

EL YO AUTORAL EN LOS DOCUMENTALES DEL NOVENTA MUJERES QUE RETORNAN POR SUS MUERTOS

Alejandro Agustín Stábile
alejandrostabile@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 16/03/2015 | Aceptado: 29/07/2015

Resumen

A finales de la década del noventa surgen, en el campo del cine documental argentino, jóvenes miradas que asumen la primera persona como punto de vista desde el que narrar. Estos relatos audiovisuales, producidos con una marcada *subjectividad*, se apropian de discursos de la memoria privada, que son siempre susceptibles de ser transferidos a formaciones sociales más amplias. El siguiente trabajo se propone un análisis de tres producciones documentales y toma como corpus fílmico: *Papá Iván* (2000), de María Inés Roqué; *Encontrando a Víctor* (2004), de Natalia Bruschtein, y *Un tal Ragone: deconstruyendo a pa* (2006), de Vanesa Ragone. Las tres películas están atravesadas por el mismo eje narrativo, la construcción de un relato sobre la figura paterna desaparecida durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina (1976-1983), a través de la mirada de una hija.

Palabras claves

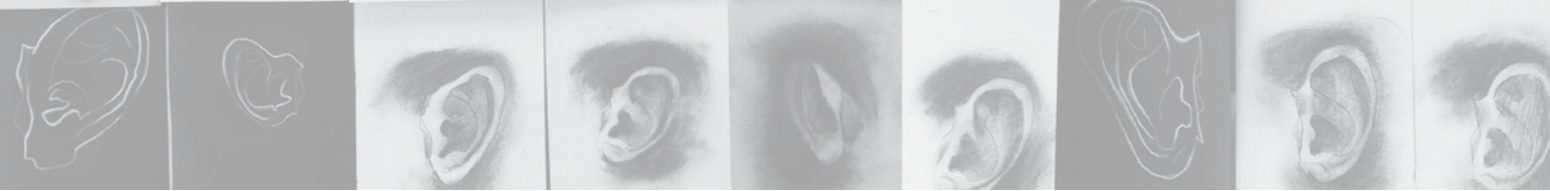
Cine, memoria, subjectividad, testimonio, duelo

Abstract

At the end of the '90s, in the Argentine documentary cinematography, young views that assume the first person as a narrative point of view arise. These audiovisual stories, produced with a marked *subjectivity*, take discourses that belong to the private memory and which are sensitive to being transferred to larger social formations. The present work suggests an analysis of three documentary productions and takes them as a film corpus: *Papá Iván* (2000), by María Inés Roqué; *Encontrando a Víctor* (2004), by Natalia Bruschtein, and *Un tal Ragone: deconstruyendo a pa* (2006), by Vanesa Ragone. These three films have a similar plot: a story based on the parental role missing during the last civil-military dictatorship in Argentina (1976-1983) from a daughter's perspective.

Key words

Cinematography, memory, subjectivity, testimony, mourning



«[...] que miserablemente ha muerto,
dicen que ha publicado un bando
para que ningún ciudadano lo entierre ni lo llore:
sino que insepulto y sin los honores del llanto,
lo dejen para sabrosa presa de las aves
que se abalancen a devorarlo.»

Sófocles, 1964

«Como los criminales, como los novios
y como los cobradores,
yo regreso siempre.»

Pujol, 1996

El empleo de la primera persona no es una práctica nueva en las disciplinas artísticas, sin embargo, más allá de que en nuestra cinematografía encontremos algunos pocos antecedentes aislados en décadas anteriores, la impronta subjetiva en el cine documental argentino siempre fue mirada con recelo. Con el surgimiento de películas con una marcada subjetividad, o por decirlo de otra manera, con un *Yo autoral* evidente, en la década del noventa emergieron –en el campo documental nacional– replanteos conceptuales sobre temas, como lo real, el valor del testimonio, la verosimilitud, el referente histórico, el concepto de autobiografía, la memoria, la experiencia traumática y la identidad.

En el presente texto se analizará la diferencia entre la narrativa autobiográfica y la narrativa de la historia, el desplazamiento como configuración del espacio autobiográfico, y la rememoración y el testimonio como modos de narrar la memoria. Para ello, se tomarán tres documentales que están atravesadas por el mismo eje: la construcción de un relato sobre la figura del padre desaparecido durante la última dictadura militar en la Argentina, a través de la mirada de una hija. De este modo, el foco estará puesto en la subjetividad –marcada en la primera persona narrativa o *Yo autoral*–, expresada en los documentales del noventa. Se analizarán: *Papá Iván* (2000), de María Inés

Roqué; *Encontrando a Víctor* (2004), de Natalia Bruschtein, y *Un tal Ragone: deconstruyendo a pa* (2006), de Vanesa Ragone.¹

La memoria se hace historia

Desde su nacimiento, el cine documental tuvo una relación de cercanía con la historia, principalmente, por su tendencia a abordar el mismo objeto, es decir, a narrar algo sobre el mundo histórico. Esto implica que el discurso documental, en cierta medida, se encuentra atravesado por cuestiones historiográficas. Un primer abordaje del concepto de *cine documental* (Nichols, 1997a) está vinculado a los discursos de sobriedad, es decir, a los discursos de no ficción, en los que lo imaginativo está muy acotado porque significa un alejamiento de la realidad, cuando esta debería ser directa y transparente.

Esta primera definición del cine documental se enmarca en lo que Bill Nichols define como «modalidad expositiva»,² cuyo principal recurso retórico consiste en una voz omnipresente –dirigida al espectador–, que estructura toda la narración sin fisuras epistémicas, denominada «voz de dios». El montaje se emplea como recurso probatorio e ilustrativo de aquello que la voz argumenta. De esta manera, se establece una relación directa entre el mundo histórico y el espectador. Se circunscribe, así, un primer horizonte de expectativas del cine documental como género.³

¹ En *Papá Iván* se cuenta sobre Julio Iván Roqué, un militante montonero asesinado en 1977 y padre de la directora. En *Encontrando a Víctor*, la búsqueda recae sobre el padre de la realizadora, Víctor Bruschtein, que desapareció en mayo de 1977. Por último, en *Un tal Ragone: deconstruyendo a pa* se reconstruye la vida del padre de la directora, Carlos Ragone, fotógrafo santafecino que permanece desaparecido.

² En este punto desearía aclarar que Bill Nichols, con el correr de los años y ante la aparición de otro tipo de narraciones –junto con la revisión de su teoría–, agrega otras dos modalidades a las cuatro originarias. Incorpora el subjetivismo en el documental, denominada «modalidad performativa» (Nichols, 1997b).

³ Se entenderá el género como lo explica Oscar Steimberg: «Objeto cultural con límites fijados, con especial nitidez tanto en su nivel enunciativo como en el retórico y el temático. El género no se define sino a través de la focalización de discursos sobre discursos y de cambios de soporte, que certifican la insistencia de una expectativas social siempre en conflicto con las modificaciones materiales y técnicas de la circulación discursiva, y con las sorpresas de su procesamiento estilístico» (Steimberg, 1993: 35).

Esta modalidad perdió vigencia—principalmente, en la televisión—desde el retorno a la democracia (1983) hasta fines de la década del noventa, lo que coincide con la crisis neoliberal. A partir de este último contexto, surge un corpus de películas narradas desde una marcada subjetividad, que revistan los años de la militancia armada de los setenta y de la última dictadura.

Hayden White (1998) aborda el concepto de *historiofotía*⁴ y distingue dos cuestiones. La primera, se relaciona con la adecuación del concepto a los criterios de verdad y de exactitud que, supuestamente, gobiernan la práctica profesional de la historiografía. De esta manera, White se pregunta si es posible «traducir» un relato escrito en un relato audiovisual. La segunda cuestión se refiere a aquello que Robert Rosenstone llama el «desafío», presentado por la historiofotía a la historiografía (Rosenstone en White, 1998). En los documentales narrados desde la primera persona (*Yo autora*) observamos, por un lado, que la subjetividad del realizador plantea un cambio de paradigma epistémico de la narración fílmica documental dominante y, por otro, que asume el desafío de narrar una experiencia traumática.

En las producciones de mediados de los noventa,⁵ que abordaban el pasado reciente, los hechos eran preexistentes y, por lo tanto, autónomos; la historia pública se presentaba en un tiempo unilineal, coherente y con una organización narrativa causal y transparente. La narración, entonces, estaba sobre el análisis, la poética y otras formas del discurso (Piedras, 2014). En cambio, en las películas en las que el sujeto en primera persona se reposiciona como figura de enunciación, se acentúa la performatividad como instancia mediadora entre el texto fílmico y su referente (Piedras, 2014).⁶

⁴ Hayden White define a la historiofotía: como la representación de la historia y como nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso fílmico.

⁵ Dos producciones documentales que abordaban la temática de la militancia armada y de la última dictadura militar: *Montoneros, una historia* (1995), de Andrés Di Tella y *Cazadores de Utopías* (1996), de David Blaustein. Ambos documentales emplean el recurso de las entrevistas, es decir, de los testimonios como elemento privilegiado de la narración.

⁶ Pablo Piedras (2014) hace referencia a la modalidad performativa, en la que se distrae la atención del espectador de los aspectos referenciales del discurso documental, para promover los rasgos subjetivos y los rasgos evocativos del discurso y no su representacionalismo (Nichols, 2006; Piedras, 2014).

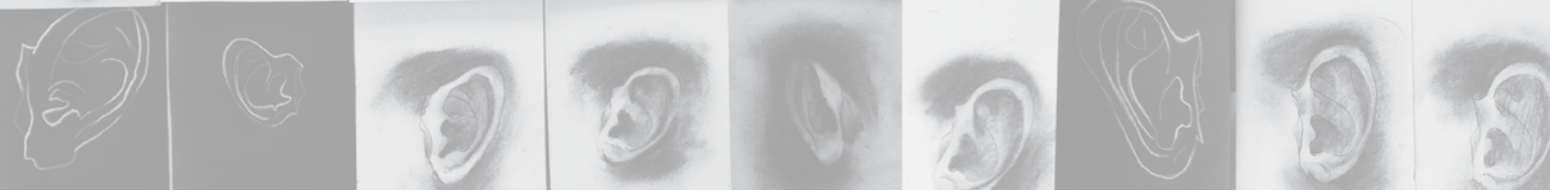
Es decir, esta subjetividad, además de reflexionar, tiene como eje quién es el que enuncia y desde dónde lo hace.

La narrativa autobiográfica y la narrativa de la historia

Las tres películas elegidas focalizan su relato en la microhistoria. La trama narrativa, entonces, no se organiza de forma unilineal en una lógica de causa y efecto. No abordan una interpretación sociológica de los colectivos de la lucha armada durante los años setenta, sino que su abordaje parte de uno sus integrantes: un militante desaparecido. De este modo, las realizaciones elaboran ese pasado traumático desde la historia individual y no es la «voz de dios» la que lleva adelante el relato, sino que son las voces de estas mujeres las que asumen una figura de enunciación desde los interrogantes, con el objetivo de explicar el por qué de algunas decisiones de ese mundo adulto que las relegó como hijas ante el deber militante. Este es el conflicto que ellas intentan comprender en la adultez.

María Inés Roqué, la directora de *Papá Iván* (película pionera dentro de este corpus), anuncia con su propia voz el epígrafe de la obra en un doloroso tono que teñirá la trama narrativa: «Preferiría un padre vivo a un héroe muerto». En *Encontrando a Víctor*, su directora, Natalia Bruschtein, también plasma la motivación de su búsqueda. En la secuencia de inicio, Bruschtein deja bien en claro qué fue del destino de su padre a través de un texto que acompaña una fotografía: «Más que buscarlo quería saber por qué mi papá no salió de Argentina». Finalmente, en *Un tal Ragone...*, de Vanesa Ragone, el epígrafe se construye con una cita de la filósofa y teórica feminista Rosi Braidotti, que atravesará la totalidad de la película: «Si la linealidad y la objetividad fueran aún la ley, yo ni siquiera habría podido comenzar a relatar mi historia: soy fragmento luego existo».

Con relación a esto, Pablo Piedras (2014) identifica tres tendencias en la indagación personal y colectiva de los documentales en primera persona y se basa, para ello, en los estudios de Carl Plantinga (1997). Entre ellas, la tendencia que se refiere a *los bordes de la historia* es el tipo de voz de las películas analizadas.



La indagación de una historia personal y la inscripción de yo del cineasta modulan las formas en que el documental explica el pasado. Sin embargo, estas obras siguen buscando en la historia pública y compartida las respuestas para comprender las historias personales o familiares [...]. En estos filmes, el mundo histórico es un horizonte sobre el cual se recortan e inscriben relatos personales (Piedras, 2014: 167).

Voces abiertas, menos conocimiento certero, más exploración. La identidad entre autor/narrador y protagonista es más fluida, y se traslada a la intersubjetividad desde la dupla autor/personaje hacia la dupla sujeto/otro, para recortar la biografía familiar y para priorizar la historia pública. Leonor Arfuch (2013) sostiene que esta preponderancia de la subjetividad es una cuestión interdisciplinar que trabaja en una reconfiguración de lo que denomina «espacios (auto) biográficos». Al respecto, explica: «[...] definía a este espacio no meramente como un reservorio de géneros canónicos [...] sino como un horizonte de inteligibilidad para analizar lo que leía como un síntoma» (Arfuch, 2014: 70). De este modo, propone pensar estos espacios en relación con la memoria, y pensar a la historia con relación a las narrativas del pasado reciente.

Según esta línea de análisis, el interesante desafío que le plantea el documental en primera persona al paradigma epistémico del documental más clásico se produce en el entrecruzamiento entre lo biográfico y lo memorial, es decir, en «la manera sutil en que se entraman, en diversas narrativas la experiencia individual y la colectiva, en el camino de una memoria histórica» (Arfuch, 2014: 72). Las tres películas son construidas desde una narrativa autobiográfica, las tres hijas retornan al pasado motivadas por inquietudes desde el presente para narrar la figura de sus padres en una elaboración testimonial de memorias traumáticas; enfrentan la aporía aristotélica «hacer presente lo que está ausente». Este tipo de trama refleja, en cierta medida, las tensiones que se pueden generar con la narrativa de la historia.

Enzo Traverso (2011) se refiere a la memoria y a la historia como dos esferas distintas con la misma preocupación: la elaboración del pasado. El autor plantea un cambio de paradigma dentro de la historiografía que tiene una semejanza con el cambio de paradigma planteado por el documental en primera persona en la

narración del pasado. En su línea de pensamiento, Traverso explica que el cambio en la historiografía consiste en una declinación del concepto de clase y en el surgimiento del concepto de identidad: «Y en este punto de vista, en el marco de nuestras reflexiones, está la declinación de lo que pudiéramos llamar una memoria de clase, y el surgimiento de memorias subjetivas como memorias identitarias, de grupo» (Traverso, 2011:11). Este terreno que gana la subjetividad se encuentra relacionado con lo que el autor define como «fin de la memoria transmitida», transmisión que se ve interrumpida por la desaparición de la clase obrera de las grandes concentraciones industriales y por la aparición de trabajos más precarios y flexibles, que promueven la competencia en el mismo lugar de trabajo en detrimento de la sociabilidad y de la solidaridad.

Se puede sostener, entonces, que el avance de la subjetividad en el documental argentino (a partir de la crisis neoliberal de fines del siglo XX en nuestro país) es producto de esa ruptura en la transmisión generacional. De esta manera, las hijas de los militantes desaparecidos durante la última dictadura asumen la figura de narradoras, de Antígonas que buscan enterrar a sus muertos queridos salvando la sangrienta brecha del salto generacional y tratando de recomponer una transmisión de la memoria en un intento fallido de reparación histórica.

Los desplazamientos y los lugares afectivos

Alguien se encuentra en el interior de un vehículo en movimiento y mira a través de una ventanilla. Un paisaje, ya sea campestre o urbano, se desliza lateralmente mientras sus contornos se difuminan.

La secuencia descrita se repite (salvo con leves variaciones) en las tres películas documentales. En *Papá Iván* es en una de las primeras secuencias en las que se ve un paisaje campestre (en blanco y negro) en movimiento. En *Encontrando a Víctor* también se ven en el inicio, desde un vehículo en movimiento, las excavaciones –señaladas o marcadas desde una práctica de la memoria– de lo que fue el centro clandestino de detención

Club Atlético. Pocos minutos más tarde, aparece la directora en un tren urbano, mientras mira a través de la ventanilla. Por último, en *Un tal Rogone...* se inicia con un viaje de retorno a Santa Fe capital.

El desplazamiento, entonces, es un tema recurrente en los documentales que narran desde la primera persona. Pablo Piedras (2014) sostiene que el formato *viaje* presenta un recurso al *travelling* que, mediante los movimientos de distintos medios de transporte (como autos, trenes y ómnibus), diferencian al documental en primera persona del estatismo de los documentales testimoniales en décadas anteriores.

Se puede agregar que en las narraciones con una marcada subjetividad, la idea de desplazamiento aborda, también, la cuestión del retorno como configuración del espacio biográfico. Ese alguien que se desplaza es un *Yo autoral* que retorna y que, desde ese lugar, reconfigura espacialmente la trama narrativa. Esa reconfiguración recubre una fuerte carga afectiva. No se retorna a cualquier lugar, sino que se vuelve a aquellos espacios donde nos sea (im)posible recuperar nuestras primitivas impresiones y nuestras iniciales imágenes de todo aquello que, por diferentes motivos, dejamos atrás en nuestras vidas.

Según el cineasta americano Robert Kramer, todo el cine es una separación melancólica de aquello que es más esencial (Kramer en La Ferla, 2011). Ahora bien, parte de esa esencialidad, en estas películas, se dirime en lo territorial, en el intento de recuperar (desde lo afectivo) voces y personas que alguna vez habitaron esos espacios. Con este objetivo, el *Yo autoral* esgrime una estrategia narrativa que compromete a los vestigios como marcas para franquear, desde lo cotidiano, el espesor de las distancias espacio/temporales que lo separan con aquello idílico que intenta asir.

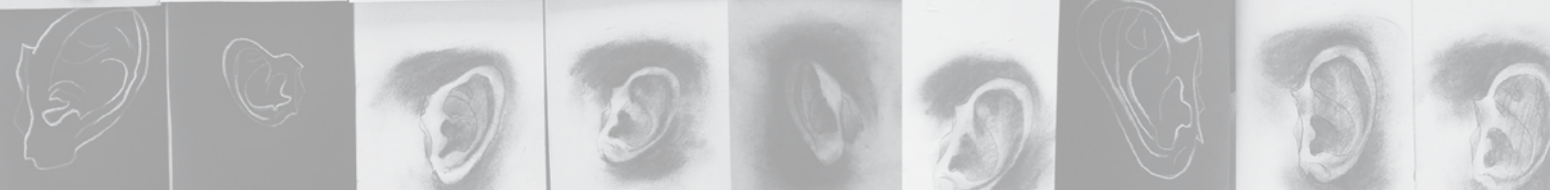
Las realizadoras se trasladan y retornan a lugares de su pasado; para ello, abordan la figura del padre desaparecido. Ese desplazamiento espacial es inherente al desplazamiento temporal. Es decir, vuelven a un espacio que cambió y que refleja las implacables huellas del paso del tiempo. El retorno después de un exilio puede impactarnos. Al respecto, Arfuch explica: «Miramos a menudo por las ventanillas la fugacidad del

paisaje, a veces podemos evocar los pasos de otros tiempos allí donde todo ha cambiado» (Arfuch, 2013:30). Aquello que ha desaparecido, agrega la autora, también se ha llevado parte de nuestras biografías. Entonces, no solo el espacio se ha modificado, también lo ha hecho la mirada de las directoras, a partir de la cual reconfiguran, urbana y socialmente, aquello que alguna vez habitaron sus seres queridos.

Desde los discursos fílmicos el retorno no solo significa volver a los lugares para buscar las huellas de los desaparecidos, sino también hacer emerger a la superficie de la trama narrativa las marcas de un pasado traumático impreso en lo cotidiano (en este caso, sobre el espacio urbano), para transformar esa cotidianidad en una especie de presente ensanchado, expandido. A modo de ejemplo, se pueden ver, en dos secuencias, ese tipo de huellas heredadas de un pasado traumático. En *Buscando a Víctor* aparece un grafiti sobre una cortina metálica que dice: «A los 30.000 no los olvidamos y seguimos»; en *Papá Iván* se ve la estampa del Che Guevara junto a la frase «Libres o muertos», escrita en una pared de ladrillos al costado de la vía.

La relación entre espacio urbano y subjetividad se conjuga, así, en ese deambular por lugares en los que vivimos y sobre los que también irrumpe lo nuevo sobre lo viejo (¿las ruinas de los sueños de revoluciones postergadas?). La construcción de la historia familiar de las películas abre una temporalidad fluctuante de presentes y de pasados sobre una trama social y afectiva (Arfuch 2013), que se traduce en discontinuidades entre pasado/cotidiano, memoria/olvido, ausente/presente; tensiones todas sobre las cuales deambula el relato familiar. Esta nueva configuración del espacio biográfico queda atravesada por aquello que Arfuch denomina «valor memorial»: «que trae al presente narrativo la rememoración de un pasado, con su carga simbólica y a menudo traumática para la experiencia individual y/o colectiva» (Arfuch, 2014: 24).

Podríamos afirmar que no hay imagen sin lugar, es decir, sin un ámbito sobre el cual se recorta. En el caso de un relato con fuerte impronta subjetiva, es la mirada personal la que devuelve a los lugares el componente de historicidad, esta vez, desde lo afectivo.



La rememoración: memoria, imagen e imaginación

En el documental subjetivo que aborda el pasado reciente se genera el cruce entre lo biográfico y lo memorial como *rememoración* de lo traumático en el interior de una experiencia individual, que se enmarca en una historia pública sin olvidar. Con relación a esto, Maurice Halbwachs (1992) explica, en su concepto de *memoria colectiva*, lo siguiente: pese a que hay experiencias compartidas por una comunidad, sólo los individuos, las personas recuerdan.

En nuestro país, a partir de los juicios a las Juntas Militares –a mediados de la década del ochenta–, el testimonio de los sobrevivientes adquirió importancia al revelar las atrocidades cometidas por el poder militar y al sugerir los posibles destinos de los desaparecidos. De esta manera, en el acto de rememoración, el *testimonio* aparece como el género privilegiado, como la prueba para una acusación y para una constatación de los crímenes de lesa humanidad. En décadas posteriores, cuando se abrieron instancias de juicios con condenas y con causas abiertas a los represores, otras preguntas abordaron los testimonios de los sobrevivientes: su participación en colectivos políticos.

La potencialidad del testimonio dentro del campo de lo público radica en la transmisión generacional de acontecimientos traumáticos, lo que le permite integrarse en múltiples géneros, entre ellos, al cine documental. En la esfera de lo privado, en cambio, el testimonio de un pasado traumático implica una refracción hacia el Yo. La rememoración puede conllevar a quedar expuesto a las consecuencias psicológicas, a las presiones y a los resabios de violencia, habilitando el sumergirse en huecos, en olvidos y en zonas brumosas que muestran grietas (Kaufman, 2014). Estas son marcas de la violencia que se vislumbran en el testimonio que aborda lo inenarrable.

La rememoración, entonces, indaga con toda la carga afectiva que implica la tensión de verbalizar la ausencia. El testimonio pone en forma el trauma y se inclina hacia la memoria y la *imaginación*. Este último concepto no desdice la verdad de los hechos, como tampoco desmerece su carácter probatorio, sino que

los ubica dentro del contexto situado de una *experiencia* singular e irrepetible (Arfuch: 2014). Aquí abordamos, nuevamente, el concepto de la transmisión generacional desde la perspectiva de los relatos de la memoria.

En las películas analizadas entran en juego dos dimensiones inseparables y que el cine documental aúna con fuerza: lo verbal y lo visual. Esto se puede traducir en una doble temporalidad: la cronología de los hechos y la enunciación a través del lenguaje cinematográfico documental. Palabras, fotografías, recortes de diarios, documentos, cartas personales o cualquier otro tipo de archivo que iluminan zonas oscuras en la vida de un individuo. Ese trauma, ese dolor, es puesto en palabras tanto en el recurso de la voz en *over* como en el testimonio de las entrevistas, y también es puesto en escena desde lo visual.

Al tener en cuenta que el hecho de que una vida está formada por múltiples historias, la acción de seleccionar es, al mismo tiempo, delimitar, circunscribir, elegir unas historias y descartar otras; en definitiva, es imaginar desde la memoria y por medio del espacio biográfico. Narrar un trauma significa, entonces, hallar imágenes y palabras desde la creación de la imaginación que se impone a la forma de la experiencia. En otras palabras, narrar es el *arte de la memoria*. Al respecto, Arfuch explica: «[...] no hay “un sujeto” o “una vida” que el relato vendría a representar [...] sino que ambos –el sujeto, la vida–, en tanto unidades inteligibles, serán el *resultado* de una narración» (Arfuch, 2013: 75).

La unidad biográfica es el resultado propio del relato. Identidad narrativa que Paul Ricoeur (1984) identifica con un tiempo de relato que oscila entre lo que se mantiene inalterable (mismidad) y lo cambiante (ipsidad). Sin dudas, nuestras percepciones están impregnadas de recuerdos e, inversamente, un recuerdo no vuelve a ser presente más que al tomar del cuerpo alguna percepción en la que se inscribe. Estos dos actos, percepción y recuerdo, se penetran siempre intercambiando algo de sus sustancias por un fenómeno de endósmosis (Bergson, 2006).

Los documentales seleccionados intentan narrar esta búsqueda identitaria en una simultaneidad de ausencia/presencia dolorosa e involucran, en su búsqueda, experiencias de la infancia. *Papá Iván* es la película que presenta una estructura casi lineal, un

ordenamiento cronológico de la vida de Julio Roqué. En cambio, en *Encontrando a Víctor* y en *Un tal Ragone...* las temporalidades no tienen un correlato de causa y efecto, sino que trabajan con recuerdos fragmentarios. Las realizadoras asumen la carencia de la transmisión generacional y trasladan esa historia secreta de niños a la esfera de lo público (Kaufman, 2014).

Al mismo tiempo, el testimonio habilita un *acto de escucha*. Este último escenario no siempre es el mismo, las condiciones sociopolíticas e históricas habilitan o no, el marco interpretativo para que esos testimonios sean escuchados. Las directoras toman como punto de partida para sus películas interrogantes acerca de la figura paterna, que tensionan los relatos heroicos con críticas sobre los procesos de la lucha armada (Kaufman, 2014). Su necesidad de decir queda enmarcada en una dimensión terapéutica, semejante a un trabajo de duelo, y se genera una relación entre memoria/imagen/imaginación que redefinirá el espacio biográfico.

El documental subjetivo jugará, entonces, con esta relación en una especie de equilibrio fluctuante a partir de las imágenes que halle. Si no encuentra pruebas o vestigios indiciales, la imaginación irá ganando terreno para intentar iluminar las zonas de la memoria desde las que se puede narrar; para imaginar más allá de los hechos y para poder desplegar la metáfora y vislumbrar un arte de la memoria. Ardua tarea que las tres películas intentan llevar adelante.

Conclusiones

Los últimos decenios del siglo XX en América Latina se conjugan en una historia trágica de intervenciones militares en la mayoría de los países que integran el continente. En nuestro país, el nacimiento del siglo XXI estuvo acompañado de una profunda crisis socio-política. En este contexto, algunas disciplinas artísticas, como el cine documental, dieron cuenta de otras formas de abordar al reciente pasado argentino. Nuevas generaciones, como la de aquellas realizadoras (hijas de desaparecidos de la última dictadura), intentaron responder a interrogantes sobre el período de los setenta en nuestro país desde el cine documental.

La brecha cultural existente entre ambas generaciones las enfrenta a la problemática de la transmisión de la memoria. Es decir, mujeres que crecieron en un período neoliberal se apropian de la problemática de una generación preneoliberal, desde la pérdida individual como elemento condicionante.⁷

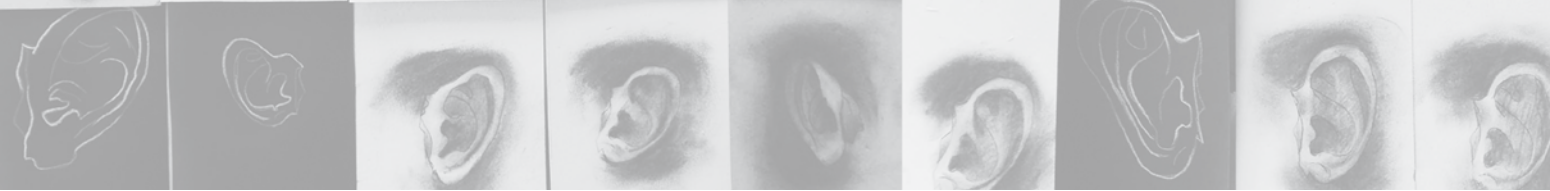
En la trama de estas narraciones, entonces, lo afectivo y la imaginación juegan un papel preponderante al complementar los retazos de la infancia que fueron arrancados. El concepto de imaginación es inherente a la memoria y es ineludible en todo relato histórico que aborde períodos fatales de nuestro pueblo, porque en la consumación de una identidad colectiva no se puede evadir la metáfora, principalmente, desde el arte.

El aporte de esta generación de documentalistas en primera persona significó una importante renovación en los recursos retóricos y estilísticos del cine documental argentino, dentro de un contexto de escucha socio-político que habilitó el marco para estas producciones.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (2013). *Memoria y Autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica.
- Bergson, H. (2006). *Materia y Memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- La Ferla, J. (2011). «Robert Kramer: técnica, pasión e ideología». *Aarkadin*, año 5 (3), pp. 21-32.
- Nichols, B. (1997a). «El dominio del documental». En *La representación de la realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (1997b). «El documental performativo» (trad. Lorna Scout Fox). En Sichel, B. (comp.). *Posteverité*. Murcia: Centro Párraga.

⁷ Debo esta línea de reflexión al sociólogo Martín Unzué.



Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.

Platinga, C. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pujol, S. (2006). *Discípulo una biografía argentina*. Buenos Aires: Booket.

Ricoeur, P. (1984). *Tiempo y Narración*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Sófocles (1964). *Antígona*. Buenos Aires: Ciorda.

Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios populares de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.

White, H. (1998). «Historiografía e historiofotía». En Tozzi, V. (ed.). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo.

Roqué, M. I. (dir.) (2000). *Papá Iván*. Buenos Aires/México: Centro de Capacitación Cinematográfica, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Cita recomendada:

Stábile, A. A. (2015). «El Yo autoral en los documentales del noventa. Mujeres que retornan por sus muertos». *Revista Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 106-113. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

Referencias electrónicas

Arfuch, L. (2014). «(Auto) biografía, memoria e historia» [en línea]. Consultado el 19 de mayo de 2015 en <<http://memoria.ides.org.ar/revista-clepsidra/clepsidra-n-1>>.

Kaufman, S. (2014). «Violencia y testimonios Notas sobre subjetividad y los relatos posibles» [en línea]. Consultado el 19 de mayo de 2015 en <<http://memoria.ides.org.ar/revista-clepsidra/clepsidra-n-1>>.

Traverso, E. (2011). «Historiografía y memoria: interpretar el siglo XX» [en línea]. Consultado el 19 de mayo de 2015 en <<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-2/numeros/numero-2/historiografia-y-memoria-interpretar-el-siglo-xx>>.

Películas

Bruschtein, N. (dir.). (2004). *Encontrando a Víctor*. México/Argentina: Centro de Capacitación Cinematográfica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Ragone, V. (dir.). (2006). *Un tal Ragone: deconstruyendo a pa*. Argentina: Producción Florencia Enghel.