

Un acercamiento a las modalidades de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Dispositivos para representar lo autobiográfico en tres films latinoamericanos

Por Pablo Piedras

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

Tras las huellas del “yo”

Una inscripción en pantalla en la introducción documental de la segunda película de Ana Poliak, *La fe del volcán* (2001), situaba a la protagonista –la propia realizadora, quien en su adolescencia se encontraba al borde del suicidio– frente a la opción de saltar. Poliak se cuestionaba hacia dónde consumir ese salto: ¿hacia fuera o hacia dentro? El preludio autobiográfico de este film daba paso a un relato ficcional que funcionaba como la puesta en abismo a través de la cual la realizadora podía exorcizar fantasmas y angustias de un pasado traumático, abierto y aún doliente. La respuesta de la precursora película de Ana Poliak a ese interrogante inicial era, entonces, efectuar ese salto, sí, pero hacia las profundidades de su mundo interior. Es tentador pensar que a partir de la metafórica secuencia inicial de *La fe del volcán* el cine documental ha dado en América Latina ese anunciado salto hacia dentro, utilizando las diversas formas de la primera persona y la espectacularización del cuerpo real del realizador como su principal recurso narrativo, pero también convirtiendo la cuestión de la subjetividad en el propio objeto o tema de sus narraciones¹.

Pienso que esta variación de orden narrativo en la construcción tradicional del documental, afecta los modos en que los cineastas se aproximan a una verdad colectiva, generacional o hegemónica, a partir de una experiencia esencial que los ubica en el centro del relato. Como señala Jean Breschand:

¹ Cabe destacar que, si bien la película de Ana Poliak es una de las pioneras en introducir la primera persona en el campo de una narración híbrida que se desplaza del registro documental hacia el ficcional, ya en el campo del documental ciertos films habían mostrado diversas marcas narrativas de la primera persona. Entre ellos podemos nombrar a *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), *Jaime de Nevarés, último viaje* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1995) y *Prohibido* (Andrés Di Tella, 1996).

Los cineastas se escenifican a sí mismos como parte de la investigación. A su manera, cada uno de ellos asume el desorden del mundo, expone su cuerpo a la cámara. Es una cuestión de moral: el cineasta no es externo a aquello que filma, está implicado en cuerpo y alma en su búsqueda, se convierte en el revelador de las fisuras y los conflictos que atraviesan el mundo y los hombres (Breschand, 2004, 88).

El objetivo del presente trabajo es delimitar el contexto teórico en que se inserta la progresiva subjetivización del cine documental en el marco de los estudios sobre cine de no ficción; proponer una serie de ejes de interpretación para iniciar una lectura pertinente de un corpus de películas de la última década; y realizar un análisis preliminar acerca de cómo se articulan las formas de la primera persona en tres películas latinoamericanas que comparten el carácter autobiográfico inscripto en la primera modalidad de presentación de la primera persona que definiré más adelante.

La primera persona y los modos documentales de representación

Dentro del campo de los estudios sobre cine de no ficción, es seguramente Bill Nichols quien ha diseñado –a través de un análisis sistemático del cine documental– una tipología coherente que, según sus propias palabras, intenta generar “formas básicas de organizar los textos en relación a ciertos rasgos o convenciones recurrentes” (Nichols, 1997, 32). A lo largo de diversos estudios Nichols postula la existencia de seis modos en el cine documental: expositivo, de observación, interactivo o participativo, reflexivo, performativo y poético². Según el autor, estos modos no tienen un carácter evolutivo en la historia del cine de no ficción, sino que coexisten en el tiempo y, a su vez, también pueden hacerlo en el interior de una misma película. Las inscripciones del “yo” en el discurso documental comprenden el campo de dos de los modos definidos por Nichols: el participativo y el performativo.

En el modo participativo el director interviene en la película como “mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales” representados (Nichols, 1997, 32). Podríamos decir que el realizador actúa como “agente catalizador” (expresión original de Erik Barnouw) dentro de la narración, ya que su intervención

² A los primeros cuatro modos documentales de representación –expositivo, de observación, participativo y reflexivo– expuestos en el libro *La representación de la realidad* (1991), el autor añade otros dos modos en su libro *Introduction to documentary* (2001) –los modos performativo y poético, que se definen a partir de desprendimientos de los modos participativo y expositivo respectivamente–.

explícita moviliza procesos de transformación en los sujetos y agentes sociales abordados, pero no necesariamente reconoce que la interactividad puede repercutir de manera directa en su experiencia subjetiva y en su propia corporalidad³.

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

³ Podría decirse que uno de los primeros films que articulan su discurso sobre formas precisas de la primera persona, dentro del modo participativo de representación, es *Crónica de un verano* (Edgar Morin y Jean Rouch, 1960). En este paradigmático film, los realizadores colocan su cuerpo frente a la cámara y se cuestionan acerca de los modos mediante los cuales construirán conocimiento durante su película. Los protocolos de negociación entre los cineastas y los testimoniantes son puestos en primer plano, y los primeros resultan “agentes catalizadores” de las historias personales narradas por el film. Sin embargo, la transformación que los propios cineastas sufren a lo largo de la película es acotada. Siempre dentro de la primera persona, éste es un rasgo esencial que diferencia al documental participativo de aquel performativo, como veremos seguidamente.

Desde dónde pensar la aparición de la primera persona en el cine documental

Creo que es relevante señalar ciertos factores estéticos, discursivos, sociales y tecnológicos que habilitan y explican las transformaciones decisivas que desembocan en la creciente subjetivización del discurso documental. Para este fin, retomaré algunos conceptos propuestos por estudiosos de la materia.

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

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

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

- a) La duración de la cinta de video, al momento de su creación, era de 30 minutos, contra los 11 minutos de la bobina de 16 mm. Esta diferencia es clave para la

producción de planes de rodaje y permite, a su vez, un acercamiento menos mediatizado entre el cineasta y su objeto (Palacio, 2005, 163).

- b) También, con el video, se pueden visualizar instantáneamente las imágenes registradas, existiendo en la base de la tecnología cinematográfica un hiato insoslayable entre la instancia de la captación y la de la exhibición. De esta manera, el documentalista tiene mayor control sobre el material y más posibilidades de manipularlo (Palacio, 2005, 164).

3) Estrechamente vinculado al factor anterior, un elemento de relevancia para pensar la primera persona en el cine documental es el desarrollo, hacia comienzos de la década de los sesenta, del denominado “nuevo periodismo” en el campo de la televisión norteamericana, ya que este movimiento impulsa “la doble operación de incorporar al narrador en primera persona en géneros de no ficción y, por el otro, construir relatos tan entretenidos como lo hace la ficción” (Palacio, 2005, 177).

4) Parafraseando una idea de María Luisa Ortega, existiría una tendencia –asentada en el relevo que la televisión hace del documental como práctica referencial durante la década de los sesenta– a pensar el cine documental como práctica discursiva y ya no como práctica mimética, lo que lo emparentaría con el trabajo de experimentación sobre la materia narrativa realizado por las vanguardias. En este marco, películas como *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927) y *A propósito de Niza* (Jean Vigo, 1930) serían claros exponentes de esta tendencia no mimética experimental que se habría visto domesticada, como indica Ortega, por un giro socio-político del documental efectuado hacia la década de los treinta, con el fin de “hacer sus mensajes más directos y efectivos como instrumento de acción” (Ortega, 2005, 188).

5) En este punto me gustaría abordar una idea del crítico francés Jean-Louis Comolli, que piensa la profusión de la primera persona en el cine documental como una suerte de antídoto o reacción al discurso de los medios masivos de comunicación y específicamente al de la televisión. Comolli indica que los medios de comunicación construyen un mundo devenido en espectáculo, en el que los hechos parecen ocurrir primero en la televisión que en la realidad, ocupando lo real de la representación el lugar de la representación de lo real (Comolli, 2004, 46).

La respuesta del documental subjetivo sería reconciliarse con el registro del documento originando un vínculo “cuerpo-palabra-sujeto-experiencia-vida que garantice que la experiencia de la filmación repercutirá en el cuerpo filmado”. De esta forma, “el cuerpo filmado del cineasta impone una prueba más de la esencia documental de la película capaz de producir un efecto de verdad indiscutible” (Comolli, 2004, 48).

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

Hacia una categorización inicial de las modalidades de la primera persona

En un debate publicado en la revista *Punto de Vista* (AA. VV, 2005) se aborda desde diversos ángulos el tema que nos compete. En el marco de la discusión acerca de la pertinencia de la primera persona, Rafael Filippelli señala que nunca podría decirse que la narración en tercera persona es abusiva, “que está usurpando un lugar, que debería desaparecer para dejarnos ver otra cosa” (AA. VV, 2005, 35), pero sin embargo sí podría postularse lo anterior respecto a la primera persona. La respuesta de Beatriz Sarlo en este sentido es taxativa al indicar que “el uso de la primera persona es una violencia y también un derecho que debe ganarse” (AA. VV, 2005, 35), planteándose entonces problemas de orden discursivo, ético e ideológico.

He distinguido, en el documental argentino y latinoamericano contemporáneo, tres formas espectaculares en las que la subjetividad del realizador se materializa en la pantalla, teniendo en cuenta la proximidad entre el objeto de la enunciación o tema y el sujeto que se adjudica explícitamente dicha enunciación.

En primer lugar, se encuentran los relatos propiamente autobiográficos, en los que se establece una cercanía extrema entre el sujeto de la enunciación y el objeto de la misma.

Como se sabe, la autobiografía tiene una nutrida historia como género literario y ha generado intensos debates acerca de la validez de su régimen narrativo. La autobiografía, como “estructura especular en la que alguien, que dice llamarse “yo”, se toma por objeto del relato” (Sarlo, 2005, 38), será severamente cuestionada por críticos deconstruccionistas como Paul de Man, quien la ubica en el orden de la prosopopeya, un tropo por el que se otorga la palabra a un muerto o ausente⁴. Lo complejo de esta voz es que se trata de un tropo que hace las veces de sujeto de lo que narra sin poder garantizar identidad entre sujeto y tropo (Sarlo, 2005, 39). En este sentido, De Man concluye que no hay verdad, sino una máscara que dice decir su verdad. Aunque las apreciaciones de De Man sean significativas respecto a la validez general de las enunciaciones autobiográficas en las artes narrativas, debemos reconocer, siguiendo los planteos de la teórica del documental Elizabeth Bruss, que:

la especificidad del lenguaje cinematográfico transgrede el discurso autorreflexivo hasta hacer que no exista un equivalente filmico de la autobiografía literaria en el espacio ambivalente que se plantea entre enunciado ficcional y enunciado verdadero, y en el espacio de cuestionamiento de la verdad como producto de la construcción lingüística y visual (Bruss, 1983, 45).

Luego, merece destacarse que la autobiografía, en cuanto tal, presenta una relación indexial con el mundo histórico, pues pretende recuperar la experiencia de vida del autobiografiado, conexión muy similar a la que presenta el registro documental respecto al mundo histórico o empírico, debido a un fuerte predominio de la función referencial (Cuevas, 2005, 222).

En esta modalidad se ubican claramente películas argentinas como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *M* (Nicolás Prividera, 2006), *Papá Iván* (María Inés Pérez Roqué, 2000), *Hacer patria* (David Blaustein, 2006) y *Fotografías* (Andrés Di Tella, 2006). También, aunque de manera más problemática, algunos documentales latinoamericanos a los que nos referiremos más adelante como *Un pasaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001), *Rocha que voa* (Eryk Rocha, 2002) y *Calle Santa Fe* (Carmen Castillo, 2007)

⁴ Por definición la prosopopeya es una figura más amplia, el recorte del concepto responde a los fines de nuestra exposición.

En segundo lugar, nos encontramos con la modalidad que denominaré “de experiencia y alteridad”. En estos relatos se produce una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto de la enunciación, percibiéndose una especie de contaminación entre ambos niveles, resultando la experiencia y percepción del sujeto profundamente conmovida, y el objeto del relato, resignificado por completo, al ser atravesado por una mirada fuertemente subjetivizada.

En tercer lugar, se encuentra una modalidad que denominaré “epidérmica”. En este caso, me refiero a aquellos relatos en los que la primera persona es sólo una presencia desencarnada o débilmente vinculada a la historia que se narra. Se vuelve difícil distinguir en estos casos si el objeto de la enunciación es una mera excusa para la mostración de la personalidad del realizador o si la primera persona es realmente esencial para contar una historia determinada y no otra. Luego, debe mencionarse que, en algunas oportunidades, el antecedente de esta forma de la primera persona se halla en el modelo del periodismo de investigación televisivo y no en el documental de autor. A diferencia de las modalidades autobiográfica y de experiencia y alteridad, la epidérmica parecería compartir las características del modo documental de representación denominado “participativo”, en contraposición con el modo performativo, continuando siempre con la terminología de Nichols.

Algunas reflexiones sobre la modalidad autobiográfica en tres documentales latinoamericanos

Los documentales subjetivos que elaboran su discurso desde una modalidad autobiográfica construyen un sólido dispositivo narrativo que –a diferencia de lo que sucede en obras en las que subjetividad está inscripta a partir de otras modalidades– se mantiene, con notable rigurosidad, a lo largo de todo el relato. La persistencia y la estabilidad de estos dispositivos narrativos sólo se verá vulnerada, como analizaremos más adelante, en instancias clave del desarrollo dramático del documental. Asimismo, es importante destacar, que la elección del dispositivo y las características que éste adopta, están fuertemente vinculadas a la relación que los autores tienen con la anécdota que se relatará y a su grado de participación en la misma. A modo de hipótesis, podríamos sostener que el compromiso ético y afectivo que significa poner en circulación audiovisual un fragmento de historia personal, desde un registro documental

subjetivo en el que la autoría encuentra un correlato en la participación real del director dentro de la narración, necesita de un dispositivo férreo que sostenga formalmente este compromiso, funcionando al mismo tiempo como una garantía de verdad que el autor le brinda al espectador, pero también como un soporte que regula los intercambios intelectuales y afectivos entre el realizador y los diversos componentes del mundo de la representación.

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

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

Kogut, es vivenciado y transferido a los espectadores a través del funcionamiento de los procesos de identificación primaria y secundaria propios del cine de ficción.

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

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

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

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

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

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

Calle Santa Fe, de la documentalista chilena Carmen Castillo, es un relato autobiográfico en el cual la realizadora reconstruye su memoria personal desde el Chile actual, de los acontecimientos que llevaron a su compañero y pareja, Miguel Enríquez, Secretario General del MIR, a ser asesinado en un enfrentamiento armado por fuerzas

de la DINA, la policía secreta de la dictadura de Pinochet en 1974. En ese enfrentamiento Carmen Castillo, embarazada, queda herida y pierde a su bebé. Posteriormente, y no sin ciertas dificultades, Castillo logra salir del país encontrando su exilio definitivo en Francia, itinerario que también marcaría la vida de otros realizadores chilenos.

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

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

una memoria popular. Por otro lado, acentuando la relación dialéctica elaborada durante todo el film entre lo público y lo privado, aparece un grupo de imágenes que reafirman la memoria individual de la realizadora, su vida en el exilio parisino y su primer retorno a Chile. Es sin duda la conformación de un dispositivo narrativo híbrido, en el cual lo privado convive con lo público y genera múltiples intercambios y resignificaciones, la apuesta estética y política sustancial del documental de Carmen Castillo.

Bibliografía

AA. VV, “Cine documental: la primera persona”, en *Punto de vista*, n.º 82, Buenos Aires, Siglo XXI, agosto de 2005.

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

Barnouw, Erik, *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 2002.

Beceyro, Raúl - Filippelli, Rafael - Oubiña, David - Pauls, Alan, “Estética del cine, nuevos realismos, representación (Debate sobre el nuevo cine argentino)”, en *Punto de vista*, n.º 67, Buenos Aires, Siglo XXI, agosto de 2000.

Bruss, Elizabeth, *L'autobiographie au cinéma. La subjectivité devant l'objectif*, Paris, Poétique 56, 1983.

Comolli, Jean-Louis, “El anti-espectador. Sobre cuatro films mutantes”, en Yoel, Gerardo (comp.), *Pensar el cine 2: Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 2004.

Cuevas, Efrén, “Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica”, en Torreiro, Casimiro - Cerdán, Josetxo (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Nichols, Bill, *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997.

Nichols, Bill, *Introduction to documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

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

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

Renov, Michael, “New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Verité Age”, en Waldman, Diana - Walker, Janet (eds.), *Feminism and Documentary*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1995.

Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

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

Corpus de films mencionados

A propósito de Niza (Jean Vigo, 1930)

Berlín, sinfonía de una gran ciudad (Walter Ruttmann, 1927)

Calle Santa Fe (Carmen Castillo, 2007)

Crónica de un verano (Edgar Morin y Jean Rouch, 1960)

Fotografías (Andrés Di Tella, 2006).

Hacer patria (David Blaustein, 2006)

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

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

La fe del volcán (Ana Poliak, 2001)

Le joli mai (Chris Marker, 1963)

Los rubios (Albertina Carri, 2003)

M (Nicolás Prividera, 2006)

Papá Iván (María Inés Pérez Roqué, 2000)

Rocha que voa (Eryk Rocha, 2002)

Un pasaporte húngaro (Sandra Kogut, 2001)