AZUL de *Para Ti (...)*” es porque Bemberg reelabora esos universos y los modula de forma crítica para construir con ellos una serie de posiciones políticas por medio de su desmontaje. Desde el inicio, acompañado por una canción de *Cenicienta*, de Disney, por fragmentos del locutor en los que describe los detalles de la construcción de los pabellones de “Femimundo” y por diversas publicidades donde la mujer emerge como algo a ser objetualizable, el film se propone ironizar y desmontar los preceptos de la mujer en tanto sujeto consumidor y objeto para el consumo masculino.

Juguetes, por otra parte, es un film cuya veta didáctica debe rastrearse incluso desde su propia gestación. Realizada como respuesta a un pedido de la TV española y distribuida en medios educacionales masivos de ese país y Estados Unidos, fue realizada en la Feria de Juguetes de 1977, en La Rural.⁵⁷ Desde las entrevistas a niños y niñas, Bemberg advierte respecto de las ideas disponibles para las mujeres desde su infancia, confinadas a un régimen

⁵⁵ No hay investigaciones que desarrollen en profundidad la circulación detallada de ambas películas. Sin embargo, como sintetizan Trebisacce (2013) o Rosa (2011), las piezas tenían una fuerte carga pedagógica en el sentido de que Bemberg buscaba llevar al plano visual y sonoro algunas de las inquietudes que eran discutidas en las reuniones de la Unión Feminista Argentina. En una nota de *La opinión de la mujer* de agosto de 1978, se indica que el cortometraje *Juguetes* fue enseñado en el establecimiento educativo preescolar “Mi Casita”, para padres de alumnos y maestras. Luego, se aclara que se llevaron adelante diversas intervenciones y conversaciones entre las personas que estaban en la audiencia. Por otra parte, en una nota de *La Prensa* publicada el 10/3/78, la adjetivación de “educativo” caracteriza, sin dudas, a *Juguetes*: “Un film educativo argentino se vio en Nueva York.

⁵⁶ Algunas de las películas que son mencionadas por Nichols a partir de Lesage son *Growing up Female: As Six Becomes One, The Woman's Film, Three Lives, Joyce at 34*, entre otras (Nichols, 2005 p. 101).

⁵⁷ Información extraída de “Corto argentino sobre juguetes”, publicado en *Crónica vespertina*, 10/3/1978. En otra nota de *La Capital*, de Rosario, también se señala lo siguiente: “El film, ya adquirido en España, será igualmente distribuido en institutos educativos y estaciones de televisión de Estados Unidos” (“Directora argentina”, *La Capital*, Rosario, 12/3/78).

ligado a las tareas de cuidado y su correlación con formas de la división sexual del trabajo (Federici, 2004).

Los documentales de la *primera persona encubierta*, entonces, pueden recalar en imágenes de testimonio o intercambio verbal e imágenes de demostración, es decir, aquello que demuestra validez o invalidez respecto de lo que los testigos afirman. En estos casos, como señala Nichols, la autoridad textual puede desplazarse hacia los actores sociales que han sido reclutados para la película y estos testimonios se integran a la estructura argumental de la película.⁵⁸ En una secuencia posterior de *Juguetes*, se presentan imágenes de la feria infantil, con escenografías, escenarios, objetos e ilustraciones destinadas a niñas que, en algunos tramos, observan. La banda sonora está compuesta de la lectura de una de esas narraciones infantiles: “Pero claro, Cenicienta era dulce y resignada y jamás se quejaba de su condición. Cuando Cenicienta entró al palacio, todos quedaron maravillados. Era la muchacha más hermosa del baile. El príncipe la invitó a bailar”. A continuación, el ejercicio se replica, pero con niños. La retórica de los cuentos que les son destinados y el universo que se despliega como dirigido a ellos está íntimamente ligado a la aventura, la fantasía, la imaginación, el viaje y, en última instancia, la injerencia en la esfera pública. En la banda sonora, escuchamos: “Leyes de la caballería: afrontar cualquier peligro, no retroceder ante enemigo alguno, vencer o morir en la lucha”. En cada caso, lo que se advierte, señala y descompone son rasgos de aquello que Preciado (2008) distingue como códigos semiótico-técnicos de la feminidad y la masculinidad, propios de la ecología política farmacopornográfica.

Por otra parte, Preciado explica que las sociedades contemporáneas constituyen grandes laboratorios sexopolíticos de producción y gestión de los géneros. Los géneros se construyen, entonces, frente al público y son ficciones somato-discursivas de enclave colectivo, que se dan frente a una comunidad científica o red. El género es público. En su ensayo *Testo Yonqui* (2008), Preciado realiza una clasificación de lo que denomina “algunos códigos semiótico-técnicos de la masculinidad (o de la feminidad) pertenecientes a la ecología política farmacopornográfica”. En cada cual, elabora una lista provisoria de artefactos, objetos, dispositivos de la cultura que existen en pos de la gestión de los géneros, por ejemplo, para la masculinidad, “*Río Grande*, el fútbol; *Rocky*, llevar los pantalones, saber dar una hostia cuando

⁵⁸ Para Nichols, estos rasgos aparecen con preponderancia en aquella modalidad que denomina modalidad interactiva, la que precedería en su categorización a la performativa o en primera persona. Los films que adoptan esta modalidad, en general, emergen atravesados por una presencia, intervención o interacción de los realizadores con los actores sociales y el mundo histórico retratado. El montaje –señala Nichols– suele estar al servicio de una continuidad lógica, al combinar puntos de vista individuales. Es importante destacar que la lógica del texto no está tan centrada en formular un argumento acerca del mundo, como, en cambio, en gestionar una declaración alrededor de las interacciones y aquello que revelan tanto del realizador como de los propios involucrados en los testimonios (1997, p. 80). No es materia de esta investigación, sin embargo, indagar en los modos en que las modalidades propuestas por este autor intervienen o se relacionan con el cuerpo de films documentales producidos en el país.

es necesario; *Scarface*, saber levantar la voz; *Platoon*, saber matar, los medios de comunicación, la úlcera de estómago, la precariedad de la paternidad como lazo natural, el buzo, el sudor, la guerra (aunque sea en su versión televisiva)". En el caso de la feminidad, "*Mujercitas*, el coraje de las madres, la píldora, cóctel hipercargado de estrógenos y progesterona, el honor de las vírgenes; *La bella durmiente*, la bulimia, el deseo y la vergüenza de la desfloración; *La sirenita*, el silencio frente a la violación" (Preciado, 2008, pp. 100-101).

Como veremos más adelante, estas estrategias, que tienen su aparición en las películas tempranas de Bemberg, serán retomadas por películas recientes que tematizan asuntos ligados a los géneros y las sexualidades. Los tramos revisados también despliegan, además de un complejo ejercicio de comparación por medio del montaje, claras estrategias de ironía.⁵⁹ Sin duda, acordamos con Nichols cuando advierte que los films reflexivos trasladan estrategias asentadas en el terreno de la ficción, tales como la sátira, la parodia o la ironía, y, en parte, consideramos que la primera persona encubierta busca maneras de recalar en esos recursos como formas de subrayado de su posición en y frente al mundo.⁶⁰ Nótese, por ejemplo, que en el inicio de *El mundo de la mujer* se escuchan los primeros versos de la canción de *Cenicienta* ("Soñar es desear...la dicha, de nuestro provenir") e inmediatamente el locutor añade "Un universo que solo piensa en usted", mientras desliza el registro de publicidades donde la mujer aparece, sin dudas, objetualizada o como destinataria de productos de consumo para agradar al varón: en imagen se ve un agrandador de busto llamado *more-up*, exhibido bajo la frase "No oculte su belleza". Debajo del texto, una mujer desnuda se cubre los pechos con las dos manos.

En una secuencia posterior de esta misma película, se presenta en banda de sonido la canción infantil *Arroz con leche* cantada por un coro de niños, mientras se observa una estantería con juegos de cocina destinados a la niña: "Arroz con leche me quiero casar..."; la película completa, a continuación, y en la voz de un hombre, lo siguiente:

Que sepa abrir los brazos y hacerme gozar. Que sepa cocinar, que sepa adorar, que sepa ahorrar, que sepa excitar, que sepa procrear, que sepa escuchar, que sepa educar, que sepa jugar, que sepa conquistar, que sepa inspirar, que sepa renunciar, que sepa

⁵⁹ Como señala una nota publicada en marzo de 1975, María Luisa Bemberg definió a *El mundo de la mujer* como un "documental irónico".

⁶⁰ Para Piedras, el territorio del cine documental de las décadas de los sesenta y setenta estaba en consolidación en el territorio local, ya que carecía de la autonomía que sí mostraba en otros países. Muchas de las formas de la ficción permearon sus discursos y lo alimentaron con estrategias expresivas. Piedras explica que, en el plano narrativo, muchas de estas estrategias surgieron en el campo de la ficción por su propia estructura, más férrea. No es menor señalar que Bemberg anticipó su propia obra de ficción en estos ejercicios documentales.

agasajar, que sepa perdonar, que sepa engatusar, que sepa fantasear, que sepa alentar, que sepa... Cosas de la naturaleza.⁶¹

Esto es acompañado de una fuerte carga irónica y humorística mediante fotografías provenientes de medios gráficos y publicidades en las que se ven mujeres, madres con niñas, bebés, mujeres mirando a hombres o mujeres desnudas para el ojo masculino.⁶²

Consideramos que a la serie de coordenadas que posicionan a la obra de María Luisa Bemberg en continuidad con el desarrollo y la modernización del campo cinematográfico local debe adicionarse un vector que permita leer el film en continuidad también con la constelación global de producciones audiovisuales de aquellas cineastas de Estados Unidos y Europa ligadas a los espacios de acción y discusión propiciados por la segunda ola del feminismo. En este sentido, advertimos que nuestra *primera persona encubierta* nace al calor del ingreso de las mujeres al campo cinematográfico, por un lado, y de la modernización del campo audiovisual local, por el otro.

Si volvemos sobre la obra de Bemberg, creemos que esta debe asumirse en correlación con la aproximación gradual de un puñado de mujeres a diferentes campos del audiovisual, que exploraron temáticas ligadas a la diferencia sexual desde producciones alternativas y las enlazaron con una gran cantidad de problemas surgidos en el marco de la segunda ola del feminismo. Como señalamos antes, numerosas mujeres produjeron expresiones audiovisuales que renovaron ese campo, ampliaron los órdenes de lo mostrable, desplegaron interrogantes respecto de cómo producir un cine que fuera distinto al de los hombres, que llevara adelante preguntas particulares, que descentrara la forma que habían instituido los estudios (Kaplan, 1983; Lesage, 1978; Mayne, 1990; McCabe, 2004; Mulvey, 1975; Rich, 1998).

Dado el complejo funcionamiento de los asuntos temático-políticos y las respuestas formales que brindan, *Juguetes* y *El mundo de la mujer* son dos películas que, si acudimos a las categorías señaladas por Kaplan (1983), podrían enmarcarse a medio camino entre el *film*

⁶¹ En el remate “Cosas de la naturaleza”, también es posible leer entre líneas los ejes teórico-políticos que denunciaba el feminismo culturalista de la segunda ola y que, de alguna manera, buscaban explicar que a la naturaleza biológica de la mujer se le asignaban una serie de rasgos de orden cultural asociados al género.

⁶² Por su veta didáctica y su voluntad decidida para desmontar mitologías y construcciones estructuradas de la infancia en la asignación de roles y por la organización de la información como partitura estructurante de la pieza, el film bien podría emparentarse con piezas contemporáneas como *Réponse de Femmes: Notre Corps, Notre Sexe* (1975), de Agnès Varda, producido, al igual que *Juguetes*, para la TV (en aquel caso, Antenne 2, de Francia) o *Schmeerguntz* (1965), de Gunvor Nelson, o films como *Notebook* (1962), de Marie Menken, lo que subraya la condición autoral detrás *El mundo de la mujer* y lo asienta como parte de una genealogía global de expresiones –respuestas– producidas por mujeres en la misma década, más allá del terreno rígido del documental, es decir, que lo acercan a escenarios como el del cine experimental o la ficción.

teórico-político avant-garde y el *film avant-garde experimental*.⁶³ De acuerdo a De Lauretis, esta tradición estaría en condiciones de retomar el programa estético y político que Mulvey reconoce en las producciones de las mujeres herederas de aquella vanguardia política, cuyas bases cimentaron Eisenstein, Vertov o Godard. También podemos afirmar que se trata de piezas que, entre otras operatorias, parecen llamar la atención sobre el cine como una tecnología que responde a la constricción del género en tanto tecnología social (De Lauretis, 1996, pp. 258-264). Entonces, arriesgamos la idea de que la producción audiovisual temprana de Bemberg surgió en el pivoteo entre los terrenos del activismo y del cine. Y, según lo ya expresado, la centralidad de su pertenencia, en un inicio, a la Unión Feminista Argentina sirvió como catalizadora de una serie de asuntos, problemáticas y cuestionamientos que en estos cortos cobran especial dimensión. A partir de un conjunto de rasgos más bien velados, es de nuestro interés revisar en qué medida estas películas deslizan diversas formas de autoexposición que dan cuenta de una primera persona particular.

Proponemos que esta tercera persona descentrada, *excéntrica*, gestiona un locus de enunciación crítico de la realidad patriarcal que está muy próximo a la perspectiva de la primera persona, ya que desde distintos planos desafía, como probaremos a continuación, los postulados del documental y de las lógicas que imponía la moral conservadora de cada época.

Podríamos señalar que estos dos documentales inauguran un antecedente de la primera persona que, en la etapa previa a la dictadura (el primero) y durante su desarrollo (el segundo), ayudarán a la renovación del cine hecho por mujeres que vendría más tarde con la llegada de la democracia, en 1983. Además, propiciarán la aparición de numerosas directoras nucleadas en distintos grupos con perspectiva de género y servirán como antecedentes directos de la

⁶³ Kaplan (1983) propone una clasificación para la producción filmica feminista independiente de los años setenta en tres conjuntos, tres grandes áreas que responden a los recursos y las formas que las películas adoptaron: 1) *el film teórico-político avant-garde*, 2) *el film avant-garde experimental*, 3) *el documental realista y sociológico*. El film de vanguardia experimental hecho por mujeres emerge como heredero del surrealismo y el impresionismo francés, el expresionismo alemán y el formalismo ruso, el *avant-garde* de 1960, los *happenings*, la obra de John Cage y el minimalismo; por otro lado, el documental realista encuentra como antecedentes los documentales norteamericanos y británicos de 1940, la figura de Kuleshov en Rusia, el neorrealismo italiano y el *free cinema* inglés. Finalmente, el film teórico *avant garde* se vincularía con las políticas y poéticas del distanciamiento de Brecht, el cine de la vanguardia soviética, representada por Eisenstein y Pudovkin, la *nouvelle vague* francesa (especialmente, las películas de Godard en su fase pos-1968 y la filmografía de los cineastas Srtaub-Huillet (2001, p. 87). Estas películas surgen al calor de la discusión por la renovación de las cinematografías en los países del continente bajo una política de autores que impugnará formas academicistas del cine precedente. De acuerdo a Kaplan, el film teórico feminista de vanguardia se sostiene sobre una puesta en tensión de los vínculos entre formación social, subjetividad y representación. Es preciso señalar que esta categoría anuda películas fuertemente influenciadas por las teorías francesas y europeas del cine y aquellas ideas de cine feminista como *contra-cine* desarrolladas, principalmente, por Peter Wollen (1972), a partir de las innovaciones técnicas trabajadas por Godard, recogidas por Mulvey (1975) y Johnston (1973). En estas películas, las directoras apuntaban tanto a desmontar las representaciones como a poner en alerta a las mujeres acerca de que los textos son productores de ideología, ideas que la crítica feminista del cine iba a indagar y a extender a lo largo de toda la década de 1970, y con las que estas películas van a tener una fuerte familiaridad.

producción documental cercana a una tradición ensayística en las décadas posteriores.⁶⁴ Estas películas, a su vez, gestionaron el ingreso de temáticas, políticas de la mirada, interrogantes y fracturas respecto del orden de lo mostrable que expandieron el campo audiovisual documental durante la década de 1970 y anticiparon su ingreso en las tres décadas subsiguientes.

Si Piedras reconoce como estrategia de autoexposición de los documentales en primera persona la escritura en el plano, nos interesa señalar, además, que ambos films hacen un uso relativamente austero, pero notable, de este recurso, con el objeto de puntualizar el lugar de enunciación de la cineasta en primera persona, lo que confirma, en alguna medida, su lugar autobiográfico. En ambos films, la grafía –generalmente descriptiva– tiene, sin embargo, algunos puntos que permiten advertir el lugar de la primera persona, con más o menos sutileza. Es importante notar que, así como *Juguetes* abre con una frase que advierte acerca de la capacidad de los juguetes de gestionar la asignación sexogenérica de los niños en el futuro, en el cierre, cuando vuelve a la modalidad de la entrevista callejera, escuchamos a un entrevistador preguntarle a una niña “Bárbara, ¿qué vas a ser cuando seas grande?” y la respuesta de la niña no es verbal, sino, más bien, performática: abre su campera y muestra un buzo donde se lee “Bárbara”. Es decir, hay una forma de torcimiento de esa lógica que determina el género sobre la base de un protocolo de comportamientos culturalmente asignados desde la infancia (como los niños y las niñas del inicio de la película) y, por el contrario, se asume la identidad como espacio de autoinvención. Debajo de la imagen, congelada, aparece el texto “A Bárbara con esperanza”. Reconocemos en esa grafía, una vez más, la figura autoral de Bemberg que subraya el objetivo del film: el desmontaje de los mandatos que recaen sobre niños y niñas respecto de sus elecciones de género. En este caso y como advierte Trebisacce (2013), el film cierra con una dedicatoria que va de abuela a nieta. La escritura en el plano de una persona funciona, entonces, como una muestra pequeña, pero contundente, del punto de vista que organiza el film. Como señala Pablo Piedras, el texto escrito por el realizador configura una marca o huella discreta de aquel o aquella que narra y que remite al soporte textual de la autobiografía literaria. La figura

⁶⁴ Unos años después se formaría, por ejemplo, el grupo Testimonio Mujer, a cargo de Laura Búa y Silvia Chanviland. Juntas produjeron *Solas o mal acompañadas* y *No sé por qué te quiero tanto*. Los films se centraron, sobre todo, en la primera persona de diversas mujeres que ponían al descubierto sus realidades, las inequidades y asimetrías que padecían en el plano del trabajo, la vida doméstica, familiar, en vínculo con diversas instituciones. En 1980, Bemberg, además, fundó su propia productora junto con Lita Stantic bajo el nombre de Gea Cinematográfica, con la que negoció sus primeras coproducciones. Unos años después, en 1988, María Luisa Bemberg y Lita Stantic fundarían la asociación La Mujer y el Cine, conformada a partir de una convocatoria llevada a cabo por Susana López Merino, siguiendo una propuesta de la cinemateca de Mar del Plata para planificar un festival de cine realizado por mujeres. Entre las convocadas, se encontraban Sara Facio, María Luisa Bemberg, Lita Stantic, Gabriela Massuh, Beatriz Villalba Welsh y Marta Bianchi. Esta asociación trabajó no solo para fomentar la difusión del cine hecho por mujeres de todo el mundo, por medio de la organización de festivales y luego de una sección en el Festival de Mar del Plata, sino también para incorporar nuevas directoras en la cinematografía argentina a partir de concursos de cortometrajes y de la creación del premio Ópera Prima Mujer, en el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

del *yo*, entonces, no se construye tanto por relación icónica como por una construcción simbólica e imaginaria, emerge en el texto escrito (Piedras, 2014a, p. 81).

El mundo de la mujer, en cambio, finaliza con un comentario subrayado más bien desde el montaje. Mientras vemos imágenes de un desfile de ropa de mujeres, cuya velocidad de cuadro y ritmo han sido acelerados, escuchamos una música inquietante de cuerdas, de fuerte estridencia, *in crescendo*. Aquí se recurre, de nuevo, a yuxtaposiciones inesperadas y marcas de una reflexividad formal en sus vertientes irónicas y estilísticas: a continuación, vemos intercalados rostros de otras mujeres maquilladas y con pelucas. La última es una mujer con una peluca verde y un atuendo estampado que mira a cámara a través de una reja, como encerrada. Entonces, haciendo uso nuevamente de la ironía, escuchamos: “Ahí terminó la tarea del gran duque, había encontrado a la dueña del zapatito de cristal. La llevó al castillo donde Cenicienta y el príncipe se casaron y fueron muy felices”. Debajo, Bemberg imprime el texto “El mundo de la mujer” en una tipografía que imita la de la feria, como corolario de aquello que en la imagen se vuelve evidente: este *mundo de la mujer* no es otra cosa que una cárcel y opera de manera casi tentacular, en variedad de niveles, registros y tácticas, tecnologías y técnicas. Ese texto, sin duda, también funciona como una forma de puesta en discurso de aquello que Bemberg subraya a lo largo de la película.

A partir de estos filmes, nos es posible advertir, entonces, que esta primera categoría, la del documental en una *primera persona encubierta*, tiene su surgimiento, también, en la sutura entre los recursos del documental reflexivo en alianza con las posibilidades técnicas del cine experimental o el *avant-garde*, territorio caro a aquellas cineastas mujeres que, a lo largo de las décadas de 1960 y 1970, cuestionaron al cine en tanto aparato de producción de subjetividad patriarcal (Blaetz, 2007; Johnston, 1973; Mulvey, 1975) y lo indagaron como un espacio propicio para la configuración de un cine hecho por mujeres, capaz de liberarse de las ataduras, en términos narrativos, del cine anterior. En este caso, podemos añadir que el documental con recursos del *avant-garde* le otorgó a Bemberg el espacio de operaciones para enunciar aquello que buscaba señalar.⁶⁵ En este sentido, el ejercicio de documentar un acontecimiento se emparenta con lo que Robin Blaetz destaca como veta del cine experimental femenino: recurrir a la figura del género diario íntimo como modo de autobiografía.

Podríamos alinear estas estrategias de diario filmico con la explicación que da Blaetz citando a Melissa Ragona, cuando apunta, respecto de Marie Menken (1909-1970)⁶⁶, que su

⁶⁵ Tal y como advierte Mulvey, muchos de los films producidos por mujeres en la década de 1970 resultaron del movimiento de mujeres y anudaron una mezcla entre concientización y propaganda. Como las películas de Bemberg, muchos de estos films se usaban para registrar a mujeres en diálogos, para dirigir las discusiones con fines, en general, pedagógicos, y eran exhibidos en espacios de sociabilidad (Mulvey, 1975, p. 117).

⁶⁶ De acuerdo a Ragona (2007), Menken hizo uso del cine en tanto nuevo medio perceptual, es decir, trasladó problemas del orden de la pintura a sus films experimentales: *Goes the Easel* (1964), *Mood Mondrian* (1963) y *Drips in Strips* (1963). En esta misma dirección, Menken también puede ser pensada

trabajo no radica tanto en el autoexamen del propio espacio doméstico, sino, más bien, en la observación respecto de lo que ve para usarlo en tanto compendio de elementos fragmentarios para la creación de films que pueden –o no– tener relación con la propia vida (2007, p 8). Como señalamos antes, es preciso enlazar *El mundo de la mujer* con una genealogía integrada por realizadoras de cine entre autoral y experimental, experiencias asociadas al *avant-garde* hecho por mujeres tanto en el campo del documental como del cine experimental. Estos films, como apunta Mulvey, están, en general, ligados a la ideología de la concienciación y agitación respecto de temas feministas. Varias teorías feministas del cine examinaron las posibilidades técnicas que ofrecía el cine experimental o el *avant-garde* (Blaetz, 2007; Johnston, 1973; Mulvey, 1975; Rabinovitz, 2003) como espacio apropiado para la configuración de un cine nuevo, que pudiera liberarse tanto de las ataduras del cine anterior en términos narrativos como de las desigualdades materiales en el acceso a roles técnicos que imponía la industria hollywoodense. En este sentido, los ejercicios producidos por Gunvor Nelson en films como *Schmeegunz* (1966) o *Take Off* (1972), por Su Friedrich en *Scar Tissue* (1979) o por Barbara Hammer en *Dyketactics* (1974) podrían emparentarse con los films de Bemberg por la batería de ejercicios poético-políticos puestos al servicio de documentar diversas aristas asociadas a afectos, preguntas e inquietudes propias de la segunda ola.

Judith Mayne explica que hacia los años setenta, tanto el movimiento de mujeres como su producción cinematográfica independiente estuvieron fuertemente ceñidos a una agenda que, de alguna forma, se impuso sobre la crítica feminista de cine: la desmitificación de las imágenes “negativas” de Hollywood y el cultivo de imágenes “positivas” que ofrecían las cineastas mujeres (1990, p. 49).

Si bien Bemberg se retrae del espacio doméstico y la autobiografía directa, la experimentación con el medio responde, sin dudas, a la puesta en crisis de los marcos de representación que el modelo clásico hollywoodense había cimentado respecto de las mujeres. Esto puede leerse, sobre todo, en las sucesivas respuestas de Marie Menken, Chick Strand o Cheryl Dunye desde sus respectivos trabajos de crítica a estas formas y la asunción de proyectos entre lo experimental y lo documental.

Blaetz explica que uno de los rasgos más importantes –e indudablemente postergado en el análisis de la historia del cine hecho por mujeres– es que estos films experimentales no carecen de ironía y humor.⁶⁷ Como se señaló oportunamente, muchas de estas películas ejercitaron un trabajo de observación de sus entornos cotidianos. Uno de sus rasgos seminales

como pionera entre las directoras mujeres que usaron la figura del diario íntimo y enlazó el universo del cine con el lírico.

⁶⁷ Para una lectura en profundidad del cruce entre cine feminista del tránsito de las décadas de 1960 a 1970 en Estados Unidos, ver Blaetz, R. (Ed.) (2007). *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*. Duke.

estuvo ligado a la interrogación del estatus del cuerpo en tanto signo lingüístico y cultural, más que como objeto natural. Así, puede notarse, por ejemplo, la presencia reiterada de las modelos que exhiben peinados, vestidos o prueban electrodomésticos último modelo o, simplemente, se muestran para ser admiradas por hombres en *El mundo de la mujer*, o la contigüidad que se presenta entre la imagen de la princesa, su ideal físico y el espacio doméstico en *Juguete*. En este sentido, Blaetz explica que bajo el propósito de desplegar imágenes que pusieran en crisis los marcos y las convenciones de representación de Hollywood, estas directoras experimentaron con el medio de maneras muy heterogéneas (2007, pp. 11-12). Y agrega que con piezas que presentan notables destrezas de montaje, el trabajo y la mixtura de diversos regímenes sonoros entrelazados en la banda sonora hacen que muchas de estas películas configuren un “collage sonoro” o un ejercicio consciente de trabajo con el archivo, que emparenta las películas de Bemberg con las de sus contemporáneas norteamericanas.

El ejercicio de *El mundo de la mujer* y *Juguete* es, en gran medida, similar al de *Schmeerganz* (1966), de Gunvor Nelson, donde el trabajo de montaje entre materiales ligados a los *mass media*, en contraste con un registro de los cánones de belleza femenina, imágenes de limpieza de drenaje y vómito en reversa, producen un efecto de humor e ironía, recursos de los que –como se señaló antes– ambos films se sirven.

Nos interesa señalar que, al margen de los films de Bemberg presentados aquí como parte de un contexto histórico específico, la modalidad de la *primera persona encubierta* (así como las otras) también se advierte en películas posteriores a su consolidación. A continuación, proponemos algunos films realizados por mujeres en el contexto local que retomaron sus características nodales. Estos ejemplos permiten revisar la vitalidad y continuidad de esta modalidad.

La película *Solas o mal acompañadas* (1987), dirigida por el grupo Cine-Testimonio Mujer, constituiría una continuación de aquello que Bemberg propuso y desplegó a lo largo de la década de 1970. Solo unos años después, el uso de la entrevista se vuelve central en este film, ya que diversos actores sociales –en su mayoría, mujeres– relatan, en primera persona, sus vivencias en el mercado laboral, en la vida íntima, en el espacio doméstico. A través de estos testimonios, el film vuelve sobre formas colectivas de enclavar aquellas “subjetividades colectivas”. Si el programa político del grupo estaba asociado con el tratamiento de asuntos ligados al género, estas voces terminan de configurarse a partir de esas estrategias interactivas y abren un sustrato subjetivo en el plano documental, que, además, otorga voz a sujetos políticos históricamente excluidos de la producción documental local.

En *Familia tipo* (2009), de Cecilia Priego, lo que hay es la persecución de un enigma que la realizadora intenta develar alrededor de su propia familia, con la excavación de sus pliegues. Lo que compone de manera mayoritaria la pieza son archivos filmicos y fotográficos y

entrevistas breves. La primera persona aparece, sin embargo, y, sobre todo, en la escritura en plano. “En mi familia todo transcurría en armonía. Sin embargo, algo de mi padre me intrigaba” es la frase que se señala en el comienzo y cataliza la investigación que organizará toda la pieza. La realizadora también emerge en breves interlocuciones con los actores sociales o en escenas más bien reflexivas, donde cuelga de un cordel, a la manera en que se cuelga la ropa, fotografías del pasado. El enigma que constituye el pasado de su padre español se vuelve un punto ciego que le es preciso dilucidar. Los entrevistados le hablan a ella, pero su propia figura se disuelve en largos tramos para emerger en pequeños atisbos, diálogos, observaciones.

Algunas de las estrategias de esta modulación del *yo* también pueden rastrearse en films más recientes, como *Mi último fracaso* (2017), de Cecilia Kang. En dicha película, aquello que la directora persigue –y que los espectadores comprenden en el transcurso de su desarrollo, como parte de una pesquisa que decanta en la propia vida– es el retrato de mujeres que integran la comunidad coreana de Buenos Aires. A partir del examen de sus vidas cotidianas con el seguimiento de una cámara (que da cuenta de sus deseos, sus anhelos, sus preocupaciones, sus ocupaciones, sus trabajos y tareas cotidianas), emerge finalmente el perfilado de un autorretrato. Al finalizar la película, aparece en texto escrito (en castellano y en coreano), una reflexión que sintetiza la forma de este film a partir de las mujeres que la ayudaron a confeccionarlo. Se lee: “Con estas mujeres comparto grandes y pequeñas porciones de mi vida. A todas ellas me gustaría darles las gracias. /A Ran, mi profesora de arte de la infancia/A mis amigas eternas /Y a mi hermana Cata. /Estas vidas que me brindaron, generosamente. /Una forma de entender la mía propia. /Para ellas, esta película”.

Kang emerge solo en algunos momentos para apuntar una pregunta, acercar un grabador o aproximarse a una de las entrevistadas –por ejemplo, a su hermana Cata–, para preguntarle sobre el objeto del documental y su participación en él. En el inicio, sin embargo, advertimos una cámara silenciosa que acompaña a Ran, la profesora de arte de la infancia de la realizadora, que se reúne con familiares y amigos en Corea y que, oportunamente, habla a cámara en castellano para explicarle a Kang: “Es mi hermana menor”. En otros tramos, diversas posiciones subjetivas emergen a través de entrevistas que se intercalan con el plano observacional respecto de las mujeres coreanas. En una escena, una joven madre con su hija en brazos pregunta a la cámara: “¿Lo que estás haciendo se trata sobre las mujeres coreanas?”, para después agregar: “Mi marido es una persona más abierta”. Aquí, el punto de vista de la realizadora aparece delegado en esas mujeres e hilvana las distintas posiciones que recoge con el fin de construir un punto de vista colectivo sobre el asunto.

También es posible localizar trazas de una primera persona encubierta en casi la totalidad del film *Una banda de chicas* (2018), de Marilina Giménez. La película inicia con una serie de materiales de archivo, donde la realizadora, delante de cámara, relata que formó parte

de un trío musical llamado *Yilet*, en el que tocaba el bajo. “Nosotras creíamos que éramos las únicas haciendo música”, advierte en *over*. Un momento después, Giménez señala que dejó la música para dedicarse al cine y esa operación –que indica el movimiento de constituirse, más que en objeto de su pesquisa, en su impulsora– elabora un pacto donde aquella inquietud planteada en primer término adquiere la forma de un protocolo y donde los actores sociales asumirán el lugar de autoridad textual. La investigación, entonces, se ocupa de testimonios de mujeres que hacen música en un escenario dominado por la masculinidad y el machismo. Son las entrevistadas, sus intervenciones en la escena pública –sobre todo, a partir de recitales, bailes, marchas o viajes hacia o desde los eventos a los que asisten– las que terminan de asumir el punto de vista de la película, en un ejercicio que aparece como parte de lo que Nichols, en tanto formas de interactividad, denomina la autoridad textual, se desplaza a ellas. Son numerosos los momentos en que la cámara, sin asumir directamente la primera persona, se inmiscuye, es inquirida, afectada, saludada o impelida por otras músicas que la reconocen como parte de un mismo colectivo.

Finalmente, en *La vida dormida* (2020), de Natalia Labaké, la nieta de una familia ligada a la tradición política del menemismo –su abuelo, apoderado de Isabelita y dirigente, constituye una pieza central– retoma un conjunto de materiales de archivo (muchos de ellos filmados por su abuela) para hablar de su familia, de la división sexogenérica, primero dentro de su familia y luego en el marco de la política partidaria, la del peronismo de la década de 1990. A partir de la observación de las mujeres, que, en muchos de esos archivos, aparecen como figuras secundarias, Labaké compone una reflexión sobre su propio lugar en la economía familiar y generacional.

3.4. *Los rubios* (2003), Albertina Carri. *La primera persona en proceso*

Como señala Gonzalo Aguilar (2006), la década de 1990 aparece signada por la presencia singular de numerosos elementos desarrollados en el plano documental que recorrieron de manera tangencial las expresiones del nuevo cine argentino (pp. 64-66). En la década que inaugura el año 2000, aparecen dos documentales realizados por mujeres centrados en trayectorias autobiográficas. De alguna manera, estos films anticiparon una irrupción y posterior consolidación temática. Nos referimos a *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004) y *En memoria de los pájaros* (Gabriela Golder, 2000). Estas dos obras plantean una aproximación a la biografía de sus realizadoras en vinculación con el trauma heredado del terrorismo de Estado, pero esa revisión biográfica emerge esmerilada y fuga hacia concepciones de la historia y la memoria más bien fragmentarias e inacabadas.

Respecto de los años noventa, Pablo Piedras (2014a) se detiene en dos films pioneros que funcionaron en tanto bisagra para la primera persona, ya que se constituyeron en piezas que revisaron los años setenta, pero a partir de un prisma atravesado por dimensiones políticas e ideológicas asociadas a la militancia, y, en particular, a la organización Montoneros. Se trata de *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995). Sin duda, estas películas permiten dar cuenta de la especial centralidad que jugaron las entrevistas y la historia oral en el cine de fines del siglo XX en pos de la construcción de una memoria colectiva, gesto que podría alinearse con la revalorización del testimonio en disciplinas como las ciencias sociales (2014a, p. 159). En esta dirección, Anette Wiewiorka (2006) reconoce la centralidad del testimonio en términos epocales –sobre todo, ligado a su pregnancia en las ciencias sociales– y denomina, por tanto, “era del testigo” a un contexto que, al menos en Europa, se inicia a partir de la segunda posguerra.

Para Piedras, el surgimiento con gran impulso de las narrativas testimoniales de mitad de los noventa debe comprenderse como una reacción de parte del terreno de la cultura al terrorismo de Estado ante las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987) y los decretos de indulto (1986 y 1990). En este marco es que ocurre aquello que Piedras denomina “trasvasamiento generacional” en relación con los discursos alrededor de la dictadura y el terrorismo de Estado y los modos en que esas disputas se trasladan a las nuevas generaciones. En el campo del documental, muchas de estas discusiones fueron trabajadas por el cine en video y asumieron formas que, como ya señalamos, Renov (2004) denominó *nueva autobiografía*.

De acuerdo a Aguilar (2006), si en el film de ficción del nuevo cine argentino la alusión al pasado político es casi inexistente, fue el campo del documental el que se hizo cargo del pasado histórico. Films como *Montoneros, una historia* o *Cazadores de utopías* dieron curso a un período renovado de reflexión histórica y testimonial en el campo del cine de lo real. Algunas de estas películas trabaron formas de producción inéditas que, de acuerdo al citado autor, fueron gestionadas con presupuestos muy escasos, con rodajes que se llevaron adelante los fines de semana o entre amigos, en condiciones económicas precarias, lo cual, en términos de sus efectos poéticos, fueron consideradas tácticas estimulantes para la producción de imágenes en movimiento. En este sentido, es importante destacar que, como señala Aguilar, muchos niños que habían presenciado o habían resultado víctimas indirectas del terrorismo de Estado tenían, en ese entonces, entre 20 y 30 años y encontraron en el cine documental una forma de expresión de aquel momento de sus vidas.

Los films surgidos a partir del año 2000 nos permiten advertir una transformación en los modos en que se elabora la aproximación subjetiva al mundo histórico. Estos films postulan profundas reflexiones respecto de los materiales formales y la presencia de la performatividad como herramienta que media entre la película y el referente. Es posible advertir un agotamiento

de las formas en que los relatos totalizantes se referían al pasado histórico. En gran medida, el énfasis aparece puesto, ahora, en la dimensión subjetiva de los protagonistas y los realizadores. Son films que, en muchos casos, utilizan la *voice over* no tanto como una perspectiva abarcativa y conocedora del mundo, sino, al contrario, como una forma de conocimiento “parcial” o “situado”. Piedras entiende que en los films que emergieron en nuestro país alrededor de la década de 1990, la subjetividad aparecía como la contraseña mediante la cual entraba el discurso, así como una plataforma de experiencia que acompañaba el derrotero hacia un conocimiento encarnado (Piedras, 2014a, p. 176).

Consideramos importante distinguir las diversas formas que asumió el uso de la primera persona en los documentales realizados en nuestro país. Es claro que estas no constituyen una masa homogénea, sino, al contrario, supuso un laboratorio de experimentación hacia y con el mundo histórico. Los films producidos en este contexto corresponden a un período en el que aún estaban probándose las posibilidades, los límites, los recursos y las resonancias de la producción de un cine en primera persona. Englobar todas estas producciones bajo el acotado y sesgado nombre de *documental performativo* o, simplemente, ‘documental en primera persona’ deshistoriza las transformaciones y experimentaciones que se realizaron en el país y la región alrededor de la primera persona.

Nuestra hipótesis es que *Los rubios* logró capitalizar un conjunto de herramientas que venía desarrollándose desde, al menos, diez años antes, y que, desde ese espacio, amplió la batería de recursos para el ensayo de estos documentales. Aquello que proponemos bajo la categoría de *primera persona en proceso* encuentra su punto de consolidación en esta película. Algunas de sus características, que intentaremos revisar a continuación, están ligadas, justamente, con el diseño de estrategias diagonales que obliteran el *yo* de la autoridad, lo descentran, lo examinan y hasta lo cuestionan. Estas películas se ocupan, por ejemplo, de descentrar la atención en la voz de autoridad de las realizadoras para posicionar el centro del film en otro lugar. En el caso del film de Albertina Carri, como veremos luego, una de las primeras decisiones de este tipo es generar un sistema de delegaciones de autoridad que confluyen en la actriz (Analía Couceyro) que la representa. Se despliega, también, un montaje de testimonios que, en determinados tramos, son refutados y hasta pueden llegar a contradecirse. También se recurre a animaciones o recreaciones animadas a partir de sucesos históricos determinados.

Nos interesa señalar que estos films enunciados por lo que hemos denominado como una *primera persona en proceso*, cuestionan el estatuto de verdad de sus documentos y muchas veces reflexionan alrededor de la propia película en tanto objeto de representación. Se trata de una primera persona que, sin lugar a dudas, decide delegar su autoridad y, a veces, pretende asumir el rol de cuestionadora del estatuto de verdad de sus materiales. Como vimos en el

Capítulo 2, la tipología de un documental que delega, borrona y examina la primera persona por medio de diversas estrategias textuales emerge en un contexto de mutaciones, signado por la presencia creciente de la autobiografía, la voz de la primera persona, el testimonio y el giro subjetivo en el documental (Bergala, 2008; Nichols, 1997; Renov, 2004; Weinrichter, 2004).

En estas películas, el pasado aparece no tanto como un lugar homogéneo y accesible, sino como uno al que es necesario volver para examinar e interrogar a partir de memorias personales y memorias ajenas, íntimas o públicas. Las obras que están en el origen de esta modalidad y que coinciden con los films en primera persona producidos en la última década del siglo XX no buscan armar un relato acabado sobre los sucesos de la década de 1970 (el terrorismo de Estado, la dictadura cívico-militar, la violencia), sino que se aproximan a estas dimensiones desde ópticas particulares para reconstruir los hechos desde el plano de lo fragmentario. Al referirse a documentales como *En memoria de los pájaros*, *Los rubios*, *El tiempo y la sangre* o *El retrato postergado*, Piedras explica que comparten tres características: a) *la identidad como falta*, b) *la memoria como eje temporal de la narración* y c) *la representación del mundo histórico como problema a resolver*.

En ese marco, estos films reproducen formas de la indeterminación, la porosidad y la incompletitud de la memoria. Conjeturamos que si la *primera persona en proceso* tuvo su origen en este campo –con el auge de formas de lo biográfico, la crisis económica y social, la emergencia del nuevo cine argentino y, sobre todo, la producción de films documentales en primera persona en la voz de hijos de militantes detenidos y desaparecidos– es porque habilitaba un trabajo particular con documentos, testimonios, historias y memorias desde renovados trazados y perspectivas. Como explica Amado (2005a, 2005b), algunos ejercicios de esta generación de cineastas son plausibles de ser leídos también bajo el fenómeno de la *posmemoria*, ya que son films que asumen las contradicciones, la multiplicación de versiones y las particulares aristas con los que el pasado se recrea. Estas resonancias tuvieron un impacto directo en los modos en que las películas presentan los testimonios, de forma no lineal, intercalados con citas, filmaciones caseras, montaje acelerado, puesta en abismo, exhibición de contradicciones o múltiples verdades, incorporación de ficciones, etc. Estas formas de lo que Piedras (2014a) enmarca como “autobiografía cinematográfica” son piezas documentales en primera persona donde la identidad aparece en crisis o bajo complejos procesos de autoexamen, introspección y reflexión, recursos que serán trabajados por películas como *Los rubios*, *Papá Iván* o *Familia tipo*.

Partimos, entonces, de examinar la serie de rasgos que desplegó un film como *Los rubios* y que, de alguna forma, llegaron a consolidarse en el panorama local: formas de una primera persona obliterada, desplazada del centro, vuelta excéntrica. Si seguimos la serie de taxonomías que propone Pablo Piedras (2014a), podríamos reconocer que, en este caso, se

trataría de aquella que dicho autor nombra como *experiencia y alteridad*, ya que, como veremos a continuación, compone un documental que elabora complejas formas de contacto entre la experiencia personal de la realizadora y su objeto de discurso. En esta modalidad, señala Piedras, lo que ocurre es un trabajo de intercambio y retroalimentación entre aquella experiencia personal del realizador y su objeto de discurso, por lo que ambos terminan contaminándose en varios niveles. La experiencia y percepción del cineasta pueden resultar conmovidas y aquello que aparece como centro del relato es resignificado, ya que es atravesado por una mirada particular, subjetiva (2014a, p. 78).

Es importante señalar que, como veremos más adelante, las películas que ofrecen las directoras locales bajo la modalidad de la *primera persona en proceso* suelen estar centradas en problemas familiares, en efectos traumáticos –muchas veces, heredados de la dictadura– o en la revisión de vínculos filiales, afectivos, enmarcados en una colectividad. Hablamos de una primera persona que se presenta en proceso porque estas películas suelen habilitar formas de la incompletitud subjetiva que desplazan a sus recursos formales, vuelven central la pregunta por asuntos del orden de lo íntimo y exploran esas dimensiones desde la plataforma que les ofrece el documental en primera persona. Muchas mujeres hicieron de este cine un espacio de indagación de su propia identidad y hasta desafiaron algunos discursos y consensos mayoritarios.

Directores y directoras como María Inés Roqué, Albertina Carri o Andrés Habegger, hijos de militantes montoneros asesinados, encontraron en el cine un artefacto que los ayudó a hacer un proceso de duelo. Así, sus respectivos films *Papá Iván*, *Los rubios* y *(H) Historias cotidianas* se constituyeron en las películas que esta generación utilizó para salir del duelo. En estas películas, la primera persona debe enmarcarse en el contexto de popularización de los documentales performativos, es decir, piezas en primera persona que pusieron especial cuidado en formas de visibilización y subrayado de la subjetividad de quien enunciaba. Si en esta misma dirección, Weinrichter (2004) señala que la irrupción del sujeto en esta clase de documentales coloca en segunda instancia el problema de la objetividad o veracidad del discurso respecto de su referente real y brinda mayor relevancia al acto de la comunicación (p. 50), nos interesa pensar de qué manera Albertina Carri trasladó a *Los rubios* el trabajo con una primera persona que, como se anuncia desde el inicio del film, atestiguó de manera indirecta los hechos acaecidos en la última dictadura y catalizó una manera particular de ejercitar la primera persona. No obstante, la película no persigue la consecución de un testimonio transparente y acertado respecto de la verdad sobre lo acaecido alrededor del secuestro y la desaparición de sus padres, Ana María Caruso y Roberto Carri. Es importante notar que el film esquiva, a decir verdad, la lógica del testimonio directo para, en cambio, embarcarse en una propuesta donde lo que se exhibe son más bien ensayos y trabajos con la memoria, sus recodos, sus zonas inestables donde se diluyen los límites entre ficción y no-ficción en el acto del recuerdo de una serie de hechos traumáticos.

Como veremos seguidamente, los films de la modalidad *primera persona en proceso* asumen formas de la disyunción identitaria: pueden reemplazar al realizador o la realizadora por actores y presentan la maleabilidad de todo recuerdo y experiencia pasada. Si bien eligen otorgar especial centralidad a la figura del testimonio, este aparece de tal manera que se presenta como material probatorio, aunque también puede aparecer como lacunar, contradictorio, inacabado y hasta falso, característica que vertebrará el estatuto de muchas pruebas en *Los rubios* y hasta dará nombre a la película. Se trata de un film que desarma y pone en crisis los límites entre géneros que organizaron la percepción y los pactos de legibilidad en el siglo pasado. Se refiere al testimonio, la ficción o la autobiografía, y, en último caso, al documental. Es un film que asume, en diversos grados, el fracaso de representaciones orales y auditivas, y, en cambio, propone formas de escucha no tan centradas en el testimonio, sino en huecos, lapsus, intersticios de los discursos íntimos y los públicos. Al asumir la condición de máscara de toda condición biográfica, estas obras pueden coincidir en el uso de dispositivos y estrategias oblicuas para figurar la historia en primera persona de la realizadora. Como ya señalamos, Catelli sugiere que la autobiografía debe pensarse de forma directa a la manera de una prosopopeya de voz y de nombre. Se trata de un ejercicio de sustitución donde se ejerce una sustitución fallida: se pone en escena a un muerto y se le otorga una voz (2007, p. 36).

En la película *Los rubios*, de Carri, la utilización de animaciones con playmobils, la delegación en una actriz del rol de conducción de la película y la exhibición del proceso del *backstage* operan como varias de las aproximaciones que reconocemos como parte de esta modalidad, que se trataría de un “yo” de autoría diseminada, que nosotros elegimos denominar una *primera persona en proceso*.

Los rubios articula una primera persona en autoexamen, que prueba sus límites y experimenta sus posibilidades. Habilita un juego de máscaras (como el que propone a primera vista la película cuando sustituye a la realizadora por una actriz) y su derrotero funciona en tanto excusa para la indagación e investigación de un compendio de herramientas y estrategias que permiten poner en duda la memoria, la experiencia, el testimonio, y abrir un punto de vista particular de la historia.

En la modalidad *primera persona en proceso*, el ejercicio de la realizadora está, en gran medida, en pesquisar las estrategias para elaborar un retrato complejo de sí o del mundo histórico que, en muchos casos, se hace a través de otros y otras: la indagación de los años setenta a través de una exmilitante de Montoneros en *El tiempo y la sangre* (2004), de Alejandra Almirón, la figura de un padre desaparecido también en manos del terrorismo de Estado en *Papá Iván* (Roqué, 2004) o el ejercicio esmerilado de *Un tal Ragone (deconstruyendo a pa)* (2002), donde su directora, Vanesa Ragone, sigue el trazo de su padre, fotógrafo y reportero gráfico santafesino, de quien intenta componer un retrato, a pesar de la fragmentariedad de los recuerdos y de las memorias propias y ajenas. En el inicio de este documental, se lee una cita de

Rosi Braidotti que ilustra, en gran medida, el postulado que rige las búsquedas de estas piezas: “Si la linealidad y la objetividad fueran aún la ley, yo ni siquiera habría podido comenzar a relatar mi historia: soy fragmentada, luego existo”.

Coincidimos con Piedras al notar que estas películas, muchas veces, se ocupan del ocultamiento del sujeto de enunciación. Más allá de que aparezcan rasgos que nos permiten identificar una fuente de la narración, un “yo”, lo que hay es una forma de encubrimiento. Las películas que integran la cronología y el corpus de films en primera persona que inician el cambio de siglo formaron parte de un conjunto de obras que experimentaron con las posibilidades políticas y poéticas de la primera persona. Nos ocuparemos de *Los rubios* porque consideramos que es la película que más expandió estas indagaciones y las llevó a terrenos inéditos, amplificando los marcos de lo mostrable y decible en el campo documental local, y permitió, asimismo, expandir y experimentar alrededor de tópicos, estrategias y herramientas que las mujeres tomaron para el trabajo con la primera persona.

3.5. Disyunciones en la configuración de una primera persona en proceso

Al menos dos vectores permiten explicar, de manera tangencial, la emergencia y singularidad de un film como *Los rubios*: la transformación del campo cultural local en el marco de la crisis económica y social y la aparición del nuevo cine argentino. Si seguimos a Giunta (2009), debemos discernir que este contexto, que entendemos como de *poscrisis*, llegó a su punto álgido los días 19 y 20 de diciembre de 2001, cuando se concentraron diversas fuerzas asociadas a formas de resistencia colectiva. Acontecimientos como piquetes, asambleas, cortes de ruta, cacerolazos y otras formas de rechazo a la clase política y a la legitimidad de las instituciones se concentraron en un punto en común (2009, pp. 25-27).

La lectura de *Los rubios* debe enmarcarse, primero, en el contexto particular de la crisis económica, política y social en la que, no obstante, fue posible la emergencia de un conjunto de producciones artístico-culturales llevadas adelante por hijos de militantes asesinados, exiliados o desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983). Films como los ya nombrados *Un tal Ragone (deconstruyendo a pa)* y *Papá Iván*, a los que sumamos *M* (Nicolás Prividera, 2007), formaron parte, asimismo, del conjunto de piezas que indagaron los límites de lo representable desde el punto de vista de la memoria y el testimonio y operaron en tanto laboratorios de experimentación con la primera persona.

Para Bartalini (2019), el contexto de 2001 debe leerse en tanto bisagra atendiendo a dos razones, una de corte estético y otra de corte político. Producida entre 1998 y 2002, *Los rubios* orbitó en torno a los efectos y ecos de la crisis que tuvo su punto de inflexión en ese año y no debe dejarse de lado que la salida de esa película, además, estuvo emparentada con la aparición

de dos films ya nombrados: *Papá Iván*, de Inés Roqué, en México (dos años más tarde se dio a conocer en Argentina) y *(H) Historias cotidianas*, de Andrés Habegger. En estas películas los realizadores asumieron el lugar de descendientes, en este caso, hijos/as que crecieron con memorias y experiencias ajenas y cuyos traumas fueron heredados en sus contradicciones, versiones y traiciones de toda memoria pasada. Por otra parte, también es importante aclarar que en ese mismo contexto emergieron diversas formas de resistencia frente a una crisis económica y de representación política. En estos escenarios, irrumpieron formas novedosas de agrupamiento: movimientos piqueteros, ahorristas, desocupados, movimientos populares, organizaciones de derechos humanos, sindicales, asambleas. También tomaron la calle diversos colectivos que enlazaron activismo artístico con lucha obrera, sindical, estudiantil o de desocupados.

Los rubios inicia con planos cerrados de un conjunto de playmobils en un escenario de casas y árboles de apariencia infantil, de juguetes. En la banda sonora, es posible escuchar las maniobras de un grupo de rodaje que acomoda y controla la puesta en escena. A continuación, también escuchamos que una persona (luego nos enteramos de que es la propia Carri) le enseña a otra (Analía Couceyro) cómo andar a caballo. En la siguiente escena, se muestra la grabación en video de la entrada de *El campito*, lugar que, más adelante, la película asociará al espacio de infancia de la propia directora luego de la desaparición de sus padres. Desde su inicio, el film buscará sentar las bases para ser leído bajo su condición de *work-in-progress*, película en proceso, poliédrica y hasta abierta, características todas que descentran la figura de la realizadora como centro de atención de la biografía.

Los films de esta modalidad, como veremos a continuación, ponen en entredicho la propia idea de biografía desde una posición femenina. Si Catelli (2007) explica, siguiendo a Paul de Man, que la autobiografía es prosopopeya de voz y nombre, Carri parece advertir que toda biografía es un ejercicio, una sustitución, y elige subrayar el vacío detrás de la máscara (2007, p. 36).

La autora citada encuentra un nexo causal entre la escritura autobiográfica y la escritura de mujeres, allí donde el diario íntimo, como género discursivo, operó como eslabón entre ambos escenarios. Estas películas se rehúsan a la narración de una intimidad accesible y transparente. En cambio, la minan de singularidades que declinan a una lectura nítida. El nexo entre autobiografía y relato de una mujer permite desbordar la práctica autobiográfica y rebosar los límites del documental, al poner en tensión órdenes tales como lo público y lo íntimo, la memoria histórica y la memoria subjetiva, el cuerpo del desaparecido y el cuerpo de los vivos. El descentramiento de esos géneros también nos conduce a pensar que estos ejercicios anticipan las preguntas en torno al género y la sexualidad que emergen en el documental *Cuaterros*

(2014), que consideraremos más adelante como parte de la modalidad *primera persona en expansión*.

Una de las escenas más singulares en el primer tramo de *Los rubios* ocurre en un barrio del conurbano. El equipo de rodaje aborda a una mujer que, a través de una ventana de un chalet enrejado, intenta recordar a la familia de Albertina –no sin desvíos, escudándose en su no pertenencia a la lucha armada o a cualquier forma de ligazón con la política en épocas de dictadura–, pero el recuerdo emerge hecho de fragmentos, contradicciones, lagunas. Todo recuerdo, de ahora en más, aparece como signo de algo en proceso, no acabado. Esta primera secuencia, de apariencia trivial, revelará varias claves de la película en torno al abordaje de la memoria: en lugar de una revisión ordenada que buscará restituir de manera prístina y accesible el recuerdo, aquí el acceso al pasado emergerá hilvanado mediante ejercicios esmerilados de dispersión, ensayos con lo nimio, lo fragmentario, el desvío, la disyunción o la sutura entre pasado y presente, ficción y realidad. Si en el inicio observamos un plano general de la actriz que dice a cámara “Mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri” es porque el film declara, ya desde su comienzo, una toma de posición también en cuanto a testimonio, prueba y memoria, es decir, un programa de ideas respecto de los documentos que reunirá y su correlativo estatuto de verdad. Al delegar la voz y conducción en otro, Carri advierte, desde el comienzo, que elige posicionarse por fuera de los usos ortodoxos del recuerdo y el testimonio. Conjeturamos que ese primer desplazamiento autoriza un programa de estrategias que le permiten a Carri poner en crisis estas ideas en torno a los sucesos de la última dictadura militar y termina de catalizar aquello que reconocemos como *primera persona en proceso*.

Coincidimos con Ana Amado, quien señala que la película de Carri exhibe el “fracaso de la representación visual” (Amado & Dominguez, 2004, p. 76) en tanto testimonio y documento. Las diferentes entrevistas, entonces, serán conducidas por la actriz que la reemplaza. La primera entrevista, con Alcira Argumedo, empieza a aportar algunas informaciones respecto de Ana María Caruso, la madre de Albertina: “No la recuerdo como gritona”, indica. A continuación, vemos a Analía, en un lugar similar a una sala de edición, mientras toma notas a la par que, en el fondo, un monitor reproduce otra entrevista, como si en ese proceso de acumulación de material fuera necesario despejar aquello que sirve de lo que no, tomar notas de los intersticios discursivos. Mientras escuchamos que la entrevista inquiriere respecto del aspecto físico de sus padres, vemos que escribe en una hoja: “Exponer la memoria en su propio mecanismo, al omitir, recuerda”. En un testimonio posterior, una de las entrevistadas dice respecto de Ana María “...gritona, que se enojaba y podía decir cosas terribles, a los gritos, con voz finita...”. En esta yuxtaposición, lo que emerge es la contradicción en el recuerdo y pone en crisis el estatuto de verdad del testimonio ajeno.

Acordamos con Gonzalo Aguilar (2006), quien, a la idea de Amado, le añade que sería preciso hablar, también, de la asunción de un fracaso de la representación oral-auditiva, ya que la película propone que no hay que escuchar lo que los testimoniados buscan decir, sino, más bien, ejercitar formas de la escucha en los huecos, los lapsus, los intersticios de sus discursos (2006, p. 177). También encontramos rasgos de estas decisiones en *Papá Iván*, donde una hija disputa la figura de héroe del padre, guerrillero asesinado por la dictadura; al contrario, opone distintas resistencias a las narrativas heroicas de los grupos armados, lo que la lleva, en muchos casos, a enfrentar los testimonios de los actores sociales que la misma película presenta.

Entonces, es válido pensar que si en el ejercicio del recuerdo, lo que se va a presentar es una forma esmerilada y poliédrica de pasado, la figura de la realizadora puede ser reemplazada por una actriz, ya que la memoria no se exhibe sino en su condición de ficcionalidad. Todos los testimonios asumen un lugar de perspectivas parciales sobre los asuntos acaecidos. La propia ficción de la memoria entra en juego y es jerarquizada con igualdad de importancia –para, incluso, darle nombre al filme– cuando el relato se apropia del recuerdo de la vecina, aquella que cree recordar a la familia de Carri como una familia de rubios, cuando, en verdad, ninguno de ellos lo era. También acordamos con Gonzalo Aguilar cuando señala que el recurrir a Couceyro responde a una necesidad y estigma en su vida, al proyecto de autoconstrucción de un “yo” más allá de la mirada de los otros y a deshacer, de alguna manera, la construcción ajena que le fue impuesta como hija de militantes desaparecidos asociados a la época del terrorismo de Estado. Nos preguntamos, entonces, ¿cómo responde la autoría a esta inquietud? Ese yo, sin dudas, aparece reemplazado por medio de diversas formas de la disyunción, ejercicio que atraviesa el film desde su inicio. De ahí que también Ana Amado identifique un borramiento de las fronteras entre ficción y documental. A su vez, la ficción presentada también es objeto de desvíos incesantes, reversibles; en esta dirección, acordamos con Amado cuando afirma que “la temporalidad de la memoria y sus parámetros inconsecuentes se inscriben con su propia desorganización en el relato” (2004, p. 72).

En una secuencia posterior de *Los rubios*, se ve a Couceyro viajando en la parte trasera del auto, mientras mira hacia la calle. En *off* es posible escuchar que señala la ubicación del “Sheraton”, la comisaría de Villa Insuperable, en La Matanza. Entonces, describe de manera ordenada la estructura de ese centro clandestino de detención, hasta señalar la sala de torturas, en la planta alta. A continuación, vemos en blanco y negro el registro de un *backstage* previo a la grabación de una escena. Allí, Carri comenta de forma casual con el equipo técnico, en una suerte de detrás de escena, recuerdos de infancia. Hablan de la asociación *blanco-rubio-extranjería*, que marca, sin dudas, una de las claves interpretativas de la película: en el barrio donde los Carri buscaron refugiarse, lo de “ser rubios” es una señal de que la memoria –sin dudas, engañosa– ha trocado por el hecho de ser extraños, extranjeros en una topografía que les era ajena.

Una claqueta irrumpe con la inscripción “Entrevista: Los rubios” y comienza, entonces, la toma para el film, dando fin al *backstage*. En color vemos a Analía Couceyro mientras relata, en un monólogo, el momento en el que habla de la forma en que llamaron la atención cuando se movieron por el barrio de infancia de Carri con los equipos de filmación y piensa respecto de la manera en que los mismos vecinos, en el pasado, deben de haber percibido a la familia. Realiza, entonces, un paralelo entre ambas situaciones. Fuera de cámara, la directora pregunta a Couceyro cómo fue la llegada a la comisaría, cuando la imagen pasa de blanco y negro a color. Si para Aguilar, Carri se distancia de los documentales que indagaron el período y propone, en cambio, y no sin provocar, que los límites entre ficción y documental son más bien porosos (2006, p. 190) es porque, en efecto, el juego de espejos que la película arma entre la memoria, sus lagunas y la invención en presente pueden tener un mismo estatuto.

Más adelante vemos imágenes del campo abierto, mientras Couceyro acaricia unas vacas, en *off*, se escucha el relato del momento en que las tres hermanas, Andrea, Paula y Albertina, debieron mudarse al campo. “Yo tenía cinco años y me enamoré fácilmente de las vacas, de los caballos, de mi tío Federico y de levantarme temprano, al alba, a acompañar a esos hombres fuertes y rústicos en las tareas del campo”. Para figurar el recuerdo del jardín de infantes, utiliza dos playmobils animados que se sobreimprimen al paisaje del campo con técnica de *stop motion*;⁶⁸ estos reaparecen reiteradas veces en la película para restituir el recuerdo de infancia, para el que no hay imágenes, o, si las hay, se trata de memorias plausibles de pasar por un *reenactment* que lleva al paroxismo su factura de artificio. Couceyro recorta imágenes y aclara: “El campo es el lugar de la fantasía o donde comienza mi memoria”, pero, si la memoria comienza ahí, lo que la película ofrece es más bien una aproximación diagonal a ese recuerdo, que es restituido con ejercicios entre fatuos y lúdicos. A este respecto, Bartalini (2019), retomando a Ludmer y a Aguilar, advierte que esta película debe leerse más bien como parte de un conjunto de prácticas estético-políticas que, de alguna forma, desdiferencian y ponen en jaque los límites entre los géneros que organizaron la percepción y los pactos de legibilidad en el siglo pasado. Se refiere al testimonio, la ficción o la autobiografía, que aquí se imponen como formas renovadas de ver y leer (Bartalini, 2019, p. 33) y nos hacen considerar, entonces, a estos ejercicios como prácticas similares a las llevadas adelante por las *literaturas posautónomas*.⁶⁹

⁶⁸ Si en este film, Carri utiliza los playmobils y las animaciones en *stop motion* para dar cuerpo a recuerdos informes, en una película anterior, *Barbie también puede estar triste* (2002), construye un melodrama que pone en entredicho pactos patriarcales y alumbra, con humor y códigos de representación pornográficos, las estructuras heterocispatriarcales que sostienen, a base de desigualdades, excusiones y formas de represión, a la pareja monogámica. Por otra parte, la inclusión de muñecos puede rastrearse en el film *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1988), de Todd Haynes. A través de la narración de la formación del dúo The Carpenters y la vida y muerte de Karen Carpenter, en ese film, Haynes revela la matriz melodramática y fabricada detrás de toda biografía, es decir, la maquinaria de la ficción, de nuevo, detrás de la narración de una vida y de la organización de la experiencia.

⁶⁹ Ludmer señala que lo que ella reconoce en el campo literario como “literaturas postautónomas” están ligadas con la crisis y reformulación de lo político y, por tanto, conducen a una reformulación de la

Una de las escenas nodales del film *Los rubios* puede encontrarse en el retrato de una de las vecinas rodeada de niños, cuando relata y recuerda el momento en que detuvieron a los padres de Albertina Carri. Explica que en aquel entonces era posible escuchar las máquinas mientras los Carri escribían de noche, “escribían, daban datos”, “computadoras, máquinas de escribir, panfletos, papeles, rollos, muchas cosas”. “Eran tres chicas rubias”. “Estaba el tipo, que era rubio, y la señora, que era una flaquita, rubia, más bien delgadita, siempre vestía piloto y se iba”. Inmediatamente, Carri, en la voz de Couceyro y a partir de esa disyunción en el recuerdo, recalca en el contraste de aquello que se cuenta con la forma en que los hechos eran en realidad. Mientras tanto vemos que la actriz, en clave irónica, en el escenario de un baldío de aquel barrio del conurbano, se pone una peluca rubia. La acentuación de las contradicciones de la memoria, en este punto, es clara. Coincidimos con Ana Amado cuando afirma, basada en Rancière (1999), que, si la “memoria es obra de ficción”, la película de Carri transcribe aquella premisa hacia un relato cuya arquitectura traspone la dificultad o imposibilidad en el recuerdo de sus propios padres, detenidos y desaparecidos en 1977, cuando ella tenía tres años. En tal caso, el ejercicio es menos el de seguir una pista que el de crearla (Amado & Dominguez, 2004, p. 62).

Consideramos que en el film de Carri, el eje es trasladar a la sutura de la película documental y sus derivas formales preguntas del orden epistemológico y hasta vivencial. De ahí que su primera persona se presente, continuamente, llena de vacíos, grietas, horadaciones. A este respecto, la idea de *posmemoria* acuñada por Marianne Hirsch (2007) nos sirve para pensar en ello cuando la autora define dicho concepto como una oscilación inquieta entre continuidad y ruptura, una estructura de regreso inter- y transgeneracional al conocimiento y la corporeización de una experiencia. La *posmemoria* es la consecuencia de un recuerdo traumático, pero, a diferencia de un estrés postraumático, se da en el marco de un cambio generacional. Como ya se dijo, María Inés Roqué, Albertina Carri y Andrés Habegger fueron hijos de militantes montoneros asesinados que llevaron adelante films para comprender o duelar la desaparición de sus padres. *Papá Iván*, *Los rubios* y *(H) Historias cotidianas* fueron piezas de dichos realizadores que, sin duda, inauguraron novedosos modos de trabajo con el pasado reciente de parte de esta generación, que renovó el cine argentino en el cambio de siglo.

Volviendo a *Los rubios*, mediante un régimen de delegaciones y reenvíos, la película busca no individualizar entre interlocutores (en tanto poseedores del saber) y destinatarios o auditores de una historia. La propia Albertina Carri se constituye en un fantasma activo que figura como “autora”, pero, más bien, en retirada. Aparece en el detrás de escena como parte de un equipo técnico que colectiviza el proceso de trabajo, fuera de plano: dando instrucciones, participando de situaciones en apariencia triviales –como enseñar a montar a caballo, como lo

relación literatura-política. De ahí que la categoría de ficción, al igual que la política, no estén totalmente definidas y se encuentren en estado de desdiferenciación o en fusión, por lo que –concluye– su régimen político es la ambivalencia. Ludmer, J. (2006). “Literaturas postautónomas”. https://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html.

hacia en la infancia—, charlando sobre la realización de la película, poniendo en abismo su propia producción. Bajo esta lógica de la delegación, rodaje, montaje y edición de sonido se vuelven planos que entran en complicación a partir del trabajo conceptual de la película. *Los rubios*, sin duda, evita la estructura tripartita de los tres actos; más bien administra un tiempo que se distribuye en acciones centrífugas que ponen en tensión al documental, al obligarlo a cumplir con una gestión poco frecuente, la de ponerse en escena. El film, entonces, da lugar a formas de la multiplicación, al oscurecimiento del anclaje referencial y vuelve extraña la materia de su trabajo.

El intercambio de identidades lleva a que —señala Aguilar— el “yo” del autorretrato aparezca desplazado y desdoblado, y la película presente una identidad *en proceso*. Palabra e imágenes emergen desarticuladas y cada una de esas bandas traza un trayecto que le es propio, en una línea autónoma que arma otra noción temporal. De ahí que arrastre otras distancias que dejan de percibirse como tales: entre lo lejano y lo cercano, lo familiar y lo extraño, la ciudad y el campo. Desarmado el vínculo entre imagen y voz, se habilita el desdoblamiento de voces, cuerpos, rostros y, de esa forma, se fisura cualquier aspiración de unidad (Aguilar, 2006, pp. 163-164). La propia memoria horadada hace que el discurso aparezca, en alguna medida, perforado y lleno de lagunas.⁷⁰

A lo largo del relato, es notable el ingreso al documental de gestos asociados a lo ínfimo, lo nimio o lo trivial: desde la tarea de montar a caballo hasta las conversaciones con un niño, que se infiltran en el film para contar la historia de la muerte. Una de las operaciones filmicas posibles para convertir lo espectacular en infraespectacular es dejar en libertad sus componentes, desorganizar sus niveles, en suma, fisurar la alianza entre la imagen y la voz. En una secuencia del último tramo que inicia con un paneo de documentos, cartas de los padres, fotografías del centro clandestino de detención, fotografías de infancia, asistimos a la producción de otra escena de lo que la película denomina “ficción”. Cuando el equipo técnico canta “entrevista, vaquita de san Antonio, toma uno”, inmediatamente vemos, en *backstage* blanco y negro, a Couceyro relatar en primera persona las cosas que Carri odia: “Odio las vaquitas de san Antonio, las estrellas fugaces, pasar por abajo de los puentes, y los panaderos, y que se te caigan las pestañas, las bandadas de pájaros, y odio, sobre todo, las velitas y...”. Antes de que termine el texto, Carri pide desde la cámara que corten la escena, exigiendo otra toma. La escena vuelve a repetirse en una retoma posterior, con otra inflexión en el texto. La toma, sin embargo, recae ahora en Carri, que, en un ejercicio de metanarración, observa la grabación a

⁷⁰ Aguilar explica que, a diferencia de otros documentales políticos sobre los desaparecidos, *Los rubios* utiliza procedimientos estéticos más complejos que la entrevista documental. Como advertimos al mencionar la secuencia que da inicio a la película, contigüidad y confusión de la ficción y lo testimonial, autorreferencias constantes, repeticiones expresivas por medio del montaje, contraste de imágenes fijas y móviles y otros artilugios la hacen un género tan cristalizado como el del documental político, realizado a partir de entrevistas, imágenes documentales y uso informativo del videograpah (Aguilar, 2006, p. 180).

través del visor de la cámara. La tercera vez, la imagen se presenta a color. Señala Amado –y adherimos a esta apreciación– que ese procedimiento busca mostrar el dispositivo de puesta en escena como una matriz que multiplica un real irreductible, imposible de mostrar. En varios tramos, emerge un registro que aparece desdoblado.

Como fue posible notar a lo largo de este apartado, la primera persona en proceso desplegada en *Los rubios* asume, indudablemente, la voz de la documentalista de forma plena. Este film emplea una serie de recursos y herramientas que se fueron desarrollando durante el recambio generacional y el pasaje del siglo XX al XXI. Se configuran una serie de desvíos de la primera persona y la película dirige nuestra atención hacia diversos frentes y problemas que, muchas veces, terminan por indagar su propia forma. Al igual que otras películas de directores de la misma generación, el testimonio elegido por Carri es el propio, el de una hija de progenitores detenidos-desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar.

La película se vuelve un laboratorio para indagar las posibilidades y alcances del discurso en primera persona. La organización del documental se configura a través de una declaración expresa de la imposible sutura de la subjetividad, una puesta en crisis de la relación entre el recuerdo y la realidad y una batería de tácticas que abordan la complejidad de la división entre ficción y documental. Puede asumir ejercicios como el de la animación, las reconstrucciones ficcionales, la *voice over*, pero, sobre todo, apunta a un sistema de delegaciones de su propia subjetividad en diversos escenarios: una actriz interpreta su papel. En estas películas, el conocimiento de la historia, del pasado, de las memorias públicas se presenta de manera parcial, como un espacio no cerrado o clausurado, sino como un territorio al que es preciso volver para interrogar, desde el presente, la memoria subjetiva. La primera persona se presenta como incompleta y sin sutura, lo que hace que los propios recursos formales asuman esa condición de provisorios y hasta desarticulados.

Si, como señalamos al principio, la modalidad inició en el período que marca el cambio de siglo, otros films aledaños experimentaron con herramientas particulares y trabajaron en terrenos análogos a partir de búsquedas cercanas. Las películas que examinamos a continuación nos permiten expandir los alcances de esta modalidad a la par que dan cuenta de su vigor y continuidad en el cine hecho por mujeres.

Aunque anterior al film de Carri, *En memoria de los pájaros* (2000), de Gabriela Golder nos permite inscribir la modalidad en ejercicios previos a su consolidación y comprender en qué medida es fruto de un contexto histórico específico que desarrolló sus propias estrategias de aproximación al mundo histórico. Se trata de una pieza que recurre de manera reiterada a dos pantallas que alternan textos e imágenes y que explora diversos lugares asociados a la memoria, la cual, de nuevo, se presenta como incompleta a su registro. En la palabra escrita, aparecen informaciones biográficas tales como “Yo tengo 5 años. Año 1976”. Los documentos filmicos

se alternan también con testimonios en primera persona. Mientras vemos ambas pantallas, un texto se desliza por la parte inferior “el recuerdo como un túnel”, “un movimiento centrífugo”, “y una sensación de mareo”, “digo, no lo entiendo”, “nos vendaron los ojos”, “nos ataron las manos con cables”, “y nos pegaron y nos pegaron”, “nos cargaron en un avión y nos pegaron a 3000 m de altura”. Mientras corren esos testimonios descorporeizados, podemos ver materiales en color y en blanco y negro de registros públicos y otros, en apariencia, privados, similares a home movies. Se trata de una primera persona construida a partir de un conjunto de testimonios; entonces, lo que emerge con fuerza es el grado de fragmentación de una experiencia personal.

Un tal Ragone (deconstruyendo a pa) (2002), de Vanessa Ragone, sin duda, anticipa la presentación fraccionada y dispersa del recuerdo y la memoria, la alusión y el acceso al pasado como formas imposibles de clausurar. El film se centra en la investigación de una hija alrededor de su padre, fotógrafo y reportero gráfico. Su lógica es la del impulso de realización de un retrato y lo que se encuentra es la condición fragmentaria y parcial de todo recuerdo. Los entrevistados, frente a una cámara de video inestable y movediza, no recuerdan sino parcialmente distintos trazos de la vida de Ragone, o, simplemente no lo recuerdan porque dicen no haberlo conocido. En ciertos tramos, su memoria es evocada a través de las fotografías que su padre le tomó a Georgina, madre de la directora, y al resto de su familia –en una casa que ya no existe–, en su trabajo como reportero gráfico, mientras perseguía diversos asuntos como inundaciones, el derrumbe de un puente, un tornado, competencias deportivas o signos de pobreza creciente.

Las hipótesis del documental decantan hacia la fotografía y su propia condición técnica ligada a la detención temporal, la concesión de inmortalidad frente a lo que retrata, la fragmentariedad y perdurabilidad de su registro. Más adelante, la voz en off de la realizadora declara: “John Berger se pregunta: ¿qué hacía las veces de la fotografía antes de la cámara fotográfica? La respuesta que uno espera es el grabado, el dibujo, la pintura. Pero la respuesta más reveladora sería la memoria. En cierto modo, Proust no supo ver que las fotografías no son un instrumento o un sustituto, sino una invención de la memoria”. La figura del padre emerge, en gran medida, a través del gesto de la evocación de sus fotografías atravesadas por una dimensión crítica, política y artística: imágenes de la llegada de Perón a Ezeiza, de protestas sociales, de Borges, Carlos Monzón, Carlos Reutemann, el conflicto de Malvinas, la pobreza y la miseria de la provincia de Santa Fe. La pesquisa de esta hija que sigue las huellas difusas de un padre se vuelve irrealizable, revelada en sus límites, como los de la memoria o el recuerdo.

El problema de la fragmentariedad de la memoria a partir de la aproximación a hechos traumáticos surge como centro de gravedad en la película *El tiempo y la sangre* (2003), de Alejandra Almirón. Una voice over inicial declara: “Un día conocí a Sonia, ella perteneció a la agrupación Montoneros. Quería contar su militancia en el oeste. Con ella se abría una pequeña

ventana por la que poder espiar un camino que yo nunca recorrí”. De inmediato, mientras enseña un fragmento en Super 8 donde se observan una mujer y un hombre, continúa: “Sonia no quería un relato en primera persona, su única imagen plena está en esta filmación casera. Está junto a Rómulo, su marido, asesinado en el 77 (...). Con su imagen partida, más la voz de una amiga leyendo sus textos, armé este rompecabezas”.

Como en otros films de esta modalidad, la voz de una actriz, entonces, recupera los textos escritos por Sonia y se aproxima, de manera oblicua, a diversas entrevistas a testigos. Las voces de los testimonios aparecen muchas veces silenciadas: “No quieren recordar... o quieren, como Roque, pero poco es lo que recuerdan”. “No pueden recordar”. “La negra y Quirincho se hacen negar, ponen excusas. ¿Tienen miedo? ¿De qué?”. “Juanita es más sincera. Dice que no quiere recordar. Explica que no pudo olvidar el secuestro, la tortura. No quiere hablar de esa época, aunque habla cuando estamos a solas”. Más adelante, incluso, uno de los entrevistados, señala: “Hoy no quería hacer esto. Siento que es una carga muy fuerte hacerlo. No es fácil para mí”. El juego del ‘Simón dice’ –entretenimiento propio de jóvenes y niños de aquella época, confeccionado para desafiar la capacidad de memorizar series de colores y números– sirve, a lo largo de toda la película, como un artefacto que dispone el ejercicio del recuerdo que pivotea entre pasado y presente. Ejercitarse y ejercitar las secuencias que propone el film implica una vuelta al pasado. Ese pasado, sin embargo, se presenta como reactivo, desorganizado y deshilvanado.

En el inicio de *El padre* (2017), de Mariana Arruti, la voice over de la realizadora, después del visionado de un material en Súper 8 de un cumpleaños infantil, señala lo siguiente: “A los pocos meses, mi papá se murió. Era septiembre del 73 y no me acuerdo nada de él”. De ese hiato en la historia familiar, memoria y recuerdo emergen como un territorio de difícil acceso en su completitud, al contrario, solo será posible acceder a una aproximación parcial o esquiva del pasado. La pregunta que guía a Arruti durante el film es la de qué ocurrió, en efecto, con su padre: “Todos decían que mi papá se había muerto en un accidente de tren... pero todo era confuso, era impreciso, no había una escena clara que me pudieran contar”. “A mí, las versiones diferentes sobre su muerte me mantuvieron en silencio. Hoy quiero saber qué fue lo que pasó”. Esa pregunta, sin embargo, dispara una pesquisa que deriva en diversos protocolos y asume la imposibilidad de totalidad.

La realizadora ocupa la primera persona en proceso cuando recurre a diversas dramatizaciones que ponen en escena episodios del padre, muchos de ellos de su infancia, como si se tratara, de alguna manera, de fabricar tramos donde la memoria –propia y ajena– se presenta como horadada o es insuficiente. A veces, esas memorias aparecen tamizadas por formas de representación con códigos heredados tanto del cine industrial (por ejemplo, figuraciones del padre como un personaje de una película de época, blanco y negro o a color)

como del amateur (ficcionalizaciones de filmaciones en Súper 8 del archivo familiar). Los propios protocolos de recuerdo heredados de la tradición cinematográfica colaboran en el ejercicio reflexivo de revisión de la historia.

3.6. Cuatrerros (2016), Albertina Carri. *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), Agustina Comedi. *Primera persona en expansión*

Los dos films que integran el último tramo de este corpus y que entran en la tercera categoría que proponemos, la que hemos decidido llamar *primera persona en expansión*, son *Cuatrerros*, de Albertina Carri (2016), y *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi (2017). Como veremos a continuación, ambos proponen caminos heterogéneos, pero asumen formas renovadas de la primera persona que convergen, al menos, en una serie de puntos en común que intentaremos dilucidar.

En los últimos años, es notable la emergencia de films que inauguran nuevas formas de trabajo con la primera persona: seleccionan archivos, elaboran complejas articulaciones entre *voice over*/voz en *off* e imagen, trazan enlaces particulares entre memoria política, archivo, espacio íntimo y ensayo. Instalado y asimilado el cine en primera persona como parte de una modalidad en crecimiento, estas películas hechas por directoras mujeres profundizan en temáticas antes vedadas o marginales: se preguntan de forma más explícita en torno al género y la sexualidad, abordan de manera crítica el patrimonio visual y audiovisual local, se expanden en dirección a terrenos que bien podrían alcanzar el despliegue de instalaciones, obras experimentales, expresiones de videoarte.

Partimos de la idea de que ambos films, sobre la base de diversas estrategias –y catapultados desde la voz de una primera persona que aquí se asume ya sin tapujos ni titubeos–, inauguran prácticas asociadas al ensayo fílmico, al trabajo con archivos, a la indagación en la memoria política, sexual y de género de la historia nacional u occidental y, a su manera, asumen formas divergentes de la memoria colectiva, el testimonio y el archivo. Se trata de trabajos donde, finalmente, se dinamita la rígida división que opone *voz íntima-mundo privado* para, en cambio, revisar la historia personal e inspeccionar la historia pública en profundidad.

Los medios y mecanismos que se llevan adelante son de índole ensayística, archivística, personal y experimental. ¿Qué formas de la primera persona exploran estos films y qué las diferencia de aquellas que consideramos de una etapa anterior? En un contexto signado por el testimonio y la primera persona del espacio biográfico, ¿qué estrategias de renovación ofrecen ambas películas? Para encontrar las respuestas a estos interrogantes, debemos realizar un rastreo de la ligazón entre archivos públicos, memoria colectiva y mundos íntimos y revisar de qué

modo estos films gestionaron formas renovadas de la primera persona respecto de las producidas en las décadas anteriores.

Indudablemente, las películas dirigidas por mujeres que dan origen a esta modalidad también abrevan en una serie de transformaciones sociales y políticas que tuvieron lugar en nuestro país en los últimos quince años y que se corresponden con aquello que Preciado (2008) denomina el plano de la *sexopolítica*, es decir, un espacio de creación y multiplicación de sentidos –en este caso, ligados a los activismos feministas, pero también a las disidencias sexuales– contra la codificación de los géneros y las sexualidades que fragua la biopolítica. El cuerpo, sus órganos sexuales y reproductores, la sexualidad y el género se vuelven materia de disputa en términos de poder. Algunas de las estrategias que Preciado reconoce como parte de estos programas son, por ejemplo, formas de *desidentificación* (lesbianas, maricas, trans o travestis que rehúsan de las identidades asignadas), *identificaciones estratégicas* (la apropiación, desde una posición abyecta, de insultos tales como torta, marica, trava), *reconversión de las tecnologías del cuerpo*, es decir, formas de reapropiación de discursos tales como el de la medicina y la pornografía y la desontologización del sujeto de la política sexual: una apuesta a la proliferación de diferencias identitarias (de clase, de edad, de raza, eróticas, de discapacidad). En esa multiplicación de las diferencias emerge una transversalidad.⁷¹

Si nos referimos a algunos acontecimientos paradigmáticos locales en materia legal que dan marco a la emergencia de estos films, es preciso señalar que en 2006 se sancionó la Ley de Educación Sexual Integral (Ley 26150), cuyo objetivo estuvo fundamentado en el reconocimiento del derecho a la educación sexual integral de niñas, niños y adolescentes. Este hecho supuso la popularización de un programa de ideas alrededor del género, las sexualidades y la identidad sexual en distintos ámbitos de enseñanza. Se trasladaron a la esfera pública, en discusiones que llegan hasta el día de hoy, diversas interrogaciones y polémicas alrededor de estos asuntos. En 2010, se sancionó de la Ley 26618, también conocida como Ley de Matrimonio Igualitario, que permitía el casamiento de personas del mismo sexo. Dos años después, en 2012, la Ley 26743 o Ley de Identidad de Género posibilitó que las personas trans y travestis tuvieran acceso a operaciones e intervenciones de reasignación de género a través de medios farmacológicos o quirúrgicos. Esta última ley puso a circular nociones como la idea de “autopercepción de género” y permitió la gestión de cambios registrales en el Documento Nacional de Identidad.

Entre otros acontecimientos asociados a transformaciones en el plano de las políticas sexuales, cabe mencionar, por ejemplo, que en 2011 se creó el Bachillerato Popular Mocha Celis, un espacio de formación, intercambio, fortalecimiento y educación para la población

⁷¹ Estos conceptos derivan de un texto de Preciado publicado originalmente en la revista *Multitudes* N.º 12, en abril de 2010. <https://www.topia.com.ar/articulos/multitudes-queer-notas-una-politica-anormales>.

travesti-trans en la Ciudad de Buenos Aires. El surgimiento del colectivo Ni Una Menos⁷², en 2015, su masificación a partir de la consigna del mismo nombre y las sucesivas marchas de 2016 y 2017⁷³ se constituyeron en síntomas de una transformación política más amplia, ligada a la presencia creciente de los feminismos y las disidencias sexuales en numerosas dimensiones de la política y la cultura. La puesta en visibilización de diversas narrativas de desigualdad y opresión, como las del colectivo Trans-Travesti, puso en tensión al propio sujeto del feminismo.⁷⁴

Las discusiones asociadas a los feminismos, las disidencias sexuales y los movimientos *queer/cuir* constituyeron una plataforma de debates críticos que fueron, sin duda, traficados al campo de las producciones audiovisuales en el documental local. En 2014, se inauguró Asterisco, un festival de cine LGBTIQ financiado por la Subsecretaría de Derechos Humanos de la Nación, anunciado como el “primer festival de cine sobre diversidad sexual” y que se presentaba en continuidad con las legislaciones pioneras en materia de género y sexualidad en la región.⁷⁵ En este sentido, crecieron en importancia hacia aquellos años los espacios de circulación, exhibición y muestra de cine ligado a los feminismos y las disidencias sexuales en el país.

En relación con los mecanismos de exhibición y al margen del reconocido festival “La

⁷² El 3 de junio de 2015 fue la primera movilización bajo la consigna “Ni Una Menos”, que surgió de parte de un colectivo de periodistas, activistas y artistas organizados con motivo del femicidio de Chiara Páez, de catorce años, y ante la cifra alarmante de un femicidio cada 28 horas. Esa primera movilización tuvo gran repercusión regional y global, amplia adhesión de diversos sectores políticos y gran cobertura mediática.

⁷³ En 2016, el movimiento “Ni Una Menos” tuvo un gran crecimiento e incorporó la demanda por la legalización del aborto. Al año siguiente, cobró también especial impulso el 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer, al calor de consignas asociadas al Paro Internacional Feminista, con una fuerte politización alrededor de la dimensión del trabajo, las tareas de cuidado, la división asimétrica de los salarios y el mercado de trabajo. Aquel año, además, por primera vez en la historia del país, alcanzó tratamiento legislativo el proyecto de ley de interrupción voluntaria del embarazo, que catalizó numerosas movilizaciones feministas en el espacio público ligadas a la lucha por el aborto. Como indica Luna, “[...] estos escenarios dieron cuenta de las numerosas mutaciones que instalaron los feminismos, que los llevaron de la marginalidad histórica al centro de la escena política y social”. Luna, M. (2021). “Intersecciones de demandas en el marco del Ni Una Menos: del sujeto mujer a la agencia política de las (otras) mujeres y cuerpos feminizados”. En *Demandas y Políticas Interculturales en la Patagonia Norte*, pp. 25-43. Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio.

⁷⁴ En 2016, se realizó en la Ciudad de Buenos Aires el “Gritazo travesti y trans”, donde, entre las consignas redactadas por Violeta Alegre, se denunciaban las muertes del colectivo, se reclamaba al Estado y la sociedad por la precariedad de su acceso a la vivienda, la educación, el trabajo y la salud. Uno de los impulsos de esta organización estuvo dado por el asesinato, en octubre de 2015, de la militante y referente travesti Diana Sacayán; a ello se sumó, en febrero de 2016, la muerte de Lohana Berkins, activista travesti, pionera en la lucha por los derechos trans-travestis y una de las participantes en la conformación, en 2010, del Frente Nacional por la Ley de Identidad de Género, que nucleó a más de quince organizaciones a nivel nacional para gestionar e impulsar su sanción. Para una profundización, ver: <https://lavaca.org/notas/gritazotrans-la-primera-ronda-trava-a-la-piramide-de-plaza-de-mayo/>

⁷⁵ “Asterisco: Primer Festival Internacional de Cine LGBTIQ”. *Diario Registrado*, 3/6/2015. https://www.diarioregistrado.com/cultura/asterisco---primer-festival-internacional-de-cine-lgbtqi_a54a765da42b51e2cca013cdf

mujer y el cine” (creado en 1988 y vigente hasta el día de hoy), nos interesa hacer hincapié en que, en los últimos años, también se gestaron colectivos ligados a la búsqueda de equidad de parte de mujeres y lesbianas en el campo del cine; cabe mencionar, entre ellos, Mujeres Audiovisuales (MUA), surgido en 2019; Cartelera Transfeminista, en 2021 –espacio abocado, más bien, a la difusión y distribución de films hechos por mujeres, lesbianas, trans y travestis– y el grupo Gafas Violetas, colectivo y programa enmarcado en el INCAA, que busca colaborar con diversas áreas de la institución para implementar políticas en pos de la equidad de género en el cine. En el plano de las disidencias sexuales y la expansión del campo exhibitivo local, nos interesa señalar que en 2004 se creó el festival DIVERSA - Festival Internacional de Cine Gay Lésbico Trans de Argentina. En 2011, se realizaron numerosas muestras, entre ellas la del MALBA, durante todo junio, titulada “Cine y diversidad sexual en el MALBA”. En 2014, se conformó ESPACIO QUEER, un festival de cine sobre diversidad sexual y género en la ciudad de La Plata. En 2017, el Centro Cultural Haroldo Conti, en alianza con el Goethe Film Institute, realizó el ciclo “Cine entre mujeres”, donde se proyectaron diversas películas de la directora feminista alemana Helke Sander en diálogo con el cine argentino local hecho por mujeres. En 2018, vio la luz el Festival de Arte Queer (FAQ), realizado por el espacio cultural Casa Brandon y en el marco del cual se programaron, además, actividades escénicas, musicales, performáticas y proyección de películas de larga y corta duración ligadas a los feminismos y las disidencias sexuales. En 2019, se impulsó la primera edición de Amor es Amor, festival internacional de cine de diversidades y géneros de la provincia de Córdoba, que va por su tercera edición y está destinado, en general, a la promoción de piezas audiovisuales ligadas a las disidencias y las narrativas sobre diversidades sexogenéricas. En 2021, la Provincia de Buenos Aires lanzó “Proyectando Feminismos”, un ciclo de cine dirigido por mujeres en el que se proyectaron, durante todo julio, largometrajes hechos por realizadoras nacionales. En 2022, surgió Arder en la Frontera, un festival de cine cuir latinoamericano realizado a ambos lados de la frontera entre Argentina y Brasil. En marzo de 2023, también se lanzó el festival Cine de las Mujeres, en Bariloche, con programación tanto nacional como internacional. También comenzó “Mujeres detrás de cámara - Miradas femeninas en el cine”, un ciclo de cine y reflexiones llevado adelante por el Gobierno de Entre Ríos y “La Semana de la Mujer” en el cine Gaumont. En este sentido, el presente local da cuenta de una creciente efervescencia en materia de producción, circulación, exhibición y discusión del cine hecho por mujeres y lesbianas en alianza con los colectivos de disidencia sexual. Sin embargo, especulamos que muchas de estas discusiones pueden ubicarse en un recorrido más amplio, tanto a nivel local como regional y global, enmarcadas en tensiones de las que esta investigación buscará dar cuenta.

Al margen del plano temático, muchas de estas películas recogen asuntos ligados a las transformaciones sexopolíticas de estos últimos años y las trasladan a sus programas e ideas: muchas operan deliberadamente desde un plano autoral que reclama ser leído como parte de

estas transformaciones en el espacio de las políticas identitarias, de ahí que varias de estas directoras incorporen estos problemas a sus películas o se ocupen de la revisión de asuntos ligados a la propia configuración subjetiva, espacio donde vuelve a emerger la traza reflexiva y la pertenencia genealógica a los documentales hechos por mujeres a partir de las décadas de 1960 y 1970. Las identidades de las directoras (que en los filmes del corpus central seleccionado se asumen como abiertamente lesbiana, una, y como bisexual, la otra, y que a veces operan en el campo de reflexiones de su propia identidad sexual o genérica) permiten también leerlas en el marco de una política identitaria más amplia, podría decirse *queer* o en expansión, cuyos límites no aparecen cerrados, sino, al contrario, en expansión. Como veremos más adelante, Carri se ocupa de señalar en *Cuaterros*, promediando la película, su voluntad de construir una familia con su esposa Marta Dillon, de la que también narra el desmembramiento, sobre el final del film. Por su parte, Comedi narra su bisexualidad en función de una sesión de terapia de psicoanálisis. Esa apertura en relación con la política de las imágenes se traslada, sin duda, a los textos filmicos.

También cobra especial dimensión la valía y centralidad del documento. Nos interesa entenderlo en tanto *impulso de archivo* (Foster, 2004), ya que, en estas películas, esta dimensión se vuelve un objeto central y configura una materia que centraliza una enorme cantidad de reflexiones. De ahí que puedan pensarse como verdaderos ejercicios de *posproducción* (Bourriaud, 2012) y compartan, con otros *artistas de archivo* (Foster, 2004), coordinadas con experimentos del campo de las artes visuales o electrónicas, para configurar formas alternativas o de contramemoria a través del fragmento.

Más allá de la performatividad, que emerge como marca diferencial del paso del siglo XX al XXI (Nichols, 1997; Piedras, 2012, 2013, 2014a; Renov, 2004; Weinrichter, 2004) y constituye una dimensión a leer de manera transversal en todas las películas de este corpus, aquí, los documentales diseñan, desde perspectivas singulares, enlaces peculiares entre historia personal e historia pública, archivos públicos y archivos íntimos. Esas búsquedas suelen emerger a la superficie del documental como tópicos fundamentales. El uso de los documentos puede traducirse en función del destilado de procedimientos que propician nuevos ritmos, diálogos y narrativas como parte de un proyecto que busca dar cuenta del rol de la diferencia sexual en las narrativas históricas, propio de lo que Giovanna Zapperi (2013) denomina una *temporalidad feminista*.

¿Cuáles son los aportes diferenciales que traen estas películas respecto de los documentales de la década anterior? Consideramos que interrogan planos como el de la sexualidad, el género, la política, el archivo o la memoria desde ópticas renovadas. Las estrategias, aquí, parten de una primera persona cuya asunción es ineludible; sin embargo, más allá de buscar su sutura última, se ocupan de provocar desvíos, abrir preguntas, promover fisuras y desamarres que gestionan formas de trabajo con el problema del estatuto de verdad.

Tres dimensiones diagraman nuestro análisis de los films de esta modalidad. Desde allí extraeremos formas de estructuración de la modalidad que proponemos a continuación: a) *el trabajo con archivos*, b) *la apelación a dimensiones sexopolíticas, sexogenéricas o de intimidad* y c) *usos y despliegues de un tiempo diferido*.

3.7. Trabajos, procedimientos y pesquisas del archivo

A diferencia de los films presentados en los nodos anteriores, las películas de esta modalidad encuentran en el archivo una fértil materia de reflexión. Consideramos que esta dimensión se convierte en un objeto a ser examinado, indagado en su potencialidad, explorado de manera crítica, política y poética. Podemos afirmar que ambas películas toman la primera persona para, en principio, reponer o indagar el problema que presenta una ausencia: la de un padre desaparecido y una película perdida en Carri y la falta de información respecto de la homosexualidad de su padre ausente en Comedi. Desde ese vacío, entonces, estas directoras ensayan formas de contacto con el problema del archivo y lo enlazan con la propia historia.

En primera instancia, podemos afirmar que estas películas también persiguen una empresa similar a aquello que Renov (2004) reconoce en los documentales en primera persona que cobran centralidad en el cambio de siglo, signados por el pulso autobiográfico. Al hacer de esa búsqueda el relato que estructura sus filmes, lo que proyectan es, en verdad, una pesquisa interna que entregará respuestas particulares respecto de la propia construcción subjetiva. *Cuaterros* inicia con la siguiente frase, que explicita el proyecto que guiará a Carri a lo largo de toda la película:

Voy tras los pasos de Isidro Velázquez, el último gauchillo alzado de la Argentina. Y como la búsqueda del tiempo perdido siempre es errática, ¿voy realmente tras los pasos de ese fugitivo de la justicia burguesa? ¿O es que voy tras mis pasos, tras mi herencia? Viajo a Chaco, a Cuba. Busco una película desaparecida. Busco en archivos filmicos cuerpos en movimiento que me devuelvan algo de lo que se fue muy temprano. ¿Qué busco? Busco películas, también una familia. Una de vivos, una de muertos. Busco una revolución, sus cuerpos, algo de justicia. Busco a mi padre y a mi madre desaparecidos, sus restos, sus nombres, lo que dejaron en mí. Hago un western con mi propia vida. Busco una voz, la mía, a través del ruido y la furia que dejaron esas vidas arrancadas por aquella justicia burguesa.

Sin dudas, el punto de partida del film es el estudio sociológico *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*, de Roberto Carri (1968), padre de la directora y militante montonero desaparecido en la última dictadura cívico-militar del país. Para acompañar su pesquisa, la película recurre a una enorme variedad de materiales preexistentes: imágenes

publicitarias, noticieros e informativos de época, materiales que enseñan a armar una bomba molotov, videos educativos, animaciones y cine de ficción. En determinados tramos, esos materiales emergen como proyectados en pantalla dividida o subdividida en tres o cuatro imágenes que conviven en el plano. La voz que organiza, sutura y centraliza los materiales, la de Albertina Carri, es vital en tanto forma de autorización de la deriva entre todos los materiales y organiza, sin una causalidad aparente, el enorme caudal de archivo. Muchas películas que pueden ubicarse bajo esta modalidad, a diferencia de las que rastrear formas más descarnadas de la presencia de sus realizadoras, eligen el uso de *voice-over* como una estrategia que concentra y organiza el flujo de documentos, materiales, escenarios. A la sobreexposición de la realizadora-narradora que organiza, dispone, examina e indaga los materiales se le opone una forma más bien experimental del laboratorio en sus operaciones de montaje de los archivos.

Desde el inicio, entonces, es posible identificar que una de las tramas argumentales de la película estará asociada a la biografía del propio sujeto que narra y organiza los materiales porque, como advierte Renov, el film en primera persona se permite unir historia y subjetividad en tanto formas entrelazadas y en articulación, más allá de que el mundo se presente articulado mediante el registro cognitivo del *yo* (2004, p. 26). De ahí que deriven tópicos y asuntos como la ausencia de sus padres, la relación con su maternidad reciente, las relaciones con su esposa, la violencia política en la Argentina, la lucha revolucionaria armada en la segunda mitad del siglo XX, etc. En esa línea, tal y como afirma Contreras, el film hace emerger formas de entrelazamiento entre cine, política y memoria (2019, p. 128), asuntos caros a la filmografía de la directora.⁷⁶ La otra línea argumental que recorre de forma tangencial el film es aquella que se inicia con la aproximación y el descubrimiento del guion de cine de una película desaparecida y sirve de excusa, en parte, para el derrotero detrás de la producción del largometraje sobre la figura de Velázquez. El guion pertenece al film *Los Velázquez*, basado en el libro de Roberto Carri y filmada por Pablo Szir (desaparecido) y Lita Stantic entre 1971 y 1972. Contreras (2019) advierte que se trata de un relato que se aventura en la exposición de intimidad y, en realidad, narra el viaje de la protagonista en búsqueda de su propio padre entre los fotogramas de las películas. Como explica Albertina Carri en el final del film, “es a mi padre a quien busco entre esas imágenes (...) busco su cuerpo en movimiento. Busco a mi madre tosiendo de asma,

⁷⁶ El trabajo de Carri atestigua un impulso de archivo que se extiende más allá de la propia película, ya que el film *Cuaterros* debe leerse en continuidad con la propuesta de la instalación *Operación fracaso y el sonido recobrado* (2015), donde, como indica Russo, el espectador se vuelve, al recorrer los archivos, no solo editor, sino archivista en marcha. El archivo allí puede permanecer abierto y es atravesado por el poder de aquello a lo que accede mediante mirada y escucha. Como puede apreciarse casi desde sus inicios, una de las dimensiones centrales de esta película es el problema del archivo, gestionado de manera fragmentaria y a través de una lógica de *collage* de materiales provenientes, en efecto, de diversos regímenes. Daniel Link (2018) lee la serie, es decir, la trilogía de materiales producidos por Carri como una forma *poscinematográfica*, ya que –advierte este autor– realizan, en alguna medida, apuntes sobre los restos de una historia, más allá de su registro. En este sentido, María Belén Contreras (2019) recupera, desde la idea de rompecabezas mencionada por Link a propósito del documental, la noción de un ensayo fílmico hecho de fragmentos, afín a las ideas de *imagen quebrada* e *imagen tapiz*.

necesito verla”. De ahí que uno de los rasgos centrales del film deba reconocerse en su asunción en tanto empresa incompleta o en proceso, que se ocupa de exhibir marcas de su fabricación y traslada a su relato diversas versiones que la propia directora ensaya para posibles films que narren la historia de Isidro Velázquez. Así, por ejemplo, aclara que el proyecto tuvo cinco versiones que escribió junto a Marta Dillon, su esposa. La construcción de la película y la de una familia aparecen, desde el inicio, casi indisociables.

En *El silencio es un cuerpo que cae*, en cambio, la memoria parece activarse a partir del visionado de un material registrado por el padre de la directora, Comedi. Las imágenes iniciales, el cuerpo de *El David*, de Miguel Ángel, en el museo, capturadas por una filmadora en VHS, anuncian que se tratará de una relectura de esos registros, para, de alguna manera, excavar el archivo familiar en la búsqueda de nuevas tramas de legibilidad detrás de esas películas y reponer los silencios y las omisiones. Como puede advertirse, el archivo mismo dispara la pesquisa que despliega la película. La voz de la realizadora anuncia: “Mi papá filmaba todo el tiempo. Cuando nací se compró una Panasonic y cuando murió en un accidente, en enero del 99, tenía una cámara en la mano”.

Unos minutos después, Comedi añade que un amigo de Jaime –su padre– la cruza en la calle y le dice “Cuando vos naciste, una parte de Jaime murió para siempre”, y, de alguna manera, el film se propone también gestionar la revisión, en tanto acto reparatorio, de esa escisión en la vida de Jaime con el objeto de examinar el trauma personal, abrir esa sutura. En el comienzo, esa prerrogativa cataliza la realización de una serie de entrevistas iniciales (a familiares, sobre todo) respecto de aquello que conocen alrededor de la información faltante asociada al pasado del padre de la directora. “¿Qué pasa con los secretos y tu generación?”, pregunta Comedi, detrás de cámara, a uno de los amigos de su padre ligados a la militancia. Sin embargo, la dimensión sexual emerge primero como algo solapado y luego como algo difícil de acceder, negado. Si ese primer entrevistado evade lo que no nombra, la siguiente entrevistada, amiga y compañera de militancia de Jaime, explica que no dirá nada en tanto la cámara no se apague. Sin duda, la línea que orientará la pesquisa que abre el film es la de indagar aquellos aspectos hasta el momento desconocidos de la vida de Jaime, padre homosexual de la realizadora.⁷⁷

Sin duda, *Cuatreros* y *El silencio es un cuerpo que cae* disponen complejas reflexiones y protocolos alrededor del problema del archivo y esa es la dimensión central que los une.

⁷⁷ De acuerdo a Roger Koza, en este film, la memoria se constituye bajo una operación de montaje. Los recuerdos, como los planos, se asocian siguiendo una lógica inestable, pero inevitable. Significar no es otra cosa que relacionar episodios o signos en un relato (contingente) que confiere sentido a lo que se recuerda y siente. Koza explica que, tras revisar lo filmado por su padre, Comedi selecciona, de manera consciente, los desvíos del centro narrativo de cada video para rastrear la historia del deseo del padre que subyace a esos materiales. Koza, R. (2018). Con los ojos abiertos. La ley del deseo. <http://www.conlosojosabiertos.com/silencio-cuerpo-cae/>.

Arriesgamos la idea de que, en ambos casos, se trata de una asunción plena de la primera persona, identificada, en principio, con una *voice over* singular que remite directamente a la enunciación del film y, en última instancia, a la autoría. Carri y Comedi hablan, respectivamente, sobre, desde y a partir de sus películas gracias al trabajo con archivos, que, en ambos casos, es singular. Sin embargo, se trata de una primera persona en la que nos interesa detenernos. Esta, en primer lugar, no delega ni aparece sustituida en terceros. Habla desde y por sí misma y, sin embargo, emerge tamizada por otra dimensión, la de un compendio de materiales discontinuos, heterogéneos, aunque suturados por un punto de vista subjetivo. Como Nichols, consideramos que, a la luz de su legibilidad en tanto documentales performativos que adoptan puntos de vista excéntricos, retoman aquello que Teresa de Lauretis reclama como un punto de vista feminista –fugado de las voces mayoritarias de la historia, agregamos–, a la par que estilizan y vuelven subjetiva su construcción del mundo histórico (1997, p. 98) y anudan su posición subjetiva (de generación, clase, sexo, identidad sexual) con el pasado nacional.

En estos ejercicios de *posproducción* (Bourriaud, 2012), Carri y Comedi rastrean lagunas en la memoria, proyectos inconclusos, memorias familiares truncas, traumas vinculados con la historia personal, familiar y nacional. Coincidimos con Foster (2014) cuando explica que muchos artistas guiados por el trabajo de archivo operan a partir de fuentes familiares, de la cultura de masas –para promover formas de legibilidad torcidas, truncas, desafiantes– o con materiales desconocidos, recuperados, con el objeto de configurar formas alternativas o de contramemoria. En *Cuaterros*, por ejemplo, desde el inicio, mientras Carri relata la reunión con la productora Lita Stantic por el proyecto de producir la película sobre Velázquez, vemos cinco imágenes de distintas procedencias, algunas publicitarias, otras de una película de ficción –en apariencia, histórica–, otras de una escena ficcional donde dos mujeres conversan, otras de un material donde las personas llevan trajes extravagantes. Todo ello, de alguna manera, pareciera descomponer la escena en diversas viñetas que funcionan bajo la lógica del fragmento.⁷⁸

3.8. Del archivo a los usos de la sexopolítica

Muchos de estos proyectos, asimismo, parten de la incompletitud –la laguna en la historia familiar en Comedi, la ausencia de sus padres en Carri, pero también la película perdida

⁷⁸ Fundamentada en conceptos de Jacobsen (2009), Contreras (2019) indaga en la película en tanto *cine-ensayo* o *cine experimental* y atiende a la dimensión del “fragmento” para revisar el film. Explica que diversas dimensiones de la vida de Carri (la figura de los padres desaparecidos, la búsqueda del film perdido, el presente neoliberal) se unen como imágenes sin jerarquía y habilitan un continuo de relaciones en el plano discursivo. Tal y como explica más adelante, el ensayo de Carri opera a partir de fragmentos, y es en esa fragmentariedad, entonces, que funciona una forma de *tapiz de archivos*. Contreras, M. B. [2016] (2019). Estética y ética del fragmento en *Cuaterros* de Albertina Carri. *Revista Comunicación y Medios*, 39, pp. 124-139.

o la figura enigmática en Carri– como elemento catalizador que dispara el interés para la realización del film, es decir, inicios frustrados, proyectos u obras apenas esbozadas, vidas ocultas o postergadas que pueden ofrecerles nuevas perspectivas o puntos de partida.

Esta fragmentación y yuxtaposición de materiales disímiles y la persecución de fines –a primera vista complejos y hasta imposibles– configura, en ambos proyectos, un reenvío al plano de la subjetividad que nos conduce a pensar: ¿qué tipo de sujeto conforman estas películas? Proponemos, entonces, la hipótesis de que la asunción plena de la primera persona por las mujeres que realizan documental en esta tercera categoría no se hace para asumir la idea de identidad como algo cerrado y transparente. Heredan las indagaciones de los documentales de las décadas pasadas, pero, a diferencia de aquellos, centrados en temas como los efectos socio-políticos y culturales de la última dictadura, se abren a narrativas y preguntas tales como el género o la sexualidad. Alojjan, entonces, continuidades con lo planteado por las teorías fílmicas feministas, las genealogías revisadas del cine experimental, de ficción y documental. Intentaremos demostrar que ambos films, a partir de asumir la revisión y la exposición de la primera persona en apariencia *plena*, ofrecen, en cambio, paisajes singulares fundados en la contradicción, la disyunción, la figura, la incompletitud y la incoherencia. Deben este efecto, sobre todo, al ejercicio y la revisión de archivos y al punto de partida de una idea de identidad más bien escurridiza.

Si ambas películas ensayan numerosos problemas alrededor de la imagen preexistente – sea esta familiar, pública, privada, ajena– es porque confían en la potencia de los archivos para formular problemas teórico-críticos. Tomando como campo de estudios el arte contemporáneo, Enwezor (2008) lee este uso y predilección por el documento como un conjunto de prácticas que utilizan lo documental y la función del archivo en tanto procedimientos que inducen nuevos ritmos, ajustes, diálogos entre imágenes, narrativas, documentos, estatutos, identidades, instituciones, audiencias (p. 101). A este respecto, reconocemos estas experiencias como parte de lo que Foster (2004) identifica como ‘impulso de archivo’.

En el inicio, Carri glosa, en *voice over*, diversas conversaciones e informaciones que mantuvo mientras realizaba la investigación de la película:

Estábamos todo el día en la calle, todo el día hablando de cine y política... A tu madre la vi algunas veces... Con tu padre nos encontramos varias veces. Creo que una vez fuimos los cuatro a Chaco: Roberto, Ana María, Pablo y yo. O tu madre no vino, no sé. No me acuerdo. Después viene la militancia compartimentada y todo se va al carajo. Cuando empiezan a compartimentar, Pablo abandona la película. No, no tenía música, nunca se terminó...

Mientras escuchamos, nuevamente vemos registros de diversas fuentes: noticieros que recorren las calles y muestran cines atestados de gente, una ficción a color que retrata una conversación entre dos mujeres, dos hombres que charlan en un bar. Se yuxtaponen, también, otros fragmentos de la ficción de las dos mujeres, imágenes de un lugar de trabajo de militantes del ERP, donde han irrumpido las cámaras, imágenes de unas mujeres conversando a la intemperie o el plano de una manzana mordida. Vida, historia, documento y ficción aparecen íntimamente entrelazados, casi indiscernibles. A continuación, asistimos a otro compendio de imágenes que activan o articulan con lo que se va a escuchar:

Salgo con la cabeza tan hinchada como las tetas. Hace horas que mi hijo no me succiona, debo llegar a casa (...) ¿Será mi hijo varón que me lleva a Roberto, mi padre muerto?" (...) Mi mujer también me mira desconcertada.

La primera persona, entonces, se descompone en imágenes, de nuevo, de archivos de procedencias de lo más heterogéneas. Aquí operan formas de yuxtaposición inesperada entre materiales y desviaciones estilísticas que derivan, más allá de la reflexividad formal, en una reflexividad política. De acuerdo con Nichols (1997), asumimos que esta modalidad, la reflexiva, refiere a prácticas sociales, formaciones discursivas y prácticas institucionales de la sociedad (en este caso, en Argentina, y, sobre todo, la violencia estatal y el terrorismo de Estado en la última dictadura, pero también, en articulación entre aparatos y medios masivos de producción de imagen y sonido). Los fines que persiguen estas estrategias están ligados a la reflexividad y la concienciación que buscan llamar la atención sobre la inseparabilidad entre los procedimientos, las imágenes, sus formas y sus efectos sociales (1997, p. 104).

Comedi, por su parte, accede a través del archivo de video familiar a diversas representaciones o artefactos de la cultura para, en primer lugar, recoger material probatorio y, a continuación, delegar la autoridad textual respecto del trauma que busca revisar. En mitad del film, por ejemplo, vemos el registro de un desfile realizado en Disney World. En esa fantasía, es posible leer la propia trama vital que estructuró la vida de Jaime: se narra el conocido episodio en que Ariel, la protagonista del film *La sirenita* (1989), realiza un pacto con Úrsula e intercambia su voz para volverse humana y así lograr conocer al Príncipe Eric, de quien está enamorada. Sin duda, ese trocambio conduce al espectador a hacer un paralelo con la vida del propio padre de Comedi –quien dejó su vida homosexual para volcarse a una existencia heterosexual–, pero, también, a exhibir las formas en que artefactos de la cultura masiva constriñen, regulan y articulan comportamientos en torno al género y la sexualidad y se constituyen en verdaderas tecnologías de regulación y control del género (De Lauretis, 1989). A continuación, se yuxtaponen una entrevista a una amiga de Jaime –en quien deriva la autoridad textual–, que habla de la voluntad de él de tener un hijo, “el deseo profundo de tener un hijo”. En este ejercicio termina de apuntarse la idea antes desarrollada en el archivo.

Comedi lee entre líneas el archivo paterno para, de alguna forma, excavar en búsqueda de respuestas que completen aquella franja de información de la que carece, pero, en este discurrir, emerge su propia identidad sexual y política, fragmentaria. Mientras vemos imágenes de la propia Comedi en viajes de vacaciones retratada por su padre Jaime, la escuchamos decir, en *over*: “Entonces volví a ver sus videos. Más de cien horas de imágenes de la vida que vivimos juntos”. A continuación, en un registro hogareño, está Agustina Comedi, de niña, disfrazada con una máscara, y Jaime, en *off*, le dice “a ver, sacate la máscara”. Intuimos que descubrir la historia del padre, es decir, una parte de su historia familiar, también es una forma de autoconocimiento de la propia vida, de la trama que subyace a la propia construcción identitaria. Como sugiere Giorgi (2018), en *El silencio es un cuerpo que cae*, el secreto cumple un rol fundamental. La cámara, como prótesis de la mirada paterna, funda un mundo que sutura diversas escenas del cotidiano –viajes, cumpleaños, reuniones, fiestas–, pero esas imágenes, sin duda, trafican un secreto.⁷⁹

Eduardo Mattio (2020) señala muy oportunamente a este respecto y a partir de Butler (2009) que el film vuelve consciente las formas de opacidad que atraviesan nuestra subjetividad –vinculada a los modos en que nuestra propia narración está sujeta al inicio que otros han esbozado y nos han legado–, sujeción inaugural de nuestro propio relato, del intento de dar cuenta de sí a una narración ajena, condición de despojo inicial (Butler, 2006, p. 57). En este sentido, la película no se limita únicamente a develar detalles del pasado homosexual de su padre; la directora compone también un “archivo de sentimientos” (Cvetkovich, 2003) en el que da cuenta de una “cultura pública gay”, la de Córdoba de los años setenta y ochenta, que termina constituyéndose en tanto su propio lugar de pertenencia.⁸⁰

Para Cvetkovich (2003), el trauma puede resultar del orden de lo indecible o irrepresentable porque suele aparecer atravesado por la disociación y el olvido y suele carecer, además, de todo registro. El trauma, entonces, puede gestionar formas de presión sobre formas convencionales de documentación, representación y conmemoración. También puede –aclara Cvetkovich– dar lugar a nuevos géneros de expresión, como el testimonio, nuevas formas del monumento, el ritual, las *performances* que pueden llamar a constituir testigos y públicos para que presencien los hechos del pasado. Por eso, puede llegar a demandar archivos inusuales cuyos materiales, al apuntar al orden efímero del trauma, se vuelven efímeros. En este sentido, la autora citada señala que el archivo del trauma puede estar confeccionado a partir de memorias personales visuales o audiovisuales, testimonios, cartas, recortes periodísticos, y que su memoria puede no estar incrustada en el plano narrativo, sino en artefactos materiales que

⁷⁹ <http://kilometro111cine.com.ar/el-archivo-de-las-imagenes-el-desorden-de-las-familias/>.

⁸⁰ Es importante señalar que en 2019, como si anexara un trabajo de investigación que completara su indagación epocal, Agustina Comedi dirigió el cortometraje *Playback. Ensayo de una despedida*, donde retomó materiales que habían quedado afuera de *El silencio es un cuerpo que cae*, y recuperó algunos de los personajes implicados en el grupo de transformistas Kalas, que aparecen en dicha película.

pueden ir desde fotografías hasta objetos que se relacionan con el trauma, con valor sentimental y hasta emocional (2003, pp. 7-8).

El silencio es un cuerpo que cae reconstruye, entonces, la “cultura del trauma”, que figura como marco para las sexualidades disidentes provincianas. A partir de la indagación respecto del entorno del padre en su ausencia y en varias oportunidades, entrevistados y entrevistadas recomponen las formas de represión a las que estaban sujetos/as: la presencia amenazante de los edictos policiales, la violencia en las calles durante la dictadura y el período de transición democrática, los espacios de *yire* en vinculación con la prostitución callejera, las fiestas que realizaban de forma clandestina. Mattio advierte que el archivo que traza Comedi – cuyo lugar es central en la película– se ocupa de rastrear y dar cuenta de la variedad de respuestas afectivas que tejieron las existencias sexo-disidentes entre la última dictadura militar y la transición democrática, un universo gay, trans y lésbico que se sobrepuso de manera creativa a la desaprobación familiar, la discriminación social o la negación del Estado (Mattio, 2020, p. 125).

3.9. Usos y políticas del tiempo diferido

Podemos señalar, entonces, que tanto *Cuatreros* como *El silencio es un cuerpo que cae* se afirman sobre enclaves del presente para revisar un pasado y desmontarlo. Como intuye Giovanna Zapperi (2013), cabe inferir que muchas producciones de archivo elaboradas por mujeres deben leerse a la luz de procesos de montaje que reconsideran el rol de la diferencia sexual en las narrativas históricas. Su trabajo de investigación conduce a la revisión de historias atravesadas por el sesgo del género, la sexualidad y la raza. Presente y pasado imaginado se vinculan y sus metodologías y herramientas comparten con el campo historiográfico de los feminismos y la teoría *queer* la voluntad de descubrir aquello que ha sido relegado o reprimido, así como señalar la economía de visibilidad en que el archivo se inscribe. Estos usos del archivo –explica Zapperi– gestionan la apertura y la posibilidad de una temporalidad feminista (2013, p. 23).

Sobre el final de *El silencio es un cuerpo que cae*, mientras vemos el registro en VHS de la doma de un caballo (sin dudas, tomado por Jaime), Agustina relata cómo un psicólogo le señaló a su padre que su homosexualidad podía ser revertida y utilizó la metáfora de un jinete luchando para domar un caballo. A continuación, advierte que una psicóloga le dijo a ella que, al ser bisexual, nunca será feliz: dudará entra una cosa y la otra. En la imagen vemos los intentos fallidos, el golpe de los jinetes, los caballos que saltan, la multitud observando el espectáculo. En el final de la película, Comedi dialoga con su propio hijo. Aparece frente a cámara, mientras la registra su hijo, que le dice “mejor vos me filmás a mí”. A continuación,

intercambian lugares y Agustina registra a Luca, a la manera de transparentar una continuidad en la narrativa familiar que, sin embargo, le ha permitido reelaborar el trauma a partir del trabajo con el archivo.

También Carri enlaza los materiales con su propia maternidad en el final de la película. A ello añade el fracaso de invención de una familia alternativa, signado por la firma del divorcio de su esposa. Mientras vemos una película documental de principios del siglo XX, asociada al peligro de la reproducción de la mosca para la sociedad, Carri señala que ha sido invitada a un ciclo de conferencias sobre archivos y habla de “la película que no haré: la película sobre la obra de mi padre, la película sobre el último gauchillo alzado de la Argentina, la película sobre la película desaparecida durante la última dictadura, la película sobre cómo el cuatreroismo de unos poderosos nos ha dejado una herencia de violencia”. Y, seguidamente, también anuda la idea de que la propia concepción de familia y de convivencia con su esposa se vuelven parte de un ejercicio fallido. Trastabilla, entonces, el desacatar los órdenes, las previsiones (dos madres, un padre y un hijo) y una nueva –otra– idea de familia que explica como “recetas de supervivencia frente a esa organización del mundo que tanto sufrimiento nos ha causado”.

Entiende que Velázquez es más bien una herencia que el padre le ha dejado y, consciente de su orfandad, reconoce que la sostienen el padre y el hijo. Por otra parte, asume el relato del presente político: “La derecha peronista le entrega el país a su prima hermana, la derecha neoliberal. La historia sucede una vez como tragedia y se repite como farsa (...) el país se divide en pedazos”. Cuando relata su separación, “el legajo con la sentencia judicial que disuelve los compromisos legales del vínculo conyugal se firma de una vez y ahí termina el sueño pequeñoburgués de tener una familia”. También el abandono de una serie de medicamentos (clonazepam y omeprazol) para tratar su ansiedad y su acidez la conducen a dejar la ingravidez, señala, que le producían “ácidos clorhídricos y quimeras patriarcales”.

Como puede leerse, ambos films suturan pasado y presente, ponen a convivir imágenes de diversos regímenes a partir de una *voice over* que elige derivar entre diversas fuentes y territorios. Los tiempos aparecen, en definitiva, descoyuntados. Ambas directoras se mueven entre pasado y presente, ensayan formas de anudamiento entre diversos regímenes. Historia nacional e historia íntima, mundo íntimo y mundo público, archivos públicos y privados. Adherimos a la idea de que ambas hacen de sus films verdaderas *heterotopías* (Foucault, 2010), donde los usos del tiempo, sin duda particulares, se vuelven, en gran medida, feministas. Tanto Carri como Comedi, en los regímenes temporales que disponen, parecen renunciar a las narrativas *cronobiopolíticas* (Freeman, 2010) en relación con las formas en que experimentan sus propias vidas, es decir, en un más allá de las estructuras y narrativas vitales que configura el heteropatriarcado, fuera de la organización biopolítica y temporal de su existencia. Disponen e imaginan, a partir de esto, otras formas de existencia. En este sentido, Freeman señala que la

noción de *chrononormativity* [crononormatividad] debe ser pensada como una forma de organización del tiempo individual y los cuerpos humanos en pos de la productividad máxima. Así, las personas están anudadas las unas a las otras, configuradas de manera coherente a partir de formas de orquestación del tiempo. De ahí que este término, que Freeman toma de Dana Luciano, sirva para pensar la idea de la gestión sexual del tiempo de la vida de las poblaciones (2010, pp. 3-4). Entonces, estas películas proponen, a través de disyunciones de los archivos y de los registros del mundo cotidiano, formas de interrupción de esas narrativas temporales.

Los usos feministas del tiempo, señala Zapperi (2013), deben asociarse, en parte, a la perspectiva de Griselda Pollock, quien toma de Benjamin la idea de trabajo con un punto de vista retroactivo, anacrónico, que se rehúsa a la continuidad con el objeto de acceder a un pasado, para examinarlo y reconocerlo. Una temporalidad feminista –señala Zapperi– debería ser anacrónica, consistente en un choque entre presente y pasado, que pueda abrir nuevas perspectivas en el presente. Las fracturas y las discontinuidades (que, en general, suelen ser borradas en la temporalidad histórica) vendrían al frente en tanto producen nuevos sentidos. En términos de Loraux, un procedimiento anacrónico en la investigación histórica se vuelve tan necesario como desafiante. Adherimos a Zapperi cuando señala que las prácticas archivísticas relacionadas con procesos artísticos ligados al archivo han dado cuenta de un gran potencial transformador para reelaboraciones *queer* y feministas de la memoria asociadas al trauma (Cvetkovich, 2003), así como la posibilidad de repensar espacios institucionales –como el museo– como un archivo feminista donde representación, modernidad y feminidad se intersectan (Pollock, 2013). Como hemos podido notar, en ambas películas ese ejercicio aparece de manera cabal.

Los films de la primera persona en expansión traman diversas relaciones desde y con los archivos. Introducen indagaciones que habían sido desarrolladas desde el comienzo del siglo XXI alrededor de la primera persona, pero, en general, conducen sus reflexiones al campo del género, las sexualidades, el sexo. Elaboran complejos ejercicios de *posproducción*, *remix*, *mashup* o *found footage*. El trabajo con archivos aquí dista de constituirse en un uso utilitario, es decir, en mero documento o prueba; al contrario, muchas veces sirve para oponer narrativas novedosas frente a las mayoritarias.

Nos interesa señalar que al margen del corpus analizado como parte de esta modalidad, otros films la expanden y revitalizan a partir de la asunción de estrategias afines. Estas experiencias nos permiten leer una continuidad en las líneas presentadas como parte del derrotero de la asunción del yo en el cine documental hecho por mujeres.

Numerosos films incluidos en esta modalidad experimentaron y operaron bajo inquietudes similares a partir de archivos específicos –familiares, particulares, de la historia de un espacio concreto– enlazados con la historia en tanto hijas, nietas o herederas de figuras

históricas que cuestionan las coordenadas (de género, sexuales, étnicas, religiosas) de su propia identidad; también con eventos ligados a traumas del pasado.

En *Esquirlas* (2020), de Natalia Garayalde, el retrato del mundo histórico empieza como una película en primera persona que parece, en primera instancia, volver sobre el archivo familiar –una gran cantidad de cintas filmadas en video– para rodear, desde aquel punto de vista, una tragedia nacional ocurrida varias décadas antes: las explosiones de la Fábrica Militar de Río Tercero. Lo que hay en el inicio es el relato en primera persona de un padre que compra una cámara Hi-8 y enseña a filmar a su hija. “Bueno, vos tenés que hacer así... vos mirás y ponés VTR”. La propia realizadora relata en *voice over*: “Cuando tenía diez años, mi papá compró una Sony 8 mm ‘para guardar los recuerdos familiares’, dijo. Eran los 90 en Río Tercero. Había un hospital, cinco clubes, una plaza principal con su iglesia, un tanque de agua, una fábrica militar y dos plantas químicas”.

En esa enumeración inicial, que parece dar cuenta solo de un estado de las cosas inmutable y tranquilizador, lo que hay es la organización de un mundo que, cuando se desate una catástrofe, unos años después, entrará en franca fragmentación. A partir de ese legado inicial del padre, la directora, de niña, empezará a producir imágenes, registros visuales y sonoros que, incluso, acompañarán la catástrofe. De esta forma, no solo recoge materia en video de su familia, sino también del atentado en la Fábrica Militar de Río Tercero. La película sufre algo así como un astillamiento cuando irrumpen estos registros, producto de la destrucción de los misiles que caen en las cercanías de la base militar y afectan de forma dramática a los ciudadanos, pues al entrar en contacto con la planta química dejan residuos en el aire que luego se probarán como letales. En el verano de 2012, Natalia vuelve a la casa de los padres con el objeto de cuidar a su hermana, enferma de cáncer. Allí relata el momento singular en que se encuentra con el archivo familiar donde aparece documentada la violencia asociada a aquellos hechos –fruto de la corrupción y ligada a la venta de armas al exterior del gobierno menemista– y la vida íntima, casi entrelazadas: “De nuevo en casa, encontré una caja con VHS etiquetados: “Acto colegio”, “Primer partido Nico”, “Vacaciones Pecos”, “Consejos útiles”. “Videoclips por Gaby”, “Explosiones 1995”, “Graduación Caro”.

A esos archivos se yuxtaponen materiales televisivos que están ligados con el peritaje de los jueces alrededor del atentado. Garayalde también incorpora los materiales que el propio Omar Gaviglio (uno de los acusados en primera instancia por el atentado) aportó como prueba de que era inocente, cuando fue inculcado. “Omar era amigo de mi familia. Cuando se enfermó de cáncer me llevó un bolso con todos sus casetes. Ahí contaba cómo se maquillaban los proyectiles para llevarlos a Ecuador y Croacia”. Lo que la película propone, entonces, es la observación en los intersticios que abren esas *esquirlas* del pasado traumático, la presentación de un archivo que ha sufrido los daños, al igual que una familia, primero, y una comunidad,

después, todos afectados por el deterioro residual de esos acontecimientos. Lo que hay aquí es un trabajo con el archivo del trauma y con la elaboración de una película para poner en diálogo esos tiempos *otros*, aquel tiempo subjetivo que vuelve sobre ese pasado contaminado.

Aquí y allá (2019) de Melisa Liebenthal, inicia como una investigación en Google Maps cuando la directora, que reside en Francia, en la escuela de cine Le Fresnoy, decide realizar un viaje virtual (por el plano) a casa de sus padres en Buenos Aires. A partir de allí, con una predominancia de la voz en *off*, el trabajo con diversas cartografías permite reconstruir la historia familiar, que se remonta a principios de siglo XX: a su abuelo, un judío alemán que emigra de Berlín a Pekín, y a su abuela, una joven crecida en la China. Ambos emigran luego a la provincia de Buenos Aires. El cortometraje no solo compone una deriva entre diversos archivos, sino que materializa piezas digitales en complejas construcciones materiales que pasan del pixel al rompecabezas y se pregunta por la búsqueda del acortamiento de esas distancias entre uno y otro lugar, entre una y otra lengua, entre distintas geografías.

La idea de la migración forzada, la identidad entre regiones, países, lenguas, pero también entre soportes materiales –archivos y registros analógicos que migran al plano digital y vuelven materializados en pedazos de un rompecabezas– componen el particular vaivén en que la película se mueve de forma pendular. Sus preguntas, en alguna medida, se extraen de la naturaleza y la materialidad de los mismos archivos, ahora atravesados por una dinámica digital.

Aunque en menor medida y con ciertos rasgos que bien podrían conferirse a una primera persona *en proceso*, más que *en expansión*, *Las lindas* (2016) –también de Melisa Liebenthal– recupera la intimidad de su directora, su sexualidad, el paso de la pubertad a la juventud y de ahí a la adultez, desde un punto de vista que politiza la pregunta por la diferencia sexogenérica y la violencia hacia las mujeres. En el inicio, mientras revisa su archivo personal, señala: “Desarrollé una incomodidad avasallante frente a la mirada externa y de los otros. Por sobre todas las cosas, no quería que me miraran”. La revisión del archivo de fotografías le permite emplazar diversas interrogaciones alrededor de los modos en que se fragua la feminidad en el presente: “Empecé a medirme constantemente a partir de una mirada masculina, engendrada en mi cabeza. El objetivo último de ser lindo era ser deseada por los hombres. Algunos hombres. Un hombre”.

La disposición del archivo para exhibir las trazas y las formas en que la gestión del cuerpo, la sexualidad y el género aparecen normados y regulados enlaza esta película con *Obscena* (2020), de Paloma Orlandini. Aquí, el punto de partida es el encuentro de la realizadora con una caja de documentos ligados a su abuelo, médico que desempeñó su trabajo en Cuba en los años cincuenta. A partir de allí, la investigación formula paralelismos entre el afán clasificatorio y examinador de los materiales médico-científicos y la pornografía.

CAPÍTULO 4

Conclusiones. Hacia una perspectiva expandida de la primera persona en el cine hecho por mujeres

Como hemos presentado a lo largo de esta investigación, el ingreso de las mujeres al campo cinematográfico local, la consolidación de su espacio de producción y el trabajo a partir de la primera persona responden a diversos y complejos factores. Con el fin de rastrear los modos en que emergieron y se arraigaron estas formas de la primera persona en el país, así como la genealogía en que –según creemos– deben inscribirse, esta tesis desarrolló numerosas aproximaciones teórico-críticas. Revisamos los asuntos nodales que atraviesan estas cuestiones: la llegada de las mujeres al campo cinematográfico, el surgimiento y despliegue de la primera persona a nivel local, las discusiones alrededor de la posibilidad de un cine de mujeres, el cine en primera persona hecho por mujeres a nivel latinoamericano primero y local después. Nuestro aporte reside en una lectura detallada y rigurosa de los matices que asumió la primera persona en el documental argentino hecho por mujeres, lo que llevó a proponer una periodización de las formas en que ellas accedieron a este campo y sumaron tópicos, estrategias discursivas, preguntas y recursos para su elaboración.

En principio, para definir un corpus de films cuya firma llevara la valía del género de quienes los produjeron, es decir, al amparo de la idea de que existiría un “cine de mujeres”, retomamos postulados provenientes del campo de la literatura, como aquellos de Hélène Cixous, quien advierte que hablar de una escritura de mujeres, amén de su imposibilidad, implica pensar en un artefacto que excedería la lógica falocéntrica y desbordaría sus dominios filosófico-teóricos (1995, p. 55). Teóricas como Luce Irigaray (1992) sirvieron para advertir que existen marcas de género realizadas por el hombre en la lengua: es bajo la excusa del género neutro que el hombre se ha ocupado de diagramar las leyes de la organización social e individual (p. 29). En esta línea, Josefina Ludmer precisa que hablar de escritura femenina implica la posibilidad de caer en “generalizaciones universalizantes” y, por tanto –y coincidimos en este parecer–, el análisis que se realice debe buscar formas para sortear aquellas asunciones esencialistas *a priori* (1984, p. 47). Asimismo, a partir de conceptos de Nelly Richard (1994) postulamos que hablar de “literatura de mujeres” o “escritura de mujeres” –y, por extensión, de un “cine de mujeres”– supone la idea de que existen formas de caracterizar al género que permiten identificar una “escritura femenina” y esto debería comprobarse en dos niveles: el *simbólico-expresivo* y el *temático*.

Una de las ideas que resultó especialmente útil a la hora de pensar el cine de mujeres se recuperó también de Richard, quien explica que más allá de aquel sujeto biográfico que firma el texto, es preciso indagar en una “feminización de la escritura” (1994), idea que extrapolamos en esta investigación al campo del documental. En ese sentido, nos interesa señalar lo que, para Richard, implica llevar adelante ese proceso de “feminización”: poder disentir en el plano identitario con las reglas masculino-paternas, permitir que se tensionen las fronteras entre los géneros –literarios y sexuales–, es decir, poner en crisis territorios y prejuicios masculinistas anclados en la división de los sexos, la esfera pública o la cultura oficial.

En el campo audiovisual, fue sumamente útil la revisión de un corpus crítico que indaga de manera más específica la noción de cine de mujeres. Retomamos, entonces, preguntas como las de Judith Mayne (1990), cuya óptica partía de la teoría feminista y del problema de la autoría femenina en la literatura, para señalar la relación inherente entre el género de la escritura y el texto y la necesidad de inscribir muchos textos en una genealogía de la literatura de mujeres, que, a menudo, presenta temas y esquemas en común (1990, p. 90).

Por otro lado, revisamos líneas críticas (De Lauretis, 1996; Stam et al., 1999) que advierten, empero, que trabajar con las nociones de “lenguaje”, “estética femenina”, “enunciación de la mujer” o “práctica textual femenina” supone retomar inquietudes que se gestaron en los inicios del campo de los estudios filmicos feministas. En esta dirección, reflexiones como las de Johnston (1973) y Mulvey (1975) aportaron herramientas indagatorias nodales en torno a la posibilidad de un cine de mujeres. Desde aproximaciones similares, estas y otras autoras se encargaron de delimitar las herramientas, los territorios y los avances de una óptica feminista a la hora de la producción y el examen de las imágenes. Nos apoyamos en De Lauretis (1989) al plantear formas de aproximación más amplias, al descubrir a un cine que funciona como productor de sentido en la esfera pública, una *tecnología social* que gestiona la producción de un “nuevo lenguaje del deseo”, de allí que De Lauretis proponga una *des-estética feminista* (1992a, p. 281). Estas reflexiones sirvieron a la hora de posicionar nuestro trabajo alrededor de un cine documental hecho por mujeres: no nos interesaba perpetuar una marca diferenciadora ligada a un esencialismo identitario; más bien, nos propusimos rastrear las formas en que las mujeres hicieron su ingreso al campo cinematográfico local y posibilitaron la entrada de temáticas, problemáticas, técnicas y estrategias que, a nuestro juicio, se ocuparon de abrir nuevas disputas en el campo del documental y lo renovaron.

Para una lectura analítica que facilitara nuestra hipótesis, propusimos que las modulaciones de la primera persona hecha por mujeres en nuestro país comprenden tres variantes del uso del *yo*, cuya periodización fue esbozada de la siguiente forma: *primera persona encubierta*, *primera persona en proceso*, *primera persona en expansión*. Las tres instancias marcan vectores de producción que continúan hasta nuestros días y que suponen las

maneras en que las mujeres resolvieron y asumieron la participación de la primera persona en el documental. Sugerimos que estas tres modalidades comprenderían un primer período de constitución, indagación y elaboración de la primera persona, asumida –aunque no exclusivamente– en los films *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978), un segundo momento de indagación y experimentación, cuyo film más representativo es, a nuestro juicio, *Los rubios* (2003), y un tercer período de expansión, bien representado en *Cuatreros* (2016) y *El silencio es un cuerpo que cae* (2017).

Como se advierte, proponemos que la primera persona hecha por mujeres tuvo, en nuestro país, un período inicial de surgimiento, donde, si bien no existían las condiciones para su expresión plena, con los dos films de Bemberg politizaron la experiencia individual, anticiparon temáticas y políticas respecto de la representación y abrieron la posibilidad de apelar a un conjunto de recursos que las mujeres recogieron más adelante, por tanto, asumiría el rol de esbozo y se anclaría como puntapié inicial para el derrotero posterior.

Para un rastreo del documental hecho por realizadoras a nivel global, que nos sirviera de marco más amplio para esta investigación, identificamos un primer hito alrededor de los films hechos por mujeres en las décadas de 1960 y 1970. Como parte del despliegue de una genealogía más amplia, describimos una panorámica inicial, su historia y las discusiones críticas que generaron dentro de las teorías del cine. Estas reflexiones hallaron una clave en los dos rasgos que Kaplan (1983) señala respecto del arribo de las mujeres al documental, en particular, en Estados Unidos en la década de 1960: la facilidad técnica y económica del género. Coincidimos oportunamente con la idea de que aquellas primeras películas, como tempranamente señaló Julia Lesage (1978), estaban revestidas de una fuerte veta didáctico-pedagógica. Por tanto, dichas producciones no deberían pensarse de manera escindida de las discusiones que tramaban los feminismos de la segunda ola en el territorio norteamericano ni de las mutaciones técnicas de mediados del siglo XX. Se trató de películas que, como señala Khun (1991), perseguían un registro “objetivo” del contexto, por lo que se ocuparon de desdibujar todo rasgo de enunciación y adoptaron estrategias similares a las del noticiero. Coincidimos con Nichols (1997) en su apreciación de que estas películas también aportaron los cimientos de la *modalidad reflexiva*, que él identifica en los documentales a caballo entre las décadas de 1960 y 1970, al disponer de una serie de recursos que politizaban la formación subjetiva. En cierta medida, señalamos que no es posible desligar el origen de la entrada de las mujeres al cine documental del aporte diferencial que supusieron esas primeras experiencias.

Con el objetivo de definir a la primera persona, nos enfocamos de forma particular en tres momentos, los tres destinados a reponer el contexto de emergencia de cada una de las modalidades propuestas por esta investigación. En principio, destacamos las maneras en que diversas formas de la primera persona hicieron su paulatina entrada al terreno documental,

históricamente dominado por la ilusión de transparencia, objetividad y persecución de un efecto de realidad, propio de lo que Nichols denomina *modalidad expositiva* (Nichols, 1997). Aquel es el contexto que dio lugar a la *primera persona encubierta* que identificamos en los films tempranos de María Luisa Bemberg. En ese marco, nos preguntamos cuáles fueron las posibilidades y los espacios que tuvieron las mujeres para elaborar sus tópicos, trabajar en la confección de aquello que, a decir de Lisa French (2021), construye una “poética de mujeres” pergeñada como epistemología contextual y relacional diferencial, y en qué medida les fue posible el uso o la fabricación de un punto de vista alternativo al de los hombres para el registro del mundo histórico.

Para leer los films de nuestro corpus en el marco de una genealogía más amplia y sumando conceptos de Piedras (2012), remarcamos que en la década de 1970 es posible identificar algunos trabajos en los que emerge una primera persona que hallaba un lugar incipiente en el cine de los sesenta. En films como *La hora de los hornos* (1968) encontramos formas de delegación de la autoridad textual a partir de la inclusión de registros subjetivos que optan por dar voz a distintas figuras. Al margen del film realizado por la dupla Getino-Solanas, fue importante también el rastreo de otros usos de la primera persona en el cortometraje de Pablo Szir dedicado al Cordobazo llamado *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1969). También allí fue posible detectar la inclusión de testimonios ideologizados que anclaban en distintas voces y discursos políticos en torno a diversos actores sociales, voces de una “subjetividad colectiva” (Aprea, 2010). Otros films acompañaron estas observaciones dado que también hacían uso de estos recursos: *Damacio Caitruz, etnobiografía* (1969), de Jorge Prelorán, *Nota sobre Cuba* (1969), de Raymundo Gleyzer, o *Single (un ejercicio incompleto)* (1970), de Alberto Yaccellini. En este panorama es que advertimos las diversas formas en que la primera persona permeaba la modernización del campo documental y trasladamos esos exámenes a los films realizados por Bemberg. Como explicamos, estos films recogieron, en el transcurso de la década de 1970, los recursos desarrollados por el cine local, autorizaron la entrada de voces de terceros y, a través de recursos más concretos –como la escritura en plano– indagaron de forma incipiente en la primera persona.

En *El mundo de la mujer*, examinamos la enorme cantidad de referencias y el tráfico de ideas de la segunda ola del feminismo que Bemberg incorporó y que provenían, en gran medida, de su pertenencia a los grupos de concienciación y discusión de mujeres (Rosa, 2011). Relacionamos estas películas con lo que Pablo Piedras denomina *modalidad epidérmica*, una forma de presencia descarnada o enlazada de manera externa con aquello que se cuenta. Proponemos, no obstante, que esta película figura en un preámbulo de la primera persona que coagulará luego hacia fines del siglo XX y comienzos del XXI al desarrollar y desplegar diversas estrategias que, aunque de forma oblicua, presentan a la primera persona y abordan las problemáticas del género. Reconocemos que, a través de la presencia inobjetable de la cámara,

se insiste con el subrayado por medio del montaje y, de esa manera, también se busca destotalizar la mirada y asumir estrategias que intentan desobjetivizar las relaciones entre el discurso documental y su referente (Piedras, 2014a, pp. 80-81). Identificamos, a su vez, la relación de la *primera persona encubierta* con la modalidad de representación documental que Nichols (1997) denomina *modalidad reflexiva*.

Advertimos que, si en las investigaciones de Piedras la variante sexogenérica estaba excluida de su punto de vista, estas películas la introdujeron con fluidez y se incorporaron en aquellos films que, hacia la década de 1980, contribuyeron al desarrollo de la primera persona. Como explica Piedras, la emergencia del *yo* en los documentales que se consolidarían más tarde respondería a la necesidad individual del examen de aspectos tales como la extranjería nacional, cultural o política surgidas a partir del exilio, la migración o el reencuentro con los propios orígenes culturales. Nuestro aporte a estas ideas es que la mirada de Bemberg se ocupó, casi una década antes, de la elaboración de un *contradiscurso* confeccionado en un complejo entramado de teorías e ideas de los feminismos de la segunda ola, donde la figura de la mujer se asume como una diferencia que interroga y desarma la estructura patriarcal para examinarla. A través de la introducción de diversos entrevistados y testimonios que hablan, por un lado, de la experiencia de mujeres, y, por el otro, de la de los niños, las películas analizadas afrontan modos de introducción de la subjetividad a través de lo que Aprea (2010) reconoce como una “subjetividad colectiva”. Entonces, podemos señalar que se apeló a formas representativas, tipos sociales que funcionaron, de manera metonímica, como parte de colectivos más amplios. Conjeturamos que la composición de esta primera persona opera por refracción a través del examen de asuntos ligados con la intimidad, pero en alianza con la esfera pública. Muchas veces estos recorridos marcan un derrotero que va de lo colectivo a lo personal o de caso particular en caso particular, a diferencia de las maneras que adoptará el cine en primera persona en una etapa posterior.

Señalamos, a partir de Nichols, que estas películas desplegaron formas de *conciencia intensificada*, y que, como films cercanos a la modalidad reflexiva de representación documental, pueden operar con las esferas de la reflexividad formal en sus variantes estilística, irónica y deconstructiva: reconocimos esto en las variaciones del ritmo del montaje, las superposiciones inesperadas entre banda de imagen y de sonido, el comentario en *voice over* o la fragmentación, herramientas todas que en los films analizados se proponen desmontar las estructuras inherentes a la sociedad patriarcal y formular una crítica política. Por ejemplo, en *El mundo de la mujer*, se presentan imágenes aceleradas de las modelos que desfilan, mientras suena en banda de sonido la pieza clásica *Guillermo Tel*, de Rossini. En *voice over*, se suma la lectura de un horóscopo donde se aportan las claves de cómo sería –con un sesgo androcéntrico y machista– la mujer ideal de cada signo.

A continuación, proponemos un compendio de características de cada una de las modalidades propuestas a lo largo de esta periodización. No obstante, advertimos que, en cada caso, no se trata de un conjunto de rasgos definitorios o encorsetantes, sino, más bien, de una serie de características generales que permiten enmarcar a estas películas para comprenderlas como parte de un conjunto mayor de vectores de indagación, exploración o desarrollo filmico.

En relación con las películas de la modalidad de la *primera persona encubierta*, podemos advertir los siguientes rasgos:

- No utilizan la primera persona directamente, más bien elaboran una presencia que aparece de forma descarnada. Pueden recurrir, no obstante, a marcas del grafismo en plano, a la irrupción en el mundo retratado por medio de una voz en *off* o *voice over*, a estrategias como la portación de la cámara. Todas estas marcas pueden dar cuenta del ojo que observa y del cuerpo que percibe y acompañan el desarrollo de los hechos.
- Los comentarios pueden extenderse desde el montaje y a través de estrategias como el ritmo, las yuxtaposiciones inesperadas, los juegos con la banda sonora –que puede elaborar complejos contrapuntos–, la alternancia de puntos de vista.
- Muchas de estas películas pueden ubicarse, incluso, en una genealogía del cine *avant-garde* hecho por mujeres: despliegan un herramental que, a veces, puede adherir a esta forma del cine, por ejemplo, a través de estrategias como las del diario filmico o la experimentación con la imagen, interviniéndola, animándola, deformando el tiempo. Por esto mismo, pueden incluirse en una genealogía de cine experimental hecho por mujeres (Blaetz, 2007; Johnston, 1973; Rabinovitz, 2003).
- Al elaborar diversas formas de ocultamiento, la subjetividad emerge no tanto de parte de la cineasta, sino, más bien, por medio de la presencia de actores sociales que asumen el lugar de una voz colectiva, que operan, muchas veces, de forma metonímica: dicen aquello que la voz de quien produce el film no dice. El testimonio tiene una importancia central, se desplaza de la realizadora hacia las entrevistadas o en dirección a los actores sociales reclutados. Estos testimonios, en su correlato, funcionan en la forma de una “subjetividad colectiva”, asumen posiciones que albergan el o los diversos enfoques de la pieza documental.
- Se trata de films que, en general, se salen del campo estricto del autoexamen del espacio cotidiano para atenerse a la observación de otros territorios, abarcar la invención y gestión de imágenes cuya relación con la vida propia puede no ser tan evidente en una primera instancia.

- La primera persona puede aparecer, en gran medida, a través de la escritura en plano o, en escasas oportunidades, por medio de comentarios detrás de cámara, asociada a la búsqueda y el derrotero que la película propone.

Como señalamos, la segunda modalidad en la periodización que recomponemos en esta tesis en torno de la primera persona, la *primera persona en proceso*, tuvo su nacimiento hacia el cambio de siglo, del XX al XXI, coincidiendo con la consolidación de diversos factores fundamentales en el plano de la cultura. Fue entonces cuando se popularizó y consolidó la primera persona y cobró especial centralidad la figura del testimonio. Consideramos que en ese tramo habría un debilitamiento del pasado monumental –predominante en el documental– en favor de una primera persona y un giro subjetivo que, después de la dictadura, irá decantando en los cimientos de un *espacio biográfico* (Arfuch, 2002) y en la dominancia de la primera persona (Sarlo, 2005; Sibilia, 2008), que permeará en diversos sectores del campo cultural. En ese período, como explicamos, también se consolidó, a partir de la popularización del video para la producción de películas en primera persona, el llamado *documental performativo* (Nichols, 1997; Renov, 2004; Weinrichter, 2004).

Marcamos como antecedente de la formación de esta voz la centralidad del recambio generacional que se dio en el denominado nuevo cine argentino, cuya impronta realista, además, trasladó inquietudes modernizadoras también al terreno documental (Aguilar, 2006). Estas películas, asimismo, tramaron especiales conexiones con la figura del testimonio, algo que Wieviorka (2006) entiende como un rasgo dominante de una época que designa como “era del testigo” y que se inicia, al menos en Europa, a partir de la segunda posguerra.

Las narrativas testimoniales con énfasis en la última dictadura, en este caso y de acuerdo a Piedras, deberían leerse como reacción desde el plano de la cultura al terrorismo de Estado y los embates de la Ley de Punto Final y Ley de Obediencia Debida (1986 y 1987, respectivamente) y los decretos de indulto (1986 y 1990). En este marco, surgen numerosos films que exhiben perspectivas subjetivas dirigidas al pasado histórico cuyo objeto, a menudo, es poner en tensión las visiones totalizantes sobre ese pasado.

Alrededor del cambio de siglo, también identificamos varios factores que intervinieron directamente en la mutación de los modos de producir, distribuir y ver documental: por un lado, las transformaciones en el ámbito de la enseñanza y el aprendizaje –vinculados con los cambios en la Ley de Educación Superior y la fundación de numerosos espacios educativos–; por el otro, la Ley de Cine, que había sido sancionada en 1994, y el notable éxito de los films argentinos para obtener fondos internacionales ligados a fundaciones y televisoras europeas. Hacia 2006, como señalamos, otro de los puntos claves fue la consolidación de la llamada “vía digital” cinematográfica. Acordamos con Aguilar (2006), quien indica que el cambio de siglo coincidió, en gran medida, con un recambio generacional y que el documental asumió –a diferencia de la

ficción— el trabajo de reelaboración y revisión de la historia reciente. De entre aquellos directores y directoras, destacamos la producción de Albertina Carri, que, como otros hijos e hijas de la generación que había sufrido los embates del terrorismo de Estado, elaboró un film de notable factura fragmentaria y autorreflexiva. Como puntualizamos, se trató de un complejo ejercicio de *posmemoria* (Hirsch, 2007) en tanto fueron dispuestas formas y estrategias de regreso inter- y transgeneracional a la experiencia del trauma por medio de una actualización de la ruptura, la transgresión, la fragmentariedad del recuerdo, la memoria o el acceso a la experiencia.

Coincidimos con Amado cuando destaca que muchos de los títulos centrales de este tránsito epocal fueron producidos por mujeres cuya posición de hijas les permitió abordar el tema de los padres exterminados por el terrorismo de Estado. En este sentido, nos centramos en el análisis del film *Los rubios*, ya que esta pieza nos permitió reconocer una enorme cantidad de rasgos propios de los avatares de la primera persona en esa coyuntura histórica y anudarla a un corpus más amplio de films producidos por mujeres en ese período. Esta *primera persona en proceso*, si bien asume más tangiblemente la voz de un *yo* y da lugar a la autoexposición de quien está detrás de cámara, estuvo ligada, sobre todo, a un conjunto de piezas que exponen y multiplican el trauma y la herida (Amado & Domínguez, 2004), por lo que esos films se vuelven esquivos a presentar una completitud de esa voz. Estas películas trabajan, como mencionamos, a partir de formas de la disyunción entre imagen y sonido, ponen en crisis identidades, cuerpos, voces y rostros. En ellas, la memoria emerge a menudo horadada e incompleta, atravesada por cuestiones del presente, abordada en sus contradicciones, hiatos o fisuras.

Desde las categorías propuestas por Piedras, los films de esta modalidad podrían asociarse a aquella que denomina *experiencia y alteridad*, la que elabora estrategias de proximidad entre el realizador y su experiencia personal respecto del objeto que elige para su discurso y reflexión. Sin embargo, el realizador suele interponer distintos elementos que colaboran en distinguir una esfera de otra. De acuerdo con Piedras, se opera en un terreno donde el intercambio y la retroalimentación entre ambos puede llegar a contaminarse y la experiencia y percepción del cineasta —en este caso, Albertina Carri— puede verse afectada (2014a). En *Los rubios*, Carri elige delegar la voz y la conducción en una actriz, y, como explicamos, ese movimiento permite el ingreso de un programa de estrategias que llevan a poner en entredicho la representación, exhiben su “fracaso” visual (Amado & Domínguez, 2004) y auditivo al intentar dar cuenta de una escucha entre huecos, lapsus o intersticios de los discursos (Aguilar, 2006). A través de estrategias como la yuxtaposición de testimonios contradictorios o el dejar al descubierto la precariedad del recuerdo y la ficción tras la historia con mayúsculas, la directora asume que el pasado se vuelve, de hecho, del orden de lo irrepresentable. Se lo presenta, entonces, como esmerilado e inaccesible. A través de distintos mecanismos que proponen

formas de autorreflexividad, también deja al descubierto las marcas de su hechura: registra aquello que los documentales suelen dejar fuera de cámara, incorpora retomas, lee las devoluciones negativas del comité del INCAA respecto de los modos en que la película aborda el terrorismo de Estado, la historia de sus padres y añade segmentos de lo que se correspondería con el detrás de cámara.

Aquí, las fronteras entre ficción y documental también se muestran borrosas y son igualmente abordadas en sus límites (Aguilar, 2006). Para dar cuenta de los lugares del pasado a los que no es posible acceder –por ejemplo, el momento singular en que los padres de Carri son detenidos y desaparecidos–, lo que se elige mostrar es un repertorio de playmobils que dramatizan aquellos hechos según la imagen-recuerdo de la directora. En coincidencia con Bartalini (2019), creemos oportuno leer a este film y a esta modalidad como aquella combinación en la que se ponen en crisis los géneros que organizaron los pactos de legibilidad del siglo pasado (ficción, testimonio, biografía) para presentar, en cambio, formas renovadas de leer y ver. De ahí que estos films puedan ser pensados a la manera en que se reconocen las *literaturas posautónomas* (Ludmer, 2006). Son films que parten del supuesto de que toda biografía es una construcción, un ejercicio de sustitución, y allí ven, entonces, la pura fabricación de lo que históricamente estuvo asignado a las mujeres (Catelli, 2007).

A partir de su detallado examen, podríamos resumir los rasgos de la modalidad *primera persona en proceso* de esta manera:

- Se trata de films que pueden conducir a una puesta en tensión de la idea de verdad, los relatos de la historia mayoritaria o pública, el documento o el monumento. Contra aquello, oponen formas y registros subjetivos de lectura del presente y el pasado.
- Desanclados los estatutos que sostienen discursos como verdad, pasado o historia, se autoriza el ingreso de diversas versiones sobre los mismos asuntos, sin cuestionar su verdad o falsedad.
- Se autoriza el ingreso de elementos que, para acompañar la argumentación, pueden provenir de la ficción –animaciones, dramatizaciones– con fines críticos.
- Como señalamos, estos films no buscan la confección de un relato cerrado sobre el pasado –en el caso examinado, la década de 1970, la violencia y los efectos de la dictadura–, sino que trazan diversas aproximaciones, pero, a menudo, desde ópticas personales que trasladan esas visiones fragmentarias a la comprensión de un tiempo histórico, que suele volverse contradictorio, esquivo, esmerilado. En la mayoría de los casos, estos films enlazan la historia personal con las memorias públicas y ajenas.

Muchas de estas películas pueden trasladar sus inquietudes respecto del pasado desde ejercicios de *posmemoria* (Amado, 2005a, 2005b; Hirsch, 2007).

- Una gran parte de los esfuerzos de su estructura interna se dirigen al subrayado del plano ficcional, subjetivo y fabricado de todo registro documental.
- Estos films despliegan primeras personas muchas veces borroneadas, ligeramente inaccesibles, incompletas o refractarias. La lógica del autorretrato se completa en la presentación y el hilvanado de materiales dispersos que hace el espectador.

El derrotero marcado en esta investigación, que plantea un recorrido aproximativo a la primera persona en el documental argentino hecho por mujeres, describió, finalmente, un tercer nodo en el contexto local reciente, al que nombramos *primera persona en expansión*. Como hemos indicado, en esta modalidad, destacamos la dominancia de otros asuntos, sobre todo, la centralidad del archivo, que revelamos como parte de un fenómeno más amplio propio de una *fiebre de archivo* (Baron, 2007). A la par de aquello, identificamos que estas películas también despliegan formas de lo que Weinrichter (2004) denomina *cine-ensayo*, disponen ejercicios inéditos con el tiempo –en diferido–, es decir, oponen representaciones de una temporalidad dislocada y operan a partir de un panorama temático y crítico asociado con lo que Preciado (2008) denomina *sexopolítica* y que deviene de un desmontaje político de los géneros y las sexualidades.

En relación con la centralidad de los materiales de archivo, como indagamos, esta primera persona los utiliza no tanto como ilustración –es decir, a partir de su estatuto de material probatorio, como en los documentales de décadas anteriores–, sino, más bien, como piezas que pueden servir para gestionar lecturas a contrapelo de la historia, laboratorio crítico, poético y político para la articulación de nuevos sentidos. Explicamos, entonces, que muchas películas que trabajan con esta materia, además, se presentan a sí mismas en diálogo con el espacio museístico de la instalación, trazan vínculos inéditos entre momentos de la historia y hasta exigen nuevas disposiciones corporales de parte de los espectadores (Aguilar, 2017). El propio archivo se consolida en esta modalidad en tanto herramienta de “producción generativa” (Osthoff, 2009, citado en Taccetta, 2017). Las obras de estos cineastas deben leerse, en términos de Eduardo Russo, como parte del fenómeno que Foster (2004) denomina *archival impulse*, ya que operan desde un abordaje *posdisciplinar*. Se apropian de estos acervos para configurar tramas inéditas de autoría y espectadorialidad asociadas a estrategias de reciclaje o *remix*, o disponen nuevas formas de trabajo con el *found footage*, lo que pone a estos films en la misma línea que, por ejemplo, numerosas prácticas artísticas contemporáneas.

También explicamos que muchas películas hechas por mujeres, en este contexto, se ocupan de la reelaboración, a partir del archivo, del trabajo sobre el yo: no acuden a una verdad

identitaria preexistente; al contrario, ensayan diversas versiones de su propia identidad, trabajan en complejas pesquisas de archivo, dialogan con el cine-ensayo. Como advertimos, se trata de películas que se constituyen en verdaderos laboratorios que revisan nociones como el género, la identidad sexual, la nacionalidad o la institución familiar: la óptica que adoptan es la de una sexopolítica (Preciado, 2008), que, muchas veces, indaga o lee las imágenes a contrapelo. A este respecto, señalamos la indudable importancia del contexto de emergencia de esta modalidad reciente: las transformaciones políticas y culturales tanto locales como regionales y mundiales asociadas a mutaciones en el campo de las luchas sociales de los feminismos y las disidencias sexuales. Por otra parte, estas transformaciones se recortan sobre una progresiva desarticulación del aura épica de las identidades macro para dar lugar a las identidades micro (Escobar, 2004) en el contexto de un giro identitario (Laclau, 1996; Laclau & Mouffe, 1987).

En algunos casos, estas películas pueden gestionar aproximaciones particulares hacia el archivo o incluso proponer nuevas formas de inteligibilidad, clasificación, ordenamiento. Tal es el caso de films que oponen lecturas y cesuras de la historia donde no las había y disponen formas de un “archivo de sentimientos” que puede dar cuenta, por ejemplo, del trauma, la pérdida, el duelo o el dolor de determinadas comunidades (Cvetkovich, 2003).

Denominamos a esta modalidad *primera persona en expansión* e identificamos como dos films representativos de esta variante a *Cuatreros* y *El silencio es un cuerpo que cae*. A partir de las características recogidas y examinadas, concluimos que los films de esta modalidad reúnen, al menos, los siguientes puntos:

- Operan, en gran medida, desde y con el archivo, no tanto como documento probatorio, sino, más bien, como fuente de invención poético-política. Pueden manipular materiales familiares de tipo *amateur* o archivos oficiales, públicos, privados, films ajenos éditos o inéditos. El archivo se traduce, entonces, en una herramienta de producción generativa (Osthoff, 2009) que hasta puede resultar la excusa investigativa que moviliza el film. Estos films también pueden trabajar a partir de técnicas y estrategias como las del *found footage*, el *remix* o el *mashup*.
- Se trata de ejercicios de *posproducción* (Bourriaud, 2012) en los que el archivo colabora con las reflexiones de proyectos inconclusos, memorias lacunares, traumas o puntos ciegos en la historia familiar o nacional (concediendo el acceso a ellos, incluso volviéndose su centro).
- Las dinámicas reflexivas en torno de la imagen pueden arrimar estos films al campo del cine-ensayo (Weinrichter, 2004), por lo que muchas veces contienen grandes dosis de reflexión anclada a un punto de vista que es examinado a lo largo de toda la pieza.

- Las operaciones de archivo pueden habilitar formas alternativas del pasado, verdaderas encarnaciones de una *contramemoria* o archivos de tipo inusual, efímeros, atravesados por las dinámicas del trauma (Cvetkovich, 2003).
- Si bien operan de manera plena en el campo de maniobras que disponen el pulso autobiográfico y la primera persona del documental performativo (Renov, 2004), en algunos casos, lo hacen con el fin de echar luz sobre temáticas antes marginales, escasamente abordadas o prácticamente inexistentes: deslizan inquietudes de índole sexogénica. Entonces, reelaboran desde la sexopolítica (Preciado, 2008) formas de disputa en torno de sentidos como el cuerpo, las tramas sexoafectivas (como la familia), la sexualidad, el género, el deseo. La propia identidad sexual o genérica de la directora puede entrar en juego y diálogo con estos asuntos, al punto de volverse, en parte, tema de pesquisa.
- La película puede asumir, además, una revisión de sus propias coordenadas en tanto tecnología del género (De Lauretis, 1989) que gestiona, regula y produce identidades sexuales y genéricas.
- Trabajan, en muchas oportunidades, con variaciones de sentido alrededor del problema del tiempo. Sus ritmos, diálogos y narrativas articulan ideas de la diferencia sexual en el tiempo, las desmontan y destilan, a modo de aquello que Zapperi (2013) nombra como una *temporalidad feminista*. Los films pueden constituirse en *heterotopías* (Foucault, 2010) que, de formas renovadas, enlazan alternativas, conjugan mundos íntimos y públicos y renuncian a formas de normatividad cronológica (Freeman, 2010).

A través de esta investigación, hemos intentado dar cuenta de una periodización amplia, aunque con posibilidad de ser expandida, para comprender los films documentales hechos por mujeres e integrarlos a una genealogía más vasta. No fue interés de este trabajo proponer taxonomías cerradas, que encorseten a estos trabajos o clausuren la posibilidad de integrarlos con otros films. Por el contrario, buscamos realizar una pesquisa que deviniera en herramienta para comprender la producción de las directoras mujeres y el proceso que condujo a la construcción de voces autónomas, con estrategias, poéticas y políticas de imágenes particulares. Desde un presente donde el cine hecho por mujeres ha ganado notable territorio, a la par de una presencia de femineidades cis y trans creciente en terrenos como el de la crítica, la programación o la enseñanza, así como en otras áreas del cine y el audiovisual, hemos buscado la gestión de un aporte teórico-crítico sólido que permita comprender en qué medida la primera persona hecha por mujeres, en sus diversas modalidades, traza un recorrido que excede los límites de este siglo y debe ubicarse, al menos, a partir de la mitad del siglo pasado.

Aspiramos a que esta cartografía de un cine hecho por mujeres en Argentina, integrada a una genealogía global, permita lecturas a contrapelo del campo cinematográfico regional y local. Consideramos que será motivo de indagaciones posteriores la forma en que el documental producido por mujeres –más allá de la primera persona– tuvo su desarrollo, circulación y expansión en el país. Esperamos que esta investigación funcione como materia y punto de consulta bibliográfica y represente un aporte de valor para futuras búsquedas.

Bibliografía

- Aguilar, G. M. (2006). *Otros mundos: ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos.
- Aguilar, G. M. (2017). El recorrido infinito de la imagen: el cine expandido en la era de la instalación. En A. Rodríguez y C. Elizondo (Comps.), *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Amado, A. M. (2005a). Escenas de post-memoria. *Pensamiento de los confines*, 16, 113-123.
- Amado, A. M. (2005b). Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia. En A. Andújar y N. Domínguez (Comps.), *Historia, género y política en los 70* (pp. 221-240). Feminaria.
- Amado, A. M. (2008). *Cine argentino y política (1980-2007): La imagen justa*. [Tesis de doctorado, Leiden University]. <https://hdl.handle.net/1887/12952>
- Amado, A. M. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Colihue.
- Amado, A. M., & Domínguez, N. (Comps.) (2004). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Paidós.
- Aprea, G. (2008). Testimonios: Oralidad y visibilidad en los documentales argentinos contemporáneos. V Jornadas de Sociología de la UNLP, 10-12 de diciembre, La Plata, Argentina. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5850/ev.5850.pdf
- Aprea, G. (2010). Dos momentos en el uso de los testimonios en autores de documentales latinoamericanos. *Cine Documental*, 1.
- Arenillas, M. G., & Lazzara, M. J. (Eds.). (2016). *Latin American documentary film in the new millenium*. Palgrave Macmillan.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- Baron, J. (2007). Contemporary documentary film and “archive fever”: history, the fragment, the joke. *The Velvet Light Trap*, 60(1), 13-24.
- Bartalini, C. (2019). La crítica a la edad. *Los rubios* de Albertina Carri y *M* de Nicolás Prividera en los debates de la memoria contemporáneos. *Nueva Revista del Pacífico*, 71, 30-49.
- Bastian Duarte, Á. I. (2012). From the margins of Latin American feminism: Indigenous and lesbian feminisms. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 38(1), 153-178.
- Belluci, M. (2014). *Historia de una desobediencia. Aborto y feminismo*. Capital Intelectual.
- Bergala, A. (2008). Si ‘yo’ me fuera contado. En G. Martín Gutiérrez (Ed.), *Cineastas frente al espejo* (pp. 27-33). T&B Editores.
- Bernini, E. (2003). Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino. *Kilómetro111*, 4, 87-106.
- Blaetz, R. (Ed.). (2007). *Women’s experimental cinema: critical frameworks*. Duke.
- Bourriaud, N. (2012). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Bruzzi, S. (2006). *New documentary*. Routledge.
- Butler, J. ([1990] 2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

- Butler, J. ([1993] 2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Carri, R. (2001). *Isidro Velázquez: Formas prerrevolucionarias de la violencia*. Ediciones Colihue SRL.
- Castro Avelleyra, A. (2018). Dos viajes, cincuentaicinco hermanos y una ilusión. Modos de abordaje cinematográfico de la emigración cubana. *Culturales*, 6, e353. <https://doi.org/10.22234/recu.20180601.e35>
- Catelli, N. (2007). *En la era de la intimidad: seguido de, El espacio autobiográfico*. Beatriz Viterbo.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Anthropos.
- Contreras, M. B. (2019). Estética y ética del fragmento en *Cuaterros* (2016) de Albertina Carri. *Comunicación y Medios*, 39, 124-139.
- Cook, P. (1988). Approaching the work of Dorothy Arzner. En C. Penley (Ed.). *Feminism and film theory*. Routledge.
- Cosslett, T., Lury, C., & Summerfield, P. (2002). *Feminism & autobiography: Texts, theories, methods*. Routledge.
- Crónica Vespertina. (10 de marzo de 1978). *Corto argentino sobre juguetes*. <http://www.marialuisabemberg.com/descargas/cortos/juguetes7.pdf>
- Cvetkovich, A. (2003). *Archive of feelings*. Duke University Press.
- De Lauretis, T. ([1989] 1996). La tecnología del género (traducción: Ana María Bach y Margarita Roulet; tomado de *Tecnologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Macmillan Press, pp. 1-30). *Mora*, 2, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- De Lauretis, T. (1992a). Repensando el cine de mujeres Teoría estética y feminista. *Debate Feminista*, 5, 251-277.
- De Lauretis, T. (1992b). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Cátedra.
- De los Ríos, V., & Donoso Pinto, C. (2016). Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo. *Revista Nuestra América*, 10, 207-220.
- Derrida, J. (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trotta.
- Diario Registrado (3 de junio de 2014). *Asterisco: Primer Festival Internacional de Cine LGBTIQ*. https://www.diarioregistrado.com/cultura/asterisco---primer-festival-internacional-de-cine-lgbtq_a54a765da42b51e2eea013edf
- Diez, C., Roca E., García, M., & Saura, G. (2019). Informe igualdad de género en la industria audiovisual argentina. INCAA. http://www.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2019/12/incaa_oava_igualdad_de_genero_2019.pdf
- Dyer, R. (2001). *The culture of queers*. Routledge.

- Enwezor, O. (2008). Archive fever: photography between history and the monument. *Archive Fever: Uses of the document in contemporary art*, 1, 11-51.
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. CAV, Museo del Barro.
- Federici, S. ([2004] 2010). *Caliban y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños.
- Firestone, S. (2015). *The dialectic of sex: The case for feminist revolution*. Verso Books.
- Flores, S. (2011). Sujetos en la historia: el nuevo cine latinoamericano y la frontalidad del discurso. *Perspectivas de la comunicación*, 4, 2.
- Flores, S. (2014). Mujeres emergentes en el cine político latinoamericano: los cortometrajes de Sara Gómez. *Revista Cinemas d'Amérique latine*, 22, 48-54. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.703>
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, 110, 3-22.
- Foucault, M. (2003). *Historia de la sexualidad I*, Siglo XXI.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Nueva visión.
- Freeman, E. (2010). *Time binds: Queer temporalities, queer histories*. Duke University Press.
- French, L. (2021). *Female gaze in documentary film*. Springer International Publishing.
- Friedan, B. ([1963] 2017) *La mística de la feminidad*. Ediciones Cátedra.
- Giorgi, G. (2018). El archivo de las imágenes, el desorden de las familias. *Kilómetro111*, 14-15. <http://kilometro111cine.com.ar/el-archivo-de-las-imagenes-el-desorden-de-las-familias/>.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Siglo XXI.
- Halberstam, J. (2020). *The queer art of failure*. Duke University Press.
- Haraway, D. J. ([1991] 1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- Haraway, D. J. (1999): La promesa de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y Sociedad*, 30, 121-164.
- Hirsch, M. (2007). *The generation of post-memory. Writing and visual culture after the holocaust*. Columbia University Press.
- Irigaray, L. (1992). *Yo, tú, nosotras* (Vol. 7). Universitat de València.
- Johnston, C. (1973). Women's cinema as counter cinema. En K. J. Sheperdson, P. Simpson y A. Utterson (Comp.). *Film theory: Critical concepts in media and cultural studies*, 3 (pp.183-192). Routledge.
- Kaplan, E. A. (1983). *Women and film. Both sides of the camera*. Routledge.
- King, J. (1994). *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*. TM Editores.
- Koza, R. (18 de noviembre de 2018). *Con los ojos abiertos. La ley del deseo*. <http://www.conlosjosabiertos.com/silencio-cuerpo-cae/>.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Cátedra.

- La Capital. (12 de marzo de 1978). *Directora argentina*.
<http://www.marialuisabemberg.com/descargas/cortos/juguetes5.pdf>
- La vaca. (24 de noviembre de 2016). #GritazoTrans: la primera ronda trava a la Pirámide de Plaza de Mayo. <https://lavaca.org/notas/gritazotrans-la-primera-ronda-trava-a-la-piramide-de-plaza-de-mayo/>
- Laclau, E. (1996). *Emancipación y diferencia*. Ariel.
- Laclau, E., & Mouffe, C. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Siglo XXI.
- Lear Weinman, M. (1968). The second feminist wave. *New York Times Magazine*, 10, 24-33.
<https://www.nytimes.com/1968/03/10/archives/the-second-feminist-wave.html>
- Lebow, A. (Ed.). (2012). *The cinema of me: The self and subjectivity in first person documentary*. Columbia University Press.
- Loraux, N. (1993) 'Eloge de l'anachronisme en histoire' *Le Genre Humain*, No. 27: 23-39.
- Ludmer, J. (18 de diciembre de 2006). Linkillo. (Cosas Mías). *Literaturas postautónomas*.
https://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html
- Ludmer, J. (1984). Las tretas del débil. *En La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47-54). Huracán.
- Luna, M. (2021). Intersecciones de demandas en el marco del Ni Una Menos: del sujeto mujer a la agencia política de las (otras) mujeres y cuerpos feminizados. *Demandas y Políticas Interculturales en la Patagonia Norte*. Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio, 25-43.
- Margulis, P. (2009). "El camino hacia la profesionalización. Un acercamiento a la producción documental de los años ochenta en Argentina". *Quinta Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales. Disponible en línea: <www.iigg.fsoc.uba.ar>
- Margulis, P. (2014). Mujeres en el espacio documental: una apuesta hacia un campo en vías de conformación. *En P. Bettendorf, y A. Pérez Rial, (Comp.). Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*, pp. 95-114. Librería.
- Martínez Oliva, J. (2016). Algunos apuntes sobre *Cuchillo de palo* de Renate Costa. Un ejercicio de memoria de la homofobia y los traumas de la dictadura de Stroessner. *SOBRE*, 2, 47-66.
- Mattio, E. (2020). Sujeción narrativa y emociones familiares. A propósito de *El silencio es un cuerpo que cae* de Agustina Comedi, *Toma Uno*, 8, 123-137.
<https://doi.org/10.55442/tomauno.n8.2020.30774>
- Mayne, J. (1990). *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*. Indiana University Press.
- McCabe, J. (2004). *Feminist film studies: writing the woman into cinema*. Wallflower Press.
- Mell, N. M. (2012). La mujer en el cine argentino: itinerarios y miradas. III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual – AsAECA. 10-12 de mayo, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
http://asaeca.org/aactas/mell_natacha_-_ponencia.pdf
- Millett, K. (1970). Sexual politics: a manifesto for revolution. *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, 12.

- Mouesca, J. (2005). *El documental chileno*. LOM ediciones.
- Mulvey, L. ([1975] 2001). El placer visual y el cine narrativo. En K. Cordero Reiman e I. I. Sáenz. (Comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 81-93). Universidad Iberoamericana.
- Navarro, V., & Rodríguez, J. C. (2014). *New documentaries in Latin America*. Springer. Palgrave Macmillan.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Nochlin, L. (1988). *Women, art, and power, and other essays*. Harper Collins.
- Noriega, E. (2012). Notas sobre el found footage. *Revista Arte e Investigación*, 8, 136-139.
- Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto (2006) Memorias en montaje: Escrituras de la militancia y pensamiento sobre la historia, Buenos Aires, El Cielo por Asalto
- Osthoff, S. (2009). *Performing the archive: the transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art medium*. Atropos.
- Oubiña, D. (2004). *El silencio y sus bordes: discursos extremos en la literatura y el cine argentinos (entre los 60 y los 70)*. [Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires]. Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1565>
- Parada Poblete, M. (2011). El estado de los estudios sobre cine en Chile: una visión panorámica 1960-2009. *Razón y Palabra*, 77 (2).
- Paranaguá, P. A. (2009). El nuevo documental brasileño, una breve reseña. *Caravelle*, 92, 57-69.
- Paranaguá, P. A. (Ed.). (2003). *Cine documental en América latina*. Cátedra.
- Parker, R., & Pollock, G. (1981). *Old mistresses; women, art and ideology*. Routledge & Kegan Paul.
- Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. Anthropos.
- Piedras, P. (2010). La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo. La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos. *Cine Documental*, 1.
- Piedras, P. (2012). La regla y la excepción: figuraciones de la subjetividad autoral en documentales argentinos de los ochenta y noventa. *TOMA UNO*, 1, 37-53. <https://doi.org/10.55442/tomauno.n1.2012.8568>.
- Piedras, P. (2013). Algunas especulaciones en torno a los modos de representación y a la manifestación de la primera persona en el cine documental argentino. *Cine Documental*, 7. <https://revista.cinedocumental.com.ar/articulo1/>
- Piedras, P. (2014a). *El cine documental en primera persona*. Paidós.
- Piedras, P. (2014b). Reparaciones y enmascaramientos. Estrategias discursivas para elaborar el pasado traumático en el documental y la literatura autobiográficos. *Revista de Estudios sobre Genocidio*, 9, 77-92.
- Pinto Veas, I. (2007). Cine, política, memoria. Nuevos entramados en el documental chileno. *La Fuga*, 4.

- Pollock, G. (2013). *Differencing the canon: Feminism and the writing of art's histories*. Routledge.
- Preciado, P. B. (2000). *Manifiesto contrasexual*. Anagrama.
- Preciado, P. B. (2008). *Testo Yonqui*. Espasa Calpe.
- Preciado, P. B. (2010). Multitudes Queer: notas de una política para los “anormales”. Topia. Un sitio de psicoanálisis, sociedad y cultura. <https://www.topia.com.ar/articulos/multitudes-queer-notas-una-politica-anormales>
- Rabinovitz, L. (2003). *Points of resistance: women, power & politics in the New York avant-garde cinema, 1943-71*. University of Illinois Press.
- Rabinowitz, P. (1994). *They must be represented: The politics of documentary*. Verso.
- Rama, Á. (2005). El boom en perspectiva. *Signos literarios*, 1(1).
- Rancière, J. (1999). La fiction de mémoire. Á propos du Tombeau d'Alexandre. *Trafic*, 29, 36-47.
- Renov, M. (2004). *The subject of documentary*. University of Minnesota Press.
- Rich, B. R. (1998). *Chick flicks: theories and memories of the feminist film movement*. Duke University Press.
- Richard, N. (1994). ¿Tiene sexo la escritura? *Debate feminista*, 9, 127-139.
- Rosa, M. L. (2011). *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*. [Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid].
- Rubin, G. (1989). Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. En C. S. Vance (Comp.). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina* (pp. 113-190). Revolución.
- Ruffinelli, J. (2010). Yo es/soy “el otro”: Variantes del documental subjetivo o personal. *Acta Sociológica*, 53, 59-81.
- Russo, E. (2017). La cuestión de los archivos: presencia y experiencia en el cine. En A. Rodríguez y C. Elizondo (Comp.). *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Salomone, A. & Gallardo, M. (2018). Figuraciones del silencio en el relato memorial: *Allende mi abuelo Allende*, documental de Marcia Tambutti. *Poétiques et politiques de la mémoire en Amérique latine, 1990-2015*, 1, 51. <https://doi.org/10.4000/america.2022>
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.
- Sartora, J. (2009). La continuidad en el tiempo. En S. Wolf (Comp.). *Cine Argentino. Estéticas de la producción*. BAFICI.
- Sibilia, P. (1999). *El hombre postorgánico*. Fondo de Cultura Económica.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.
- Smelik, A. (1998). *And the mirror cracked: Feminist cinema and film theory*. Palgrave Macmillan.

- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós.
- Sternbach, N. S., Navarro-Aranguren, M., Chuchryk, P., & Alvarez, S. E. (1992). Feminisms in Latin America: From Bogotá to San Bernardo. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 17(2), 393-434.
- Sur. (1970). *La Mujer*, 326, 327, 328.
- Taccetta, N. (2017). Afectos en el cine de Jean-Luc Godard. Intuiciones warburgianas sobre la historia. En A. Rodríguez y C. Elizondo (Comp.). *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Teichmann, Rosa (2010). *Kawase, Di Tella, Barriga: en busca del vínculo perdido. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata*.
- Toniolo, A. D., & Hamel, M. R. (2015). A indústria cinematográfica nacional em tempos de ditadura militar: censura x democracia. *Justiça do direito*, 29(2), 198-215.
- Torre, M. (2012). La educación de los profesionales del cine: características y tensiones de un campo en formación. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 39, 113-130.
- Torres San Martín, P. (1996). Cine latinoamericano de mujeres: memoria e identidad. *La Ventana*, 4, 1996, 151-171.
- Trebisacce, C. (2013). Historias feministas desde la lente de María Luisa Bemberg. *Nomadías*, 18, 19-41.
- Veliz, M. (2017). Un archivo anacrónico y disyuntivo. *laFuga*, 20.
- Waldman, D., & Walker, J. (Eds.). (1999). *Feminism and documentary* (Vol. 5). U of Minnesota Press.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. T&B.
- Wieviorka, A. (2006). *The era of the witness*. Cornell University Press.
- Wolf, S. (2021). Los archivos: el viejo, nuevo tesoro de los documentales. *Infobae*, 6 de junio. <https://www.infobae.com/cultura/2021/06/06/los-archivos-el-viejo-nuevo-tesoro-de-los-documentales/>
- Zapperi, G. (2013). Woman's reappearance: rethinking the archive in contemporary art—feminist perspectives. *Feminist Review*, 105(1), 21-47.

Fichas técnicas de películas

Juguetes

Dirección: María Luisa Bemberg

Año: 1978

Guion: María Luisa Bemberg

Producción: Tamanes-Zemboain, María Luisa Bemberg.

Origen: Argentina

Montaje: Miguel Pérez

Fotografía y cámara: Félix Monti

Testimonios/Intérpretes: Bárbara

Duración: 11 min

Sinopsis: Filmado en la Exposición Rural, este cortometraje es un testimonio que indaga sobre las pautas de conducta impuestas por la educación convencional y los resultados obtenidos a partir de 70 entrevistas realizadas a chicas y chicos de 9 y 10 años. A los chicos se los educa de manera específica, con muy diferentes objetivos vitales, y los juguetes reflejan esa discriminación: cocinitas, muñecas, secadores, equipos de cosmética, todo el mundo doméstico para las nenas. Los juegos creativos, los que despiertan la imaginación (trenes, autos, juegos para armar, hombres en el espacio) se destinan a los varones.

El mundo de la mujer

Dirección: María Luisa Bemberg

Año: 1972

Guion: María Luisa Bemberg

Producción: María Luisa Bemberg

Origen: Argentina

Montaje: Miguel Pérez

Fotografía y cámara: Osvaldo Fiorino

Duración: 16 min

Sinopsis: En este cortometraje se documenta la exposición “Femimundo” con una deliberada crítica a la industria y a la propaganda, que utilizan a la mujer como objetivo para incrementar las ventas. Al convertirlas en dócil señuelo publicitario, se las rebaja con poderosos medios al nivel de un juguete sin alma y se les niega toda libertad de elección. El corto utiliza sutilmente el contrapunto audiovisual para decir lo más posible con un mínimo de elementos subjetivos. El mensaje se impone sin discursos, por la sola fuerza de la imagen y el sonido, combinados en una inteligente utilización del lenguaje cinematográfico.

Los rubios

Dirección: Albertina Carri

Año de Producción: 2003

Guion: Albertina Carri

Producción: Barry Ellsworth

Origen: Argentina – Estados Unidos

Montaje: Alejandro Almirón

Fotografía: Catalina Fernández

Testimonios/Intérpretes: Analía Couceyro, Albertina Carri, Santiago Giralt, Jesica Suárez, Marcelo Zanelli

Duración: 89 min

Estreno comercial: 2003

Sinopsis: Cruzando la línea entre el documental y la ficción, la cineasta investiga la desaparición de sus padres Ana María Caruso y Roberto Carri, mediante la combinación de testimonios de vecinos, testigos de su captura, y escenas dramatizadas en la que una actriz personifica a la realizadora.

Cuaterros

Dirección: Albertina Carri

Año de Producción: 2016

Guion: Albertina Carri, Lautaro Colace

Producción: Diego Schipani

Origen: Argentina

Montaje: Lautaro Colace

Fotografía: Federico Bracken, Alejo Maglio, Bruno Constancio, Tamara Ajzensztat

Testimonios/Intérpretes: Albertina Carri

Duración: 83 min

Estreno comercial: 2017

Sinopsis: Voy tras los pasos de Isidro Velázquez, el último gauchillo alzado de la Argentina y, como la búsqueda del tiempo perdido siempre es errática, ¿voy realmente tras los pasos de ese fugitivo de la justicia burguesa? ¿O es que voy tras mis pasos, tras mi herencia? Viajo a Chaco, a Cuba, busco una película desaparecida, busco en archivos filmicos cuerpos en movimientos que me devuelvan algo de lo que se fue muy temprano. ¿Qué busco? Busco películas, también una familia, una de vivos, una de muertos; busco una revolución, sus cuerpos, algo de justicia; busco a mi madre y a mi padre desaparecidos, sus restos, sus nombres, lo que dejaron en mí. Hago un western con mi propia vida. Busco una voz, la mía, a través del ruido y la furia que dejaron esas vidas arrancadas por aquella justicia burguesa.

El silencio es un cuerpo que cae

Dirección: Agustina Comedi

Año de Producción: 2017

Guion: Agustina Comedi

Producción: Juan Carlos Maristany

Origen: Argentina

Montaje: Valeria Racioppi

Fotografía: Ezequiel Salinas, Agustina Comedi, Benjamín Ellenberger

Testimonios/Intérpretes: Agustina Comedi, Jaime Comedi, La Delpi, Susana Palomas

Duración: 75 min

Estreno comercial: 2018

Sinopsis: El film sigue a Agustina mientras ella descubre las cintas de video que filmó su padre, Jaime, antes del accidente que le quitó la vida. Los secretos familiares que rodean la vida de su padre la empujan a involucrarse. Agustina descubre una historia marcada por el activismo y la disidencia sexual.

El tiempo y la sangre

Dirección: Alejandra Almirón.

Año de Producción: 2004.

Guion: Alejandra Almirón, Sonia Severini (proyecto, investigación y textos).

Producción: Cine Ojo. Marcelo Céspedes, Carmen Guarini, Sonia Severini.

Origen: Argentina.

Montaje: Alejandra Almirón.

Fotografía: Alejandra Almirón.

Testimonios/Intérpretes: Alejandra Almirón, Alcira Camusso Diego Hobert, Luis Fucks, Sonia Severini, María Giuffra, Julio Vitoria, Tino Moglie, Juan Manuel Villarreal, Victoria Kuhn, Ricardo Outker, Alejandra Hobert, Iván Roqué, Marga Torres, Roque Condelo, Enrique Márquez, Teresa Robles, Norma Robles, Viviana Jumelli, Samantha Giuffra.

Duración: 65 minutos.

Sonia es una ex militante de Montoneros. En los años 70 militó en la JP, en los suburbios del oeste del Gran Buenos Aires. Inicia su viaje al oeste de ese distrito, al pasado, buscando y preguntándose qué es lo que quedó de aquella práctica revolucionaria en el propio territorio donde se ensayó y se fracasó. Pero su intención inicial fracasa y encuentra, en cambio, otras cosas: un balance y reclamo inesperados de los hijos de esa generación imbatible; el descubrimiento de que en el oeste casi no quedaron sobrevivientes, por una particular

modalidad represiva, y, lo más importante: descubre su profunda necesidad de reflexión para poder concluir con la etapa más intensa y trágica de su vida.

En memoria de los pájaros

Dirección: Gabriela Golder

Año de Producción: 2000

Guion: Gabriela Golder

Producción: Gabriela Golder, CICV de Francia.

Origen: Argentina/Francia.

Montaje: François Clévy.

Fotografía: Gabriela Golder, Juan Manuel Seoane.

Duración: 17 minutos.

Sinopsis: Llorar aun sin quererlo. No llorar, aunque quisiéramos. No poder detenerse en la búsqueda frenética por la identidad. Algunas imágenes lejanas, una lucha sórdida, una pérdida total del sentido. Año 1976, la dictadura militar se instaura en Argentina y con ella el terrorismo de Estado. Yo tenía 5 años. Intento recomponer minuciosamente algunas piezas del pasado. Es una cuestión de tiempo, estoy sin identidad.

Familia tipo

Dirección: Cecilia Priego.

Año de producción: 2009.

Guion: Cecilia Priego y Blas Eloy Martínez.

Producción: Blas Eloy Martínez.

Financiamiento: INCAA, Universidad del Cine, Observatorio de Cine.

Origen: Argentina.

Montaje: Carolina Cappa, Rodrigo Caproti, Miguel Colombo y Cecilia Priego.

Fotografía: Germán Drexler e Iván Gierasinchuk.

Testimonios/Intérpretes: Fernando Priego, Ana Brusco, Nando Priego, Fernando Ruiz Gálvez Villaverde, Marisa Ruiz Gálvez, Estrella Ruiz Gálvez, Cecilia Priego, Juan Priego, familia Priego Brusco, familia Ruiz Gálvez, familia Priego, entre otros.

Duración: 73 minutos.

Sinopsis: Familia tipo es un documental de autor que aborda el tema de la desmemoria histórica a través de la reconstrucción de una historia familiar. A partir de una revelación de su padre, Cecilia Priego comenzó a reescribir cinematográficamente el pasado de su familia. Durante 15 años, se dedicó a desentrañar la intriga familiar y registrar todas las etapas de la investigación, que comienza con una historia aparentemente simple y termina enfrentando a una familia tipo con los secretos que la sostienen.

Papá Iván

Dirección: María Inés Roqué.

Año de producción: 2004.

Guion: María Inés Roqué.

Producción: David Blaustein, Hugo Rodríguez, Gustavo Montiel Pagés, Ángeles Castro.

Financiamiento: Zafra Difusión S.A, Centro de Capacitación.

Cinematográfica, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (México).

Origen: Argentina/México.

Montaje: Fernando Pardo.

Fotografía: Hugo Rodríguez, Carlos Arango.

Testimonios/Intérpretes: Pancho Rivas, Azucena Rodríguez, Aníbal Roqué, María Bournichón, Miguel Lauletta, Miguel Bonasso, Roberto Perdía, José Pardo, Héctor Vasallo, María Inés Roqué.

Duración: 55 minutos.

Sinopsis: Documental que pone en imágenes, a través de la mirada de su hija, la vida de Juan Julio Roqué, fundador de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), miembro de la

organización Montoneros, uno de los responsables del fusilamiento del secretario general de la CGT, José Ignacio Rucci, y asesinado por la dictadura militar en 1977.

Un tal Ragone (deconstruyendo a pa)

Dirección: Vanessa Ragone.

Año de producción: 2002.

Guion: Vanessa Ragone.

Producción: Florencia Enghel.

Origen: Argentina.

Montaje: Vanessa Ragone, María Astrauskas.

Fotografía: Diego Olmos, Mariana Bruno.

Testimonios/Intérpretes: Vanessa Ragone, Atilio Pravisani, Beto Pecorari, Cocho Paolantonio, Chiri Rodríguez, Danilo Birri, Diana Bilmezis, Eduardo Burba, Eduardo Soloa, Fernando Birri, Georgina Ragone, Jorge Reynoso Aldao, Juan Carlos Bettanin, Lalo Salva, Marcos López, Mercedes Pardo, Mirta Cettour, Mónica D'Uva, Raquel Lehmann, Roberto Schneider.

Duración: 51 minutos.

Sinopsis: Vanessa Ragone reconstruye en este documental la figura de Carlos Ragone, su padre, reportero gráfico e hinchado de fútbol del club Colón, a partir de los recuerdos de quienes lo conocieron y de un sinnúmero de sus fotografías, que desnudan y anudan treinta años de su vida familiar y del devenir cultural y político de la Argentina.