

Tesis de Maestría

# **El documental autorreferencial contemporáneo: un espacio discursivo de múltiples hibridaciones**

Maestranda: Carolina Dias de Almeida Berger

Director de Tesis: Eduardo A. Russo

Codirectora: Yamila Volnovich

Maestría en Cine Documental  
Fundación Universidad del Cine

**Buenos Aires  
2009**

## Introducción

En 1895 Auguste Lumière es filmado por su hermano Louis en un supuesto desayuno con su esposa y su hija que es aún una bebita. *El desayuno del bebé* (1895), es una de las primeras imágenes registradas con el cinematógrafo. El industrial que ha creado un sistema de registro y proyección del movimiento de la realidad empieza a filmarse a sí mismo.

Estas escenas, hechas mucho antes del surgimiento del *cine familiar*<sup>1</sup>, forman parte de los primeros catálogos de exhibiciones del cinematógrafo. Privadas o no, seguramente estas imágenes fueron guardadas por Auguste Lumière como un registro personal.

Años después de la invención del cinematógrafo, y con otras tecnologías disponibles, algunos cineastas empiezan a contar historias memorables de sus vidas personales. Así, a partir de enunciaciones autorreferenciales, estos cineastas logran renovar el lenguaje del documental a partir de recursos expresivos ficcionales y de estructuras propias de los relatos autobiográficos, como estrategia para hablar sobre sus realidades personales. Individualmente, o en pequeños grupos, estos sujetos comienzan a hacer *diarios cinematográficos, ensayos autobiográficos, video cartas, autorretratos, confesiones videográficas*, proponiendo diversas formas de *autoficción*.

A partir de la década del 90 cineastas autores, minorías sociales y video artistas consolidan el terreno para el uso de enunciaciones personales en cine y video.

Hacia finales de la década del 90 y comienzos del tercer milenio, las tecnologías digitales proporcionan innovaciones en las posibilidades de producción y una cantidad significativa de nuevos recursos técnicos para

---

<sup>1</sup> En 1923 surge el primer formato de cine para consumo no profesional y masivo: el Cine-Kodak16mm es el primer sistema completo de *cine amateur* y familiar, con cámara y proyector incluidos. En Zimmerman, Patricia. (1995). *Reel families: A social History of amateur film*. Indianápolis: Indiana University Press.

artistas que intentan decir algo sobre su tiempo, a partir de narrativas autorreferenciales.

En 2006, cuando se decide trabajar la autorreferencialidad en el cine documental como tema de nuestra tesis, empezamos a buscar películas que se hayan destacado como ejemplos de la producción contemporánea.

El establecimiento de nuestro *corpus* parte, entonces, de la necesidad de estudiar la constitución formal de la autorreferencialidad en el documental contemporáneo, para entender cómo estas enunciaciones producen renovaciones estéticas y conceptuales en la producción audiovisual.

Luego, en la elección de nuestro *corpus*, pasamos a considerar cuáles películas representantes de esta tendencia habían sido analizadas en estudios académicos.

En 2003, en Brasil, Sandra Kogut, cineasta brasileña, nieta de inmigrantes europeos, hace una película sobre su intento de conseguir un pasaporte húngaro. En el año de su lanzamiento, *Un pasaporte húngaro*<sup>2</sup> es una de las películas que más sorprende al público y a la crítica, por sus estrategias formales y por la elección de la autorreferencialidad para abordar temáticas como las inmigraciones judías y la pluralidad constitutiva de las identidades contemporáneas.

Kiko Goiffman, también realizador brasileño, realiza en el año 2004 un documental acerca de la búsqueda de su madre biológica: 33.<sup>3</sup> El documental sorprende tanto por su temática –la adopción– como por la forma como el director habla de un conflicto personal, utilizando recursos propios de la novela detectivesca y del film *noir* en un documental autorreferencial.

Las dos películas documentales generan un intenso debate acerca de las posibilidades formales de la autorreferencialidad en el cine documental. Y textos teóricos son producidos respecto al estilo novedoso que presentan.

---

<sup>2</sup> La película tiene 72 minutos y fue rodada en 16mm cortada (equivalente al formato Super-8) y en DVCAM (Sony PD 150) pero la copia final es en 35mm.

<sup>3</sup> 2004, 74 minutos, blanco y negro, video. El documental tuvo difusión en salas de cine y fue rodado también en DV CAM de la línea Sony PD.

Específicamente en el campo de estudios del cine documental, tomamos como referentes teóricos principales los textos de Jean-Claude Bernardet<sup>4</sup> y de Consuelo Lins<sup>5</sup>.

En esta línea de estudio, encontramos los conceptos fundamentales para la interpretación del documental contemporáneo.

De los estudios de Consuelo Lins, tomamos sus consideraciones respecto del *cine subjetivo* y la noción de *film-dispositivo*, concepto fundamental para entender las relaciones de puesta en escena y narración en el cine documental contemporáneo.

Según Lins<sup>6</sup>, el término “dispositivo” empieza a ser utilizado por el documentalista brasileño Eduardo Coutinho para referirse a sus procedimientos de rodaje. Este realizador utiliza además la palabra “prisión” para nombrar una serie de delimitaciones que él establece antes de empezar el rodaje de un documental.

Lins pasa a profundizar esta noción y encuentra el mismo procedimiento en otros documentales brasileños.

Desde esta sección, nuestros objetos de análisis: los documentales *33*, de Kiko Goiffman y *Un pasaporte húngaro*, de Sandra Kogut, son un ejemplo de la evidencia de estas nuevas articulaciones discursivas, de la creación de nuevos dispositivos enunciativos pensados para crear una forma que exprese la singularidad y la centralidad de los sujetos discursivos.

En *33*, el realizador intenta encontrar a su madre biológica en 33 días, tiempo establecido para la realización de la película. En el dispositivo organizado para la producción de la película, el autor articula una especie de apuesta contra el tiempo en la cual 33 representa también la edad que tendrá el realizador en el año en que filma la película. Como en un juego, la delimitación narrativa es construida a través del dispositivo organizador: Goiffman hace un viaje de vuelta a su casa y establece que tendrá sólo 33

---

<sup>4</sup> Bernardet, Jean-Claude. (2005). Documentários de busca: 33 e Passaporte húngaro. In Mourão, Maria Dora; Labaki, Amir (Orgs). *O cinema do real*. (pp. 142 – 156). São Paulo, Cosac & Naif.

<sup>5</sup> En Lins, Consuelo. (2004). *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. La autora también desarrolla estudios específicos de las dos películas en el contexto de la producción documental brasileña contemporánea, en colaboración con Cláudia Mesquita. En Lins, Consuelo y Mesquita, Cláudia. (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

<sup>6</sup> *Ibid.*

días para convertirse en una especie de documentalista-detective cuya misión es encontrar a su progenitora.

*Un pasaporte Húngaro*, de Sandra Kogut, es un largometraje sobre el proceso que ella vive para conseguir su nacionalidad húngara. En la película, la realizadora brasileña cuenta la historia de su familia a partir del pretexto de conseguir un pasaporte, situación desde la cual establece el dispositivo que genera la narratividad de la película.

Del concepto *films-dispositivo* nos interesa subrayar que, en estas películas, las operaciones de *puesta en escena* surgen del dispositivo que es, en cierta forma, una manera particular de componer la visión original del autor en relación al tema de su película.

La noción de dispositivo nos lleva, entonces, a pensar en el rodaje como un proceso determinante para entender cómo se trama la narración en estas películas.

Otra característica importante de la producción contemporánea, que evaluamos a la luz de los conceptos de Jean-Claude Bernardet<sup>7</sup>, es la tendencia hacia la *auto-ficción*. En el análisis de Bernardet, en estas películas encontramos vidas reales que están moldeadas conforme a las reglas de la ficción.

Los directores también asumen sus papeles como personajes en sus obras, enfrentando conflictos personales y obstáculos propios a la situación de búsqueda en que están. Actúan haciendo el rol de ellos mismos, en una trama real, moldeada por recursos de la ficción. Como lo precisa Bernardet, son películas de ficción elaboradas con materiales extraídos de situaciones reales.

Para contemplar las cuestiones formales y tecnológicas del documental autorreferencial contemporáneo, nuestra tesis es articulada con dos líneas de investigación principales: una es teórica, de análisis fílmico, que atañe a cuestiones formales del cine y del documental; la otra, está más relacionada con la *praxis* del *cine personal*, concepto que, para nosotros, involucra una serie de características técnicas y prácticas de las distintas

---

<sup>7</sup> Bernardet, 2005.

manifestaciones audiovisuales de carácter subjetivo, incluyendo la autorreferencialidad discursiva.

Inicialmente, para definir el territorio de la *praxis* del cine y video que delimita nuestra investigación, fue esencial el estudio de Laurence Allard<sup>8</sup> en el cual la autora establece una conexión entre las prácticas *amateur*, *familiar* y *experimental*, encuentro del cual surgirá el *cine personal experimental*.

Destacamos que nuestra tesis se instala en el terreno abierto por su hipótesis según la cual el *cine personal* encuentra en el *film familiar* y en el *cine amateur* una fuente de inspiración estética.<sup>9</sup>

A partir de su lectura del *cine experimental personal* o *cine personal* como uno de los polos del *cine de vanguardia* pensamos el surgimiento y la posibilidad de circulación y definición de obras documentales autorreferenciales. Con su hipótesis lanzada, sumada a nuestro entendimiento del *cine personal* como una forma de *cine experimental* surgida del registro de la realidad, empezamos a cruzar citas de esta fuente con otras que investigan el terreno del documental autorreferencial propiamente dicho. De esta forma, logramos definir un territorio de las enunciaciones personales en cine y video.

En este sentido, también tomamos a Sánchez-Biosca<sup>10</sup> como referencia, específicamente, en la afirmación de que los discursos personales en el *cine experimental* son una tendencia hacia un cine más intimista, memorial y autobiográfico, teniendo como una de sus principales características la premisa de plantear los grandes temas de la subjetividad. Esta tendencia temática se hace evidente, para nosotros, en la gran parte de los documentales autorreferenciales contemporáneos.

Una de las conclusiones más importantes articuladas en la hipótesis de Allard, enfatiza una conexión práctica entre estas diversas formas de enunciación personal: la utilización de tecnologías ligeras.

El concepto de *cine personal* por nosotros utilizado apunta, por lo tanto, a conexiones concretas entre distintas *praxis* personales y subjetivas

---

<sup>8</sup> En Allard, Laurence. (1995). Une rencontre entre film de famille et film experimental: le cinéma personnel. In Odin, Roger (Org.). *Le film de famille. Usage privé. Usage public.* (pp. 113-125). Paris: Klincksieck.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> En Sánchez-Biosca, Vicente. (2004). *Cine y vanguardias artísticas.* Barcelona: Paidós.

del cine. De estas conexiones –formales y prácticas– destacamos la utilización del aparato ligero como determinante y como una forma de concretar la aspiración de los artistas, para lograr más autonomía en la realización de la obra.

Por este motivo, subrayamos que estamos en un terreno de la *praxis* del cine y del video donde existen varias formas de denominar y conceptualizar obras personales. Eso se da porque es un terreno que se erige a través de una serie de contaminaciones formales. Del *cine familiar* y del *cine amateur*, formas de producción privada y no profesional de películas, surgen referencias formales para el *cine experimental personal*, también llamado *cine personal* (o *cine subjetivo*).<sup>11</sup>

Aun en este sentido, consideramos además los documentales autorreferenciales como parte de este terreno porque suceden desde narraciones donde la subjetividad se erige como temática, con la *puesta en escena* construida a través de situaciones y reflexiones propias de la vida personal de los realizadores.

Después de cinco años de investigación<sup>12</sup> y de consultar una extensa bibliografía especializada en el cine como una práctica personal, consideramos que esta aparente diversidad de tendencias formales y

---

<sup>11</sup> Como ya hemos subrayado, el concepto de *cine experimental personal* es fundamental en nuestro estudio. Tomamos como marco teórico los textos de Laurance Allard en que el *cine experimental personal* (o *cine personal*) es analizado como un territorio de hibridación donde confluyen estrategias formales del *cine familiar*, *amateur* y del *cine experimental*. Seguiremos la discusión de esta hipótesis en las líneas siguientes de esta introducción y en el capítulo segundo del presente estudio. En Allard, Laurence. (1995). Une rencontre entre film de famille et film experimental: le cinéma personnel. In Odin, Roger (Org.). *Le film de famille. Usage privé. Usage public.* (pp. 113-125). Paris: Klincksieck. Otro autor que tomamos como referencia es Dominique Noguez (1979), quien lanza el concepto de *cine personal* en su interpretación del Cine *Underground* estadounidense. En *Le Cinema "underground" Americain*. In *Éloge du cinema experimental: definitions, jalons, perspectives.* (pp. 45 – 70). Paris: Musée National d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

Ya el concepto de *cine subjetivo* es una acepción contemporánea utilizada por Consuelo Lins. La autora utiliza el concepto para referirse a documentales autorreferenciales. En Lins, Consuelo, (2004). *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lins, Consuelo y Mesquita, Cláudia, (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

<sup>12</sup> Empezamos a investigar este territorio en 2005, cuando iniciamos el primer proyecto de tesis cuya intención era indagar la obra autorreferencial del cineasta ruso Alexander Sokurov. Proyecto que no continuamos por los altos costos para la adquisición de copias de la obra del autor, y por la cantidad excesiva de películas que tendríamos que incluir en nuestro *corpus* de análisis filmico. Asimismo, el *cine familiar* empieza a ser objeto de análisis en 2004, cuando hacemos el primer proyecto del documental "Álbum", en el cual situamos tres familias porteñas en un dispositivo de rememoración: volver a mirar sus films familiares después de muchos años sin verlos.

dispositivos tecnológicos puede estudiarse como parte de un mismo espacio discursivo.

En nuestra investigación bibliográfica, encontramos una serie de referentes históricos que actúan, de alguna manera, en la composición formal de la producción contemporánea. En este sentido, a medida que estudiábamos el fenómeno de la autorreferencialidad en el cine documental, percibimos que las enunciaciones personales son una tendencia recurrente en la historia del cine y de los medios audiovisuales. Y es a la luz del estudio de estas tendencias que analizamos la composición formal de estos objetos contemporáneos.

De esta forma, a partir de diversos estudios respecto a las obras de nuestro *corpus* de análisis, para entender sus referentes históricos – estilísticos y prácticos– componemos una interpretación de las estructuras formales de los mismos, en el capítulo final de nuestra tesis.

En nuestra metodología, por lo tanto, el estudio de obras contemporáneas debe contemplar los distintos campos de la *praxis* audiovisual que sirven como referentes estéticos, contaminando sus estructuras formales.

Por eso, entonces, empezamos a investigar los estudios acerca del *cine personal* y del video autorreferencial. Nuestra investigación se dirige, como consiguiente, hacia el estudio de distintas corrientes teóricas que tienen como objeto la enunciación subjetiva y personal, en obras cuya materia expresiva se origina del registro de situaciones reales.

Este marco referencial teórico fue necesario porque, a lo largo de nuestra investigación, percibimos, tanto en los registros de los hermanos Lumière como en las elaboradas narrativas de las películas contemporáneas, una tendencia hacia cierta forma de hacer cine y video que es recurrente en todas las etapas de su historia tecnológica y estética.

Hablamos de un cine que, para Sánchez-Biosca,<sup>13</sup> indaga aspectos como la “[...] cuestión de la visión en primera persona, del testimonio, de la experiencia de lo vivido y lo filmado, así como la reivindicación de un espacio para lo íntimo o lo privado en contraposición con el ámbito público [...]”.

---

<sup>13</sup> En Sánchez-Biosca, Vicente. (2004). *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona, Paidós.



Además, en las obras contemporáneas sobre las cuales decidimos realizar el análisis, encontramos varios recursos expresivos y una condición práctica que nos ha conducido a tener en cuenta otros terrenos de la *praxis* de la enunciación personal en cine y video, como la utilización de tecnologías ligeras y de un equipo reducido, con el director, muchas veces, asumiendo otras funciones<sup>14</sup> en la construcción de la obra.

A partir de los referentes históricos y tecnológicos establecidos, definimos el problema del presente estudio: una lectura del documental autorreferencial contemporáneo que es, para nosotros, una tendencia de la enunciación personal en cine y video.

Nuestra hipótesis considera, primeramente, la composición formal híbrida de nuestro objeto, teniendo en cuenta las contaminaciones que se dan entre las numerosas tendencias de la enunciación personal. Gracias a esta estructura, el lector encontrará un cuadro de referencias multidisciplinario compuesto para dar cuenta de un objeto múltiple.

Sin embargo, la línea de investigación que adoptamos está basada, principalmente, en estudios que abordan cuestiones relevantes de la estética cinematográfica, ya que nuestros objetos son documentales autorreferenciales cinematográficos.

Para el análisis fílmico, consideramos dos instancias constitutivas de la renovación formal que estas películas vienen produciendo. En primer lugar, nos centraremos en el dispositivo narrativo de estas películas. Y en segundo término, nos detendremos en las operaciones de *puesta en escena*, sin dejar de considerar la dimensión práctica de esta operación en la realización de un documental ni la articulación entre narración y *puesta en escena*.

Es decir, volvemos a hablar de este terreno como una *praxis* en que es determinante, para la composición estética de las películas, la utilización de aparatos ligeros.

Partimos del principio de que esta tecnología produce cambios significativos en los paradigmas de producción y fortalece, con sus innumerables herramientas expresivas y con su portabilidad y facilidad de

---

<sup>14</sup> En la gran mayoría de las obras de esta tendencia el director concentra otras funciones por contingencias incluso económicas. Muchas veces el mismo director escribe el guión, asume el montaje, hace cámara y dirección de fotografía; siendo una de las características de las obras personales esta acumulación de funciones en una sola persona.

manejo, el espacio audiovisual como un campo privilegiado para la búsqueda de nuevas formas discursivas en la enunciación autorreferente.

Más allá de las condiciones de producción y de sus antecedentes en el campo de creación de obras personales a partir de imágenes móviles, también consideramos híbridas a sus composiciones narrativas. Tenemos en cuenta, entonces, las contaminaciones que la enunciación personal en cine y video sufre por géneros literarios de la literatura íntima y personal.

En líneas generales, por lo tanto, construimos el entendimiento de nuestro objeto a partir de una hipótesis que tiene en cuenta los diversos territorios de creación de enunciación personal que contaminan su forma.

Es a partir de este entendimiento, basados en estudios acerca de la autorreferencialidad documental en los campos del cine y del video, que organizamos las secciones de nuestro estudio.

En la primera sección, el objetivo es probar la existencia de un campo discursivo que tiene como una de las principales características formales el intercambio de repertorios, de lenguajes, de referencias históricas y de inmersión en terrenos de la intimidad de los sujetos discursivos.

A partir de una contextualización histórica que contiene los cambios tecnológicos y discursivos, discutimos definiciones como la de *cine personal* y el documental autorreferencial.

Desde esa relación entre tecnología y autorreferencialidad discursiva, trazaremos una secuencia cronológica que tiene como uno de los pilares teóricos los estudios acerca del *cine personal* o *cine subjetivo*.

Desde el entendimiento de la importancia de la tecnología como determinante en el resultado estético, analizamos cómo se dieron los cambios tecnológicos de las máquinas audiovisuales portátiles, herramientas que identificamos como paradigmáticas para la elaboración discursiva de una experiencia personal.

Al estudiar la autorreferencialidad surge un segmento que discute el audiovisual desde el pensamiento de sus primeros ideólogos, con sus conceptos de “máquina-ojo” hasta las prácticas del cine de forma más personal, con aparatos audiovisuales ligeros, desde donde emerge un juego de inseparables relaciones evidentes en el discurso resultante: *sujeto-experiencia-máquina-enunciado; sujeto-máquina-cuerpo-enunciado*.

La máquina es la mediadora, la herramienta mecánica que determina el método de una enunciación subjetiva, el instrumento y el medio de producción de un discurso sobre y, a veces, para los propios sujetos discursivos.

En todas las nociones, las memorias personales representadas en discursos audiovisuales se transforman en objetos para cierto panorama de estilos, formatos, movimientos artísticos y medios donde el audiovisual es tomado como una herramienta por los sujetos del discurso para enunciar sus relaciones con la verdad y, así, constituirse.

En la segunda sección, trabajamos una hipótesis respecto a las características tecnológicas del *cine personal*, enfatizando la utilización de tecnologías ligeras como característica fundamental de este modelo de producción. Aclaremos que el territorio de enunciaciones personales en cine y video traspasa fronteras de diferentes prácticas del cine por medio de la tecnología, pero, más aún, por la necesidad de registro de la experiencia personal.

Las obras de los sujetos discursivos autorreferentes estarán conectadas por sistemas de producción y resultados estéticos, donde las tecnologías portátiles son incorporadas a sus realidades cotidianas como parte de sus experiencias personales. Es por esta relación con la máquina que la autorreferencialidad aparecerá en un *film familiar*, en una película *amateur*, o encontrará el estatuto de arte en el *cine personal experimental*.

En la tercera sección, además de trabajar el terreno del documental autorreferencial como una nueva forma de *escritura del yo*, abordamos diversas teorías en el campo de estudios de cine y video que elaboran conceptos para distintas manifestaciones formales de esta tendencia.

Partimos de las teorías que abarcan la literatura íntima y personal, al entender que algunos de sus dispositivos formales y narrativos fueron incorporados por el cine y por el video. Entramos entonces en el tercer espacio, desde el cual se puede justificar nuestra hipótesis de la composición híbrida de estas películas, que ahora es pensada a partir de las estructuras narrativas que asumen.

En este punto del trabajo queda claro que tratamos este “estado” como consecuencia de varias actitudes de cineastas, grupos y movimientos

artísticos y sociales que hacen hincapié en la creación subjetiva y personal como posibilidad del discurso audiovisual.

Tomamos entonces, del “estado del arte” por nosotros articulado, películas que consideramos son evidencia de la consolidación de esta tendencia.

En la segunda parte de nuestra investigación, en el capítulo cuarto, articulamos el análisis fílmico propiamente dicho. Proponemos, entonces, una discusión respecto a esta nueva discursividad, asumiendo como método el análisis fílmico para construir nuestras conclusiones acerca de la narratividad y de la *puesta en escena* en películas documentales autorreferenciales contemporáneas.

Pretendemos entender qué operaciones de *puesta en escena* y de narración se utilizan en las enunciaciones personales construidas con la tecnología audiovisual.

Las estructuras narrativas de estas películas serán estudiadas en profundidad partiendo del método de análisis narratológico. Así, uno de los principales resultados del análisis, en el campo cinematográfico, será un estudio de las especificidades discursivas, a partir de un análisis de la narración en las obras elegidas.

En este estudio, articularemos una profundización de nuestras reflexiones acerca de la relación del sujeto discursivo con los recursos expresivos y con los códigos sociales presentes en el lenguaje de las máquinas audiovisuales.

Por último, en la parte final, articularemos conclusiones respecto a la discursividad autorreferencial en los medios audiovisuales.

De esta forma, consideramos que nuestro estudio contribuye a evidenciar y señalar la composición formal híbrida de documentales autorreferenciales, principalmente de las producciones contemporáneas.

Además, consideramos la autorreferencialidad en el cine documental un terreno de suma importancia para la identificación de renovaciones estéticas en cine y video.

Intentaremos responder aquellas preguntas que siempre motivaron nuestra investigación: ¿Cuál es la forma que asume el documental autorreferencial en la contemporaneidad? ¿Cuáles son las tendencias de las

estructuras narrativas y de las operaciones de *puesta en escena* del texto documental autorreferente contemporáneo?

En nuestro estudio, el lector encontrará, por lo tanto, un recorrido que muestra cómo el documental autorreferencial contemporáneo es el resultado de hibridaciones estéticas pero también de contaminaciones provenientes del campo práctico. Nos propusimos, entonces, delimitar un espacio discursivo a partir de ciertos aspectos narrativos y estilísticos sin dejar de considerar cambios tecnológicos y sociales.

Es importante señalar, también, que nuestra investigación considera relevante a la tecnología digital como facilitadora, técnica y económicamente, de la producción audiovisual personal.

En este sentido, finalmente, destacamos que nuestro estudio está organizado teniendo en cuenta que la autorreferencialidad en el cine documental es un producto de múltiples articulaciones y acumulaciones discursivas, consecuentes en los cambios y en las herramientas ofrecidas por las tecnologías de registro y proyección de la imagen en movimiento.

## **Capítulo 01**

### **Máquinas de las imágenes móviles y autorreferencialidad narrativa: un recorte histórico**

En este capítulo investigamos nuestro territorio desde una perspectiva histórica, construida a partir de la utilización de las tecnologías del cine y del video para enunciaciones personales. Además, buscamos delimitar un espacio de circulación de obras documentales autorreferenciales.

Como ya hemos explicitado en la introducción, los pilares teóricos de este capítulo son las nociones del cine documental autorreferencial, el *cine personal* y el *cine subjetivo*. Dichos conceptos sirven para la construcción de una línea histórica inherente a las formas de utilización personal de las imágenes en movimiento. A partir de esta investigación es posible comenzar a señalar la hibridación formal en el cine documental autorreferencial contemporáneo.

En este capítulo consideramos, por lo tanto, la naturaleza del fenómeno cultural de esta hibridación, teniendo en cuenta aspectos tecnológicos, recursos expresivos y demandas de los distintos campos del arte y de la sociedad que influyen en la producción de las imágenes en movimiento. Tomamos como referente la afirmación de Arlindo Machado en la cual declara:

(...) Todo el universo de las formas audiovisuales puede ser descrito en términos de fenómeno cultural, o sea, como consecuencia de un cierto estadio del desarrollo de las técnicas y de ciertos medios de expresión, de las presiones de naturaleza socioeconómica y también de las demandas imaginarias, subjetivas, o, si prefieren, estéticas de una época y lugar.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> En Machado, p.191, 1997. Del original: Tudo, no universo das formas audiovisuais, pode ser descrito em termos de fenômeno cultural, ou seja, como decorrência de um certo estágio de desenvolvimento das técnicas e de certos meios de expressão, das pressões de natureza sócio-econômica e também das demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas de uma época ou lugar.

El concepto de *cine personal* o *cine subjetivo* es lanzado por Dominique Noguez a fines de los años 70, para pensar las renovaciones estéticas y temáticas del *cine underground* estadounidense.

Históricamente, los realizadores de este tipo de cine, como Stan Brakhage y Jonas Mekas, abogaban por una producción más independiente de aquella que utilizaba una pesada maquinaria para la producción cinematográfica. Lo han hecho gracias a las tecnologías portátiles 16mm y 8mm, rasgo que estaremos profundizando en la cronología de la historia que aquí presentamos. Por ahora, nos interesa explicar que las principales características estéticas de estas obras se fundamentan en la presencia del estilo personal del realizador en la obra, lo que se extiende también a una enunciación de su punto de vista en relación al tema elegido; y, aún más importante, por la narrativa autorreferente que ellas representan. En algunas obras<sup>16</sup>, surge un equivalente a la primera persona de la literatura. Una primera persona que “profiera” un ensayo sobre la experiencia humana cotidiana, teniendo su propia realidad privada, el universo personal, como materia prima para la construcción del discurso. Las imágenes de estas películas mezclan el estatuto de registro personal y el estatuto de documento público propio de las imágenes cinematográficas difundidas en salas de cine.

### **1.1 Los creadores del cinematógrafo y las imágenes móviles privadas**

Los primeros registros de la realidad con el cinematógrafo estaban compuestos de todo aquello que determinaba la mirada de sus inventores como momentos entretenidos para el público de su tiempo. La idea principal de las primeras proyecciones públicas, de las imágenes producidas por la más novedosa máquina de la Revolución Industrial, era componer un amplio abanico de instantes de la vida cotidiana. Entre estos instantes nos interesan los que se constituyen como eventos de la vida familiar y las actividades del burgués industrial en su medio de trabajo. Eran registros de un mundo en

---

<sup>16</sup> Podríamos citar varias de las obras de Jonas Mekas, entre ellas *Lost, Lost, Lost* (1949-1975), que estaremos analizando con más profundidad en la parte 4 de este capítulo.

desarrollo, de imágenes “del extranjero”, pruebas de las epopeyas exploratorias de las colonias imperiales.

Las actividades industriales impulsaban la curiosidad del público hacia el cinematógrafo: la nueva máquina de entretenimiento para unos y de ciencia para otros. La proyección de imágenes en movimiento y la duración de las mismas daban la impresión de un tiempo presente para los hechos que reproducían y los espectadores podrían ver, por primera vez, una simulación “maquinica” del movimiento del mundo moderno en desarrollo; una realidad urbana e industrial.

En este contexto, aparecen imágenes de realidades privadas a partir de las primeras vistas (*vues*) registradas y públicamente difundidas por los hermanos Lumière. Empiezan a proyectarse, lo que Sadoul llama: *escenas de la vida burguesa, o escenas de la vida familiar*.<sup>17</sup>

Sánchez-Biosca amplía esta idea cuando considera que las primeras películas de la historia del cinematógrafo retrataban escenas típicas de la vida privada de la burguesía de la época, apuntando un posible origen del *film familiar*.

[...] los filmes rodados por los hermanos Lumière no eran otra cosa que la filmación de escenas domésticas de la vida burguesa a la que pertenecían sus autores [...] Ya se trate de los obreros saliendo de la fábrica Lumière de Lyon, ya de distracciones hogareñas como una partida de cartas, el desayuno o la pelea de los bebés; [...] los rollos de estos pioneros podrían con todo merecimiento ser los gloriosos precedentes de muchas películas rodadas en Super-8 o vídeo.<sup>18</sup>

*El desayuno del bebé (Le repas de bébé, 1895)* es uno de los ejemplos de esta tendencia y está entre los primeros y más conocidos registros de los hermanos Lumière.

Para Barnouw<sup>19</sup> esta película es una muestra de que la máquina cinematográfica ya servía a una suerte de *performance* deliberada de sus creadores.

---

<sup>17</sup> *Apud* Gerveaiseau, 2000, p. 40.

<sup>18</sup> En Sánchez-Biosca, 2004, p. 211.

<sup>19</sup> En Barnouw, 1993, p. 08.



Con estas imágenes componiendo sus catálogos de exhibición, los industriales creadores de la tecnología cinematográfica son, según Noguez “también artesanos, creadores, inventores del *cine personal* [...]”<sup>20</sup>.

En *El desayuno del bebé* (1895), hay una *vista* en que el padre (Auguste Lumière) desayuna con la esposa y con el bebé, esta *performance* se hace evidente si pensamos en una relación del camarógrafo (Louis Lumière) y del sujeto en escena con la enunciación. Los dos constituyen el sujeto enunciador que, al elegir una *puesta en escena* para la exposición pública de un momento familiar, explicitan una intencional *performance* de los sujetos filmados (Auguste y su familia).

Al elegir filmar un momento de la propia vida familiar, los dos creadores del aparato cinematógrafo y del registro *Desayuno del Bebé*, están organizando e inaugurando una forma de trasladar, para el cine, lo que la fotografía fija ya hacía: registros de instantes de la vida privada. Al ponerse en escena una situación familiar cotidiana, los creadores del cinematógrafo hacen una enunciación pública de una realidad personal.

En esta película, que podemos presentar como fundacional de una forma de utilizar el aparato cinematográfico, el enunciador se desdobra: es el sujeto que articula el discurso, y quien se prepara para ser filmado. En ella, aquel que articula el registro, es también el sujeto filmado. Auguste prepara la *puesta en escena* a la vez que es puesto en escena.

Para Jean-Louis Comolli<sup>21</sup> el *Desayuno de bebé* es una entre las primeras apariciones del sujeto filmado, un sujeto que, para nosotros, también constituye un enunciador consciente de la mirada del otro, del público que asistirá a las primeras proyecciones del cinematógrafo.

Como Comolli<sup>22</sup> explicita, esta película es la prueba de que, desde el nacimiento del acto cinematográfico, hay lo que él llama de un “doble proceso de individualización”, o sea, de “subjetivación del sujeto filmado”. Para Comolli, quien es filmado se transforma en un personaje del film, “a través de esa parte de sí mismo que posa y adopta postura, se presta o se da a la

---

<sup>20</sup> En Noguez, 1979, p. 10.

<sup>21</sup> En el texto “Carta de Marsella sobre la *auto-puesta en escena*”, p.135. In Comolli, Jean-Louis. (2002). *Filmar para ver: escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Ediciones Simurg y Cátedra La Ferla (FADU).

<sup>22</sup> *Ibid.*

mirada del otro”. Así, desde los primeros registros cinematográficos, el cineasta se ha presentado como sujeto filmado, como personaje de sus propias historias, bien sean ellas construidas para una difusión pública o sean los registros privados que siguen con los *home movies* y con el *cine amateur*, a partir de la comercialización de cámaras y proyectores no profesionales.

Zimmerman<sup>23</sup> expone que este tipo de registro surge con el pensamiento progresista de los industriales constructores de la modernidad; y continúa en la década del 20 del Siglo XX, cuando empieza la comercialización para el consumidor no profesional de las tecnologías portátiles productoras de imágenes en movimiento.

Con la comercialización de los aparatos cinematográficos, las prácticas *amateur* y profesional eran impulsadas a partir del discurso ideológico de la búsqueda por el progreso económico y tecnológico. En el pensamiento dominante de la época, es evidente la presencia de una conexión entre progreso, democracia y expresión individual. Según Zimmerman, esta idea de “expresión individual” sería el enlace con el consumidor no profesional, un “atractivo” siempre presente en el discurso sobre los medios ligeros de captación de la imagen en movimiento.

Además, estas tecnologías atendían a la demanda del consumidor con aparatos más sencillos para el padre de familia que quisiera registrar escenas cotidianas o grandes eventos familiares. El discurso acerca de los nuevos recursos expresivos será, por lo tanto, una característica indispensable para atraer al público ávido por nuevas formas de registro de los grandes eventos de sus vidas.

A principios de la década del 20, empresas como *Kodak* y *Bell and Howell*, fabricantes de película, y de cámaras y aparatos cinematográficos, respectivamente, emprenden una larga batalla comercial por un formato estándar para el mercado *amateur*. En 1923, el 16mm será consolidado como el primer formato de consumo para las masas. “Kodak introduce el equipo

---

<sup>23</sup> En Zimmerman, Patricia. (1995). *Reel families: A social History of amateur film*. Indianápolis: Indiana University Press.

Cine-Kodak 16mm, asumido por la empresa como el primer sistema *amateur* completo con cámara y proyector.”<sup>24</sup>

Según Patricia Zimmerman, el film *amateur* era una práctica considerada, en sus primeras manifestaciones, también como una actividad de aficionados emprendedores. En su definición tecnológica, el film *amateur* era visto como una actividad que heredaba principios del científicismo, del familiarismo y de la idea de movilidad social. Por otra parte, en el campo estético, la utilización de reglas pictóricas era un postulado esencial para la creación de la imagen ideal. Los practicantes del estilo *amateur* eran aconsejados a seguir leyes pictóricas, a buscar aspectos con potencial artístico en la representación de su mundo personal.

Este modelo de contenido y de estética es la evidencia, según Zimmerman, de una tendencia general en la estilística del *cine amateur* hacia la idealización de los valores de la “vida libre”, del ocio, del trabajo a su tiempo. En este momento, los aparatos como la fotografía y la cámara filmadora entran como útiles para el entretenimiento de la familia; y como herramientas para mostrar expresiones más personales por parte de los sujetos ávidos por enunciar sus sensibilidades cercanas a la belleza de sus realidades.

En la propaganda de los productos de la industria cinematográfica *amateur*, el mensaje era utilizar la filmadora portátil para eternizar momentos de belleza en eventos significativos de la vida familiar.

El padre de familia –generalmente quien asumía el papel de cineasta *amateur*– era estimulado a tratar algunas temáticas específicas de la vida familiar, pero siempre con una visión emocional, artística y propia de sus momentos privados.

Rever estas imágenes es acordarse de la felicidad de la vida en familia, a través de la retención de las escenas de la vida doméstica cotidiana.

De esta forma, desde los comienzos de su difusión, la utilización privada de las películas familiares respeta un ritual en el cual confluyen necesidades subjetivas; y otras impuestas por una práctica guiada por las

---

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 56.

empresas que ofrecen nuevas tecnologías al mercado consumidor no profesional.

Uno de los autores más destacado en el cine por su forma de retención de los rituales de la institución familiar es James M. Moran. Citando el modelo de Richard Chalfen, Moran, eleva el *film familiar* a ser un modo de retención de la historia social de una familia, revelando un sistema moral y un modelo de vida.

En general, sus artefactos retratan eventos especiales, vacaciones y feriados como un estímulo para hacer nuevas imágenes y para la revisión de las imágenes. Sus temas principales celebran ritos de pasaje, del nacimiento a la vejez: eventos monumentales (nacimiento, casamiento), nuevos cambios fisiológicos (primer diente, primera palabra, primer paso), nueva identidad espiritual (*bar mitzvah*, primera comunión), nuevo status social (...) los cuales marcan los ritos de pasaje de aquello que significa suceso tanto en lo material como en lo espiritual. Más que sólo *souvenirs* del pasado, los artefactos del modo casero proveen las familias con importantes funciones culturales: retención de memorias detalladas de las personas, lugares, eventos; transmisión de historias personales reformuladas en el contexto de una vida individual; afiliaciones de parentesco y de continuidad generacional; y conexiones a la tierra y a los bienes acumulados.<sup>25</sup>

Finalmente, destacamos que la tecnología cinematográfica para la práctica *amateur* tendrá como principios básicos la facilidad de manejo y la característica de que sus aparatos son construidos de un modo que facilite la ligereza necesaria para el registro personal de hechos cotidianos. De sus particularidades técnicas, como medios ligeros de captación y representación de la realidad, sobresale su relación con el cine como utilidad para el desarrollo de la subjetividad. Siendo de fácil manejo y de estructura liviana, estos aparatos posibilitan al realizador registrar momentos de su experiencia personal en un amplio abanico de espacios privados y situaciones cotidianas.

---

<sup>25</sup> En Moran, 2002, pp. 36-37. Del original: In general, its artefacts portray special events, holidays, and vacations as a stimulus for new image making and image review. In particular, its governing themes celebrate rites of passage from birth to old age: monumental events (birthday, wedding), new physiological changes (first tooth, first word, first step), new spiritual identity (*bar mitzvah*, first communion), new social status (...) which marks the rites of passage with both spiritual and material signifiers of success. More than just *souvenirs* of the past, home mode artifacts provide families with important cultural functions as well: retention of detailed memories of people, places, and events; transmission of personal stories reformulated into the context of an individual lifetime; kinship affiliation and generational continuity; and connection to the land and accumulated goods.

## 1.2 Hacia un arte autónomo: cine de vanguardia y tecnologías portátiles

En los inicios de la comercialización de los aparatos para el cine familiar, principalmente con el formato 8mm, la burguesía y aristocracia eran, básicamente, las clases que podían consumir las nuevas tecnologías cinematográficas para registros personales.

Mientras tanto, entre los años 20 y 30, burbujan las ideas de penetración de este cine ligero en el terreno artístico. Los artistas de vanguardia empiezan a pensar los nuevos aparatos cinematográficos como una nueva plataforma para el arte. El nuevo aparato y sus posibilidades expresivas provocaran una serie de pensamientos y experimentaciones con la luz, la forma y, principalmente, con la imagen en movimiento.

Artistas de distintos campos –de la fotografía, de las artes plásticas, de la música y del mismo cine– crean nuevos efectos visuales con los aparatos cinematográficos. Una pequeña, pero significativa parte de cineastas políticos y de vanguardia, veían la simple y barata tecnología *amateur* como una forma accesible de producir estéticas más subjetivas y singulares.

Al utilizar aparatos más económicos y de fácil manejo, los vanguardistas probaban una mayor libertad de creación artística, logrando hasta experimentar nuevas técnicas y estéticas sin previsión de un resultado positivo. No había, para ellos, obligatoriedad de público para sus obras, pues las demandas de producción, y como consecuencia el presupuesto de las mismas, serían mucho menores.

En este ámbito, distintos movimientos estéticos empiezan crear nuevos espacios de circulación y otras posibilidades estéticas para el arte de las imágenes en movimiento. Siempre con la idea de combatir la dominación cultural y en la búsqueda de nuevas formas de expresión, las vanguardias cinematográficas empiezan a usar el cine privilegiando la imagen en relación al texto y a los diálogos. Eso ocurre gracias a la latente fascinación por la ciencia de la visión, por la óptica vinculada a la posibilidad de reproducción “maquinica” de los movimientos del mundo.

La forma, la textura, la luz, las sombras y principalmente, los efectos causados por los trucajes del montaje de fotogramas en movimiento, eran utilizadas como materia prima por colectivos artísticos.

Algunos artistas de vanguardia privilegian postulados estéticos de las artes plásticas: tendencia a la abstracción, al experimentalismo formal. Otros buscan preservar la fidelidad y la temporalidad en la experiencia de la propia realidad, privilegiando la movilidad de las cosas en el mundo histórico, posible de ser aprehendida con la nueva máquina óptica. Según Rees<sup>26</sup>, estas dos tendencias surgen con la fotografía, cuando ésta pasa a ser utilizada por los artistas plásticos: por un lado, abstracción; por otro, la idea de contar una historia y de documentar los hechos, por parte de los pintores narrativos.

En el *Futurismo*, por ejemplo, la proclamación de la necesidad de liberación del cine como un arte expresivo, subjetivo y libre de modelos establecidos, se reflejaba en la estética de las películas. Los futuristas serían los primeros artistas modernos que comienzan a crear su propia forma de hacer cine. Sus primeras películas, experimentos visuales, se lograban con apoyos en la realización. Los escritores futuristas creaban historias con premisas del movimiento de base y llamaban a sus amigos para actuar en las mismas.

Sus historias eran sencillas y la puesta en escena mezclaba fragmentos de instantes de la realidad cotidiana, escenificaciones y abstracción. Sus experimentos visuales privilegiaban el ritmo a través de un montaje más sensorial que narrativo. Esta combinación servía a la creación de metáforas, simbologías y conceptos singulares provenientes del movimiento en la imagen y del registro “maquínico”.

Como en la poesía, los autores no necesitaban construir narrativas basadas en la verosimilitud sino privilegiar elementos expresivos, concebir un montaje rítmico como aspecto fundamental de la forma. Para los futuristas, el cine era el medio por el cual sus utopías maquinísticas se consumaban. En películas como *Vitta Futurista* (1916), de Arnaldo Ginna, el artista manifestaba su singularidad creativa que estaba relacionada a un movimiento

---

<sup>26</sup> En Rees, 2005, p. 15.

estético-ideológico, a partir de imágenes que representaban la realidad y la vida cotidiana de un futurista.

Según Rees, desde el punto de vista formal, los cortometrajes experimentales de los futuristas han inaugurado el *cine poema*<sup>27</sup>. Tanto los futuristas rusos como los occidentales (Ezra Pound, en el Reino Unido) discutían la diferencia entre prosa y poesía en la representación cinematográfica: la continuidad de la prosa y la fragmentación de la poesía.

El fotógrafo dadaísta Man Ray, al igual que otros artistas de esta corriente, intentaba crear sus trabajos a partir de la idea de ultrapasar la frontera entre arte y vida, haciendo películas con cámaras de cine *amateur*. Como otros artistas de la época, “él luego obtiene una de las nuevas cámaras cinematográficas *amateur*, lanzada al mercado en el despertar de la recuperación social y económica de Europa.”<sup>28</sup>

Trabajando el cine de forma más artesanal que profesional, Man Ray filmaba en su atelier, utilizando elementos reales, entre ellos, esculturas y otros objetos que organizaba en su estudio privado. La imagen en movimiento era utilizada como un recurso que podría revelar nuevas percepciones de la realidad registrada. Aquello que era banal en la realidad cotidiana podría hacerse artístico, revelador de detalles no percibidos en la vida cotidiana. Los dadaístas, y luego los surrealistas, quedarán fascinados con la capacidad de imágenes sencillas que, trabajadas en su forma, pueden evocar conceptos complejos sobre la existencia humana.

Dentro de esta misma perspectiva, la teoría de Michael Renov<sup>29</sup> sirve para entender cómo siguen estas nuevas manifestaciones del sujeto moderno, ahora como protagonista asumido de su propia obra. Según Renov, en el auge del modernismo, gracias a la permeabilidad de las barreras separando las artes, el cine se vuelve la forma más utilizada por artistas que transitaron en distintos campos del arte. Marcel Duchamp, Fernand Léger, Hans Richter, Salvador Dalí, entre otros, estaban evidentemente fascinados por el nuevo medio como creador de nuevas realidades desde el mismo registro mecánico de lo *real*. Renov cita la frase de Richter donde afirma que

---

<sup>27</sup> *Ibid*, p. 34

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 42. Del original: He soon obtained one of the new *amateur* cine cameras, marketed in the wake of Europe's economic and social recovery.

<sup>29</sup> Renov, 2004, p. 97.

la cámara filmadora tenía una habilidad de crear “una reserva, un depósito de la observación humana de la forma más simple”.<sup>30</sup>

De esta forma, podemos decir que en el *cine experimental* (que surge, de hecho, con las llamadas vanguardias históricas de los años 20 y 30) la idea de investigación (sea en relación al medio o en relación a los conceptos y temas en la película) y de renovación estética y semántica, son fundadoras de una definición esencial. El movimiento de las formas y el registro poético de la experiencia personal eran dos ejes discursivos, novedosos y desafiantes.

Empieza, entonces, una tendencia en la realización de películas, donde hay un sujeto que busca ejecutar un experimento estético, reconociendo al cine como medio de expresión con infinidad de nuevos recursos expresivos. Y este sujeto utiliza este nuevo medio como soporte de materialización de su pensamiento revolucionario para la sociedad de su tiempo.

### **1.3 Documental y vanguardia. Vanguardia del documental.**

En 1930, algunos cineastas con los mismos objetivos estético-ideológicos se encuentran en una conferencia nacional, en Bélgica. Este evento, según Rees<sup>31</sup>, tuvo como primer resultado un desplazamiento de la actividad de la vanguardia hacia el documental. “Este género, asociado a valores más políticos y sociales incluso animaba el experimento y era –a pesar de sus reivindicaciones sobre la objetividad– maduro en el sentido de pensar el montaje de sonido e imagen para construir nuevos significados.”<sup>32</sup> Este contexto era la prueba de que algunos cineastas experimentales serían atraídos por las posibilidades creativas de la exposición de la realidad de

---

<sup>30</sup> *Ibid.* Del original: Their fascination for the medium was due in part to its tangency with the Real, for the camera’s ability to create, in Richter’s words, “a reservoir of human observation in the simplest possible way.

<sup>31</sup> En Rees, A. L. (2005). *A history of experimental film and video: from the canonica avant-garde to contemporary British practice*. London: British Film Institute.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 51. Del original: This genre, associated with political and social values, still encouraged experiment and was –despite claims for its objectivity– ripe for development of sound and image montage to construct new meanings.



forma poética, y por la búsqueda de una genuina creación de nuevos sentidos y significados, sin la necesidad de recurrir a procedimientos de la ficción.

Entre los documentalistas pioneros en la utilización de técnicas y conceptos experimentales estaban John Grierson, Joris Ivens, Henri Storck, Jean Vigo, Alberto Cavalcanti y Dziga Vertov, que crearon conceptos y una forma individual de pensar los propósitos propios del cine documental.

Barnouw<sup>33</sup> llama a estos documentalistas “pintores”, destacando que en sus obras, a pesar de la existencia de códigos de la tradición documental, no había reglas establecidas aunque existiera la necesidad de una progresión dramática.

Según Barnouw, el estatuto documental que estas obras aparentemente abstractas iban adquiriendo, era evidente cuando los artistas fotografiaban objetos familiares como partes de “fragmentos de la actualidad”. Para él, estos objetos “(...) sirven como base para la creación de una síntesis expresiva personal”<sup>34</sup>.

Bill Nichols atribuye características performáticas a algunos documentales de la década del 30.<sup>35</sup> Para el autor, películas como *Tierra sin pan* (1932), de Luis Buñuel, exhibían ya calidades performáticas pero que no eran utilizadas para organizar toda la película. Películas como *Three Songs about Lenin* (1934), sobre el luto del pueblo soviético por la muerte de Lenin, muestran que los documentales performáticos también intentan dar representación a una “subjetividad social” que liga el general al particular, el individual al colectivo, y lo político a lo personal. Algunos documentales reflexivos también pueden incluir características, no predominantes, como una cierta exposición de la subjetividad.

---

<sup>33</sup> En Barnouw, 1993, p. 71.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> En su clasificación de modalidades documentales de representación Bill Nichols identifica la “modalidad performática”. En esta modalidad se destaca el énfasis de los aspectos subjetivos en realidades objetivas, subrayando la complejidad de nuestro conocimiento del mundo a través de la enunciación de sus dimensiones subjetivas y afectivas. En el sentido formal, el autor acerca la modalidad performática al universo del *cine experimental*, teniendo en común estas desviaciones que priorizan libertades poéticas, estructuras narrativas menos convencionales, y formas de representación más subjetivas. En Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. (2001). EEUU: Indiana University Press.

En este contexto, Jean Vigo<sup>36</sup> sería uno de los precursores de la idea del *film personal* que era, en su concepción, un *punto de vista documentado*. Esta premisa remite a la posibilidad de utilizar las tecnologías ligeras en la vida cotidiana, en situaciones privadas y de improvisación. Asumiendo este “punto de vista” desde el registro de experiencias personales, los documentalistas lograban poner en escena temáticas universales con una intensa subjetividad.

Para nosotros, su concepto de *punto de vista documentado* demuestra características del documental performativo en el sentido que aboga por la exposición de un conocimiento personificado, produciendo significados claramente subjetivos. Con estas premisas, estos documentalistas de vanguardia buscaban recursos expresivos para llamar la atención del espectador “(...) más a partir de su sensibilidad de lo vivido que con comandos retóricos o con imperativos.”<sup>37</sup>

Entre las tácticas creadas para encontrar formas de expresión más personales, los realizadores refutarían las narrativas tradicionales y su estética realista. Para Bill Nichols<sup>38</sup>, ellos rompían con las ideas de tiempo y espacio, “creando perspectivas múltiples, negando la idea de coherencia, buscando erupciones del inconsciente y recusándose a producir soluciones a problemas insuperables.

Dentro de este movimiento de vanguardia en el documentalismo, destacamos las obras de Joris Ivens, como *Lluvia (1929)* y los experimentos con el movimiento en las grandes ciudades, de Dziga Vertov. Estas serán las manifestaciones destacadas por Nichols, en el sentido de que piensan la representación cinematográfica como una mirada poética hacia el mundo moderno. La máquina cinematográfica se vuelve el aparato que crea una mirada para su tiempo, una mirada imposible sin los recursos “maquínicos”; una mirada sobre las relaciones del hombre moderno con el movimiento de las grandes ciudades, con la nueva velocidad de los cambios en la vida moderna.

---

<sup>36</sup> La principal obra que puede ser considerada personal de Jean Vigo y a la cual se refiere su concepto es *A propósito de Niza* (1930) que dirige y cuenta con la colaboración del fotógrafo Boris Kauffman, hermano de Dziga Vertov.

<sup>37</sup> Nichols, 2001, p.131.

<sup>38</sup> *Ibid.*

Este estilo de hacer documental, que surge luego de las vanguardias históricas, será clasificado por Bill Nichols<sup>39</sup> como *modo (o modalidad) poético*:

El modo poético empieza en *tándem* con el modernismo como una forma de representar la realidad en términos de una serie de fragmentos, impresiones subjetivas, actos incoherentes y asociaciones perdidas. Estas cualidades eran frecuentemente atribuidas a las transformaciones de la industrialización y a los efectos de la I Guerra Mundial, en particular.

En su estética y en sus premisas, “el modo poético sacrifica las convenciones de edición con continuidad y el sentido de una locación específica en tiempo y espacio (...) para explorar asociaciones y patrones que involucran ritmos temporales y yuxtaposiciones espaciales”.<sup>40</sup>

*Lluvia* (1929), de Joris Ivens, es citado como un ejemplo de esta mirada subjetiva que se demuestra en la fragmentación gráfica la cual funciona como traductora de lo visto en la realidad. En la película, el realizador construye un relato visual de cómo se desarrolla la lluvia en una gran ciudad. Ivens, que tenía la cámara 16mm en su cotidianeidad, recompone los detalles de la lluvia como un fenómeno con una narratividad propia. La lluvia, en esta película, recrea el escenario de la urbanidad con sus configuraciones gráficas propias y con una fotografía donde la luz tiene un brillo y una textura específicos.

Las llamadas *sinfonías de las grandes ciudades* serían también una forma de interpretación de la realidad que dialoga con esta tradición estética. Y las teorías fundacionales de una tendencia del cine documental, como el concepto de *Cine Ojo*, de Dziga Vertov, revelan un fundamental principio de estas prácticas: la percepción del mundo moderno a través del “ojo cámara”, una mirada “maquínica” como herramienta de creación de nuevas percepciones de la realidad.

---

<sup>39</sup> *Ibid*, p. 102.

<sup>40</sup> *Ibid*.

#### **1.4- II Guerra mundial: *gun cameras* y el *cine experimental personal***

La II Guerra Mundial será impactante también en la práctica cinematográfica. Algunos de los cineastas que ya proclamaban un estilo personal de cine, dejaban un poco de lado ideas más abstractas y poéticas y partían hacia el idealismo, lanzándose a la guerra como “combatientes”. Joris Ivens vuelve a ser referencia en nuestro estudio como uno de los precursores de la utilización de la cámara ligera como una herramienta de combate ideológico.

Joris Ivens, antes del conflicto mundial, llevando su cámara 16mm en la mano, parte hacia la Guerra Civil Española y hace un retrato expositivo y político de su experiencia en *Tierra de España* (1937).

Pero será con la II Guerra Mundial que el 16mm, un formato *amateur* compacto, crea una nueva estética, una nueva forma de realismo. Como soporte de registro de la II Guerra, el 16mm servirá principalmente por su ligereza. Adaptado a situaciones de combate, sirve al registro de la guerra, principalmente como herramienta para la creación de propagandas estatales. Una nueva estética surge de las difíciles condiciones de filmación de los “soldados camarógrafos” en combate. Las denominadas *gun camera*<sup>41</sup>, fueron algunos modelos de cámaras 16mm que serían adaptados a las condiciones de combate.

Otro caso es la utilización de estas cámaras instaladas en aparatos de guerra, como en aviones. Según Zimmerman la utilización de cámaras compactas servirá para testar este tipo de dispositivo de vigilancia y evaluación de las armas.

De esta forma, las imágenes de la guerra, transmitidas en los *newsreels* y en propagandas de los distintos Estados, transforman la imagen documental.

---

<sup>41</sup> Tomamos como referencia los estudios de Patricia Zimmerman, en el capítulo *Cameras and guns: 1941-1949*, dedicado al impacto de la guerra en la producción y la ideología del cine *amateur*. In Zimmerman, Patricia. (1995). *Reel families: A social History of amateur film*. (pp. 90-111). Indianápolis: Indiana University Press.

Nos interesa la primera línea de desarrollo de las *gun camera* por nosotros citadas: su utilización por los soldados en combate. Una nueva forma de “realismo” y una potente dramática son transferidas al género. La realidad representada era la del drama de la guerra, y la estética era creada por las condiciones de rodaje: una cámara ligera operada por un soldado que vive la experiencia del campo de batalla y que a la vez intenta registrarla. La imagen será también la *puesta en escena* de su tensión, del temblor de su mano, condición inevitable en sus intentos de capturar la acción y el horror. Surge la imagen de la experiencia personal en un campo de combate. Una imagen que está mediada por las posibilidades técnicas de los nuevos aparatos adaptados a las condiciones extremas de la situación registrada.

Según la Zimmerman<sup>42</sup>, las cámaras 16mm eran utilizadas para la confección de “films de combate”, los cuales habrán instalado “una nueva estilística del realismo en los films narrativos de Hollywood”. Todavía, según ella, “por 1942 la guerra reposicionaba dramáticamente el film *amateur* y modificaba las normas estéticas hacia un estilo más documental”. Emergen ideas como la simulación de la experiencia. “Una película es la sustituta de la experiencia”.<sup>43</sup> “A través de la utilización militar de la película 16mm, este formato amateur gradualmente cambió su posición social y cultural del dominio de los *hobbies* hacia el campo de la industria semiprofesional. Emergería de la guerra como una tecnología más legitimada, standardizada y utilitaria.”

En el campo estético, la II Guerra también habrá alterado, según Zimmerman la posición cultural y el discurso de los cineastas *amateurs*:

[...] hubo una revisión de las tempranas definiciones estéticas hacia una identidad más localizada tecnológicamente. Atributos científicos –observación, análisis, registro, eficiencia– expulsaban las persistentes nociones de composición, arte o individualismo en el cine *amateur*. El uso científico y el pequeño tamaño de las cámaras y la falta de operadores de cámara entrenados filmando en situaciones de combate, libertó códigos del realismo a moverse hacia un estilo más espontáneo, un estilo menos controlado, generalmente reservado a profesionales. Sin embargo, la guerra abrió posibilidades a la fluidez entre tecnología

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>43</sup> Acá Zimmerman cita los editores de *Look*, movie lot to beachhead: the Motion Picture goes to war and prepares for the future (Garden City, N.Y.: Doubleday, Doran and CO., 1945).

cinematográfica *amateur* y profesional, estilo y productores, Hollywood y lo militarmente dominado.<sup>44</sup>

Con las nuevas posibilidades estéticas, surgidas del lenguaje del nuevo realismo de la cámara en la mano, el realizador profesional y el *amateur* encuentran un lenguaje en común. La forma posible de filmar la Guerra acabaría siendo utilizada como un elemento estético que causaba una sensación de presencia en la realidad<sup>45</sup> de la experiencia del sujeto, potenciando la *impresión de realidad* de las escenas, por parte del espectador. O sea, lo interpreta Patricia Zimmerman, el equipo 16mm permite, con sus resultados estéticos, una más intensa inmersión del espectador en el espacio narrativo.

Los practicantes del *cine poema* (*film poems narrativos*<sup>46</sup>) utilizarían estas cámaras excedentes de la post guerra y sus nuevas capacidades técnicas, como lentes y velocidades de rodaje variables para obtener recursos expresivos.

En estas manifestaciones audiovisuales poéticas, la libertad de creación será una de las grandes exigencias de los artistas, protagonistas en un período de cambio significativo en la relación del autor con su obra.

Surgen teorías como la precursora idea de *camera-stylo*<sup>47</sup> de Alexander Astruc (1948), realizador que aboga por la libertad de creación de un autor único y total. Esto incluye la no mediación industrial y la no estandarización de la escritura filmica de la realidad.

Será en este contexto, también a partir de los años 40, que los abogados de la práctica de un cine autónomo revelan su nueva inspiración,

---

<sup>44</sup> *Ibid*, 1997, p. 107. En Del original: The World War II altered the cultural position and discourse of amateur filmmaking; it revised its earlier aesthetic definition to a more technologically located identity. Scientific attributes –observation, analysis, recording, efficiency– expelled any lingering notions of composition, artistry, or individualism in *amateur* filmmaking. The scientific use and the small size of cameras and the lack of trained camera operators shooting in combat situations unlocked codes of realism to move toward a more spontaneous less controlled style reserved for professionals. Although the war fluidity between amateur –and professional– film technology, style, and producers, Hollywood and the military dominated.

<sup>45</sup> Hacemos referencia a “realidad” como aquello que corresponde a la experiencia que el sujeto tiene de lo real. Y lo real conceptualizado como aquello que existe, anterior a la experiencia subjetiva. Utilizamos como referencia la descripción de los mismos conceptos por Jacques Aumont y Michel Marie. En Aumont, Jacques & Marie, Michel. (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus Editora.

<sup>46</sup> *Narrative film-poems*, en Rees, 2005, p. 57.

<sup>47</sup> Astruc defiende esta idea primeramente en el texto Naissance d'une nouvelle avant-garde, la cámara-stylo, publicado por primera vez en 1946 en *La Revue du Cinéma*.

espacio en que el privilegio de la expresión personal era premisa en el *cine amateur*. Jean Cocteau, que presidía, en 1949, el Festival del Film Maldito (*Festival du Film Maudit*) confesaba una suerte de superioridad posible para el sujeto *amateur*, diciendo lo siguiente a propósito de las realizaciones de los jóvenes cineastas americanos con el formato 16mm:

[...] si cada uno confiara en la suerte, la máquina se tornaría tan apasionante como la tinta en la soledad. Aprovecho para rogar a los innumerables *amateurs* de no tender a la técnica, de no actuar de verdadero cineasta; de no temer ni la audacia ni la locura. Caso contrario, sus pantallas no presentarán más que un cinematógrafo menor, que no ha encontrado su registro. Ellos son más libres que nosotros. Que ellos lo aprovechen.<sup>48</sup>

La misma ideología contamina un movimiento de jóvenes practicantes que siguen con la idea de democratización del cine como medio de expresión a través de las tecnologías ligeras existentes. El *New American Cinema* o *American Underground* surge como un movimiento de vanguardia cinematográfica que utiliza y defiende elementos estéticos de la práctica *amateur y familiar* para su *cine experimental personal*. “La standardización y la disponibilidad del equipo 16mm *amateur* contribuyeron al surgimiento de lo que los historiadores del cine experimental llaman la segunda vanguardia en el periodo post guerra de 1945 a 1954 y continuando en el arte del cine hasta fines de los años 50.”<sup>49</sup>

En la época en que se destacan expresiones como “contracultura” y “cine independiente”, surge una nueva tendencia de vanguardia, que ahora significará una resistencia clandestina dentro de la sociedad. Era un movimiento que mezclaba, según Rees<sup>50</sup> humor, tendencias iconoclastas e intransigencia.

---

<sup>48</sup> En Allard, 1995, p. 115. Del original: [...] si chacun se confiait de la sorte, la machine deviendrait aussi passionante que l'encre dans la solitude. J'en profite pour supplier le innombrables amateurs de ne pas tendre vers la technique, de ne pas jouer au vrai cinéaste; de ne craindre ni l'audace, ni la folie. Sinon leurs écrans ne présentent qu'un cinématographe mineur, que n'a pas trouvé son registre. Ils sont plus libres que nous. Qu'ils en profitent.

<sup>49</sup> Zimmerman, 1995, p. 128. Del original: The standardization and availability of 16mm *amateur* filmmaking equipment contributed to the emergence of what experimental-film historians have termed the second avant-gard in the postwar period from 1945 to 1954 and in its continuation in art filmmaking through the late 1950s.

<sup>50</sup> 2005, p. 63.

En las secuelas morales de la Segunda Guerra, desde fines de los años 50, el movimiento surge para subvertir el orden, transformando el arte en una forma de intervención social más agresiva y directa.

Según Sitney había dos tendencias en este movimiento<sup>51</sup>. Una era la de *films gráficos* y otra sería la de los *films subjetivos*, lo que parece repetir las coyunturas de la fotografía cuando era utilizada por las artes plásticas, y del cine de vanguardia histórica de las décadas del 20 y del 30.

En la primera –en que pueden incorporarse los nombres de Jordan Belson, Stan Vanderbeek o Harry Smith– se buscaba indagar la forma en el cine y los límites de su material expresivo; en la segunda –la de Kenneth Anger, Gregory Markopoulos o Stan Brakhage– se trataba de sumergirse en lo onírico, lo alucinatorio, o el simbolismo de la imagen.<sup>52</sup>

Una vez más, el énfasis de la subjetividad creadora se junta con la constante idea de las vanguardias en la negación de modelos establecidos. En el segundo período de movimientos cinematográficos de vanguardia, el sujeto asume estar al frente de la obra, con un discurso que establece y reconoce sus responsabilidades como voz y conciencia acerca de la sociedad de su época.

La relación con el *cine amateur* se fortalece cuando los nuevos cineastas personales como Jonas Mekas, Stan Brakhage, Joseph Morder, entre otros, encuentran en el *film familiar* un género estético con figuras propias.

Será solamente en este momento que surge, de hecho, la expresión *cine personal* o *cine individual* o *privado*. A principios de la década del 60, este cine será una forma paralela de realización para destacar sus provocaciones políticas y sus formas innovadoras.

El sentido de todas estas investigaciones puede ser supuesto: se trata de incitar a apurar todos los hábitos estéticos – hasta el hábito de mirar *cualquier cosa*– [...] De ahí sus innovaciones desenfundadas, excéntricas, audaces, en todos sentidos, como para sugerir que *todo no ha sido visto*, que *nada* ha sido visto, que *todo* está para ser revisto.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Apud Russo, 2005, p.186.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> En Noguez, 1979, p. 48. Del original: Le sens de toutes ces recherches se devine assez bien: ils'agit de bousculer toutes les habitudes esthétiques – et jusqu'à l'habitude de voir quelque chose [...] pour bousculer les esprits et la société. De là ces innovations effrenées, excentriques, audacieuses en tout ses sens, comme pour suggérer que *tout n'a pas été vu*, que *rien* n'a été vu, que tout est à *revoir*.



La retención del tiempo vivido sería el objetivo común entre el cine experimental y familiar. En su conocido texto “En defensa del *amateur*”, Stan Brakhage explicita por qué esta categoría le parece la más apropiada para describir su práctica cinematográfica. Básicamente, la conexión está en el hecho de que sus obras son hechas por un artista solo, en condiciones domésticas. Para Brakhage, en esta práctica, él es guiado, en su dimensión creativa, “[...] por el espíritu del hogar en el cual estoy viviendo, por mi propio *living*.”<sup>54</sup>

A pesar de sus prácticas más formales, Brakhage relaciona su práctica con la familiar por el valor ontológico del film de familia para el cine estándar que será la retención y la preservación del tiempo vivido.

El cineasta *amateur*, escribe Brakhage, al filmar las escenas de un viaje, de una fiesta, de sus hijos, busca retener el tiempo, deshacer la muerte. Por consiguiente, el acto de filmar en general puede ser considerado como una exteriorización del proceso de la memoria.<sup>55</sup>

De esta forma, Brakhage sigue también la premisa de integrar arte y vida cotidiana, haciendo del cine un medio de retención material y exteriorización de la memoria. Como explicita Moran (2002, pág. 74) acerca del trabajo de Brakhage, en sus películas *Window Water baby Moving* (1959); y *Thigh Line Lyre Triangular* (1961) se incluye la documentación de eventos para aportar a la preservación de la continuidad de la historia de la familia.

Por eso, en su cine, surge una suerte de mito con la creación personal, donde la manipulación individual del rodaje y la edición funcionan como estancias elementales en la construcción de su forma personal de hacer películas. “Brakhage es quizá el representante más puro del artista que trabaja en soledad casi absoluta, aislado del mundo, de las modas y de las corrientes auspiciadas por la crítica.”<sup>56</sup>

En 1959 se refugia en las Montañas Rocosas con su familia y emprende, en esta experiencia,

[...] una observación de lo cotidiano que transformaría la materia bruta de sus filmaciones diarias (nacimiento de los hijos, escenas cotidianas, vida de los animales domésticos, objetos, etc.) en una visión metafísica. En ese entorno tan elemental halla todos

---

<sup>54</sup> *Apud* Moran, 2002, p. 74.

<sup>55</sup> En Allard, 1995, p. 117.

<sup>56</sup> *Ibid.*

los utensilios necesarios para construir una intensa expresión poética [...].<sup>57</sup>

Sánchez-Biosca ubica una cuestión particular en la obsesión de Brakhage por la expresión subjetiva: el problema técnico de la cámara en primera persona, “considerada al margen de cualquier coartada o artificio narrativo.”<sup>58</sup>

Su exploración de una auténtica subjetividad, posible con los resultados estéticos del aparato del cine *amateur*, estaba fuertemente basada en la conciencia óptica, en la cual la idea de ver (*seeing*), designaría, según Sánchez-Biosca tres cuestiones que completarían la auténtica subjetividad:

(...) “aquello que los ojos ven, incluyendo los movimientos y dilaciones esenciales (...); en segundo lugar, “aquello que los ojos de la mente (*mind's eye*) ven en la memoria visual y en sueños” (lo que el autor denomina *brain movies*); y, por último (...) “el perpetuo juego de formas y colores que se captan en el momento de la visión interior con los ojos cerrados (*closed-eye vision*).”<sup>59</sup>

El autor llama a esto “imaginación subjetiva”, que implica el funcionamiento simultáneo de todos estos modos, y debería ser el principio para la manipulación del material de base.

Jonas Mekas será otro cineasta que practica la unión entre estética del *cine experimental* y del *cine familiar*. Originalmente poeta, y luego cineasta, Mekas primeramente nombraba sus películas como *film poems*.

Con sus *diarios cinematográficos*<sup>60</sup>, Mekas es el primer realizador (y quizá el único) que consigue seguir un programa de obra autobiográfica con los medios audiovisuales.

En sus primeras obras, la unidad narrativa de los diarios de Mekas no será la sucesión de días, en un orden cronológico preciso, sino que estará dada la experiencia de la realidad. Su punto de vista sobre su realidad cotidiana es mostrada a través de las imágenes de su experiencia y de su proceso subjetivo de transformación, que se constituye a partir de su propia búsqueda por una identidad y por un lugar familiar en la gran ciudad donde

---

<sup>57</sup> En Sánchez-Biosca, 2004, p. 218.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Lost, Lost, Lost* (1949-1975) será el primer diario resultante de las filmaciones del autor. El relato empieza luego de su llegada a Nueva York como exiliado del comunismo soviético.

vive. Sus films eran contruidos más por los hechos de su vida cotidiana, que por una narrativa pensada en un guión de rodaje preestablecido.

Con un estilo fuertemente influenciado por el *home movie*, Mekas formula varios escritos defendiendo el *cine personal*, la idea de una realización solitaria, de contemplación de la vida, de enunciación de lo que la cámara filmadora capturaba de su experiencia cotidiana. Un tipo de cine posible, nuevamente, gracias a aparatos ligeros, de fácil manejo y con bajos costos, principalmente las cámaras Bolex 16mm heredadas de la post guerra. Mekas elevaba nuevamente la tecnología portátil del cine al *status* de arte e influenciaba a nuevos realizadores a pensar sus vidas como relatos dignos de la expresión cinematográfica.

Todas las etapas de su vida, desde que llega a Nueva York, a principios de la década del 40, están registradas con cámaras ligeras. Como en la práctica familiar, Mekas filma las comunidades a las cuales pertenece y sus momentos de celebración.

Con la cámara registrando su experiencia cotidiana, él intenta transformar los nuevos espacios que habita en el hogar y filma cada cambio de su vida como si fuera un momento ritual de pasaje en el cual se celebra la transformación del individuo. La estética del *film familiar* aparece de varias formas en sus poemas cinematográficos: la mirada de los amigos hacia la cámara (*regard caméra*); acciones suyas y de su hermano construyendo una *auto-puesta en escena*; también aparecen elementos formales como los cortes bruscos, el montaje cámara, la inestabilidad de movimientos de cámara; errores de exposición, así como exposición variable, sin justificación estética. La cámara en la mano y el *regard camera* extraen la misma idea de experiencia compartida, familiar, entre el que filma y los sujetos filmados. A estos elementos se añaden otros de carácter estético que serán esenciales, así como reveladoras sus narraciones en primera persona que generalmente remiten a una infancia, a un recorrido en la vida o a lo que sus imágenes dicen sobre sí mismo.

Además, el cine de Mekas tiene evidentes huellas estéticas del *cine experimental*. Su lenguaje no tiene reglas, experimenta con la cámara y logra capturar desde su mirada hacia la realidad. Al mismo tiempo, al elegir la forma narrativa de diario, Mekas destaca su protagonismo, creando obras

autorreferenciales que parecen no poder existir sin su presencia evidente en escena. Sus imágenes representan una intuición del espacio, de los hechos, de lo percibido con una singular potencialidad contemplativa, en la cual el cine es tomado como aparato propio para construcciones de miradas personales.

Al practicar el cine de esta forma, estos realizadores personales tendrán como resultado películas que dicen un poco sobre sus vidas. Las apropiaciones y los usos de este aparato de consumo *amateur*, casero y masivo, serán esenciales para el descubrimiento de estos artefactos como herramientas de liberación creativa en el medio audiovisual.

En el campo específico del cine documental, en el período de la post guerra, Barnouw<sup>61</sup> establece una tendencia en la cual existe una tendencia hacia la “poesía visual”. Según el autor, ésta parte de la necesidad de capturar el mundo, de observar y transmitir la propia percepción de forma poética. En estos documentales, la sensibilidad individual es el punto de partida.

Estas obras pueden ser pensadas como parte del espacio del *cine personal (personal film)*. En ellas, por razones económicas y prácticas, una sola persona puede concebir, filmar y editar la película. En algunos casos, el trabajo se realiza entre pocos colaboradores técnicos, muchos de ellos compañeros de ideología y con una equivalente consciencia estética. Entre las películas citadas por él están *A walk in the old city of Warsaw* (1958), de Andrzej Munk y *Glass* (1958), de Bert Haanstra. Obras en las cuales es priorizada la observación de la realidad, con cierto rechazo a interpretaciones y explicaciones –principalmente de forma expositiva– acerca de los temas elegidos. Una de las premisas en esta tendencia es llevar al espectador a pensar, cuestionar y deducir a partir de las imágenes de la experiencia del otro; es un cineasta que privilegia construir historias a partir de sus visiones personales y que conserva un espíritu de búsqueda de renovaciones estéticas y conceptuales.

---

<sup>61</sup> En Barnouw, Erik. (1993). *Documentary: a history of non-fiction film*. New York: Oxford University Press.

En su compilado sobre el cine documental Macdonald & Cousins<sup>62</sup> afirman que la nueva generación de los 50 rechaza la noción restrictiva de que el documental es un medio para la comunicación de masas y, muy al contrario, lo consideran como la expresión de su punto de vista y estilo personal.

En la década del 60, la proclamación de libertad de creación está directamente relacionada a la movilidad del equipo de filmación.

Ledo<sup>63</sup> enfatiza la evolución tecnológica de la cámara portátil y del sonido directo, como factores determinantes en el surgimiento de estilos cinematográficos más libres en movilidad como el *Cine Directo* y el *Cinéma Vérité*:

La notación de la cámara, ahora, no se reduce al *apparat* sino a sus nuevas posibilidades para configurar el espacio del filme gracias a su cada vez mayor miniaturización y manejabilidad, pero, sobre todo, al registro unísono tanto de las imágenes como del sonido que se produce en vivo.

Pero esta libertad significa también que el encuentro con la realidad debería ser transmitido en la obra a partir de un lugar ético, en donde la coherencia entre el mundo que el cineasta buscaba representar y el discurso articulado en la obra estaban garantizados. Comunicar la experiencia de forma personal era una de las posturas adoptadas para hablar con honestidad acerca del un encuentro entre un sujeto creador y su contacto singular con el mundo histórico.

El cine ya no discute sobre su estatuto de arte sino que trata de conseguir su articulación comunicativa como hecho cultural, por un lado, y decidirse por determinados objetos –el discurso de lo cotidiano– y por determinados modelos –*free*, *vérité*, *direct*– para la producción de estos objetos. [...] Lograr que la realidad se exprese por sí misma. Ni menos ni más. Porque la mentira puede ser más real que la verdad, asegura Jean Rouch, para meternos por entre las paradojas de la relación entre idea, expresión y percepción.<sup>64</sup>

En el *Free Cinema* inglés, Lindsay Anderson proclamaba una solución posible para la práctica de un cine independiente: [...] dejar los estudios, abstenerse de usar tecnologías sofisticadas e ir hacia el mundo real, si fuese necesario sólo con película virgen y con una cámara barata: lo que se

---

<sup>62</sup> *Apud* Ledo, 2004, p. 77.

<sup>63</sup> Ledo, 2004, pp. 75-102.

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 76.

necesita es un cine en el que la gente pueda hacer películas con la misma libertad con la que escribe poemas, pinta o compone cuartetos de cuerda.<sup>65</sup>

Filmar lo que ocurría en las calles, las expresiones genuinas de la realidad era poder acercarse a ella, siendo parciales o buscando la imparcialidad de intentar poner en escena lo que se ha observado en ella.

### **1.5 La contribución estética del *cine moderno* y de los postulados de la *política de autor***

Como consecuencia del impacto de la guerra, los realizadores de cine profesional, principalmente de ficciones, empiezan a pensar otras realidades para sus obras. La estética del cine empieza a cambiar, para dar cuenta de nuevos mundos que serán explorados por la representación cinematográfica.

A partir del *neorrealismo italiano*, las películas ponen en evidencia realidades distintas a las representadas en el cine clásico y al mismo tiempo, también ocurre una renovación en la estética y en la narrativa fílmica.

Las historias tienen otra lógica, consecuencia directa de las nuevas miradas hacia la realidad. Los postulados básicos del cine clásico, como la continuidad narrativa y la progresión dramática, empiezan a ser repensados.

Según Gilles Deleuze<sup>66</sup>, en el lenguaje del cine clásico, predomina lo que él denomina *imagen-movimiento*, una imagen cinematográfica que tiene la acción como principio narrativo. Con este principio, el montaje —en las diversas tendencias del cine clásico— es articulado a partir de los cambios visibles en la acción. Como un principio organizativo de la historia, la acción de los personajes es el principal elemento en la recreación de una progresión dramática. La característica principal y diferencial de la imagen cinematográfica es el movimiento que traduce el cambio que ocurre en función de la acción.

Después de la II Guerra surge, entonces, lo que el mismo autor denomina “formas modernas de narración”, cuyo sentido deriva de las composiciones y tipos de la *imagen-tiempo*. En la estilística del *cine moderno*,

---

<sup>65</sup> *Ibid*, p.85.

<sup>66</sup> En DELEUZE, Gilles. (1991). *La Imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós. 1991. \_\_\_\_\_ . (1996) *La Imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

en la *imagen-tiempo* se manifiesta otra concepción del tiempo en el cine y, estéticamente, son incorporadas nuevas operaciones de puesta en escena y de montaje.

El llamado *cine moderno*, surgido con el impacto del neorrealismo, empieza a aprehender la banalidad cotidiana, dando otro carácter e importancia a las imágenes de lo privado. Se comienza por films que Deleuze clasifica como de “vagabundeo”, y surgen distinciones e interrelaciones entre imagen y sonido, antes no articuladas en la *puesta en escena*. “Al mismo tiempo que el ojo accede a una función de videncia, los elementos de la imagen no solamente visuales sino también sonoros entran en relaciones internas que hacen que la imagen entera tenga que ser “leída” no menos que vista, tenga que ser legible tanto como visible.”<sup>67</sup> El tiempo del discurso cinematográfico, su duración, deja de ser una sucesión de movimientos y pasa a ser “la representación de lo que permanece, a través de una sucesión de estados cambiantes”.<sup>68</sup>

En nuestro estudio, interesa, particularmente, su afirmación de que, con la nueva estética en el *cine moderno*, surge un espacio para la conexión de la percepción con el pensamiento, exigiendo nuevos signos para el lenguaje cinematográfico. La imagen cinematográfica empieza a entrar en otros espacios de la subjetividad, buscando nuevas formas de comunicar el tiempo y el pensamiento.

Los cineastas intentan recursos expresivos, en lenguaje audiovisual, para expresar la complejidad del pensamiento. Intentan, por ejemplo, utilizar con más frecuencia recursos que puedan significar el espacio de la memoria, como la utilización de *voice over* en primera persona. La voz pasa a incorporarse más frecuentemente en escena como conductora del relato, introduciendo nuevas relaciones de sentido al elemento novelesco de la memoria, en el discurso cinematográfico.

El *cine moderno* se hace cargo, consecuentemente, del fortalecimiento de un nuevo espacio para la representación de la trivialidad cotidiana, de la memoria y del pensamiento.

---

<sup>67</sup> Deleuze, Gilles. (1996). *La Imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

<sup>68</sup> *Ibid*, p. 31.

Creemos que los nuevos recursos expresivos formadores del concepto de *imagen-tiempo*, ayudan a aumentar las bases estéticas para corroborar las posibilidades de creación y difusión de películas autorreferenciales, hechas para representar una visión personal de la realidad. Veremos, en los capítulos subsecuentes, que esta tendencia se da a través de la utilización de recursos expresivos simuladores del pensamiento, de la memoria y de las experiencias cotidianas personales de los sujetos discursivos.

El devenir, el cambio, la transformación, la sucesión de estados cambiantes servirán también, en nuestra perspectiva, para el momento en que el realizador articula un relato sobre sí mismo.

Para nosotros, Jonas Mekas, uno de los más importantes realizadores del *cine personal*, utiliza, en gran parte de sus películas, esta nueva concepción de tiempo del *cine moderno*. Sus relatos simulan la transformación de un individuo (él mismo, con voz en primera persona), a través de una *puesta en escena* que privilegia la búsqueda de recursos expresivos que se prestan a la representación de una memoria personal.

Nos interesa, también, la evidencia de que luego del impacto del *cine moderno*, aparece la noción de autor en el cine. Hasta entonces, ya que el cine es un arte colectivo, la autoría estaba relacionada con la actividad de escritura, en la figura del guionista. Otra instancia responsable en la creación de la obra era la misma empresa productora, o el productor. Al director le quedaba el papel de un técnico que ejecutaba la obra escrita en el guión.

Hacia fines de la década del 50, los críticos cinematográficos, precursores de la *Nouvelle Vague*, que escribían en la revista francesa *Cahiers du Cinéma*, lanzan la *política de autor*.

François Truffaut defiende la concepción básica de esta orientación, que, según Russo<sup>69</sup> “se dirigió a considerar al film como resultado del trabajo de una personalidad en particular, instalada en el lugar del director”.

Nos interesa, de esta concepción, el hecho de que, a partir de este momento, aparecen ideas que llevan a pensar las películas como una “(...)

---

<sup>69</sup> En Russo, 2005, pp. 33-34.



forma estética, una expresión personal”, lo que fundaba la valoración de la “(...) responsabilidad del cineasta como persona individual.”<sup>70</sup>

A partir de este momento, se establece otro combate estético en el campo del cine: los debates acerca de la figura del director con estatuto de autor. Las películas empiezan a ser vistas como una visión del director respecto a la realidad que pone en escena para hacer su película.

Para Truffaut, el nuevo cine se asemeja a la persona que lo hace, no tanto a través del contenido autobiográfico sino en relación a su estilo, que impregna el film con la personalidad de su director. La teoría del autor sostenía que los directores intrínsecamente fuertes exhiben con el paso de los años una personalidad estilística y temática reconocible [...].<sup>71</sup>

Más allá de las discusiones respecto a los méritos o desaciertos de esta política, de la posibilidad o no de una coherencia formal y temática como determinantes de la definición de autor en cine, nos interesa subrayar que ella crea y fortalece las bases para la valoración de manifestaciones estéticas personales. La enunciación personal alcanza nuevos espacios, a través del reconocimiento de la crítica que afirma que la autoría en una película existe en la figura del director-autor.

Pero, subrayamos que las ideas de libertad de expresión y de autoría en el cine ya habían sido, de cierta forma, defendidas por las vanguardias históricas y que estaban, también, en los conceptos fundadores del cine *underground* estadounidense.

Sobre esta relación con el *cine underground* Robert Stam<sup>72</sup> explicita que el autor cinematográfico, ya anterior a la *política de autor*, se esforzaba en alcanzar una autenticidad. “Ideas que querían decir que (...) el cine podría trascender su forma de producción artesanal e industrial y construir una visión singular, una firma.”<sup>73</sup> Él detecta en los escritos vanguardistas de realizadores como Maya Deren y Stan Brakhage, una serie de proposiciones en las cuales el “extraordinario abanico expresivo” del cine debería servir a la representación de visiones personales de la realidad.

Es importante señalar que el factor económico también es clave en las reivindicaciones del grupo de cineastas y críticos que aboga por la *política de*

---

<sup>70</sup> *Ibid*, p.34.

<sup>71</sup> En Stam, 2001, p. 106.

<sup>72</sup> *Ibid*.

<sup>73</sup> *Ibid*, p. 58.

*autor*. Stam<sup>74</sup> apunta esta política como “estratégica” en relación a la estructura de producción cinematográfica vigente. Él defiende que estos cineastas atacan “las rígidas jerarquías de producción, a su preferencia por el rodaje en estudio y a sus convencionales procedimientos narrativos”.<sup>75</sup>

De esta forma, el *cine de autor* empieza a ser una práctica reconocida, y nombra a las películas de directores que consiguen crear un estilo propio y mantenerlo en el conjunto de su obra.

Para nuestra investigación, la principal contribución de la *política de autor* es que, históricamente, muestra que los críticos reconocen una creatividad singular, en que el director responde como responsable último de la obra.

Ahora, la concepción de una obra es un proceso que involucra la actividad de escritura y las operaciones de *puesta en escena*. Los directores autores pasan, entonces, a tener mayor control de la historia, porque son también guionistas de sus películas.

La política de autor nos parece pertinente, entonces, por el hecho de que trae al terreno del cine profesional una nueva perspectiva acerca del trabajo del autor en cine, posibilitando un nuevo espacio para la construcción de enunciaciones personales.

## **1.6 El video: las consecuencias de la nueva tecnología y los sistemas portátiles de grabación**

Luego de la consolidación del reconocimiento de la autoría en la figura del director, y después de la ruptura con la dependencia estética del lenguaje del cine clásico, empiezan las primeras producciones en video, contemporáneas a las investigaciones de los cineastas experimentales con formatos más artesanales y personales, como el Super-8. Históricamente, el video llega en un momento en que el cine documental está volviendo la mirada hacia otro foco.

---

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Ibid*, p. 109.

Según Renov<sup>76</sup>, a partir de los años 60, surge un nuevo contexto en la producción documental subjetiva:

[...] hasta los años 60 la idea del realizador de documental era apuntar la cámara para el mundo, para el exterior. En los años 60 empieza la sustitución de movimientos políticos por políticas de las identidades, como género, raza, etnia y sexualidad. El sujeto, el realizador que autoriza el inicio del cambio del objetivo de la cámara, es cada vez más el objeto de “admiración” de la cámara.

El video hereda la agilidad y accesibilidad de las cámaras 16mm y Super-8. Y, con esta coyuntura, en los años 70, a través de la utilización de equipos portátiles como en el sistema Sony *Portapack*, la expresión personal en el video empieza a ser expresiva.

[...] una comprensión correcta de la etimología de la palabra *video*, que en latín significa *yo veo*, es decir, que supone una visión personalizada, en primera persona, opuesta por lo tanto a *él ve*, a la imagen espectacularizada en tercera persona, que ha sido la imagen mercantil típica de las industrias del espectáculo institucional.<sup>77</sup>

En el sentido ideológico, el nuevo soporte fortalece la utilización del audiovisual como una herramienta para la lucha contra el pensamiento hegemónico en el arte, en la sociedad y en la política.

El video también continúa la tendencia del *cine experimental* en que una de las principales preocupaciones era trabajar las potencialidades expresivas del medio. El protagonista de esta transposición de la idea de experimentación, Nam June Paik, declaraba: crear una obra es, para mí, lo mismo que investigar los medios<sup>78</sup>.

Esta tendencia se destaca porque los artistas estaban en un momento de transición entre los medios, en el cual ocurre una búsqueda de las especificidades estéticas y, como consecuencia, de nuevas formas narrativas. “Los años 60 están ávidos de exploración de los medios, de dispositivos y de nuevos modos de pensamiento: el tiempo, los cuerpos, la

---

<sup>76</sup> En debate “A tradição subjetiva”, en la conferencia sobre la subjetividad en documental, en el festival internacional de documentales *It's all true* (San Pablo, 2003).

<sup>77</sup> En Gubern, 2000, p. 151.

<sup>78</sup> Declaración de Nam June Paik en el texto “Los orígenes”. In La Ferla, Jorge (Org.). (2000). *El Medio es el diseño Audiovisual*. (126-127). Buenos Aires: Publicaciones del C.B.C, Eudeba, Libros del Rojas.

acción, lo real, el proceso, el paisaje, la tierra, la óptica... *pop art, body art, land art, video art, land art, etc*".<sup>79</sup>

Artistas de distintos campos pasan a utilizar el video para *performances* individuales, una nueva forma de expresión artística que idealiza un arte de provocación y una forma singular de percibir la relación del sujeto (y su cuerpo) con la máquina.

Según La Ferla<sup>80</sup>, la *performance* será una de las nuevas posibilidades discursivas creadas por la experimentación expresiva con el arte electrónico.

Parfait destaca que en la *performance*, la presencia del operador de la cámara tampoco era necesaria. Las imágenes podrían ser de la cámara que vigila, que es dejada en alguna posición para registrar al artista. Pero, en otro extremo, la cámara podría ser tomada por la mano del artista y formarse como una suerte de extensión de su cuerpo en acción.

En la definición de las nuevas formas expresivas surgidas de la práctica del video, nace primero la definición *video de creación*, que luego será bautizado como *videoarte*. La primera exhibición pública con el nuevo medio será en 1965, cuando Nam June Paik utiliza el video en un programa del "Monday Night Letter", un evento cultural organizado por los miembros del grupo *Fluxus*, Robert Watts y George Brecht.

Defendido por las vanguardias de la época como medio de expresión artística en oposición a su utilización en la televisión, el video tendrá, en este sentido, las mismas características del cine de vanguardia en las décadas de 20 y 30. En los dos casos, el terreno es ocupado por artistas de los más variados campos, y la accesibilidad del medio, sumada a sus nuevos recursos expresivos, despierta un impulso de exploración formal. El artista utiliza el video con el mismo espíritu de ruptura y experimentación que el artista de la vanguardia histórica.

Gene Youngblood<sup>81</sup> identifica en el video otras características heredadas del *cine experimental*. Una de ellas es consecuencia de la

---

<sup>79</sup> En Parfait, 2001, p. 60. Del original: Les années 1960 sont avides d'exploration de médiums, de dispositifs et de modes de pensée nouveaux: le temps, le corps, l'action, le réel, les processus, le paysage, la terre, l'optique... vont définir des aires de compétences en dehors de tout style. Le *pop art*, le *body art*, le *land art*, le *video art*, le *land art*, le *video art*, le *process art*, etc. (...)." <sup>80</sup> La Ferla, 2000, pp. 131-145.

interdisciplinaridad de la práctica del video: muchas aportaciones del video de creación tienen su origen en las artes plásticas, son una aplicación o, mejor, una extensión y prolongación de las artes plásticas en el nuevo soporte.

Además, el video, al defender la experimentación y la ruptura, intentará alejarse de la estética y de la ideología de la televisión. “Se aleja, por tanto, de los sistemas industriales de producción y serialización y estandarización de los productos.”<sup>82</sup>

Estéticamente, según Comolli<sup>83</sup>, la negación de la estética de la televisión tendría algunas estrategias claves: una estética minimalista y una afirmación del tiempo real que permite interrogar y desintoxicar la condición pasiva del espectador televisivo; una modificación de los códigos de la televisión comercial a través de citación, alusión, parodia, protesta [...].

Entre las cuestiones que rechazaban al cine hegemónico estarán el propio dispositivo de exhibición (el espacio envolvente, la oscuridad y la pantalla única); la identificación del público con los personajes, engranaje principal del *Star System* de dominación del espectador; las reglas clásicas de narratividad, continuidad espacial y de acción; y, principalmente, el ilusionismo de un cine que intenta simular la realidad de forma verosímil.

Artistas como Nam June Paik también serán referentes en nuestra investigación sobre la escritura autorreferencial en los medios audiovisuales. Según La Ferla<sup>84</sup>, esta autorreferencialidad será una de las constantes de la obra de Paik. Uno de los recursos expresivos que evidencian esta afirmación sería la “[...] utilización de imágenes provenientes de otras situaciones de sus

---

<sup>81</sup> Youngblood, Gene. (2000). El cine se expande en el video. In La Ferla, Jorge (Org.) *El Medio es el Diseño Audiovisual*. (pp. 120-122). Buenos Aires: Publicaciones del C.B.C, UBA; Eudeba, Libros del Rojas.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> *Apud* Moran en What is video? Mapping out models of médium specificity. In Moran, James M. (2002). *There's no place like home video*. (pp. 1-32). Minneapolis: Minneapolis University Press. En texto citado de Comolli es su importante ensayo “Technique et ideologie” publicado en *Cahiers du cinema* n. 231, en 1971. Del original: In general, video artists adopted two strategies of negation: the first, a minimalist aesthetic and assertion of real time to interrogate and detoxify passive television spectatorship; the second, a modification of the codes of commercial television through quotation, allusion, parody, and protest in order to cue recognition of, and distanciation from, the objectionable qualiteies believed to reside in industrial forms.

<sup>84</sup> En su texto Videovacio o el diseño de una obra video. In La Ferla, Jorge (Org.). (1996). *La revolución del Video*. (pp. 131-145). Buenos Aires: Oficina de publicaciones Universidad de Buenos Aires.

videos y que son permanentemente recicladas. Estas repeticiones son comentarios o variaciones de otros procesos y trabajos.”<sup>85</sup>

Entre negar y construir nuevas relaciones con los medios, el video da énfasis a algunos binomios en los cuales todavía se destaca la lucha por el protagonismo del sujeto: *amateur* y profesional; autodeterminismo y determinismo; individual y masificado; innovación y convención. Elementos citados por Moran<sup>86</sup> como siendo parte de la lucha contra un sistema de masificación de la imagen. Surgen conflictos dentro de lo que él llama *estética de la negación*, construida a partir de una necesidad valoración de las expresiones singulares.

Machado<sup>87</sup> identifica estas características como parte de un momento de explosión creativa en varios terrenos, como podemos comprobar con la misma coexistencia entre la práctica fílmica y la práctica videográfica. El autor también identifica “una proliferación incontrolable de prácticas autónomas, independientes o alternativas, que se contraponen a los modos consolidados de producción simbólica”<sup>88</sup>. Para Renov, como ya explicitamos, además del *videoarte*, el video era utilizado en prácticas sociales militantes y comunitarias como herramienta de exposición de diversas experiencias en la sociedad.

En conformidad con la constatación de Renov, para Gubern<sup>89</sup>, el estatus de una nueva imagen “fue predicada como instrumento de liberación comunicativa en el video comunitario (dimensión social), en la guerrilla electrónica (dimensión política) y en el videoarte (dimensión estética).”

Jean-Luc Godard destaca que la realización de trabajos personales con el video dependía de los mismos factores determinantes para la producción de una película, como de la portabilidad de los formatos:

La realización de trabajos personales e incluso de carácter artesanal se verá favorecida en los años sesenta con el uso de los formatos reducidos: 16mm, 8mm o Super 8 en el caso del cine; los formatos de media pulgada y 3/4 de pulgada en el caso del video. Formatos que suponen un mayor acceso a los medios y un abaratamiento notable de los costos.<sup>90</sup>

---

<sup>85</sup> *Ibid*, p. 135.

<sup>86</sup> 2002, p. 08.

<sup>87</sup> Machado, Arlindo. (1988). *A arte do video*. San Pablo: Brasiliense.

<sup>88</sup> *Ibid*.

<sup>89</sup> En Gubern, Roman. (2000). ¿La revolución videográfica es una verdadera revolución?.

In La Ferla, Jorge (Org.) *El Medio es el Diseño Audiovisual*. (pp. 105-111). Buenos Aires:

Publicaciones del C.B.C, Eudeba, Libros del Rojas.

<sup>90</sup> Godard, Jean-Luc, 2000, p. 08.

El cambio de las cámaras Super-8 y 16mm por las cámaras de video será provocado tanto por cuestiones económicas como por cuestiones técnicas<sup>91</sup>.

El video, con su duración y sus bajos costos, también conduce este enlace a través de los nuevos espacios explorados por la propia televisión, con un nuevo tipo de narcisismo y *voyeurismo* que acaban por incorporar y crear nuevas narrativas de la vida privada. La relación cuerpo y máquina se profundiza, las “prótesis audiovisuales” son cada vez más adaptables al mundo de la intimidad y de la soledad. Las obras empiezan a ser estructuras narrativas equivalentes a las de la literatura íntima, como, por ejemplo, la forma del diario personal.

Con el video, la autorrepresentación comienza a ingresar los territorios de la intimidad, desde utilización de imágenes que simbolizan realidades privadas, como la transformación del propio cuerpo del realizador en imagen y objeto de las obras. Surge, entonces, una nueva forma de nombrar la autorreferencialidad discursiva: la *autofilmación*.

Con otros recursos que posibilitan distintas relaciones con el cuerpo – como la revisión de las imágenes en el mismo momento de grabarlas– el video levanta una discusión con la cual el aparato audiovisual es considerado como una suerte de espejo. El concepto *efecto-espejo*, proclamado por algunos estudiosos del medio en relación a esta eventualidad, proviene de la posibilidad de verse de forma casi instantánea en la imagen registrada.

La aparición de la *autofilmación* es destacada por Lischi<sup>92</sup> como una consecuencia de la dimensión personal e íntima que el video toma a principios de los 70. En este momento, escenas casi exclusivamente domésticas –estéticamente y en relación al contenido– son puestas en la pantalla del video por artistas como Bill Viola, Nam June Paik y Vito Acconci. La *autofilmación* empieza como una experiencia en la cual los realizadores se

---

<sup>91</sup> Aunque resulta importante resaltar que esta “sustitución” no fue total, y hasta hoy no llega a serlo. Surgen nuevos medios y con ellos nuevas formas de expresión. Los artistas de las vanguardias serán, generalmente, los primeros en intentar explorar las nuevas capacidades estéticas desde los nuevos medios, pero en la época, para Parfait (2001), “(...) sobretudo en el cine de arte y de ensayo y el cine de autor, será absolutamente abusivo decir que las prácticas videográficas han sustituido de una manera general a las obras de soporte filmico.”

<sup>92</sup> En Lischi, Sandra. (2001). Dallo Specchio al discorso: video e autobiografía. In *Revista Bianco & Nero*, N° 1 / 2.

filman a sí mismos, explorando potencialidades formales del formato, como una mayor duración de la cinta de video. Pero también significará la *puesta en escena* de todo un universo personal en que amigos, compañeros, vecinos y familiares aparecerán muchas veces como personajes de los videos.

Lischi<sup>93</sup> subraya que esta tendencia sigue la decisiva influencia de autores como Jonas Mekas. Para ella, es muy fuerte el contacto con el *cine experimental y underground* en el cual el autor se filma a él mismo y también a su pequeña comunidad.

Como parte central de la obra está el cuerpo, instrumento de medida y de evaluación del sujeto: así como el cuerpo del artista está involucrado en una acción (la *performance*), el sujeto que es representado, encuadrado, tratado por lo electrónico también lo estará. El cuerpo será la más evidente expresión de lo íntimo, y servirá como visibilidad posible para la interioridad del sujeto enunciador. Cuando es registrado por la cámara, el cuerpo puede estar integrando una suerte de “prótesis tecnológica” de su funcionamiento y de sus expresiones.

En el video, la piel es el límite del contacto con el cuerpo. El soporte electrónico, con su trama visual (el barrido) es la traducción correspondiente para esta superficie. La relación íntima del sujeto discursivo del video con su propio cuerpo se dará en extremos *close ups* y planos detalle de partes del cuerpo. Las distorsiones de lo real provocadas por la imagen del video no dificultan la construcción de una representación “maquínica” de la corporalidad del artista, representado con su cuerpo, con su voz, con su respiración y con la duración real de una experiencia que se hace en la presencia de la máquina. El video, según Parfait<sup>94</sup>, será como una segunda piel, cuando ya la piel del artista es la superficie real y necesita otro espacio, otro soporte para expandirse.

Para Parfait<sup>95</sup>, con el video, se opera un redescubrimiento de gestos sencillos del cuerpo y sus expresiones. Signos de la subjetividad, del pensarse a sí mismo a través de la representación y del cuerpo como

---

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> Parfais, Françoise. (2001). Les figures du narcissisme le miroir, les corps, entre parenthèses. In Parfais, Françoise. *Vidéo: un art contemporain*. (pp. 184-189). Paris: Éditions du Regard.

<sup>95</sup> *Ibid.*



identidad, no solamente de acciones que serán perseguidas por la mirada. El ver y representar su propia transformación también pasará por el registro de los gestos del cuerpo, gestos que serán desglosados en su visualización y en la singularidad que la “cámara prótesis” causará en la estética.

Estas características del video, que posibilitaban un acercamiento al cuerpo y a la experiencia personal cotidiana e íntima, serán fundamentales para llegar a las ideas de su utilización especular y narcisista.

### **1.7- La dimensión especular del video**

En las primeras reflexiones teóricas acerca de la utilización del video como herramienta para discursos autorreferenciales, Rosalind Krauss establece una polémica relación entre el *efecto-espejo* y la posibilidad de una fascinación narcisista en el arte del video.

La tesis de Krauss sobre la dimensión especular del video, compone una analogía estructural entre el espejo y el video instantáneo –simultaneidad de *prise de vues* y de la difusión de las imágenes– que permite al artista entrar en relación con su imagen. La misma idea conduce, entonces, a pensar que el dispositivo video sería un modelo para la autoreflexividad narcisista. Sin embargo, su tesis es reflejo de una comparación entre *efecto-espejo* y narcisismo que impide la posibilidad de la utilización simbólica de la imagen. Si bien los artistas utilizan el *efecto-espejo* como recurso expresivo para la construcción de imágenes de sí mismos, esto no quiere decir, necesariamente, que esta representación sea narcisista pues el recurso de la autofilmación incluye la creación de efectos narrativos y simbólicos que van más allá de la comparación establecida por la autora.

Uno de los realizadores que más utiliza estas propiedades del video será Vito Acconci. En sus *autofilmaciones* el “*feedback* instantáneo” es fundamental. El cuerpo está, por lo tanto, centrado entre dos máquinas que están abriendo y cerrando un paréntesis. El primero de éstos es la cámara; el segundo es el monitor, el cual proyecta la imagen del *performer* con la inmediatez de un espejo.

Para Parfait<sup>96</sup>, con el cambio del estatuto de la duración en el video, que lleva a la posibilidad de una utilización más constante del plano secuencia, el presente de los personajes se confundirá con el presente de la “expectación”. La autora lleva esta característica a un origen relacionado con las situaciones de *performance*, *happening* o *body art* filmadas. El artista será como un *performer* confinado a un espacio (diegético y temporal) y su cuerpo estará protegido por la distancia entre el momento grabado y la representación en la pantalla.

Paralelamente a este movimiento performático del video-artista, habrá una tendencia volcada hacia el mercado que lanza al medio como una herramienta para que no profesionales construyan relatos sobre sus vidas. Los aparatos serán las mismas cámaras portátiles caseras. Hacia mediados de los sesenta se ponen a la venta los primeros equipos de video para consumo del ciudadano no profesional, versiones reducidas del proceso de captación y registro de las imágenes y sonido de la tecnología televisiva.

Pero existía también la tendencia al familiar, que según Gubern<sup>97</sup>, “tendrá una dimensión interesante, que puede servir de ejemplo, en otra instancia y en otra práctica del video, pero que vehicula su relación con el medio y con la ideología de la época (egocentrismo, individualismo...)”<sup>98</sup>.

El autor defiende que de la utilización no profesional del video surgen dos grandes opciones, derivadas de los aparatos portátiles fílmicos:

[...] la celebración familiar (autoproducción) y el *voyerismo* espectacular (consumo) no hacen más que reproducir, con mayores ventajas operativas, dos funciones tradicionales del Super-8 y del cine familiar. En el video de celebración familiar (...) hay pues que referirse, sobre todo, al fetichismo de receptáculo, pues una de sus atracciones para el gran público es la de hacer que ellos o sus familiares aparezcan en el mismo y prestigioso receptáculo que las personalidades públicas y las estrellas [...].<sup>99</sup>

Las tendencias identificadas por Gubern muestran que esta *praxis* del video puede servir para entender cómo la representación de *sí mismo* pasa a

---

<sup>96</sup> En el texto *Le cinéma – la vidéo: question de genre? Des similitudes et des différences*. In Parfait, Françoise. (2001). *Vidéo: un art contemporain*. Paris: Éditions du Regard.

<sup>97</sup> En Gubern, Roman. (2000). ¿La revolución videográfica es una verdadera revolución?. In La Ferla, Jorge (Org.). *El Medio es el Diseño Audiovisual*. (pp. 105-111). Buenos Aires: Publicaciones del C.B.C, Eudeba, Libros del Rojas.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> *Ibid*, p. 108.

ser una necesidad anunciada por el mercado de fabricación de los nuevos *gadgets* para la vida privada.

Otro elemento interesante que enfatizamos de esta relación con el registro de la vida privada, es el hecho, destacado por el propio Gubern, de que entre las facilidades técnicas del video, en relación al cine, estaba la duración de una cinta de video comparada con un rollo de película. Con mucho más tiempo disponible en su soporte de registro, el video podría servir a la trivialidad cotidiana y no sería utilizado solamente para la filmación de momentos especiales de la vida de una familia. Ahora, el padre de familia o el hermano más conectado con los cambios tecnológicos, podría tranquilamente experimentar la grabación de otros momentos de la vida cotidiana de su entorno. Esa característica favorece a la democratización de un espacio que era privilegio de pocos y sólo para el registro de momentos especiales.

Otra característica técnica del video que facilitará su difusión será la posibilidad de ver en tiempo real los resultados de la grabación. Esto alienta la producción de imágenes por parte de practicantes con poco conocimiento técnico y devalúa correlativamente el papel del experto capaz de prever los resultados a través de sus conocimientos. Su efecto inmediato ha sido desplazar los rodajes en Super-8 y 16mm, que requerían la verificación de resultados tras un lento procesado, en favor de la grabación videográfica que puede ser inmediatamente examinada.

Al descubrir el potencial del video como un dispositivo electrónico que podría ser consumido individualmente, los fabricantes ya no predicaban su utilización en el núcleo familiar. Cada individuo era incentivado a tener su aparato para crear pequeñas películas sobre su vida. Christine Tamblyn<sup>100</sup> cita la revista *Video Review* que presentaba una competencia anual llamada "Shoot-off" en la cual podrían concurrir cineastas no profesionales. Ellos eran incentivados a utilizar animación y los nuevos efectos especiales inclusive en obras documentales. En otra publicación, la revista *Video Maker*, existe el concurso "Carry a Camcorder" que incentiva a los *amateurs* a rodar diarios en video casero. Estos concursos son un ejemplo de que la industria dictaba el surgimiento de géneros que, necesariamente, exigían un consumo mayor y

---

<sup>100</sup> *Apud* Gubern, 2000.

más continuo de material virgen. Gubern<sup>101</sup> subraya la actitud de incentivo del escritor de la columna que dice: *lo único que hay que recordar es que el video de este tipo no necesita seguir ninguna regla preestablecida.*

El realizador debería simplemente filmar su cotidiano, destacando temas interesantes y quizás capturando situaciones más dramáticas, sin necesariamente pensar en coherencia narrativa o en contextos y temáticas inherentes a la práctica profesional que podrían reprimirlo para filmar en cantidad.

Entre tantos registros *amateurs*, continúan desarrollándose los géneros como películas de viaje y familiares, pero con el estímulo del consumo individual y con las capacidades técnicas ya mencionadas. Surgirá, entonces, un espacio para diarios íntimos, autorrepresentaciones, autobiografías que multiplicarán singularidades y transformarán las relaciones de los sujetos con estos tipos de dispositivos caseros de imagen en movimiento. Es abierto un espacio para una nueva forma de consumir la tecnología audiovisual, y dentro de este consumo, algunos sujetos descubren una vocación hacia el aparato, a la intimidad como tema y a sí mismos como personajes de películas.

El ejemplo más interesante sobre esa consecuencia de la cercanía de nueva tecnología al sujeto consumidor que empieza a promover una “autointerpretación” estará presente en una película autorreferencial contemporánea. En el documental *Tarnation*<sup>102</sup> (2003), de Jonathan Caouette, el realizador construye un autorretrato que cuenta su historia personal a partir de materiales de archivo personales como fotografías, grabaciones de audio, filmaciones en Super 8 y grabaciones en video hechas por él mismo cuando niño y adolescente. Con la elección de la apropiación de materiales personales, Caouette simula una estética contemporánea para algunas vivencias privadas en distintas fases de su vida. En diversos momentos de su vida registrada, vemos un niño representando personajes que pueden resumir su relación narcisista y especular con el video.

---

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> Utilizando imágenes de *home movie* y *home video* (con diarios videográficos incluidos) entre muchos recursos digitales, el autor es protagonista de una historia que debería ser la de su madre esquizofrénica y un retrato de la familia norteamericana. Las cámaras registran su vida, su crecimiento y transformación, están totalmente conectadas con los registros privados que consigue utilizar.

Las imágenes de archivo personal que él utiliza parecen ser impulsadas por la necesidad de un joven utilizando el aparato del video en su “catarsis”<sup>103</sup> revisionista. La película autorreferencial, construida con las imágenes de archivo personal, se compone como una suerte de actualización de su *autofilmación performática* en varios momentos de su vida privada.

Esta forma de autorrepresentación –o de autofilmación, anterior a la representación como intención<sup>104</sup>– será uno de los fenómenos más interesantes y determinantes en la identificación del dispositivo video como una tecnología destinada para la construcción de discursos privados.

### **1.8 - El documental performático**

En este contexto de democratización del video y de cámaras utilizadas en los más diversos tipos de hogares y en las manos de múltiples sujetos, identidades y grupos sociales, se originan dos formas de autorreferencialidad. Las dos son identificadas por Michael Renov como nuevos estilos, dentro del espacio-dispositivo video de manifestación del sujeto como tema de su propia obra: la *confesión videográfica* y el *ensayo autobiográfico*.

Fortaleceremos en el Capítulo 3 las discusiones sobre las formas narrativas en documentales autorreferenciales. Por el momento, es interesante tener en cuenta que tanto en la confesión como en el diario videográfico o cinematográfico hay un sujeto que se dirige a la cámara como un soporte para la manifestación de sus pensamientos íntimos.

La multiplicación de sujetos que toman el aparato como instrumento de esta tarea personal, a partir de la década de 80, será tan grande como la constante multiplicación de nuevos aparatos o nuevos estilos y formatos audiovisuales.

Como consecuencia de la utilización del video por grupos ligados a movimientos sociales –principalmente de minorías que lanzan discusiones

---

<sup>103</sup> En la película *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette, el mismo realizador termina por ser el protagonista y sus conflictos personales acaban por representar el diagnóstico de una parte de su generación y de la familia media estadounidense.

<sup>104</sup> En el sentido que las imágenes son archivos personales y no fueron pensadas para ser parte de una película.

respecto al género y la raza– algunos realizadores empiezan a enfatizar la complejidad emocional de sus experiencias como parte de estos grupos. Un ejemplo canónico es *Tongues Untied* (1989), de Marlon Riggs. Según Nichols, que clasifica esta obra como parte de la *modalidad performática de representación documental*, el director articula un énfasis en las cualidades subjetivas de la experiencia y de la memoria.<sup>105</sup> Como en otras películas de esta tendencia, hay una tendencia hacia la “libre combinación de lo actual y de lo imaginado”, donde el espectador es invitado a descubrir cuál es la posición social de los hombres negros homosexuales, como el propio Marlon Riggs.<sup>106</sup>

En esta tendencia performática del documental, los autores buscan mover a la audiencia hacia una afinidad con su perspectiva específica del mundo.

La tecnología utilizada sigue siendo el aparato ligero que posibilita la intrusión en territorios de la realidad más relacionados con la subjetividad, como el 16mm, el 8mm, el Super-8, la Bolex 16mm, la *Sony Portapack* y la *Pixelvision*.

Uno de los sujetos que se torna como estrella de las confesiones será la adolescente norteamericana Sadie Benning que, con la cámara *Pixelvision*, juguete fabricado por *Fisher Price*, que tenía bajos costos, empieza a utilizar el video para registrar representaciones sobre su vida íntima.<sup>107</sup>

*If Every Girl Had a Diary* (1989) es la primera confesión de la adolescente Sadie Benning, que realizará una serie de videos personales entre los cuales destacamos la cercanía a su cuerpo cotidiano. En su primera película, el escenario es su propio cuarto y ella construye una definición de sí misma. En un espacio confinado a su mundo privado, hablando de conflictos y experiencias cotidianas, ella utiliza la cámara como confidente. La imagen de sus ojos que se acercan a la cámara crea una atmósfera de intimidad –y a veces uno puede sentirse hasta incómodo por estar viendo su confesión–.

---

<sup>105</sup> 2001, p. 131.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> También conocida como PXL 2000, la cámara *Pixelvision* ha sido lanzada para el mercado de juguetes infantiles en 1987. Por sus bajos costos y por su estética singular, el formato de video, que se instala en la época de transición del analógico para el digital, pasa a ser utilizado por cineastas de *vanguardia*, videomakers y por *amateurs*. Con una estética particular, la imagen en la *Pixelvision* es grabada en audiocassettes, tiene baja resolución y es en blanco y negro.

Los lentes para los cuales ella mira encarnan el propio espectador, que asiste a la construcción de la personalidad de la adolescente homosexual.

En *Me and Rubyfruit* (1989), Benning continúa buscando un espacio para decir algo sobre sí misma. Ahora su obsesión está más ligada a su sexualidad, que será también tema de *It Wasn't love* (1992), su película más conocida, en la cual sus vestuarios masculinos aumentan el grado de autorrepresentación figurada evidentes en sus obras. Benning no sólo habla de sí misma sino que además crea un vestuario para el personaje en que se transforma.

Para Renov<sup>108</sup>, la facilidad de inserción en espacios íntimos, de casi instantáneo *feedback*, daban al video la característica de catalizador para la enunciación de conflictos privados, y de allí viene su potencial confesional.

En la relación con el cuerpo y con la conciencia de sí mismo, la cámara representa un confidente que puede ser confundido con la figura del espectador. La confesión videográfica transforma al confesor en una imagen equivalente a las grandes estrellas del cine, como parte de un mundo en que hay algo interesante para ser visto por el espectador.

## **1.9 – Documentalistas autores**

### **La consolidación de la autorreferencialidad en el “cine de lo real”**

A partir de los años 80, la autoría empieza a ser una posibilidad más sistemática también en el cine documental. Documentalistas que empiezan a mantener en sus obras rasgos temáticos y estilísticos, dejando clara una mirada personal, una firma para la personalidad manipuladora del contenido.

En la historia del género, sabemos, ya habían existido documentalistas que sostenían una teoría sobre el “cine de lo real” y que, a través de sus estilísticas, habían definido postulados fundamentales del cine documental. Robert Flaherty y Dziga Vertov son ejemplos.

---

<sup>108</sup> Renov, Michael. (2004). *The subject of documentary*. Minneapolis: Minnesota University Press.

Después de la consolidación del concepto de “política de autor”, introducido por los críticos franceses, en la década del 60, algunos documentalistas pasan a mantener un estilo y a consolidarse como cineastas autores.

La "política de autores" trasladada al cine documental tendrá como una de sus principales características formales la utilización la autorreferencialidad narrativa, primeramente, como recurso para *films ensayo*. En este momento el sujeto creador, el autor, ha resuelto (influenciado por las autofilmaciones del video y por las cámaras 16mm más luminosas y con formatos de calidad profesional en video como el formato *broadcasting* Betacam) manipular el discurso asumiendo no sólo un estilo personal, sino también a sí mismo como sujeto y objeto del propio discurso.

El yo de estas películas narra con un lenguaje fragmentado, con una discontinuidad narrativa y visual, con hibridismo formal, buscando lenguajes que traducen la sensación misma de ser un sujeto sin certidumbres acerca de la realidad de su tiempo.

Estos mismos sujetos se servirán de cambios tecnológicos para intentar mantener la potencialidad discursiva de la duración y de la transformación de una mirada surgida del registro directo de sus propias experiencias.

Aun en el ámbito del lenguaje, en medio de tantas nuevas prácticas de la imagen de lo real, algunos documentalistas autores estarán combinando, por ejemplo, secuencias rodadas con algunas premisas estéticas del *Cine Directo* con narraciones en primera persona. Para Barnouw<sup>109</sup>, esa combinación se desarrolla en estos “ensayos filmicos”, forma narrativa en boga a partir de los años 80.

Ahora estamos hablando de documentales de autor, en los cuales, además de haber una presencia del sujeto discursivo como parte central en la obra, hay una estructura de producción profesional. A diferencia de los videos de la misma época y de las películas personales protagonizadas por vanguardistas como Jonas Mekas o Stan Brakhage, en este momento el estilo personal no necesariamente pasa por una realización casi

---

<sup>109</sup> 1993, p. 336.



exclusivamente individual por parte del cineasta. Este tipo de práctica de autorreferencialidad en el cine puede contar con un equipo técnico (humano) profesional, altamente especializado en la tarea de hacer cine y para el caso, cine documental.

Sin embargo, estas películas no son tan radicales en sus modelos narrativos, estéticos y de producción; tampoco debe haber, necesariamente, una disminución en la intensidad presencial de autoría en las mismas. En la base estética, principalmente en el abordaje articulado desde la *puesta en escena*, estas películas mantienen las características de la discursividad autorreferencial. Son discursos en los cuales el realizador está en escena no sólo para contar una historia propia, sino para generar un discurso donde su punto de vista personal acerca de un tema es central. La autorreferencialidad hará parte de una elección de *puesta en escena*, para poder hablar de un tema con evidente importancia en su contemporaneidad. No es una confesión, sino más bien un acto filosófico que encuentra una posibilidad de materialización discursiva en los códigos de la práctica cinematográfica.

Entre los cineastas que empiezan a trabajar la subjetividad en enunciaciones “en primera persona”, en gran parte *auto-ficciones*, se destaca Chris Marker, autor de una vasta obra cinematográfica y videográfica. Las características principales de sus obras son la memoria como temática y la profundidad filosófica de sus textos y de su punto de vista. En *Sin sol (1982)*, por ejemplo, el documentalista crea un dispositivo narrativo que funde lo epistolar como forma narrativa y el ensayo como discurso. En esta película, la narratividad epistolar es construida a través de un narrador femenino que lee las cartas de un sujeto que viaja entre Japón, Guinea-Bissau, Islandia y Estados Unidos. En sus cartas, este personaje reacciona a las imágenes de la realidad con la cual tiene contacto. Él mismo será el realizador que filma las imágenes de su viaje. Su obra pasa a ser una posible *auto-ficción* en que el sujeto discursivo está constituido en dispositivos de narración que construyen algo similar a una novela donde la enunciación epistolar simula un personaje-autor que cuenta su experiencia. En sus cartas, este personaje reacciona a las imágenes de la realidad con la cual tiene contacto.

De esta forma, utilizando una mezcla entre una comunicación ficcional –derivada del recurso expresivo encontrado en la lectura de las cartas de un viajero por la narradora de la película– y de la *puesta en escena* de los registros audiovisuales directos de una supuesta experiencia personal de este viajero, el sujeto discursivo intenta escamotear el hecho de que está directamente implicado en la trama de la historia.

Bill Nichols, en su sistematización del cine de no ficción en modalidades, clasifica *Sin Sol* en el modo poético, por considerar a la obra “una compleja meditación sobre el acto de filmar, memoria y poscolonialismo”<sup>110</sup>, lo que para nosotros es consecuencia de una mirada propia del autor.

Además, sus películas revelan la soledad del proceso creativo del sujeto enunciador. “*Sin sol* se convierte, además, en el trabajo que nos identifica a Chris Marker como cameraman solitario, moviéndose dentro de este binomio tan contemporáneo del camino secreto que habita tecnología y soledad, entre conciencia de la pérdida de control y la acción, visible o no.”<sup>111</sup>

Chris Marker conseguirá hablar de los extremos del mundo al emprender un viaje solitario por tres países sobre los cuales el relato de su experiencia reflexiona.

Además de Marker, algunos otros documentalistas, como Robert Kramer, también se destacan con obras autorreferenciales.

En *USA Route One* (1989), Robert Kramer habla del retorno a su país de origen. En un momento de su vida personal, Kramer dispone un dispositivo para contar una historia sobre los Estados Unidos. Esta historia depende de la trama que construirá en su viaje por el país acompañado de un personaje ficcional puesto en escena para representar su mirada.

Ya en *Punto de partida* (1994), el mismo autor hace otro viaje. Ahora vuelve al Vietnam, volviendo a transitar mientras va filmando el país en el cual estuvo durante la guerra. De una experiencia personal en el presente Kramer crea un discurso acerca de su memoria individual y, a través de un revisionismo de su experiencia, alcanza a hablar sobre un tema que también

---

<sup>110</sup> En Nichols, 1997, p. 104.

<sup>111</sup> En Ledo, 2004, p. 194.

parece haber sido olvidado por la generación de la que él, ideológicamente, era parte.

En *Voces espirituales* (1995), otro cineasta autor, Alexander Sokurov emprende un viaje hacia el centro de una situación de conflicto, de guerra, de batalla armada real. El director, acompañado por un camarógrafo y un sonidista, no está en la ruta ni vuelve a ningún lugar de experiencia en el pasado, tampoco busca saber sobre personajes. Sokurov convive con sus personajes y se pone en escena como alguien que quiere vivir la experiencia del 'otro' para así poder representar los conflictos de una guerra de frontera.

El documental será estructurado narrativamente por un diario sobre su inserción en la vida cotidiana del ejército ruso. La obra está dividida en cinco episodios con duraciones distintas<sup>112</sup>. El dispositivo articulado será ir a una situación de conflicto, ponerse en la situación de un problema fronterizo y estructurar el relato en forma de diario filmado sobre los tres meses en que el realizador vive en campamentos militares, con una unidad de la armada rusa, en la frontera de Tadjikistán y Afganistán, foco de conflictos y de una guerra constante. *Voces espirituales* es el diario de un artista en donde vemos personas reales en una situación particular, en una región de frontera, en un conflicto territorial. Es un registro histórico y político, y al mismo tiempo es una obra de arte, con una estética específica y con una narración en primera persona.

Desde su *voice over* en primera persona y con imágenes con una estética que enuncia la dimensión espiritual de su mirada, lo que vemos es una metáfora de la situación del hombre. En este viaje de pocos meses, Sokurov se coloca en esta situación para ponerse en el lugar del otro, del que vive el cotidiano de un conflicto histórico.

En este viaje, el realizador de cierta forma organizaba su propia *puesta en escena* en una situación segura. En este contexto, como en cualquier discurso autorreferencial, los riesgos están más relacionados con los

---

<sup>112</sup> No hay reglas temporales ni formales en los episodios. En el primer episodio, por ejemplo, no hay más que 2 planos, divididos en 3 cortes en el montaje. Es como si fuera el prólogo de la película, donde el director parece intentar ponernos en el clima de su "viaje". Los planos fijos y casi sin movimiento interno parecen cuadros y lo que relata Sokurov, como un narrador que se revela en primera persona casi al final del episodio: es la historia de la vida de Mozart.

resultados de la enunciación que con lo que podría pasar en su experiencia personal en una situación real.

En estas películas los cineastas construyen una trampa para sí mismos y el proceso de descubrimiento de los mecanismos de la misma resulta en un inevitable proceso de auto-análisis gracias al cual cada realizador pasará a mezclarse a sí mismo como personaje y como sujeto de la propia experiencia.

Directamente involucrado con el tema de la película, sujeto dentro de la narrativa, el individuo de la enunciación puede también estar buscando algo para recuperar de la propia vida o acaso recobrar la vida que se puede perder.

En este nuevo terreno abierto para y por los documentalistas autores, los sujetos discursivos asumen la búsqueda de situaciones cinematográficas para poner en escena sus puntos de vistas sobre la realidad. Esta actitud, creemos, confiere una autoridad y una responsabilidad sobre las imágenes producidas, directamente ligada a ellos como una identidad productora, cuya obra es reconocida como autoral.

### **1.8- Auto-ficciones y los posibles impactos de tecnología digital**

Jean-Louis Comolli<sup>113</sup>, al analizar *Berlin 10/90* (1990), de Robert Kramer, identifica este producto como el arquetipo de una “nueva clase de documentales”. *Berlin 10/90* es, para el autor, una película-proceso. Él se refiere al dispositivo que delimita el tiempo de la película y el proceso de rodaje. Pero este dispositivo también se constituye de otros artificios, otras “prisiones” impuestas por el director para la realización de la película. Además de la prisión temporal, el proceso de rodaje es puesto en escena en un único escenario. Surge otra prisión aparente: la espacial.

---

<sup>113</sup> En Comolli, Jean-Louis. (2004). El anti-espectador: Sobre cuatro filmes mutantes. In YOEL, Gerardo (comp.) *Pensar el Cine 2 – Cuerpo (s), temporalidad y nuevas tecnologías*. (pp. 45-72). Buenos Aires: Bordes de Manantial.

Eduardo Coutinho<sup>114</sup>, conocido documentalista brasileño, también utiliza la expresión “prisión” para caracterizar el “conjunto de reglas auto-impuestas que delimitan el proceso de realización de sus documentales.”<sup>115</sup>

Consuelo Lins<sup>116</sup>, al estudiar algunas películas de Eduardo Coutinho, apunta para la recurrencia de lo que califica como “dispositivo”. Después, en colaboración con Claudia Mesquita<sup>117</sup>, la autora utiliza la misma noción en el análisis de otros documentales brasileños contemporáneos.

Cuando cruzamos las concepciones de las dos autoras, y teniendo en cuenta nuestro *corpus* de análisis filmico, constatamos que la característica fundamental de la “nueva clase de documentales” será la organización, por parte del cineasta, de un dispositivo de rodaje. Notamos que estas concepciones acerca de la forma en los documentales contemporáneos, se aplican, generalmente, en películas autorreferenciales, objetos de nuestro estudio.

La noción de dispositivo, según Lins<sup>118</sup>, “remite a la creación, por el realizador, de un artificio o protocolo productor de situaciones para ser filmadas, lo que niega, directamente, la idea del documental como una obra que “aprehende” la esencia de una temática o de una realidad fija preexistente.”

El establecimiento del dispositivo, a través de la institución de reglas, de límites para el proceso de rodaje, aporta la función de posibilitar narratividad a las películas.

*Berlin 10/90* es, para Comolli, la película arquetipo, que nos sitúa en varias características formales resultantes de la determinación de un dispositivo de rodaje.

*Berlin 10/90* es un proyecto de documental encomendado por la televisión. La delimitación formal impuesta era que la película fuese un plano

---

<sup>114</sup> Apud Lins, Consuelo y Mesquita, Cláudia. (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

<sup>115</sup> *Ibid*, p. 56. Del original: Coutinho utiliza também o termo “prisão” para caracterizar o conjunto de regras auto-impostas que delimitam o processo de realização de seus documentários.

<sup>116</sup> Lins, Consuelo. (2004). *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

<sup>117</sup> En el texto “Dispositivos documentais, dispositivos artísticos. En Lins & Mesquita, 2008. pp. 56-61.

<sup>118</sup> *Ibid*, p. 56. Del original: A noção remete a criação, pelo realizador, de um artificio ou protocolo produtor de situações a serem filmadas – o que nega diretamente a idéia de documentário como obra que “apreende” a essência de uma temática ou de uma realidade fixa preexistente.

secuencia de una hora. La utilización del plano secuencia entra como una premisa que genera la regla principal de la “prisión” en que Kramer resuelve, entonces, autoexponerse. Al “dispositivo” temporal, Kramer añade una “prisión” espacial: el escenario de su confesión. En este espacio cerrado, con un tiempo específico, Kramer determina que él será el narrador en primera persona, el personaje protagonista de una película que habla sobre un drama personal.

En este espacio, a través de las imágenes hechas por él mismo y exhibidas en un aparato televisivo, se logra que, en un mismo plano diegético, represente su memoria. Kramer subvierte el tiempo del plano secuencia y lanza al abismo los tiempos de su experiencia personal. Es la creación de este dispositivo lo que determina la forma narrativa (a veces la estructura también) y lo que delimita las operaciones de *puesta en escena* de la película.

Lo que él habla en su “confesión”<sup>119</sup> y las imágenes en la televisión forman un recurso expresivo donde él representa su mirada, a través de los fragmentos de su memoria visual.

Un escenario confesional es constituido dentro del propio espacio de realización de la película. Y como parte de su operación discursiva, éste sirve como elemento del dispositivo responsable para la activación de su memoria y de su discurso.

En un cierto momento de la película, él mismo interpreta su método, promoviendo una reflexión inherente a un *film-dispositivo* autorreferencial. Entre sus cavilaciones, él promueve la función documental y el estatuto fragmentario de sus imágenes:

Al filmar ayer en Goupius Bau, en la Gestapo, en el Reichstag, yo volví a un método confortable, interesante, justo. Él corresponde a mi visión, por fragmentos, y mismo de un fragmento a otro por asociación, a la vez que al azar y porque estamos allá en el mismo momento, en aquel ángulo de visión, etc. El descubrimiento de piezas, la tensión entre ellas –como las palabras en una frase, las frases se oponen, las ideas se entrechocan– corresponde también al descubrimiento de un lugar, de un sentimiento. Una otra razón: casi como una historia, un fragmento de historia, un hecho en el mosaico de los hechos.

---

<sup>119</sup> Estaremos analizando con más profundidad esta característica formal de la obra en el Capítulo 3, cuando nos detengamos en las formas narrativas de las películas autorreferenciales.

El refuerzo de las imágenes documentales también producido por el lenguaje personal de sus imágenes: simulaciones de archivos privados del autor en la ciudad de su experiencia presente y pasada, las dos constituyentes de la película.

En *Berlin 10/90*, el plano secuencia ya estaba determinado, el dispositivo que Kramer crea es su *puesta* en un espacio cerrado, en una situación de pasaje y de revisionismo de la propia vida. La equivalencia entre tiempo real y tiempo diegético garantiza un estatuto documental en la obra, que también se construye con la autorreferencialidad, con la firma del documentalista y es reforzada por la dramática confesional de su presencia-actuación.

Kramer, pues, se filma como cuerpo sometido a la presión del rodaje, a la violencia del tiempo que transcurre, a la sorda violencia del cansancio que todo lo invade, al mutismo que viene a ocupar, paulatinamente, el lugar de la energía verbal de los primeros veinte, treinta minutos. Aquí, “cuerpo” equivale a manifestación sensible de una subjetividad, de una historia del sujeto a quien su palabra (la del “Sujeto” Kramer) precisamente pliega y despliega en el tiempo real de la toma.<sup>120</sup>

De esta forma, el cuerpo del cineasta, al inscribirse en un espacio diegético, es la materialización de “un personaje de ficción en el espacio real.”<sup>121</sup> El sujeto discursivo asume su situación de personaje.

Según Comolli<sup>122</sup> esta autoexposición del cineasta es un rasgo esencial de esta “nueva clase” de documentales que consideramos *films-dispositivo*. Para él, en esta tendencia, el documental se transforma en una forma de salvar las imágenes cinematográficas de su puro estatuto de espectáculo y así, recuperarlas como documento. Entre las condiciones para esta “garantía documental”, Comolli<sup>123</sup> enumera lo que es determinante en estas películas: que el actor y el personaje sean uno solo; que el vínculo *cuerpo-palabra-sujeto-experiencia-vida* quede garantizado a tal punto que la experiencia de la filmación no pueda dejar de repercutir en el cuerpo filmado. Efectivamente, la película como el documento de esa incidencia:

En tal sentido, podríamos decir que el documento último, *el non plus ultra* del documental, es el cuerpo filmado del cineasta, que interrumpe de alguna manera el círculo de la representación

---

<sup>120</sup> Comolli, 2004, p. 49.

<sup>121</sup> Bernardet, 2005, pp. 142-151.

<sup>122</sup> 2004, pp. 47-48.

<sup>123</sup> *Ibid.*

confundiendo sujeto y objeto, medios y fines, prueba y ensayo. La entrada en escena del cuerpo del autor supera el valor del conjunto *cuerpo-palabra-sujeto-experiencia-vida* para hacerlo menos “adulterable” todavía: al filmarse, el autor garantiza con su persona la *potencia de esta confusión* que atañe a toda la singularidad del cine documental (redefine la especificidad del documental como relación con el cuerpo filmado). El cuerpo filmado del cineasta impone una prueba más de la esencia documental de la película, capaz de reproducir un efecto de verdad indiscutible.<sup>124</sup>

Este “cuerpo del cineasta en escena como verdad indiscutible” será, entonces, una de las características fundamentales de estos *films-dispositivo* autorreferenciales contemporáneos. Tal característica tiene importancia en el campo del documental porque concierne a una premisa esencial de la imagen como documento: es registro de imágenes memorables y recupera el valor de verdad para el relato.

Jean-Claude Bernardet<sup>125</sup>, al hacer un análisis de *films-dispositivo* autorreferenciales contemporáneos, encuentra otra característica relacionada a esa recuperación del estatuto de documento inmanente al artificio principal de estas películas: en ellas, el rodaje tiende a tornarse en la documentación del proceso. El documental recupera su estatuto de producto e incidencia de las presiones e improvisaciones del rodaje.

Este estatuto es recuperado, entonces, desde la concepción de que estas películas también son sobre el proceso de rodaje. Este procedimiento coincide con la búsqueda emprendida por los documentalistas-personajes.

Pero Bernardet advierte una suerte de trampa presente en este artificio. Las narrativas de estas películas son producto de una “reconstitución creativa” de lo que ocurrió en el rodaje. Esto significa que no hay simplemente una reposición de lo que ocurrió en el rodaje. En el montaje de imagen y de sonido, y en todas las etapas de los procesos de rodaje y de postproducción, existe una reordenación (o una organización narrativa) del material captado en el rodaje.

Otro dispositivo, y premisa narrativa frecuentemente utilizado en estos documentales, es la construcción de un relato de viaje emprendido por el

---

<sup>124</sup> *Ibid*, p.48.

<sup>125</sup> Bernardet (2005) encuentra estas características en las películas que elegimos para nuestro análisis filmico. Encontramos las mismas características en otras películas documentales autorreferenciales, por eso exponemos su análisis.



protagonista. El director decide hacer un viaje que, de alguna forma, compone una revisión de su propia identidad. Esto sucede, porque el pretexto del viaje encauza la idea de una rememoración a través del audiovisual. El director viaja hacia un lugar que tiene relación con su pasado, con su memoria personal, con situaciones de su vida privada. El sujeto discursivo vuelve a un espacio para revisar al sujeto que ha sido, en otro tiempo. La creación del dispositivo proviene de la decisión de ponerse en un “viaje de vuelta”. El pasado es actualizado en el presente de la doble experiencia personal de rememoración y construcción de un documento audiovisual presente.

En *Punto de Partida* (1994), Kramer articula un dispositivo que, aparentemente, determina la sinopsis de la película. Es como una película ejemplar de lo que parece un cierto revisionismo de nuestra necesidad de imágenes de la realidad con estatuto de documento.

Así como en *Punto de Partida*, en *USA Route One* (1989), también de Robert Kramer, existe una revisión de la propia obra y una vuelta física hacia el espacio de una experiencia en el pasado. En *Punto de partida*, el documentalista regresa a Vietnam después de 23 años, cuando realizó un documental militante: *The People's War* (1970). Kramer promueve una revisión de la propia obra y de la ideología de toda una comunidad de intelectuales y artistas de la cual él hizo parte. La película es una reflexión sobre la actividad de los intelectuales militantes en los años 60 y promueve un diálogo con el propio dominio del cine documental, con el propio cine como parte de la memoria del mundo.

El dispositivo da la vuelta hacia un lugar, en el pasado, donde tuvo una experiencia personal. Es preparado, también, para indagar qué ha cambiado en Vietnam luego de aquellos años en guerra. En la película, el protagonismo abarca a Kramer, pero él habla de los personajes del pasado: vietnamitas que le ayudaron a hacer la primera película e intelectuales de la época. La diégesis de la película es construida desde la relación del autor con los “fantasmas” de su pasado. Kramer, como personaje protagonista, constituye una ficción sobre su proceso de la rememoración que ocurre durante este

viaje. Esta característica del documentalista como personaje remite al concepto de *auto-ficción*, de Jean-Claude Bernardet<sup>126</sup>.

Al analizar películas dispositivo autorreferenciales, Bernardet concluye que, en estas películas, hay vidas reales moldadas conformes a las reglas de la ficción. Bernardet muestra, entonces, el juego entre ficción y documental latente en la composición de estas obras: son películas de ficción elaboradas con materiales extraídos de situaciones reales. Son “documentales con deseo de ficción y ficciones con deseo de realidad”<sup>127</sup>.

A la articulación de sí mismos (los realizadores) como personajes, se sumarán a la incorporación del proceso transformador de personas conocidas y familiares que también pasarán de personajes colaboradores a activos participantes de la trama. Como en el cine de vanguardia y el experimental, los documentalistas pueden hablar de sus comunidades y de los personajes de su universo personal.

La concepción de Bernardet nos sirve de referencia para evaluar varias características de la *auto-ficción*, sobre las cuales estaremos discutiendo en el capítulo de análisis del *corpus*, dos documentales autorreferenciales contemporáneos que son, además, *films-dispositivo*.

Por ahora, citaremos algunas películas notables en la creación de distintos dispositivos, en las cuales se hace evidente una mezcla entre los procedimientos narrativos del género documental y ficcional.

Algunas utilizan recursos expresivos y operaciones de *puesta en escena* en géneros específicos de la ficción.

En *Yo no sé que me han hecho tus ojos* (2003), de Sergio Wolf y Lorena Muñoz, el dispositivo ficcional de una investigación personal funciona con recursos propios de la novela policial, específicamente el *cine negro*. Sergio Wolf se interpreta a sí mismo como un detective que investiga la historia de una importante cancionista del tango argentino, Ada Falcón. Según los recursos expresivos propios de este género, son utilizadas imágenes de archivo en blanco y negro de films de ficción argentinos. La *puesta en escena* –encuadres e iluminación, principalmente– también remite al lenguaje del *film noir*. En su narración en primera persona, Wolf es un

---

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> *Ibid.*

documentalista que confiesa su curiosidad acerca de la misteriosa cancionista.

Con referentes estéticos de la ficción componiendo su relato, la película combina proceso de rodaje con la acción misma del protagonista, documentalista-detective. La investigación sobre la vida de la cantante se confunde con el intento de encontrarla. Ada, que era una de las grandes leyendas del tango argentino, se retira de escena en 1942 y pasa a vivir en un convento franciscano. El enigma que encierra una controversia tan grande alimenta el deseo por encontrar a la protagonista y saber, de ella misma, qué ha pasado y las razones que la llevaron a abandonar su vida de artista.

Para recuperar la memoria perdida de su ilustre enigmática, Wolf – como detective y documentalista– articula una búsqueda por los lugares del pasado de la cancionista que, en su mayoría, ya no existen. Ruinas y pocos testimonios posibles marcan la tensión por encontrar a la protagonista.

La imaginación y las dudas del documentalista –personaje investigador, autor y narrador de sus propias inquietudes– serán los principales elementos que conducirán a la construcción de la enigmática protagonista de la película.

El encuentro con Ada Falcón es el desenlace de esta estructura dramática –una “restitución” creativa de un proceso de investigación– que mezcla las sorpresas de lo imprevisible con una construcción casi literaria, consistente, representante de la transposición de la primera persona al cine. Con el documentalista asumiendo su papel de “detective” que busca al misterioso personaje de la película, el género del *film noir* no será simplemente una influencia y un material para la construcción de la puesta en escena, sino que compone la posibilidad de una *autoficción*.

En *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, una vez más el tema de la dictadura militar en el país, particularmente sobre los desaparecidos, es puesto en escena. Ahora, la documentalista asume una ficción dentro de su obra documental. El dispositivo también consiste en la exposición del proceso de rodaje. Pero, en este caso, la documentalista es sustituida por una actriz cuya función es interpretar a la propia Albertina. Desdoblamiento del protagonista: Albertina aparece como personaje real, como documentalista. Y Albertina es interpretada por una actriz que simula ser Albertina.

Mezclando una *puesta en escena* del proceso de construcción de la película (ella y su equipo) y una simulación (una actriz que interpreta a la documentalista), Albertina crea un dispositivo en el cual procedimientos del campo documental y ficcional están mezclados.

Al transformar el espacio tomado por el sujeto discursivo en el cine documental, utilizando procedimientos propios de la narrativa ficcional, estas películas levantan, también, discusiones acerca del propósito y de la necesidad de autorreferencialidad en la forma de las películas.

Un caso extremo, contemporáneo, en un delicado territorio para la creación de una representación cinematográfica, la enfermedad del cineasta puede ser tema de su propia película. Johan Van Der Keuken, en *Vacaciones prolongadas*, busca la cura para su cáncer. El aparato que lo acompañó toda la vida pudo salvar la historia de su lucha. El cine en primera persona resulta en un discurso del sujeto, de la enunciación sobre su intento real de supervivencia.

En *Vacaciones Prolongadas* (2000), la posibilidad de la muerte será lo que guía al documentalista-héroe y lo que despierta el deseo por ver la cura de Keuken por parte del espectador.

¿Dónde estará el dispositivo? Se instala la confusión entre la experiencia propia –vida– y lo que ocurre en la película –y para la película–. ¿Van Der Keuken estaba, de hecho, buscando la cura para su cáncer en todas las situaciones?, ¿o algunas estaban siendo creadas para la puesta en escena y para la narratividad del posible film? ¿Era la película el objetivo de ciertas decisiones o todo hacía parte de la búsqueda personal para la cura del cáncer? Confusión también entre el intento por escapar de la muerte: ¿buscando la cura para la enfermedad? ¿Intentando eternizarse al prolongar la vida en una película?

Cuando lo que está en la película es parte de la vida personal de su autor, es inevitable el surgimiento de una serie de dudas entre lo que es experiencia organizada para la película –por el dispositivo– y lo que está construido a partir de momentos determinantes de su vida personal.

Sea cual fuera su dispositivo y cómo articula la restitución creativa del proceso de rodaje, el documentalista contemporáneo ha asumido que puede ser protagonista de su discurso.

Además, el objetivo puesto en escena en las primeras secuencias de estas obras, en la presentación del tema y del conflicto, es una incógnita en todo el relato. La estructura narrativa (que no necesariamente sigue la realidad de cómo han ocurrido los hechos para la realización de la película) es organizada de forma tal, que la impresión que tenemos es que acompañamos la transformación del propio personaje (documentalista) mientras continúa su búsqueda.

Entre vueltas a tiempos perdidos, búsquedas personales, obsesiones de una colectividad en la cual el director se ubica como una especie de abogado, el documentalista/protagonista, a veces héroe, o simplemente un investigador, es puesto en el territorio de incertidumbres, obsesiones y conflictos personales.

Es necesario el “acontecimiento dispersivo, directo y en pleno transe de la realización”, potencia del cine documental explicitado por Comolli<sup>128</sup>. Es el momento en que el cine [...] se encuentra con lo imprevisible o con la improvisación, con la irreductibilidad de un presente vivo bajo el presente de la narración, y la cámara no puede siquiera comenzar su trabajo sin engendrar sus propias improvisaciones, como obstáculos y a la vez como medios indispensables.<sup>129</sup>

Aunque en su dispositivo haya una previsión de por dónde debe trazar su camino, el carácter aleatorio de la realidad provoca una constante tensión, y el desarrollo de la narrativa nunca, de hecho, puede ser previsto.

Por todo lo enunciado, sólo podemos conocer el punto de llegada pero todo el camino es una incertidumbre. Los dispositivos creados confunden las acciones de la vida con las acciones “creadas” para ser puestas en escena y generar una narratividad. El pulsante carácter aleatorio de la realidad, la improvisación para la cual hay que estar preparado, parece ser lo que garantiza el título de “documental cinematográfico” para estos discursos.

El deseo de la vanguardia de unión entre arte y vida se hace posible y visible en los discursos, sin que suceda una pérdida del estatuto de documento histórico en sus obras.

---

<sup>128</sup> *Apud* Deleuze, 1991, p. 288.

<sup>129</sup> *Ibid.*

## **Capítulo 02**

### **El territorio de las enunciaciones personales: la tecnología, los sistemas de producción y la estética**

En este capítulo, abordamos la técnica como dimensión fundamental para la construcción de discursos subjetivos y personales en cine y video. Para hacerlo, empezamos a discutir la relación entre la evidente multiplicidad y diversidad de los discursos autorreferenciales con la especificidad tecnológica de los aparatos audiovisuales ligeros.

A través del marco teórico que tomamos como base para esta sección, encontraremos los puntos que confluyen entre los distintos campos de la *praxis* subjetiva en el cine y video. Identificamos, entonces, las cuestiones conceptuales y estéticas involucradas en la conexión tecnológica que encontramos entre los mismos.

#### **2.1 La *praxis* del *cine personal*: un territorio de encuentro entre el *cine familiar* y el *cine experimental***

El primer aspecto que resulta importante en esta discusión es la relación entre la utilización de cámaras portátiles con la autonomía del artista en el proceso creativo de la realización de una obra.

La aspiración de los artistas por una autonomía creativa es concretada por la adopción de los formatos del cine *amateur* y familiar, como el 16mm, 8mm, Super-8, y los formatos de video ligero.

En el cine, optar por producir de forma independiente y con contenido personal es una aspiración que, muchas veces, se dificulta por el hecho de que la producción audiovisual depende de tecnologías altamente complejas y sistemas de producción onerosos. En este sentido, la portabilidad del aparato audiovisual es una condición técnica que determina directamente el sistema de producción de una obra y, como consecuencia, también en su estética.

En el capítulo primero de nuestro estudio, cuando desarrollamos un histórico de las enunciaciones personales en el cine, constatamos una característica fundamental de esta *praxis*. Al momento de considerar que su libertad de creación se ve limitada por el uso de cámaras pesadas, con poca movilidad, y por la necesidad de una estructura de producción burocratizada y con altos costos, algunos artistas de la vanguardia histórica que deseaban crear nuevas formas de expresión con el nuevo medio, empiezan a utilizar la tecnología desarrollada en la producción *amateur*. Este procedimiento se repite en varios otros momentos de la historia de las tecnologías de las imágenes móviles y es un evidente paradigma en la producción independiente y personal.

Al hacerlo, los artistas encuentran un sistema de producción acorde con las necesidades de una creación más personal, con las posibilidades de mayor movilidad, utilización cotidiana y fácil manejo.

Como consecuencia, dadas las condiciones operativas para filmar desde los universos cotidianos y privados, el cineasta personal utiliza las tecnologías del *cine amateur* como inspiración estética para concretizar su deseo de autonomía.

Si extendemos el debate respecto a esta forma de producción con las discusiones acerca de la autonomía del arte en la sociedad burguesa, encontramos una aspiración común.

En la génesis del concepto de autonomía del arte, aparece una relación con el sistema de producción artesanal. Para Burger<sup>130</sup>, la permanencia en el nivel de producción artesanal es la condición previa efectiva para que el arte sea concebido como algo singular.

Como el cine es una forma de producción del arte en que la división social del trabajo<sup>131</sup> es operativa, el artista que practica el *cine personal* ve en los aparatos ligeros herramientas para la producción de obras audiovisuales, posibles de ser manipuladas con facilidad y por una sola persona. Al promover un enlace entre el concepto de Burger y la *praxis* de las vanguardias artísticas, podemos concluir que la utilización del aparato ligero

---

<sup>130</sup> En Burger, Peter. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península S.A.

<sup>131</sup> El cinematógrafo es un medio producido por la sociedad burguesa y tiene como característica productiva la división del trabajo.

facilita una forma de producción “artesanal” en el campo de las imágenes en movimiento.

El vínculo con el cine *amateur*, desde la idea de un “cine artesanal”, se hace evidente a partir de una red de aspectos que acarrearán una forma de practicar el cine donde es más probable la consolidación de la idea de autonomía del artista.

Los formatos *amateur* serán lo que Moran nombra como *Autonomous Artefacts*<sup>132</sup>. Según Moran<sup>133</sup>, los artistas experimentales fueron los primeros en rechazar el manejo estandarizado de estas tecnologías, buscando una “reformulación” estética de su utilización masificada.

Estéticamente, en la ideología de las vanguardias artísticas, pioneras en utilizar las tecnologías *amateur*, el cine venía a cumplir, con la movilidad de sus imágenes, una función esencial en su deseo de construir la conexión entre arte y vida.

Laurence Allard<sup>134</sup> establece una sistematización con algunas conexiones fundamentales entre las prácticas *amateur*, *familiar* y *experimental*, encuentro del cual surgirá el *cine personal experimental*<sup>135</sup>. Su hipótesis define el *cine familiar* en los orígenes del *cine personal*, lo cual abarcaría otros nombres o conceptos de cine de vanguardia: *cinéma pur*, *expérimental*, *cinéma comme art*, *cinéma integral*, *cinéma marginal*, *cinéma différent*.

El factor determinante para tomar el *cine familiar* y *amateur* como fuente de inspiración y modelo, es el hecho de que la cámara utilizada en este mercado masivo tiene características prácticas, fundamentales para una realización personal: más facilidad de manejo y bajo costo.

Para Allard, el *cine personal* resulta ser una forma de hacer *cine experimental*, donde el registro de experiencias privadas del sujeto creador

---

<sup>132</sup> Moran, James M. (2002). *There's no place like home video*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> En el texto *Une rencontre entre film de famille et film expérimental: le cinéma personnel*. In Odin, Roger. (1995). *Le film de famille. Usage privé. Usage public*. (pp. 113-125). Paris: Klincksieck.

<sup>135</sup> En nuestro trabajo el concepto de *cine personal experimental* y de *cine personal* es equivalente. Reconocemos que tanto el concepto de Allard (*cine personal experimental*) como el de Dominique Noguez (*cine personal*) hace referencia a una misma *praxis* del cine. Optamos por la expresión *cine personal*.



es tema y materia prima de la película. Por su característica de registro de lo privado, el *film de familia* servirá como fuente de inspiración formal y un modelo emancipador para el *film personal*.

Del registro de la experiencia privada, surge otra característica común a estas prácticas: la necesidad recíproca entre *cine familiar* y *cine personal* para la retención del tiempo y la preservación de la memoria personal.

En este sentido, el *cine personal experimental* crea otra realidad cinematográfica, surgida de una intimidad documentada, de la innovación formal que consiste en la exploración del estado visible de la interioridad en el cine.

La contundencia de la experiencia subjetiva se armoniza con la retórica del estilo *amateur*, que se caracteriza por ser la obra de un hombre solo o de una “comunidad de hacer”<sup>136</sup>. En este sentido, la práctica del padre de familia y la del cineasta personal se entrelazan en la utilización del aparato para capturar las transformaciones de sus realidades.

Otra característica de la *praxis* subjetiva destacada por Allard, y que nos interesa, está relacionada con el espacio diegético generalmente presente en el *cine personal*. Tanto en el *film familiar* como en el *cine experimental personal*, existen las “comunidades de hacer” o comunidades de practicantes. Eso acarrea una coincidencia de realidades representadas: espacios restringidos que, en algunos casos, semánticamente, pueden aproximarse a un hogar. Esta característica podría ser resumida con la palabra “familiar” como significado de espacio y grupo común.

Los documentales performáticos también pueden serlo en este sentido. Nichols, llama esta tendencia de autoetnografía; es decir, obras donde comunidades filman sobre sí mismas y para sí mismas.<sup>137</sup>

En el sentido de espacio diegético, se comparte una idea que viene del film familiar: el *home movie* ofrece una suerte de ficción de la familia, cuyos espacios y acciones generalmente son restringidos al ámbito privado.

Para explicitar tal relación, Laurance Allard<sup>138</sup> cita algunos ejemplos de la historia del *cine experimental*.

---

<sup>136</sup> Allard (1995, p.118) identifica que, como el familiar, hay una comunidad de practicantes del cine experimental con este estilo personal: “Des cinéastes expérimentaux en amateur: une communauté de faire”.

<sup>137</sup> 2001, p. 134.

Menciona algunos artistas precursores como Hans Richter, quien ha realizado, durante su exilio en Estados Unidos, algunos de estos “films de copains” (*Dreams that Money Can Buy* (1947) y *Dadascope* (1961)). Sus actores son otros realizadores de la generación de la primera vanguardia, como Marcel Duchamp y Man Ray. Las películas de Jonas Mekas, como *Scenes from the Life of Andy Warhol* (1990) y *Scenes from the Life of George Maciunas* (1992), también siguen esta tendencia.

En el *cine underground* estadounidense, los vínculos de amistad y la unión por un arte más democrático y personal, lleva a cooperaciones en la producción y a la creación de un sistema de distribución propio. Estas características dibujan, por lo tanto, el contorno de una pequeña sociedad, en la cual las películas pueden tener como tema la propia comunicación entre sus miembros.

Pero el caso más evidente citado por la autora es el de Andy Warhol que, en 1963, instala una ‘Bolex’ en la *Factory* y cada visitante debería dejarse filmar por 3 minutos (el tiempo de una bobina). Como consecuencia, hay en estas imágenes una creación de registros personales, en un espacio donde circulan miembros de una comunidad.

Los numerosos *portraits*, del mismo autor, también fueron hechos en el medio artístico, su “comunidad de hacer”. Con la misma comunidad, Warhol hace experimentos como *Kiss* (1964); *13 Most Beautiful Women* (1964-1965); *13 Most Beautiful Boys* (1964-1965); *50 Fantastics and 50 Personalities* (1966). De esta forma, su espacio de creación y vivencia está representado como un hogar que está conformado por una comunidad unida por la práctica del arte.

Esta característica, por tanto, genera espacios de comunicación donde circulan estas películas y, como en el registro de la práctica de los *home movies*, hay una comunidad que se reconoce y se comunica a través de ellas. En este caso, la comunidad está compuesta por sujetos que tienen condiciones para entender los aspectos estéticos y políticos en los contextos de sus experiencias y, de esta forma, reconocer los aspectos memorables y públicos de las situaciones que registran.

---

<sup>138</sup> Allard, 1995, p. 118.

Este contexto genera, por consiguiente, una comunidad con capacidad para la apreciación estética de estas películas, creando un espacio de “intersubjetividades”, establecido por un mismo repertorio interpretativo entre sujetos que comparten formas de vida.

## 2.2 Un territorio de rupturas

Desde la herencia y la conexión con el cine *amateur* surgen figuras que trazan una ruptura estética en el *cine personal* y, para nosotros, en la práctica del documental autorreferente.

Según Laurence Allard<sup>139</sup> el *cine personal* promueve una serie de rupturas de los códigos (de la materia de expresión, de la analogía, del montaje, etc.) en relación a las formas del cine establecido. Algunos de estos quiebres ya eran defendidos por los cineastas de las vanguardias históricas y por documentalistas, en obras más subjetivas.

Entre los elementos destacados por la autora resaltamos la utilización del montaje simbólico y no narrativo (que no prioriza continuidad de las acciones), los errores específicos típicos de la fotografía, como súper y sobre exposición, el temblor y el fuera de foco de la cámara en mano, entre otros.

Rupturas narrativas, estéticas y temporales se manifiestan en un lenguaje que se caracteriza por su carácter impredecible y la indeterminación existentes en el *cine familiar*. A éstas las vamos a considerar como elementos estéticos que pueden ser mezclados con otras rupturas intencionales del lenguaje cinematográfico en el *cine personal*.

Esta indeterminación pasa por el montaje y puede ser espacial y temporal. En este sentido, Odin establece lo que llama “una temporalidad indeterminada”, a partir de la cual destaca la falta de continuidad narrativa, que también es común en el *film familiar*.

Las únicas referencias son constituidas por relaciones de contenido: cambios de luz y de colores, siguiendo los momentos de un día, cambios de ropa (...). Pero estas indicaciones están

---

<sup>139</sup> Volvemos a citar sus conceptos del texto *Une rencontre entre film de famille et film experimental: le cinéma personnel*. Justificamos la utilización sistemática de su investigación en este capítulo, exponiendo que existe una ausencia de referentes teóricos para abordar la misma relación construida en su análisis.

lejos de permitir la fundación de una construcción temporal de alguna forma precisa. (...) El film de familia no ofrece más que una serie de momentos temporalmente indeterminados. El video, dando la posibilidad de fijar la hora y la fecha en la pantalla, eleva la ambigüedad a este nivel pero la información es puramente designativa: el tiempo es indicado sin ser expreso.<sup>140</sup>

Esta indeterminación llega a un extremo: en el *film familiar* tampoco habrá marcas de principio y fin pues no hay una intencionalidad narrativa, mas sí una necesidad de registro que transforma el montaje en discontinuo y no narrativo.

Surge otra característica del lenguaje del cine como un espacio para la manifestación personal: la fragmentación, la discontinuidad entre planos y lógica de acciones. Esto sucede porque la articulación del sentido en el montaje se da por la necesidad de crear sensaciones que vayan más allá del reconocimiento de personajes en acción o de cambios de encuadre con intención dramática.

En el *film familiar*, así como en las posibilidades creativas del *cine personal*, no hay una unión temporal explícita entre las acciones de los "personajes". En esta ruptura del montaje basado en la acción de continuidad, la traducción de la fragmentación propia a la experiencia real es puesta en forma.

Para Roger Odin, el *film familiar* no cuenta una historia sino que conecta fragmentos de una forma incompleta, de distintos espacios y tiempos.

Odin expone una serie de características de este quiebre de códigos en el *film familiar*:

"El *film de familia* ignora el proceso de homogeneización que permite dar una coherencia a una secuencia de planos: ajustes de movimiento, ajustes de mirada, planos de corte; él viola la regla de los 180 grados, la regla de los 30 grados, la regla del campo/contracampo, de ahí los huecos, las rupturas, los saltos más evidentes; así, no resulta extraño encontrar dos planos consecutivos presentando un encuadre idéntico del mismo escenario y entre los

---

<sup>140</sup> En Odin, 1995, p.29. Del original: Les seules repères sont constitués par des informations de contenu: changements de lumière et de couleurs suivant le moment de la journée, changement de costumes (...) mais ces indications sont loin de permettre de fonder une construction temporelle quelque peu précise (...). Le film de famille n'offre le plus souvent qu'une série de moments temporellement indeterminés. La vidéo, en donnant la possibilité d'afficher l'heure et la date à l'écran, lève l'ambiguïté à ce niveau mais l'information est purement désignative: les temps est indiqués sans être exprimé.

cuales solamente los personajes se han movido (así se encuentra renovado unos los trucos más célebres de Méliès)".<sup>141</sup>

El autor continúa este pensamiento concluyendo que la posibilidad de planos de larga duración en video, por ejemplo, no cambia esta característica: un plano que dure muchos minutos, no será necesariamente más narrativo. Además, para que un plano tenga narratividad, hace falta que sea construido sobre un modelo narrativo y que, nítidamente, su final reenvíe a su principio.

Otras figuras de ruptura pueden surgir desde la práctica experimental heredadas del lenguaje del *film familiar*. Son lo que Odin califica como *figuras que generan confusiones de la percepción*. Otras figuras de ruptura son subrayadas por Allard<sup>142</sup>: la imagen temblorosa, los *flous*, los paneos con velocidad muy rápida y hasta "figuras de agresión sonora" que pueden causar una confusión deliberada en la imagen.

Pero una de las principales características es el montaje discontinuo. En este, se producen saltos temporales (no narrativos) entre los planos. Esta forma de corte lleva a una ruptura visual que, a veces (más usualmente en la práctica familiar) acarrea una incomprensión de la lógica entre las imágenes. Ya en la práctica experimental, esta característica es articulada como un recurso expresivo que significa, más allá de una ruptura con las necesidades del lenguaje codificado del cine, otra forma de representación del transcurso del tiempo.

Sin embargo, la cámara en mano puede ser considerada una de las características principales de estas enunciaciones personales en el cine. Pero es fundamental resaltar que, tanto en el *cine familiar* como en el *cine personal*, la estética de la cámara en mano tendrá otro estatuto. Cuando aquel que filma está registrando un momento de su vida, el énfasis para ciertas imágenes confiere a ellas un estatuto de imagen privada.

---

<sup>141</sup> *Ibid*, p. 30. Del original: Le film de famille ignore les processus d'homogénéisation qui permettent de donner une cohérence a une suite de plans: raccords de mouvements, raccords de regards, plans de coupe; il voile allégrement la règle de 180 degrés, la règle de 30 degrés, la règle du champ contrechamp, d'où des ruptures et des sautes de plus évidentes; ainsi, n'est-il point rare de trouver deux plans consécutifs présentant un cadrage identique du même décor et entre lesquels seuls les personnages ont bougé (ainsi se trouve renouvelé l'un des trucs les plus célèbres de Méliès).

<sup>142</sup> Allard, 1995.

Laurence Allard<sup>143</sup> describe un ejemplo bastante aclarador de qué ocurre cuando la cámara es utilizada en el registro de un momento personal para el sujeto discursivo. La autora cita la película *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), de Jonas Mekas, donde el temblor de la imagen, resultado de la cámara en mano, es evidencia de la *puesta en escena* de un drama personal.

En *Reminiscences*, Mekas filma un momento particularmente intenso: su reencuentro con su familia, con su hogar, con las memorias de su pasado y su infancia, después de un alejamiento por 35 años de aquella realidad. Un momento cargado de una larga y ansiosa espera que solamente podría ser traducida con justa intensidad si él llevase la cámara en su mano.

La autora cita lo que ha dicho el mismo Mekas sobre filmar este momento con la cámara en la mano: “Si bien las imágenes hechas por los técnicos siguiendo instrucciones habrían sido más profesionales: ellas podrían haber destruido el asunto verdadero que me preocupaba. (...) cuando uno entra en la casa por primera vez, uno sabe que las manipulaciones del film oficial no tienen más cabida”.<sup>144</sup>

El sentimiento de Mekas en relación a la *praxis* del cine profesional muestra que hay momentos en los cuales la traducción de la subjetividad necesita también de índices de la presencia del autor. La relación estará dada desde la sensibilidad del artista que sirve para múltiples traducciones de la propia experiencia. Y esta sensibilidad, en momentos íntimos y privados, pasa por un vínculo esencial entre el cuerpo y el aparato que registra sus reacciones físicas. El registro en imágenes es, de esta forma, un documento del “haber estado”.

Roger Odin<sup>145</sup> cita otros elementos propios del lenguaje en el *cine familiar*, que resultan importantes para entrar en nuestra discusión respecto a la estética del *cine personal*. Estos elementos compondrán, así como la cámara en mano, una estética reveladora del momento en que interactúa el

---

<sup>143</sup> *Ibid*, p. 116.

<sup>144</sup> *Ibid*. Del original: Bien que les images prises par ces techniciens suivant ses instructions auraient été plus professionnelles: elles auraient détruit le sujet véritable qui me préoccupait. (...) lorsque vous rentrez à la maison pour une première fois, vous savez que les foules du film officiel n'ont plus leur place.

<sup>145</sup> *Ibid*.

grupo familiar y que persistirá gracias al registro personal de una situación privada.

Para el autor, el *cine familiar* puede ser comparable con lo que podríamos denominar como “fotografía animada”. Eso sucede por el hecho de que en el film familiar aún se tiene la idea de “posar” para la cámara. Esto se expresa hasta tal punto, que el camarógrafo puede dejar la cámara y entrar en cuadro. En video, su voz puede inclusive estar presente interpretando la escena y diciendo dónde y cómo la “pose” (forma de *auto-puesta en escena*) debe ocurrir.

En esta interacción se produce el *regard caméra*, o la mirada hacia la cámara por parte de los participantes. Esta es una característica estética derivada del hecho de que el registro se hace dentro de una comunidad de la cual el director es parte.

### **2.3 Cine personal y autorreferencialidad en el cine documental**

Todos estos rasgos de lenguaje comunes entre el *cine familiar*, el *cine amateur*, el *cine experimental personal*, están presentes, para nosotros, en varias obras documentales autorreferentes. Estas características son, para nosotros, representativas de figuras expresivas que se constituyen como marcas de la enunciación subjetiva.

Estas prácticas poseen, para nosotros, un incontestable elemento en común: el sujeto discursivo que asume una discursividad personal y autorreferente, que puede ser tema y objeto de la propia obra.

En este sentido, las prácticas del *cine familiar*, del *cine experimental personal* y del documental autorreferencial son evidencia, estética e ideológicamente, de la utilización de las máquinas de las imágenes móviles como *tecnologías de la enunciación del yo*. La transformación del sujeto discursivo frente a su carácter de imprevisión de su experiencia personal es materia prima para el texto por él mismo producido.

Al trabajar con cámaras ligeras, los cineastas manipulan las limitaciones y los códigos del aparato *amateur* para componer obras personales. Sin embargo, los mismos no dejan de reivindicar, con el uso de

los mismos recursos, la expresión de una creación personal y libre de las limitaciones expresivas de sistemas de producción profesionales.

En este sentido, es fundamental la idea de que aquellos elementos estéticos y sociales de la práctica del *cine familiar* son transmitidos al *cine experimental*, creando el *cine personal experimental* (o simplemente, el *cine personal*). El vínculo entre las distintas *praxis* del cine es, para la autora, la prueba de que “una práctica social, banal y cotidiana” es capaz de irrigar el terreno de la creación artística.

Michael Renov enumera cuatro tendencias fundamentales y funciones estéticas en el documental: grabar, revelar o preservar; persuadir o promover; expresar; analizar o interrogar. La primera función es la que encontramos en común con esta realidad de *prácticas de sí* en el cine. Sea en el *film familiar*, en obras personales o en el documental autorreferencial, registrar la propia experiencia está relacionado con la necesidad humana de preservación.

El sentimiento más fundamental de preservación deriva del deseo humano de “embalsamar” el “tiempo ido”, los momentos registrables y guardarlos como *souvenirs*.

En el caso de la *praxis* familiar, el registro documental es una forma de rescate de la relación de las familias con el paso del tiempo. Registrar imágenes de sí mismo en determinados momentos de la vida es una forma de imprimir el intento humano de escapar a la inexorabilidad del tiempo.

Como resultado, las imágenes técnicas producidas en este territorio de enunciaciones subjetivas deben “[...] ser entendidas como una evidencia de cómo las personas han construido una visión particular del mundo. [...] con importantes funciones culturales: retención de memorias detalladas de las personas, lugares, eventos; transmisión de historias personales reformuladas en el contexto de una vida individual.”<sup>146</sup>

Moran<sup>147</sup> describe varias afiliaciones entre el *cine familiar* y las prácticas autobiográficas en cine y video. Entre ellas, surgen algunas tensiones, como el deseo de combinar identidad personal y pública. Sin

---

<sup>146</sup> Chalfen *apud* Moran (2002, p. 37). El autor se refiere especialmente a los estudios del antropólogo visual Richard Chalfen en relación a las prácticas del *film familiar* y *amateur*: Pictures must be understood as evidence of ... how people have constructed a particular view of the world. [...] retention of detailed memories of people, places, and events; transmission of personal stories reformulated into the context of an individual lifetime [...].

<sup>147</sup> *Ibid*, p. 60.



embargo, el autor destaca que en las películas autorreferenciales, hay una tensión entre tratar un tema histórico y mantener la idea de enunciación personal.

Otra característica que el autor encuentra en común entre el *film familiar* y la autobiografía es el deseo “de combinar generaciones del pasado, presente y futuro”, en una dramatización de la continuidad de la vida.

El hogar será también un espacio presente como “fundación cognitiva y afectiva que sitúa nuestro lugar en el mundo.”<sup>148</sup> Y el “hogar será el espacio que sintetiza tres dominios distintos de la experiencia: uno personal, un espacio privado para la memoria y la soledad; uno social, un lugar público para las interacciones de la familia o de un grupo; y un ambiente físico, diseñado para el control y la seguridad.”<sup>149</sup>

Tanto la autobiografía como el *film familiar* sirven, con estos elementos, a los sujetos en el establecimiento de un espacio para comunicar sus historias personales y sus mitos familiares.

El *home video*, como narrativa audiovisual, “provee funciones autobiográficas: representar los eventos de la vida de uno y observar la propia imagen en acción.”<sup>150</sup> El miedo a la extinción genera que la práctica del cine sea como un espacio para registros privados, biografías y autobiografías, hablando de los “ciclos de la vida”, del tiempo, de conceptos universales comunes a cualquier experiencia humana.

## 2.4 El impacto de la tecnología digital

Ya hemos explicitado, en el primer capítulo de nuestro estudio, que la tecnología de la imagen electrónica será la que radicaliza la cercanía de la imagen técnica audiovisual a la experiencia cotidiana e íntima de los

---

<sup>148</sup> *Ibid*, p. 61.

<sup>149</sup> *Ibid*. Del original: “home” is an ideal envisioned as the synthesis of three experiential domains: a persona, private space for memory and solitude; a social, public place for family or group interaction; and a physical environment designed for comfort and security.

<sup>150</sup> *Ibid*, p. 62. Del original: As an audiovisual narrative, then, home video provides two autobiographical functions: to represent the events of one own’s life, and to observe one’s own image in action. While offering these opportunities for self-determination, at the same time, the home mode tends to conventionalize unique autobiographies as an allegory of “the life cycle”, as an interaction of commun human experience.

individuos, y tendrá, en esta relación, su estatuto de un medio propicio a la discursividad personal que se ve fortalecido.

Con la tecnología digital, los cineastas personales encuentran una acumulación híbrida de recursos expresivos. Las posibilidades estéticas se multiplican a través de un lenguaje en el cual convergen recursos advenidos de distintos medios.

Además, en el nuevo contexto de producción, las cámaras digitales portátiles surgen con imágenes de definición cada vez mejores para exhibiciones en las pantallas de cine, e incorporan características profesionales como lentes intercambiables y control de luminosidad.

El impacto de la tecnología digital produce una evidente democratización de la producción y un acercamiento todavía más intenso entre la producción personal, familiar y *amateur*. Además de crear una cantidad de nuevos espacios para la circulación de estas obras.

En este momento histórico y cultural de la práctica documental, las cámaras digitales, en sus más diversas especificidades, ayudan a crear nuevas fronteras para las investigaciones de los realizadores experimentales. Además, entran en escena diversos grupos políticos y movimientos artísticos que siempre han visto la cercanía del aparato a sus miradas, cuerpos y experiencias, como una expresión de libertad, de una lenta liberación del sujeto hacia las limitaciones tecnológicas.

Esa nueva multiplicación de posibilidades creativas y de difusión es llamada por Michael Renov<sup>151</sup>, “*artesanía electrónica*”.

Para el autor, en los cambios tecnológicos, estos aparatos ligeros pierden, de a poco, algunas contingencias mediadoras como el material (soporte) y el tiempo (duración). Según Renov<sup>152</sup>, el alcance del aparato videográfico al mercado masivo fue exitoso a partir de una colonización cultural heredera del negocio de la preservación del ritual familiar. Además, el autor apunta hacia la ideología del “do it yourself”, proclamada como un discurso de “*tecnoterapia*”, primeramente familiar y luego, individual.

La consolidación de esta tendencia discursiva se dará, también, como una consecuencia de las nuevas capacidades técnicas de los aparatos

---

<sup>151</sup> En Renov, 2004, p. 198.

<sup>152</sup> *Ibid.* p. 198.

portátiles, máquinas que son como extensiones de la mirada del sujeto discursivo.

Para Roth<sup>153</sup>, la cámara DV se ha transformado en un nuevo órgano de inmersión del hombre en el mundo. Inmersa en las experiencias personales de estos sujetos, la cámara se configurará en una suerte de “prótesis” de su cuerpo.

El autor identifica una mutación en el aparato que también causa una transformación en el hombre y su relación con el mundo. Para él, esta mutación tiene un paradigma muy sencillo: la ligereza del aparato es muy significativa y, a la vez, la incorporación de aparatos productores de imagen está tan integrada a la cotidianeidad que surge una nueva relación del hombre con el mundo, una especie de inmersión antes no totalmente aceptada. El aparato lleva ahora el monitor incluido, posibilitando que uno pueda verse en la pantalla LCD. El cuerpo no está más pegado a la cámara, uno puede verse y elegir su propia puesta en escena sin necesitar estar con el ojo en el visor.

Esta mutación termina alejando la idea misma de mirada, del registro ligado a la visión, una idea que antes resultara tan importante para definir la relación del sujeto creador con la película.

Este cine en mutación, de ligereza e inmersión en el mundo, es ahora lo que Roth define como *cine de pulsión*, donde la fusión entre hombre y máquina resulta una búsqueda todavía más evidente; no porque la máquina sirva al hombre, sino porque el hombre pasa a percibirse a sí mismo desde una relación de dependencia con las posibilidades enunciativas del aparato. Pulsión de una nueva relación con la realidad filmada y de una nueva percepción del mundo.

El cine, como un flujo de conciencias y de experiencias en el tiempo, configura una especie de resultado, de imágenes que pueden servir a una “antropología de la inmersión”. Antropología que considera la relación del hombre con las imágenes técnicas y con sus aparatos de transformación del mundo personal, de las experiencias realizadas en documentos de una

---

<sup>153</sup> En Roth, Laurent. (2005). A câmera DV: órgão de um corpo em imersão. In Mourão, Maria Dora; Labaki, Amir (Org.). *O cinema do real*. (pp. 26-41). São Paulo: Cosac & Naif.

relación que crea otro hombre. Un hombre “pos orgánico”<sup>154</sup> que expande su mente, su cuerpo y su percepción de la realidad con la mediación de las máquinas.

El sueño de la *camera stylo*, de Astruc, parece ser concretado en esta alianza inherente entre la máquina y el cuerpo. La cámara como prótesis propaga imágenes de la inmersión del hombre en el mundo y un nuevo hombre surge de lo que la máquina puede (re)producir de su experiencia.

Con las tecnologías digitales, la autonomía en la construcción de la mirada llega a ser tanto una ruptura como la autonomía de la necesidad de registro, ya que la imagen puede ser producida enteramente en la computadora, sin necesitar un referente material.

La tecnología sirve de mediación en la investigación de ella misma y las imágenes técnicas se multiplican con la combinación de recursos disponibles. Gracias a las tecnologías digitales, la combinación entre medios –diversas cámaras pueden ser utilizadas y procesadas en el mismo aparato– puede generar un juego con la percepción que alcanza posibilidades ilimitadas de inserción y percepción de lo real.

Se puede concluir que, en la evolución tecnológica de este tipo de aparato, la incorporación de la máquina en realidades privadas y cotidianas aumenta a la vez que crecen sus recursos y disminuye su tamaño, pero esto también sucede porque la cercanía hacia el sujeto aumenta. Además, históricamente aumenta la necesidad por el reconocimiento de una posibilidad para representar a la experiencia humana en el tiempo, a través de imágenes móviles.

---

<sup>154</sup> Tomamos este concepto del estudio de Paula Sibilia (2002): *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro, Relume Dumará. El concepto de hombre pos orgánico surge a partir de la crisis del capitalismo industrial, cuando la necesidad de una constante renovación tecnológica (las tiranías del *upgrade*) acaba por desfasar el propio cuerpo del hombre, que no alcanza la complejidad tecnológica, con su antigua configuración orgánica. Esta relación con la tecnología proporciona también nuevos modos de ser. Las subjetividades, los cuerpos, las almas son influenciados por una necesidad cotidiana de autorenovación tecnológica. Es lo que la autora denomina como “tiranías del *upgrade* e identifica como una realidad en un mundo de fusión entre hombre y máquinas informáticas, donde la tradición que ella llama *Fáustica* hace de nuestro tiempo un momento en que el hombre intenta sobrepasar la propia condición humana.”

## **Capítulo 03**

### **Cartografía de las formas y sus conceptos**

Basándonos en distintas teorías de los campos del cine, del video y de la literatura, en este capítulo, proponemos una discusión acerca de la forma de obras documentales autorreferenciales, destacando estudios que plantean conceptos respecto a los estilos y estructuras narrativas más recurrentes.

Con este objetivo establecido, organizamos una cartografía, coherente, pero no exhaustiva, que nos sirve para la comprensión de las estructuras formales de las películas contemporáneas elegidas en nuestro *corpus* de análisis.

Empezamos, entonces, estableciendo conceptos fundamentales de los cuales partimos para agrupar los estudios considerados en la cartografía aquí presentada.

En primer lugar, tomamos como referente el concepto de forma cinematográfica de Bordwell y Thompson<sup>155</sup>, expuesto en el clásico estudio *El arte cinematográfico*.

Para los autores, la forma del film narrativo<sup>156</sup> se manifiesta en dos subsistemas. Uno de ellos es el narrativo, que “comprende el relato y los avatares de su historia”; el otro, es el estilístico y atañe directamente a los procedimientos audiovisuales.

En nuestro estudio, añadimos a este concepto la idea de que dos instancias son fundamentales para el análisis de la forma de una obra cinematográfica o videográfica autorreferencial: la narración y la *puesta en*

---

<sup>155</sup> Tomamos como referencia el resumen de este concepto hecho por Eduardo Russo (p. 10-11). En Russo, Eduardo A. (2005). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.

<sup>156</sup> A pesar de que este concepto fue elaborado para films narrativos, le utilizamos por considerarlo aplicable a gran parte de las obras citadas en nuestro estudio. Es decir, consideramos los dos subsistemas de este concepto –el estilístico y el narrativo– como dimensiones constituyentes de las obras de nuestro *corpus*.

*escena*. Y es a partir de los recursos expresivos directamente relacionados con estas dos instancias, que analizamos las obras de nuestro *corpus*.

Antes de entrar a detallar las formas narrativas aquí propuestas, cabe determinar algunas características que consideramos particulares de los sistemas narrativos y estilísticos de obras autorreferenciales.

Al tener en cuenta los dos subsistemas como constituyentes de la forma de una obra, defendemos que la narración es un intento de traducción de la experiencia humana en el tiempo.

Esta hipótesis es trabajada por Paul Ricoeur<sup>157</sup>, para quien tanto el relato histórico (con exigencia de referencialidad) como el relato de ficción (o narración imaginativa) tienen como referente común el carácter temporal de la experiencia.

Asimismo, según Ricoeur, en la ficción narrativa en primera persona, cuando el narrador y el personaje principal son el mismo, hay una refiguración del tiempo, operada conjuntamente por historia y ficción. Ficción en el sentido de redescrición subjetiva de la realidad, añadiendo a la misma una “transición de sentido”.

La construcción de una narrativa supone el paso de un orden paradigmático a uno sintagmático. Este momento sintagmático es el espacio de la ficción propiamente dicho, cuando se articula la construcción de la trama, que resulta de una mediación entre acontecimientos e historia, entre lo registrado y la configuración de caracteres temporales propios a la narración.

En este proceso, la ficción, al mantener su referente en lo real, tiene la “capacidad de abrir y desplegar dimensiones nuevas de realidad [...]” Situar la experiencia personal con el tiempo desde una estructura narrativa es la manera con la cual el hombre trata de comprender y de dominar la diversidad del campo práctico de la realidad. Su manera de construir esta narración parte de su capacidad para crear una representación ficticia de esta realidad.

Leonor Arfuch también subraya el carácter narrativo de la experiencia, destacando como éste se da en discursos autobiográficos y vivenciales. Para Arfuch, en estos discursos, la construcción de la experiencia de modo

---

<sup>157</sup> En Ricoeur, Paul. (1987). *Tiempo y Narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*. Ediciones Cristiandad: Madrid.

(2001). *Tiempo y Narración II: configuración del tiempo en el relato de ficción*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

narrativo se articula de modo implícito, y “la relación entre temporalidad y experiencia impone un doble movimiento entre el pasado que imprime su huella y la *anticipación* hacia lo impredecible.”<sup>158</sup>

Basados en estos dos referentes teóricos constatamos, por tanto, que esta relación del hombre con el tiempo, explícita en la puesta del relato, determina las características formales del subsistema narrativo, denominado por Bordwell y Thompson, como constituyente de la forma fílmica.

En el segundo subsistema –el estilístico– la imaginación productora se estructura, fundamentalmente, a través de la *puesta en escena*, por ser esta la instancia del discurso cinematográfico que actúa como determinante de la semántica de las imágenes.

Según Russo<sup>159</sup>, es a través de la manipulación y combinación de los materiales disponibles para el discurso cinematográfico, que los directores articulan la “metamorfosis de la imagen”. El autor hace referencia al sentido propio que las imágenes toman, en una obra, a partir de la manipulación de sus significados en las operaciones de *puesta en escena*.

Los significados erigidos a través de las operaciones de *puesta en escena* son manipulados en dos niveles: en las decisiones dispuestas de forma deliberada (qué usar) y la disposición de estos elementos delante del aparato cinematográfico (cómo ponerlos en escena).

Según Russo, la *puesta en escena* “(...) se erige en un momento fundador en el que las imágenes se tejen y comienzan a significar algo concreto para el espectador por decisión de alguien que las ha dispuesto en forma deliberada”.<sup>160</sup>

En esta disposición, la semántica de las imágenes puede ser manipulada de dos formas: algunas lo harán de modo aparentemente espontáneo, simulando ser transparentes; otras se mostrarán problemáticas, renuentes a abandonar el terreno de la pura forma para convertirse en representativas.

---

<sup>158</sup> En Arfuch, Leonor. (2002). *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo Económico de Cultura. La autora (p. 92) hace referencia a la misma teoría de Ricoeur que encuentra esta doble articulación en el trabajo de la identidad narrativa; es decir, donde construye el relato.

<sup>159</sup> En Russo Eduardo A. *Diccionario de cine*. Buenos Aires, Paidós, 2005. pp. 213-215.

<sup>160</sup> *Ibid*, p. 214.

Como ya vimos en los capítulos precedentes, en el *film personal* o en narrativas autorreferentes, existe una tendencia hacia la coincidencia entre autor de la historia –muchas veces narrador– y director. O sea, una misma persona para crear una forma para su obra, que manipula operaciones de guión (radicadas en el subsistema narrativo) y de *puesta en escena* –que abarca la elección (qué) y la articulación (cómo) de recursos expresivos, para la creación de del estilo en una obra audiovisual–.

Para nosotros, a partir de los distintos estudios y conceptos que estamos formulando, la narrativa y la *puesta en escena* están al frente de los procesos de manipulación de los sentidos dentro de una obra documental autorreferente.

Podríamos pensar que esto ocurre porque en muchas obras autorreferenciales, las condiciones de producción consiguen converger operaciones de distintas instancias de la enunciación audiovisual en estos dos procedimientos básicos. Es decir, en gran parte de estas obras, el mismo director es guionista, camarógrafo y montajista. Asimismo, consideramos que según la forma cómo articula su narración y de cómo manipula el significado de sus imágenes –a través de las operaciones de puesta en escena–, él construye una obra que representa su experiencia personal en el tiempo.

### **3.1 Narrativas de la experiencia**

#### ***La literatura personal e íntima como referente***

Las formas narrativas abordadas en nuestra investigación componen lo que Leonor Arfuch denomina como *géneros dentro del espacio biográfico*<sup>161</sup>. Estos géneros son, en su gran mayoría, narrativas de vida.

Al abordar características de este espacio en obras audiovisuales, nuestro estudio pasa, necesariamente, a congregar tanto géneros canónicos provenientes de la *literatura personal e íntima* como nuevas formas discursivas directamente relacionadas con el surgimiento de las imágenes técnicas.

---

<sup>161</sup> Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo Económico de Cultura.



Ya hemos subrayado, en el primer capítulo, que en estas historias autorreferenciales, las formas narrativas utilizadas manifiestan una obsesión de los sujetos discursivos por la certificación visual de lo vivido; o sea, por el estatuto de documento en las imágenes registradas de la experiencia personal. Las imágenes técnicas contemporáneas adquieren este estatuto a partir del “mito del personaje real”, en que la autorreferencia sirve para atestiguar “la existencia y profundidad del “yo””<sup>162</sup>.

Los diversos conceptos que están relacionados con las particularidades enunciativas de estos discursos en el terreno del cine y del video, surgen en distintos campos teóricos: *autobiografía*<sup>163</sup>, *autorretrato*<sup>164</sup>, *cine personal*<sup>165</sup> o *cine subjetivo*, *diario cinematográfico*<sup>166</sup>, *ensayo autobiográfico*<sup>167</sup>, etc.

Pero, para nosotros, estos conceptos son dislocados, transformados y renovados en cada obra autorreferente que ha sido realizada. En cada obra autorreferente perpetrada, los recursos expresivos y narrativos son transformados y hasta resemantizados tanto por las realidades (universos

---

<sup>162</sup> *Ibid*, p. 52. Las dos expresiones escritas entre comillas son de la misma autora.

<sup>163</sup> Utilizamos la definición de Philippe Lejeune (1994), en que la autobiografía es un “relato 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.” En Lejeune, Philippe. (1994). *Pacto Autobiográfico y otros Estudios*. Madrid: Megazul Editora.

<sup>164</sup> Tomamos como referencia los estudios de Raymond Bellour, más específicamente el texto Auto-retratos. In Bellour. (1997). Raymond. *Entre-Imagens*. (pp. 312-386). Papyrus: Campinas.

<sup>165</sup> Como ya se ha explicitado, la expresión *cine personal* es creada por Dominique Noguez y estudiada por Laurence Allard como un territorio de confluencias entre la necesidad de aparatos ligeros y expresiones personales de interpretación de la realidad. Allard, Laurence. (1995). Une reencontre entre film de famille et film experimental: le cinéma personnel. In Odin, Roger (Org.). *Le film de famille. Usage privé. Usage public*. (pp. 113-125). Paris: Klincksieck. También tomamos como referente Noguez, Dominique. (1979). *Le Cinema “underground” Americain*. In *Éloge du cinema experimental: definitions, jalons, perspectives*. (pp. 45 – 70). Paris: Musée National d’art moderne, Centre Georges Pompidou.

1979. La expresión *cine subjetivo* es utilizada más sistemáticamente por Consuelo Lins y Cláudia Mesquita. En Lins, Consuelo y Mesquita, Cláudia. (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

<sup>166</sup> En el diario cinematográfico la cronología de la vida cotidiana deviene la base del relato y termina por mostrar la transformación del autor a través de su forma poética de mirar hacia la realidad de su experiencia personal. Nuestro referente teórico es Renov, Michael. (2004). *The subject of documentary*. Minneapolis: Minnesota University Press.

<sup>167</sup> Michael Renov define esta forma ensayística personal trasladada al cine. Para el autor, ensayos autobiográficos son relatos que narran transformaciones mutuas entre la escritura de la obra, el campo histórico referente y la vida del propio autor. Para definir esta relación, Renov cita varias veces una máxima del ensayista Michel de Montaigne que dice: *the measure of sight, and the measure of things* (la medida de la mirada y la medida de las cosas). Como sea enunciada, esta forma de discurso será un discurso en que están autor y trabajo, la escritura ensayística y el *yo* inscriptos. Encontramos esta definición en el texto. *Lost, Lost, Lost: Mekas as essayist*. En Renov, Michel. (2004). *The subject of documentary*. Minneapolis: Minnesota University Press.

personales) y necesidades creativas de los realizadores, como por las herramientas disponibles en las distintas tecnologías utilizadas. Para que sirvan a la creación de universos subjetivos, los resultados semánticos de las operaciones de narración y de *puesta en escena* no sólo crean nuevos recursos expresivos, sino que dislocan y transforman sus significados.

Cabe ahora aclarar que, en nuestra investigación bibliográfica, encontramos estudios en los cuales existe la constatación de una tendencia en las distintas formas asumidas en documentales autorreferenciales: la manipulación del contenido a través de estructuras narrativas procedentes de géneros de la *literatura íntima y personal*.

Como consecuencia, formatos tradicionalmente difundidos en ámbitos privados, pasan a tener un espacio para difusión pública.

Una carta escrita, por ejemplo, es privada y se dirige a alguien o a un grupo con un objetivo específico y que no sale de este ámbito de comunicación. Una *video carta* puede mantener un único destinatario como recurso narrativo, pero su difusión sobrepasa este ámbito.

Una confesión, en su forma tradicional, es la postura de un discurso de sí mismo dirigida hacia un confesor y ocurre en el ámbito de un pacto sigiloso.

En el cine, o en otra forma de difusión pública, el pacto es siempre con el espectador, una masa que no está en un contexto privado y que reconoce a la obra como un discurso universal.

Además, el audiovisual, por ser un medio que incorpora, constantemente nuevas figuras expresivas, funciona con materiales que circulan en diversos campos: la imagen, el sonido, la palabra hablada y la palabra escrita.

De esta forma, es natural que los medios audiovisuales acumulen herramientas de otras artes, creando nuevas posibilidades para el constante proceso de autocreación y auto-examen de los sujetos discursivos.

Sin embargo, es a través del análisis y de la interpretación de la forma narrativa de obras documentales autorreferenciales que empiezan a surgir definiciones y reflexiones acerca de esta práctica personal en el cine documental. Los diarios de Jonas Mekas serán las primeras obras que

evidencian el dispositivo narrativo (o la forma narrativa) como determinante en la definición y en la esencia de la discusión formal.

Por consiguiente, es a partir de la discusión respecto a la narración que empiezan las primeras teorías sobre de la autorreferencialidad en el cine documental. Y una de estas primeras discusiones es la búsqueda de una definición de un cine autobiográfico que se evidenciaba en la *praxis* del documental.

Como consecuencia, este territorio empieza a ser compuesto, en distintas corrientes de la teoría cinematográfica, en una serie de definiciones que componen el espacio de la autorreferencialidad documental en cine y video.

Uno de nuestros objetivos es entender este espacio, por esta razón pasamos a discutir una posible cartografía de las formas narrativas que los autores de estas obras proponen para hablar de sus experiencias en el tiempo.

### **3.2 Autobiografía: ¿un género posible en el territorio de las imágenes móviles?**

En la autobiografía literaria, las indagaciones del autor respecto a la realidad parten de reflexiones referidas a un universo privado, a cuestiones específicas de los territorios ligados a la intimidad.

En el sentido formal, la narración cronológica de la propia vida pasa a ser la expresión de un autor ante la propia interioridad. La puesta en relato promueve una afirmación de sí mismo, a través de la narración de la experiencia personal y una temporalidad asumida en los límites del texto autobiográfico: la totalidad de una vida, desde el nacimiento hasta muerte.

La escritura de una vida contada en una perspectiva retrospectiva es fundamental en esta definición de autobiografía.

A principios del siglo XIX la palabra “autobiografía” aparece en los diccionarios. En aquella edición del diccionario Larousse,<sup>168</sup> autobiografía es

---

<sup>168</sup> Larousse *apud* Lejeune, 1994, 129.

definida de la siguiente forma: *Vida de un individuo escrita por él mismo*. En esta definición, la autobiografía será distinta de las *memorias*, que pueden contar, por ejemplo, hechos ajenos a la vida personal del narrador.

En otro diccionario, la definición formal es más general: la autobiografía es toda obra literaria –novela, poema, tratado filosófico– en la cual el autor tiene la intención de contar su vida, exponer sus ideas o expresar sus sentimientos. En este caso, la autobiografía “(...) abre un amplio camino a la fantasía, y el que la escribe en absoluto está obligado a ser exacto en los hechos, como en las memorias, o para ser totalmente sincero, como en las confesiones”.<sup>169</sup>

Lejeune cita los investigadores William L. Howarth y F. Hart, quienes reagrupan la autobiografía en los siguientes tipos: oratoria (siguiendo la tutela de San Agustín), dramática (según la influencia de Cellini), poética o problemática (respondiendo al estilo de Rousseau).

Definidas como prácticas modernas, éstas son discutidas por Lejeune desde el sentido de la creencia en el sujeto plenamente constituido en la autobiografía, así como el sujeto que es imaginado en la novela autobiográfica. La distinción reside en la misma idea de referencia del mundo histórico material con la experiencia verificable del propio autor.

Además, en la autobiografía propiamente dicha, el nombre propio de quien escribe, al coincidir con el nombre del personaje sobre el cual se cuenta la vida, certifica la existencia del *personaje real*, del autor en una realidad histórica.

Única señal en el texto de una realidad extratextual indudable, que envía a una persona real, la cual exige de esa manera que se le atribuya, en última instancia, la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito. En muchos casos la presencia del autor en el texto se reduce a sólo ese nombre. Pero el lugar asignado a ese nombre es de importancia capital, pues ese lugar va unido, por una convención social, a la toma de responsabilidad de una *persona real*.<sup>170</sup>

Así, a través del nombre propio, la autobiografía puede suponer la existencia de una *identidad de nombre* entre el autor (personal real), narrador del relato y personaje.

---

<sup>169</sup> Vapereau *apud* Lejeune, 1994, p.129.

<sup>170</sup> Rancière, Jacques. (2005). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Sin embargo, para nosotros este es un criterio que define al mismo tiempo una característica propia de los demás géneros de la *literatura íntima* (como el diario personal, las memorias o el autorretrato, entre otros).

La concepción de Philippe Lejeune<sup>171</sup> también considera el lugar del lector y su relación con la identidad discursiva. El autor interpreta esta relación a través del concepto *pacto autobiográfico*, desde el cual se afirma que lo que define la autobiografía, para quien la lee, es ante todo un contrato de identidad sellado por el nombre propio. Y será a través del nombre propio, como signo de identidad, que la persona real reivindica el estatuto de documento de la experiencia relatada.

Efectivamente, para Lejeune<sup>172</sup>, la característica formal que diferencia la autobiografía en relación a otras formas de *literatura personal e íntima*, es la condición de su forma narrativa en prosa. La misma idea de presentar el perfil de una vida en el tiempo acogería, entonces, a la narrativa en prosa como forma de representación.

La discusión respecto a las posibilidades de relatos autobiográficos, en los campos del cine y del video, toma forma a partir de los tempranos años 80, cuando las teorías empiezan a encontrar una relación entre el *cine subjetivo* y la autobiografía.

Lejeune<sup>173</sup> divide estas prácticas –o intenta ubicar las posibilidades de su existencia– en grandes categorías: autorretratos, retratos de amigos, retratos de familia, cartas, diarios de viaje, noticias privadas, diario íntimo, confesiones, recuerdos de infancia y anotaciones de cineasta.

En la *escritura del yo* en el cine, la palabra autobiografía sufre mutaciones, se diversifica y una cantidad de nuevas definiciones construyen un sentido aproximado a su posibilidad como forma.

Raymond Bellour<sup>174</sup> cita cineastas como Raymond Depardon, Jonas Mekas, Chantal Akerman, entre otros, como referentes de la *escritura del yo* en el cine.

Para Bellour<sup>175</sup>, la apropiación de los modos de la *escritura del yo* en el cine se desarrolla a través de dos ideas que determinan su funcionamiento.

---

<sup>171</sup> 1994.

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> *Apud* Bellour, 1997, p. 322.

<sup>174</sup> *Ibid.*

En primer lugar, existe una elección del cineasta en “[...] atenerse a sí mismo lo más que pueda, a narrar o evocar su vida, a circunscribir con base en su propia experiencia la cuestión ¿quién soy yo? Y ponerla más explícitamente, con todas las consecuencias que eso traiga.”<sup>176</sup>

La segunda característica está relacionada con el carácter privado de la obra que también lo determina (de forma variable) en las condiciones de rodaje. Eso garantiza, en algunos casos, la promoción de lo íntimo como una decisión de puesta en escena. Pero las condiciones de rodaje, aunque sucedan en espacios privados, no necesariamente garantizan una intención de intimidad en la obra.

Para el autor<sup>177</sup>, es en este segundo modo donde la relación con la autobiografía se revela. Pero no compone propiamente un género, sino una serie de categorías que toman su lugar. La evidencia del referente formal adviene de la promoción de lo íntimo, de apuntes de una historia privada como material discursivo.

Cuando la enunciación del *yo* empieza a servirse de las *imágenes técnicas*<sup>178</sup>, en el caso del cine y del video, hay una indefinición para la autobiografía como forma. El modo de enunciación, además del importante hecho de servirse de imágenes en movimiento, presupone algún tipo de mediación técnica. El control formal del discurso depende del dominio de las herramientas de la tecnología utilizada, en este caso: las *tecnologías de la enunciación o máquinas de la enunciación*.<sup>179</sup>

En este sentido, con las *imágenes técnicas* sirviendo a la enunciación, el nombre propio vuelve a convertirse en uno, entre otros varios elementos, de certificación entre texto y mundo referencial. Sin embargo, otras marcas expresivas como el cuerpo o la manifestación visual de presencia física del realizador en escena, podrán ser manifestación de presencia de un *personaje*

---

<sup>175</sup> *Ibid.*

<sup>176</sup> *Ibid.*, p.332. Del original: [...] ater-se a si mesmo o quanto puder, de narrar ou evocar sua vida, de circunscrever com base em sua própria experiência a questão “quem sou eu?” e de colocá-la mais ou menos explicitamente, com todas as consequências que isso acarreta.

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> Definición Vilém Flusser, revisada por Arlindo Machado (1997, p. 220) en el texto “As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica”. En *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus.

<sup>179</sup> *Ibid.* Como ya se ha explicitado en la introducción de la tesis, este concepto es fundamental para el entendimiento de la discursividad autorreferencial en cuestión en nuestro estudio.

*real* en la diégesis. La identidad garantizada desde la utilización del nombre propio podrá ser también afianzada por la voz del realizador.

Podemos decir que cuando el afianzamiento de la identidad en obras audiovisuales autorreferenciales existe, se evidencia entonces una característica autobiográfica.

Pero autores como Raymond Bellour y Philippe Lejeune constatan que en el intento de producir textos audiovisuales autobiográficos, surgen mutaciones que no completan requisitos formales básicos, como la narrativa en prosa de la totalidad de una vida, requisito básico de la definición de autobiografía que aquí destacamos.

Algunas de estas películas, según Bellour<sup>180</sup>, nacen de otros géneros íntimos, como el diario, como *Mémoires d'un juif tropical*, Joseph Morder (1988), que no llegan a ser autobiográficas porque generalmente tienen sus relatos limitados a ciertos problemas, ciertos fragmentos de vida, que no consiguen completar una totalidad autobiográfica.

El yo –sujeto que ve y que escribe, que se congela y que se desplaza– es también lo que éste imagina posible para una construcción narrativa de sí mismo.<sup>181</sup> El autor manipula los recursos expresivos y narrativos para lograr un acercamiento al acto literario en la creación de sí mismo como un personaje. La imaginación productora sirve para enmascarar el personaje y transformarlo en sujeto posible de un enunciado hecho de imágenes técnicas. En el intento de formular un “yo autobiográfico”; el “yo como me imagino” es un acto de simulación, una operación propia del territorio ficcional.

Lejeune<sup>182</sup>, al pensar en los nuevos dispositivos lingüísticos del lenguaje audiovisual con tendencia autobiográfica, estudia particularmente el mecanismo utilizado por Raymond Depardon en la película *Les Années déclin* (1983). El dispositivo articulado en la película se constituye en la alternancia entre un primer plano de sí mismo, dirigiéndose al espectador para contar su vida, y una pantalla con la exposición de fotografías hechas por él. Depardon interviene y subraya ciertos motivos de las fotos y utiliza, también, partes de sus propias películas. El intento de hacer una autobiografía empieza por la

---

<sup>180</sup> En Bellour, Raymond. (1997). Auto-retratos. In *Entre-Imagens*. (pp. 312 – 386). Papirus, Campinas.

<sup>181</sup> *Ibid.* Del original: Sujeito que vê e que escreve, que se congela e se desloca.

<sup>182</sup> *Apud* Bellour, 1997, p. 326.

necesidad de hablar de sí mismo a través de imágenes que sirven, además, para contar la historia de una parte de la propia vida.

Lejeune analiza los dispositivos utilizados por Depardon como parte de otra forma, que no es la autobiografía. En la *puesta en escena* de Depardon se hace evidente un *autorretrato*, teniendo en cuenta que él elige hablar sobre una época específica de su vida mas no de su totalidad. Además, Depardon traza un perfil que a él le interesa como sujeto discursivo: su historia profesional. Sobre eso Lejeune comentará que la propia naturaleza del pacto autobiográfico resulta extraña. Aunque Depardon muestre imágenes de su niñez, desde las cuales surjan algunas anotaciones de su vida personal, todo el movimiento de retrospección se concentra en un momento y en una temática de su experiencia como creador, desde su vocación de fotógrafo y cineasta.

La imagen y el sujeto creados por los dispositivos enunciativos del cine son fraccionados y las fotografías “[...] fragmentan el cuerpo del film en congelamientos, pequeñas muertes instantáneas; ellas hacen del fotógrafo, y del cineasta que surge a través de ellas, un sujeto en eclipses, un sujeto intermitente.”<sup>183</sup>

En su conclusión, Lejeune prefiere manifestar el cine como un nuevo medio del *espacio autobiográfico*.

Bellour<sup>184</sup> propone la delimitación de esta amplia discusión del estado del “yo” en el cine y video. Y llega a dos conclusiones sobre las formas de expresión que la escritura de “sí” asume en estos medios.

La primera constatación del autor afirma que la autobiografía en el cine se hace fragmentaria, dissociable, limitada e incierta, y que siempre habrá una suerte de persecución por alcanzar la ficción en esta posibilidad de enunciación.

En este momento, es importante retomar la definición de autobiografía defendida por Lejeune: un relato en prosa de un sujeto tratando su vida individual, existiendo una identidad entre autor como personaje real y narrador, y al mismo tiempo una identidad entre narrador y personaje

---

<sup>183</sup> En Bellour, 1997, p.327. Del original: Elas fragmentam o corpo do filme em congelamentos, pequenas mortes instantâneas; elas fazem do fotógrafo, e do cineasta que surge através delas, um sujeito em eclipses, um sujeito intermitente.

<sup>184</sup> *Ibid.*



principal; todo esto puesto en una estructura retrospectiva. Luego, en la autobiografía hay, necesariamente, una relación de igualdad entre narrador, autor y personaje principal; así como una situación narrativa en primera persona. Es un discurso identificado a partir de un individuo que, al asumir su identidad en el relato, crea un pacto de sinceridad con el lector.

Considerando el hecho de que la autobiografía es narrativa, en prosa y retrospectiva, y la imposibilidad de cómo conseguir reconstruir el sujeto de esta forma con las imágenes (por su constitución fragmentaria y falaz) llegamos a la imposibilidad de aplicación de la definición formal para la autobiografía en cine y video.

Un *corpus* más concreto de esta forma en cine y video lleva, necesariamente, a una idea de *autorretrato* y no alcanza la totalidad del concepto formal necesaria para señalarse autobiográfico.

El acto autobiográfico sirve para generar nuevas posibilidades de autocreación o *auto-ficción* y el surgimiento de una nueva discusión en relación a la frontera entre lo real y lo imaginario, entre la realidad y la ficción, deriva en dos definiciones que generan dudas: ¿el *cine-yo* es el sujeto de la narrativa en la autobiografía o el sujeto fragmentado del autorretrato? ¿Existe posibilidad de una autobiografía en cine?

Es cuando la definición de la *escritura del yo* empieza a ser realmente dudosa, Raymond Bellour discute otra forma de nombrarla: el *Cine-Yo*<sup>185</sup>. Una forma donde la experiencia del sujeto discursivo no deja de entrar en el territorio autobiográfico pero que se presta, en el sentido formal, mejor al autorretrato, género fortalecido principalmente con la tecnología electrónica.

### **3.3 Autorretrato. La forma en el Cine-Yo y la fragmentación del sujeto discursivo**

Como ya vimos, en el capítulo anterior, un texto autobiográfico es un texto regido por un pacto en el cual un autor propone al lector un discurso sobre sí mismo, pero también una realización particular de ese discurso, aquella en la que encuentra la respuesta a la cuestión ¿quién soy? a través

---

<sup>185</sup> *Ibid.*

de un *relato* que lanza otra interrogante: ¿cómo he llegado a serlo? El rasgo fundamental aparece en la última pregunta. Un texto autobiográfico cuenta la historia de una vida; o sea, en el sentido formal, es un relato en prosa y retrospectiva.

Una de las características formales, esenciales del autorretrato es que éste no parte de una organización narrativa en continuidad. La pregunta “¿quién soy?” es la que conduce el texto. Es decir, en el autorretrato, el sujeto discursivo dice quién es.<sup>186</sup>

El tono autobiográfico se da, por tanto, cuando las obras cuentan una vida, con una narrativa en prosa; y no llega a constituirse en obras que formulan una identidad fragmentada, únicamente con el objetivo de contestar la pregunta “¿quién soy?”, propia, por excelencia, del autorretrato.

Uno de los rasgos formales del autorretrato que lo diferencia de la autobiografía es la ausencia de una constitución narrativa en continuidad.

En él, la narrativa está subordinada a un desdoblamiento lógico que se mantiene gracias a una organización o a un “bricolaje” de elementos dispuestos de acuerdo a una serie de rúbricas que podríamos llamar de “temáticas”. El autorretrato se ubica al lado de lo analógico, de lo metafórico y de lo poético, más que de lo narrativo; él intenta constituir su coherencia por medio de un sistema de recuerdos, retomadas, sobreposiciones y correspondencias entre elementos analógicos y sustituibles, de modo que su apariencia principal es del orden de lo continuo, de la yuxtaposición anacrónica, del montaje.<sup>187</sup>

A partir de esta característica, Bellour señala un rasgo fundamental en relación a la representación del pasado: en el autorretrato ninguna secuencia narrativa se desarrolla y por eso, lo que se refiere al pasado es un retorno sostenido por una búsqueda de identidad. Pero el pasado está suelto, indeterminado, a veces sin puntos de referencia, y no existe una necesidad de uniformidad entre los materiales para representarlo. Cualquier cosa que signifique momentos, o el pensamiento sobre el pasado, puede ser enunciada como tal.

---

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 311. Del original: Nele, a narrativa está subordinada a um desdobramento lógico que se mantém graças a uma organização ou uma bricolagem de elementos dispostos de acordo com uma série de rubricas que poderíamos designar como “temáticas”. O auto-retrato se situa do lado do analógico, do metafórico e do poético, mais do que do narrativo; ele “tenta constituir sua coerência por meio de um sistema de lembranças, retomadas, superposições e correspondências entre elementos analógicos e substituíveis, de modo que sua aparência principal é da ordem do descontínuo, da justaposição anacrônica, da montagem”.

Michel Beaujour será uno de los principales referentes en la definición del autorretrato promovida por Raymong Bellour<sup>188</sup> y Silvia Tarquini<sup>189</sup>. Los dos subrayan las cinco características principales del autorretrato señaladas por Beaujour.

La primera es común a los géneros de literatura íntima: el hecho de que el autorretrato nace del ocio y tiene estrecha relación con la vida retirada. La escritura es creada como divagación, inacción, monólogo.

La composición como retórica solitaria de un individuo de tipo enciclopédico será la segunda característica del autorretrato. Este individuo, que puede ser confundido con el sujeto del ensayo autobiográfico, pasa por lugares en los cuales la cultura se constituye y por donde él mismo circula y es constituido. Habla de todo, y no vacila en seguir su imaginación para narrar sus recuerdos y para expresar los espacios de su memoria.

Proponerse como héroe de su propia obra es la tercera característica del sujeto discursivo del autorretrato. En esta, su cuerpo es metamorfoseado en cuerpos gloriosos, en el cuerpo del autor y una sepultura que él mismo construye para sí, con el objetivo de transfigurar la muerte.

Hablando de temas universales, promoviendo algo semejante al ejercicio espiritual –también similar al ensayo autobiográfico– el autorretratista produce un discurso personal sobre sí mismo, que se transforma en impersonal cuando formula pensamientos cuyos límites sobrepasan conflictos personales.

Por último, Beaujour<sup>190</sup> cree que el autorretrato es un género "transhistórico" que se repite y se reproduce, varía conforme las fluctuaciones propias a la formación del sujeto moderno.

En *The red tapes* (1977) de Vito Acconci, "la biografía se desvanece en los márgenes de este romance mítico, ilegible, que se renegocia en temáticas, formas, obsesiones, itinerarios, redes."<sup>191</sup> En este video, el lenguaje no lineal dado en la fragmentación de las imágenes del pasado, le ofrece un decisivo sentido personal y mnemónico al texto.

---

<sup>188</sup> *Apud* Bellour, 1997.

<sup>189</sup> En Tarquini, Silvia. (2001). *Forme della soggettività. Tra generi e media*. En Revista Bianco & Nero, N° 1 / 2.

<sup>190</sup> *Apud* Bellour, 1997.

<sup>191</sup> *Ibid*, p. 344. Del original: a biografia se desvanece nas margens desse romance mítico, ilegível, que se renegocia em temas, formas, obsessões, itinerários, redes.

En *Obsessive Becoming* (1995) de Daniel Reeves, a través de una densa apropiación y manipulación del material de archivo, principalmente familiar, el autor construye un discurso acerca de sí mismo, donde reflexiona sobre la perturbadora relación entre padre e hijo. Con una compleja construcción dramática y estética, el video sirve como soporte para una total no linealidad en el montaje visual y sonoro, con recursos como las yuxtaposiciones de imágenes y la fragmentación y sobreposición sonora. Además, el material utilizado es una mezcla de distintas fuentes: imágenes fotográficas privadas, fragmentos de sus films familiares desde la década del 40, material de archivos de guerra, de filmes científicos. Imágenes con objetivos originales bastante distintos entran en un montaje que articula fragmentos en un mismo espacio y tiempo a través del recurso de la yuxtaposición, para la simulación de un estado mental, de una memoria personal. Medios, tiempos y contextos disímiles son manipulados para servir a la enunciación de sus propios traumas.

El autorretrato de Reeves revela una importante propiedad en este tipo de obra: la revisión y la catarsis que se dan a través de un tema específico, de traumas personales. Es una mezcla de subjetividad y de realidad privada con una realidad social puesta en un discurso fragmentado y confuso, como la propia memoria y el propio pensamiento en relación a los recuerdos que obsesionan al individuo. El retrato de Reeves es la materialización, en discurso, de un intento por librarse de las obsesiones causadas por experiencias traumáticas.

Este género construye, por tanto, sujetos discursivos que buscan crear alguna forma para traducir cómo son a través de la representación de sus pensamientos. Y esto conduce a obras donde el sujeto es una totalidad indefinible y fragmentada.

Como la representación figurada del pensamiento sería el principal eje textual del autorretrato, para Bellour el video resulta su mejor soporte expresivo. La "imagen-video" por todo lo que posibilita concebir y figurar, puede simular manifestaciones discursivas más vivas para la representación del pensamiento, debido a sus saltos, su desorden, su fragmentación y las nuevas duraciones que posibilita para los planos.

En esta posibilidad es que radica la responsabilidad del video como un medio que transforma la tradición de los espacios de la subjetividad. En este sentido, Bellour organiza características estéticas puntuales, razones por las cuales el video parece prestarse más al autorretrato que el cine.

La primera está relacionada con la forma como el tiempo es enunciado. La posibilidad de inmersión del tiempo real, de una imagen inmediata y continua, transforma la imagen en un doble de lo real, que como él, no se detiene. La vivencia del cineasta, en el tiempo real y la imagen del video, es como su segundo cuerpo.

La segunda característica surge de la relación fundamental del video con el cuerpo. Entre los nuevos espacios expresivos que han influenciado directamente esta estética de inserción del cuerpo y la formación del autorretrato, se encuentran los *video performances*, uno de los dispositivos que el videoarte trae de nuevo al lenguaje audiovisual. Principalmente, estas *performances* tienen relación con el “cuerpo-video”, un cuerpo fragmentario que será manifestado con dos grandes posturas: la errancia, el vagabundeo, la ociosidad, *bricolage*; y la mirada que en él se esconde para resurgir desde él mismo.<sup>192</sup>

Cuerpo visible –el cuerpo de quien filma– la cámara en mano y el contra ojo, se ofrece a la imagen.

Lo que yo veía en el encuadre no era lo que veía el ojo, el ojo humano, el mío, sino lo que veía el ojo en la punta de mi mano, produciendo un desdoblamiento muy raro de la imagen, una rara impresión de no estar delante de la imagen, sino atravesado por ella.<sup>193</sup>

La tercera, considera al video como un espacio, que con sus características artificiales (al no tener un compromiso con el realismo, con la verdad documental) intensifica el proceso de individualización. “Es más visible poder ejercer la voluntad expresiva y excesiva de un sujeto. Un sujeto que utiliza la imagen electrónica para traducir la impresión del ojo (el

---

<sup>192</sup> *Ibid.* 1997, p. 347. Del original: (...) a errância, a vadiação, a ociosidade, a bricolagem; e o olhar que nele se esconde para dele resurgir.

<sup>193</sup> Fieschi, Jean-André *apud* Bellour, 1997, pg. 341. Del original: O que eu via no quadro não era o que via o olho, o olho humano, o meu, mas o que via o olho na ponta da minha mão, produzindo um desdobramento muito estranho da imagem, a estranhíssima impressão de não estar diante da imagem, mas atravessado por ela.

contenido de la percepción), el movimiento del cuerpo y el proceso de pensamiento (racionalización)".<sup>194</sup>

La individualización encuentra en el video un formato para la expresión más subjetiva, de resistencia a los universalismos de los códigos, de los formatos y del espacio televisivo.

Otra característica destacada por Bellour como singular del autorretrato en video es la aparición constante de lo que él llama *imagen-recuerdo*. Esa imagen es asociada a la retórica mnemónica, en que son puestos en escena contenidos y lugares destinados a acoger imágenes para la memorización de las mismas. La *imagen-recuerdo* sería una figura expresiva que circula por lugares de la memoria y el camino que conduce a ella. Es un camino de imágenes compuestas que se articulan en múltiples niveles.

Las imágenes son materiales de un banco de datos personal, un diario informal, fragmentos de memoria que pueden significar un retrato del pensamiento del sujeto discursivo.

Otra importante conclusión de Bellour señala que este nuevo espacio privilegiado de representación del pensamiento, estaría también más cercano a la literatura. Cuando escribe su teoría están empezando las definiciones del dominio del cine y video autorreferente en discusiones que él mismo delimita entre *cine subjetivo*, *cine-yo* y autobiografía. La literatura, según el autor, sería un cuadro de referencia para cineastas y videastas interesados en un medio que pudiera reproducir un lenguaje para todo lo que se acercara a una designación de pensamiento. La idea de una escritura referente a un espacio íntimo –tanto de creación como de discurso– determina esta relación.

Ahora que el sujeto tiene espacio para explicitar su pensamiento, encuentra en la imagen artificial del autorretrato –hoy reforzada por los sistemas digitales– un lugar para la creación de memorias singulares. Al final, este proceso de construcción mnemónica y del pensamiento como base del autorretrato, acaba formando una suerte de memoria artificial para los sujetos de un tiempo.

---

<sup>194</sup> Bellour, 1997, p. 336.

### 3.4 *Video Carta*: la ambigua presencia del destinatario

La *video carta* es otro supuesto intento para la reproducción de la forma en los géneros de literatura íntima en los medios audiovisuales; ésta se constituye como una forma de autofilmación donde la presencia del destinatario en el texto es la característica más evidente.

Sin embargo, la *video carta*, como un texto audiovisual estructurado a partir de su lógica, es una estructura formal más común en la producción videográfica que cinematográfica.

Volvemos a citar los estudios de Raymond Bellour<sup>195</sup>, particularmente su análisis de un video que es el resultado de casi dos años (1982-1983) de comunicación entre dos artistas japoneses –el artista de vanguardia Shuji Terayama y el poeta Shuntaro Tanikawa–. La obra *Video Letter* (1982-1983), montada por Tanikawa después de la muerte de su amigo Terayama, está compuesta por 16 cartas-fragmentos que se encadenan según un principio de alternancia, abiertas cada una con el nombre del remitente y del destinatario.

A partir del análisis de ese material, Bellour introduce la primera característica de la *video carta*: la identificación de cada uno de los interlocutores que, al estar enunciada en el texto, genera dudas respecto a la diferencia entre identidad y personaje.

Algunas marcas de la enunciación son apuntadas por Bellour como determinantes para la identificación de los correspondientes. Entre ellas, los pronombres de tratamiento, cuando uno se remite al otro y escribe su identidad.

Además, Bellour subraya que en esta *video carta* hay dos vidas distintas enunciadas<sup>196</sup>, varios estilos, modos diferentes de relacionarse con los temas enunciados, de relacionarse, inclusive, con la temporalidad.

---

<sup>195</sup> En el texto “A carta diz mais” (pp. 294-312). In Bellour, Raymond. (1997) *Entre-Imagens*. Papirus: Campinas.

<sup>196</sup> Como ejemplo, Bellour analiza las dos cartas de los videastas japoneses y algunas marcas de la enunciación, concluyendo cómo las dos identidades en juego son construidas: una especie de biografía nula en Tanikawa, más seco, más desconcertante y como concentrado en el instante; en Terayama, algunos signos parciales, más fuertes, que desarrollan una historia, una duración: fotos de la juventud y de la infancia, la enfermedad y el envejecimiento de la madre.”

El dispositivo de la correspondencia revela sujetos que van intercambiando discursos sobre sí mismos, temas más latentes para uno que para otro y recursos expresivos que construyen diversas unidades de representación (uno puede trabajar más el tiempo; otro, la palabra o subrayar más el habla y articular una lectura más profunda de una sola imagen del pasado, etc).

Cuando la identidad no es realmente reafirmada –por el texto o por marcas enunciativas más directas– Bellour encuentra dificultad en identificar los sujetos y sus identidades. El nombre propio de los interlocutores al no ser repetido constantemente y la imagen que predomina de forma autónoma, genera una incertidumbre en relación a quién está enunciando qué, a cuál punto de vista representa cada imagen.

La identidad del sujeto de la enunciación, en este tipo particular de autorreferencia, que supone un destinatario como parte del enunciado, será reducida a lo que podemos reconocer como el “dispositivo articulado” en el texto. Así, el espectador será también responsable de la construcción de las identidades enunciadas –de los personajes que consigue ubicar–. El resultado es lo que Bellour señala como una “no-identidad subjetiva”: la identidad es reducida a lo que parece, a cuestiones formuladas (en el texto) y sugeridas (al espectador-lector) por el contenido de las imágenes.<sup>197</sup>

El texto se transforma en un discurso ambiguo y perturbador, que construye una constante interrogación entre el personaje posible (en una instancia) y la identidad del sujeto de la enunciación.

Esta posibilidad de reenvío de uno a otro puede estar incluso en *video cartas* que no tienen un destinatario con el cual, de hecho, el remitente intercambie correspondencia. En una *video carta* como pieza única, si no hay una articulación textual clara, existe la posibilidad de perderse entre los pensamientos del remitente, recuerdos que él envía al destinatario y espacios en los que su pensamiento fluye sin un objetivo claro.

Otra ambigüedad surge cuando la imagen es el primer plano de uno de los interlocutores. Mirando hacia la cámara y dirigiéndose, supuestamente, a su destinatario, el sujeto que enuncia puede crear, a partir de su mirada (esto

---

<sup>197</sup> Bellour, 1997, p. 298. Del original: A identidade é reduzida, ao que aparece, às questões formuladas (no texto) e sugeridas (ao espectador-leitor) pelo conteúdo das imagens.



no deja de ser un tipo de *regard caméra*, que es diseccionado y consciente) una comunicación que puede ser la misma con el destinatario o con el espectador.

Los recursos expresivos que pueden ser utilizados en una *video carta* parecen ser inagotables, pero surgen algunas “reglas”, o códigos ya estipulados, pertenecientes al discurso epistolar, a la carta como correspondencia entre personas que parecen relevantes para diferenciarla de otros discursos autorreferenciales: la identificación de la fecha y del día de la semana; los nombres del remitente y destinatario como forma de identificación de los sujetos de la enunciación; la indicación del lugar de envío, lugar, espacio identificado de la enunciación; la utilización del título (o encabezado) de la carta, que se confunde con identificar a quién se dirige y con qué intención (será distinto dependiendo de si es para un amigo, un familiar, un ser amado, se enunciará de forma diferente, con distintos grados de intimidad y objetivo de la comunicación).

Otros recursos expresivos pueden entrar en juego, como en la construcción de la voz en *off*: con qué tono es articulada; tanto a nivel de articulación de sonido como qué dicen y cuál es la intención y el grado de abstracción de sus palabras. Además, también es importante analizar qué materiales y recursos son utilizados para representar la situación misma de “escritura” de la carta, que parece ser simultánea a su enunciación videográfica.

Según Bellour, en *Video Letter*, particularmente, se puede notar una reproducción de los gestos fundamentales del video americano de los años 60 y 70: indexación, confesión, muestra de sí mismo. La fuerza íntima de la imagen es también destacada como una característica que se manifiesta en la inestabilidad y en la falta de foco para registrar algunas imágenes. Estos dos “errores” técnicos son convertidos en estrategia para denotar intimidad de la situación y remitir a un individuo, que es humano, en su hesitación con el manejo del aparato. Además, el pasaje del lente fuera de foco traduce de forma simultánea la presencia del cuerpo y la materialización de la idea –la cual sería: cómo pasamos y repasamos del uno al otro, del sentido al no sentido, del visualizado al no entendimiento–.

Sin embargo, la cualidad de la *video carta* más destacada por Bellour es la utilización de la fotografía como recurso expresivo: índice del dispositivo-imagen según el cual se escribe la carta, ella es también análoga a la carta como objeto de pérdida, tornándose así en el propio índice de la carta del tiempo.<sup>198</sup> Pero su papel no va más allá de ser un objeto más, un signo más, entre otros que sirven a la enunciación del sujeto construido en un discurso epistolar. La imagen fotográfica es combinada con otros tipos de imágenes, está asociada a sentidos y representaciones mezcladas, puesta en escena con otras figuras representativas del tiempo (como calendarios u objetos que remitan a la infancia de los interlocutores).

Al posibilitar esta mezcla entre materiales de distintos universos, espacios, tiempos y tecnologías, Bellour articula la idea de que el lenguaje de la *video carta* se acercaría mucho a “[...] obras literarias o pictóricas que son puentes entre los mundos del lenguaje y de la imagen”<sup>199</sup>. Esta posibilidad de alianza entre mundos de la representación acabaría por dislocar, fracturar y cambiar totalmente el sentido del signo, que pierde su “dureza”, su definición original. O sea, al pasar al mundo de un sujeto que produce un discurso sobre sí mismo, en una forma particular, con objetivos específicos (por lo menos de destino) como lo hace la *video carta*, el signo gana otra realidad y adquiere un significado singularizado.

En *News from home* (1977), de Chantal Akerman, hay otro tipo de intercambio en el texto. En esta *video carta* se desarrollan temas concernientes a la relación entre madre e hija. No hay intercambio de imágenes, no hay intercambio real entre los interlocutores, sino que vemos a la hija que se dirige a su madre y representa su espacio de experiencia. Un punto de vista y un personaje cuentan la historia de una relación familiar.

La fuerza de la carta, como otro modo posible para que el sujeto de la enunciación se represente a sí mismo, parece estar en el hecho de que supone un único interlocutor. Ella apunta para un único lugar, un destinatario que podría ser el espectador, pero que en realidad desde el enunciado,

---

<sup>198</sup> *Ibid.* p. 300. Del original: (...) índice do dispositivo-imagem segundo o qual se escreve a carta, ela é também análoga à carta como objeto de perda, tornando-se assim o próprio índice da carta do tempo

<sup>199</sup> *Ibid.*

puede ser “un lugar vacío alrededor del cual sus palabras podrían reunirse [...]”.<sup>200</sup>

Finalmente, concluimos que la *video carta* surge como un género autorreferencial, en el cual la simulación de un intercambio real es una falsa intrusión dentro de una relación social íntima. La idea de auto-examen, propia de los géneros autorreferenciales, es una vez más enmascarada por una forma narrativa donde las ambigüedades de los enunciados son constitutivas de su discursividad videográfica.

### 3.5 Confesión videográfica

La *confesión videográfica* estudiada es un concepto formulado por Michael Renov<sup>201</sup>, principalmente en el texto *Vídeo Confessions*, referencia fundamental en esta sección de nuestro estudio.

El autor examina la emergencia de lo que considera como *confesión videográfica en primera persona*, a partir del surgimiento de la tecnología electrónica. En uno de los ejes centrales de su estudio, el video es el soporte utilizado porque tiene fuerte potencial para consumo y producción privados. De esta forma, el video sirve como herramienta para facilitar los interrogantes personales.

La *confesión videográfica* es pensada por Renov como un ritual constituyente de lo que él llama “electronic handcrafting” (artesanía electrónica). Gracias a las facilidades técnicas y la portabilidad del video, el artista es liberado, así como el consumidor casero, de algunas contingencias tecnológicas.

El concepto de confesión utilizado por Renov toma como referente la teoría de Michel Foucault, para quien la confesión es “[...] como un vehículo restaurador de la mente y del espíritu, en lo cual el poder (lo que se escucha) está precisamente implicado.”<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> *Ibid*, 1997, p. 294. Del original: [...] um lugar vazio em torno do qual suas palavras poderiam se reunir”.

<sup>201</sup> En el texto “Video Confessions”. En Renov, Michael. (2004). En *The subject of documentary*. Minneapolis: Minnesota University Press.

<sup>202</sup> Foucault, Michel *apud* RENOVA, 2004, p. 193.

El sujeto confesional definido por Foucault, y tomado en cuenta en la teoría de Renov, surge en la Era Victoriana. Época equivalente a la “era de la represión”<sup>203</sup>, cuando la sexualidad es aprisionada y el derecho para hablar de esta esfera de la intimidad es confiscado. La represión no pasa necesariamente por alguna forma de punición, sino por la prohibición –no declarada, sino impuesta en la educación y en la moral– de hablar de ciertos temas.

Sin embargo, en el sentido original de la confesión, el ritual (o método) ocurre bajo el poder de una autoridad cuya función es defender la conducta moral de cada sociedad donde se aplica. Pero lo que nos interesa, principalmente, es el modo como la enunciación es producida en la confesión. En este modo, según Foucault<sup>204</sup>, el secreto de este método está en “la pertenencia esencial en el discurso entre quien habla y aquello de lo que habla”.

Además, hay un vínculo de sumisión hacia una fuente autorizada y externa, y es a partir de esta característica, destacada por Foucault y reinterpretada por Renov, que se crea la obsesión moderna de auto-examen.

Más allá de ser un juego de autoridad, lo importante de la teoría de Foucault reside en su constatación de que este método resulta de una enunciación restauradora de conflictos personales.

Con esta definición establecida, Renov parte del presupuesto de que el sujeto que se confiesa está enunciando sus obsesiones y transgresiones morales, de frente a una sociedad en la cual ser escuchado de forma confesional es hablar de sí como sujeto (como actor), pecador o trasgresor. En este dispositivo de auto-examen, las máquinas audiovisuales entran para

---

<sup>203</sup> En Foucault, Michel. (2006). *Historia de sexualidad I: la voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. Foucault estudia la confesión a partir de este contexto histórico, pero destaca que en la Contrarreforma ya hay un énfasis “en todos los países católicos a acelerar el ritmo de la confesión anual. Porque intenta imponer reglas meticulosas de examen de sí mismo.” (p. 27). Y continúa (p. 29) aclarando la relación de este establecimiento con la represión de la sexualidad: “[...] la tarea, casi infinita, de decir, de decirse a sí mismo y de decir a algún otro, lo más frecuentemente posible, todo lo que puede concernir al juego de los placeres, sensaciones y pensamientos innumerables que, a través del alma y el cuerpo, tienen alguna afinidad con el sexo. Este proyecto de una ‘puesta en discurso’ del sexo se había formado hace mucho tiempo, en una tradición ascética y monástica. El siglo XVIII lo convirtió en una regla para todos.”

<sup>204</sup> En Foucault, Michel. (2001). *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

asumir la posición del confesor –aquel que escucha y estimula a la intrusión de las más íntimas obsesiones y transgresiones del individuo–.

En toda esta discusión sobresale uno de los rasgos formales más interesantes de la enunciación en las *video confesiones*, un residuo directo del dispositivo ontológico: el espectador experimenta la enunciación como si fuese el confesor.

De esta forma, los sujetos de la confesión no llegan a ser narcisistas o ensayistas. Para Renov<sup>205</sup>, ellos no imaginan el aparato videográfico ni como un conjunto de espejos opuestos ni como un ojo que vaga moviendo al interior y al exterior, sino como un espejo de dos vías (*two way glass*): una ventana que entrega lo *profilmico* a una mirada ausente y una superficie reflexiva que reintroduce al sujeto a sí mismo.

Entre otras características de la confesión videográfica destacadas por Renov, aparece la idea de conservación, del medio como una tecnología de la memoria que también funciona para impulsar al sujeto a enunciar, seguro de que su registro será preservado y podrá ser visto.

En esta forma de enunciación desde sí mismo, surge un constante juego entre el espacio público y el espacio íntimo que se manifiesta, generalmente, en la presencia indicial del sujeto discursivo. Además, el sujeto discursivo puesto como un objeto de su propio enunciado, manipula su memoria e identidad a través de la cámara (y se relaciona con el mundo a través de ella), mecanismo de activación de imágenes y palabras representadas por un confesor desconocido.

Volvemos a citar como ejemplo el documental *Berlin 10/90* (1990), de Robert Kramer, por sus características expresivas relacionadas con el potencial confesional del video. El dispositivo de la enunciación en la obra crea una “técnica de confesión”, o un mismo dispositivo de confesión y rodaje a la vez, donde la elección de la autoexposición en una duración sin cortes potencia la característica confesional de su discurso.

En un plano secuencia de una hora, Kramer usa la potencialidad de la cámara de video como máquina-confesor e intenta crear un espacio diegético

---

<sup>205</sup> En el texto “Video Confessions”. En Renov, Michael. (2004). *The subject of documentary*. (pp. 191-215). Minneapolis: Minnesota University Press.

donde encarcela sus recuerdos y que sirve como medio para una catarsis personal. Él se dirige a la cámara no sólo considerándola como un aparato para sus confesiones, sino que le da el papel al espectador que tendrá que escuchar lo que ha entendido Kramer como importante para ser confesado en aquella situación-dispositivo de privacidad. En el dispositivo de Kramer, el espacio diegético principal es un baño de hotel, y el director se pone en escena sentado delante del televisor que proyecta fragmentos de imágenes de Berlín filmadas por él mismo. Así, el director crea una transpirante hora de confesión, de autoterapia donde la tecnología del video es doble imagen de sí mismo: es lo que filmó y lo que reflexiona mientras está encarcelado en el espacio que creó y donde confiesa el carácter de su registro, de sus memorias, conflictos y obsesiones.

Un pacto es establecido: la cámara será, definitivamente, el espectador-confesor. En el espacio de la enunciación videográfica se crea el “tecnoanálisis” identificado por Renov como resultado de la inserción de las tecnologías audiovisuales en un territorio de autorreflexión.

### **3.6 *Diario íntimo audiovisual***

El *diario íntimo audiovisual* parece haber surgido como casi todas las prácticas de literatura íntima: por la necesidad de tener un medio para confesar deseos e inquietudes, de encontrar un lugar donde expresar el pensamiento pero también, principalmente, para reflexionar sobre las experiencias de la cotidianidad.

La tecnología ligera, con el formato Super-8, es la primera en ser utilizada por los cineastas como herramienta para la escritura de un diario audiovisual.

*Notebook* (1961), de Marie Menken es considerada como “la película que, en 1961, da el disparo de salida hacia una corriente de cine autobiográfico y de diario íntimo”<sup>206</sup>. Este diario audiovisual hereda la “noción

---

<sup>206</sup> En el texto *Subjetividad y conceptualismo: entre el diario filmico de Mekas y el minimalismo de Snow*. In Sánchez-Biosca, Vicente. (2004). *Cine y vanguardias artísticas*. (p.212). Barcelona: Paidós.

de intimidad, de estilo discontinuo y de ausencia de clausura<sup>207</sup> del subgénero del diario, y de la búsqueda autobiográfica se saca a la superficie “la construcción de la experiencia, interpolaciones reflexivas, conversión de lo vivido en memoria”.<sup>208</sup>

Sin embargo, uno de los pocos cineastas que consigue desarrollar una obra equivalente a ese género de *escritura íntima* en cine y video es Jonas Mekas.

Precursor del género en la práctica del *cine personal*, Mekas articula, a lo largo de su vida como artista, un proyecto en que la cámara realiza la función de “bolígrafo”. El audiovisual se manifiesta, literalmente, como un medio expresivo que sustituye las hojas de un diario escrito.

La escritura íntima es utilizada como referente formal para la realización de un proyecto marco en la historia del *cine personal*: una sistemática representación de sí mismo en la realidad cotidiana aparece en la historia del cine. Mekas empieza a filmar su cotidianeidad con una cámara Bolex 16mm, en la década del 40. Y hasta hoy filma su cotidiano con una cámara digital, como si escribiera en un diario, todos los días de su vida.

La obra de Mekas consigue una extraña síntesis: filmación diaria casi al azar, improvisada (cuando menos un minuto, treinta segundos al día, que será almacenado durante años) y una reelaboración continua del material, unida a su puesta en perspectiva a través de la *voice over* o la inserción de intertítulos que inscriben el trabajo de la memoria.<sup>209</sup>

Renov<sup>210</sup>, en su investigación sobre *Lost, Lost, Lost* (1976) –el primer volumen del proyecto *Diaries, Notes and Sketches* de Jonas Mekas–, aclara que al principio la idea del cineasta era simplemente filmar su vida en Nueva York. Pero cuando Mekas percibe que sus registros pueden ser repetición y una simple acumulación de eventos cotidianos, la selección operada en el encuadre empieza a llevar hacia una verdadera y propia unidad: la de su interior y de su visión del mundo.

---

<sup>207</sup> *Ibid.*

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>210</sup> En el texto *Lost, Lost, Lost: Mekas as essayist* (pp. 69-89), donde defiende que la película es un ensayo autobiográfico y no un diario. Tema sobre el cual seguiremos hablando en la definición de ensayo autobiográfico. En Renov, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis, Minnesota University Press, 2004.

En el diario, esa interioridad de un sujeto solitario, en la realidad de su experiencia, tiene la cronología como base formal y narrativa. En algunas situaciones, el día del mes o de la semana es enunciado con palabras o intertítulos gráficos, que sirven como recurso para la construcción de una secuencia. La cronología, como código estructurante de la narrativa, genera un espacio para que el pensamiento sea expresado sin ninguna ordenación temática o progresión dramática.

Renov<sup>211</sup> destaca una “obsesión preservacional” en el diario escrito, fortalecida por la posibilidad de registro e impresión de realidad y de tiempo presente en las imágenes en movimiento. Esa obsesión manifiesta una tensión en relación a su opuesto, “la necesidad de liberar el pasado o negar su eficacia en el presente a través de la representación”.<sup>212</sup>

El autor cita también la película *Sin Sol* (1983)<sup>213</sup> de Chris Marker, que según él, es “un mapa textual de la temporalidad y de la experiencia”. En los dos casos, la obsesión es vista desde un lenguaje construido a través de fragmentos de las experiencias de los sujetos y de retorno de los realizadores a su pasado (en el caso de Marker, de sus films como *La jetée* (1962) y *Le Mystère de Koumiko* [1964]).

En esta obsesión preservacional se produce una memorización de las pérdidas, donde la representación en imágenes móviles se transforma en el sistema a través del cual hay una fusión entre la negación de la retención y la disolución del pasado. Renov cita un trecho de *Sin Sol*, donde Marker dice: “las memorias deben hacer sentido con su delirio, con sus intenciones”.

Las películas que utilizan el recurso narrativo del diario, especialmente las de Chris Marker, comparten, para Renov, una fascinación particular por la imagen en movimiento, por su capacidad de admitir una mezcla entre presencia y ausencia.

Renov también destaca la *voz off* como recurso expresivo (y específicamente en *Lost, Lost, Lost* se logra notar este dispositivo) que puede ayudar a acercar la verdadera distancia entre el tiempo de la realidad

---

<sup>211</sup> *Ibid.*

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> Película que, para nosotros, es más bien un *travellogue* o un diario de viaje que mezcla la forma textual de la carta con el registro más cercano a lo del diario de viaje filmado pero que cabe citar, en esta situación, por hacer visible el concepto expreso por Renov.



profilmica (imágenes) y el tiempo enunciado en el film. Particularmente, al principio de *Lost, lost, lost* cuando Mekas comenta sobre sus filmaciones de la vida cotidiana de los inmigrantes en Nueva York: “Everything is normal, everything is normal”, y continúa: “[...] uno nunca sabrá lo que ellos piensan. Uno nunca sabrá qué piensa una persona desplazada en el anochecer de Nueva York”.<sup>214</sup>

Al enunciar con la técnica de la “voz-yo”<sup>215</sup>, Mekas añade la dimensión del recuerdo personal a las imágenes, aglutinando las mismas en un único sentido, yendo más allá de los códigos convencionales del *cine familiar*, evidentes en su forma de registrar.

En la discusión de las distancias entre el acto de escritura y enunciación audiovisual epistolar, Mekas<sup>216</sup> admite haber pensado que existían diferencias entre el acto de filmar y la escritura. Pero después se da cuenta de que cuando estaba filmando estaba también reflexionando, como en una forma de escritura pero con otras herramientas:

Al principio yo pensaba que había alguna diferencia básica entre diario escrito y el diario filmado que uno escribe al anochecer, y que es un proceso de reflexión. En mis diarios filmicos, yo pensaba que estaba haciendo algo distinto: yo estaba capturando vida, fragmentos de la vida exactamente como ocurren. Pero muy temprano me di cuenta de que ellos no eran distintos. Cuando yo filmo, yo también estoy reflexionando. (...) no tengo mucho control sobre la realidad y todo es determinado por mi memoria, por mi pasado. Entonces, estos registros directos se tornan también en un modo de reflexión.<sup>217</sup>

La semejanza en el proceso, en los actos de experiencia, de memorización y en el acto definitivo de escritura, es evidenciada cuando Mekas percibe que tanto la escritura con la palabra como la formulación de

---

<sup>214</sup> *Voz off* de Jonas Mekas (*apud* Renov, 2004, pp. 113-114). Del original: The only thing is, you'll never know what they think. You'll never know what a displaced person thinks in the evening in New York.

<sup>215</sup> Concepto de Michel Chion para quien esta voz apunta algunas de sus características técnicas. Entre ellas, está la técnica utilizada por Mekas que es hablar cerca del micrófono. Así, podemos escuchar su respiración, acompañar los movimientos de su mano que agarra el micrófono y percibir el fluir de su pensamiento a través de sonidos de su cuerpo que parecen enunciar sentimientos de una situación de intimidad.

<sup>216</sup> *Apud* Renov, 2004, p. 86.

<sup>217</sup> Mekas *apud* Renov, 2004, p. 86. Del original: At first I thought that there was a basic difference between the written diary which one writes in the evening, and which is a reflective process, and the filmed diary. In my film diary, I thought, I was doing something different: I was capturing life, bits of it, as it happens. But I realized very soon that it wasn't that different at all. When I am filming, I'm also reflecting. [...] I do not have much control over reality at all, and everything is determined by my memory, my past. So that this “direct” filming becomes also a mode of reflection.

pensamientos acerca de las imágenes capturadas serían procesos equivalentes. Para él, cuando reconstruye cómo fue su día en un diario escrito, el proceso reflexivo también separa, mide, reevalúa, acepta y recusa los momentos por los cuales ha pasado. Este proceso reflexivo pasa por otro filtro cuando filma, pero el proceso es el mismo, depende de la memoria personal.

Mekas lo enuncia en la película *Lost, lost, lost*, cuando incluye el registro de su proceso de escritura, de su primera máquina de escribir en Nueva York. Crea un equivalente al hacernos entender que pueden ser escritos con ambas máquinas: con la máquina de filmar y con la máquina de escribir –herramientas de la percepción y de la retención e inscripción de la memoria–. Instrumentos que sirven para materializar en un lenguaje, y a partir de una técnica, la acumulación de percepciones de un sujeto que relata su transformación, y no simplemente una reacción ante lo visto. Al filmar fragmentos de sus palabras en la máquina de escribir: “I tried to sleep, around in my, exhausted, deep s...”<sup>218</sup>. Mekas crea un puente entre el dispositivo filmadora y el dispositivo máquina de escribir, ambos aparatos mecánicos que sirven para narrar la mirada sobre sí mismo representada por el lenguaje de un diario íntimo.

En el registro visual, el discurso de Mekas proviene de sus reacciones ante la realidad vista. Es una presencia y experiencia personal además de un registro aparentemente de sólo observación. Según el propio Mekas <sup>219</sup>

[...] llevar un diario (cámara) cinematográfico significa reaccionar (con tu cámara) inmediatamente, ahora, es este preciso instante. O bien lo haces ya, o bien no lo haces en absoluto. Filmarlo de nuevo significaría volver a representar, sean eventos o sentimientos. Hacerlo ahora, mientras ocurre, exige una maestría total respecto al dominio de los propios instrumentos (en este caso, la Bolex). Es preciso registrar la realidad ante la cual reacciono y también registrar mi estado emocional (y todos los recuerdos) mientras reacciono. Eso significa que tuve que hacer toda la estructuración (editar) allí mismo, mientras filmaba, en la cámara.

---

<sup>218</sup> Citamos directamente lo escrito en una imagen de la película. El encuadre posibilita ver solamente algunas palabras del texto, y como la sobrexposición o la subexposición de la película, los errores de dactilografía también están presentes. Eso nos hace pensar en lo “no borrable” del registro mecánico. Las dos máquinas son aparatos que sirven a la enunciación y tienen esta característica particular de lo mecánico, sistema en el cual una vez registrado con error, no hay posibilidad de borrar las huellas de los errores humanos al manipular la cámara cinematográfica.

<sup>219</sup> En Field, Simon. (2004). *Jonas Mekas: Poeta del Cine*. In Catálogo del 6° BAFICI (Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires): Buenos Aires. pp. 104-105

Con una película que cuenta casi 30 años de su vida, resultado de sus filmaciones de 1949 a 1975, Mekas redefinía el diario al llevarlo hacia el contexto cinematográfico donde el registro de la realidad es tanto una reacción como un pensamiento sobre la misma.

Al hablar del diario, Mekas buscaba una definición para el diario cinematográfico:

La forma diario pertenece tradicionalmente al arte narrativo. Y la más clara línea de división entre lo narrativo y lo no narrativo, tradicionalmente, si hay una, viene siendo el protagonista; en la narrativa hay un protagonista, y las formas no narrativas tienen solamente un creador, la presencia del artista, el ego. De forma más cercana, yo soy el protagonista central de los *Diarios*, si usted me ve o no. Y es a través de mí que cada detalle es presentado, a cada día, y usted tendrá cada vez más conocimiento sobre mí mientras alcanzamos más profundidad.<sup>220</sup>

Christine Tamblyn<sup>221</sup> subraya que en el diario videográfico hay una interacción social; o sea, al igual que solamente como imagen, otras personas serán parte activa del enunciado. Identificamos, en este sentido, una suerte de “pluralidad de voces”, o una “pluralidad de sujetos” circulando, a veces de forma activa o simplemente como un elemento constituyente del recuerdo en este espacio de enunciación de lo íntimo.

La misma autora apunta al video –y extendemos al audiovisual en general– como un proceso más lento y difícil que la escritura. Por eso los diarios videográficos serían menos espontáneos que sus equivalentes literarios. Esta característica técnica llega a ser considerada como una de las determinantes en el transborde de la frontera del género de *escritura íntima*, el diario, hasta el territorio de *literatura personal*: el “ensayo autobiográfico”.

---

<sup>220</sup> Declaración del cineasta en una conversación después de la exhibición de los rollos I y II de *Diaries, Notes and Sketches*. In Mekas, Jonas. (2005). Jonas Mekas: Question-Answer Period after the Screening of reels one and two of *Diaries, Notes and Sketches*. In *Conversations, letters notes, Misc. Pieces, etc.* Vilnius: Lithuanian Art Museum. pp. 66-74..

Del original: The diary form, traditionally, belongs in the narrative end of art. And the clearest dividing line of the narrative form the non-narrative, if there is one, is the protagonist; in the narrative there is a protagonist, and the non-narrative forms have only the creator's, the artist's presence, or ego. Approximately, I am the leading protagonist of the *Diaries*, whether you see me or not. And it is through me that every detail is presented, day by day, and you gain more and more knowledge about me as we go further and further.

<sup>221</sup> *Apud* Renov, 2005, p. 19.

### 3.7 El ensayo autobiográfico

#### La medida de la mirada y la medida de las cosas

Michael Renov<sup>222</sup> formula el concepto de *ensayo autobiográfico* como parte de aquello que define como una “nueva autobiografía” en cine y video. Su posición define claramente esta nueva práctica autobiográfica como un ejercicio de inscripción del *sí mismo*, en el cual el dominio del sujeto en relación al mundo que lo rodea compone una mirada constituida tanto por un auto-examen como por un punto de vista crítico acerca de la realidad de la experiencia personal.

Para Renov, *Lost, Lost, Lost* (1976)<sup>223</sup>, de Jonas Mekas, será la precursora de esta “nueva autobiografía”. La primera obra de sus *Diares, Notes and Scketches*, orquesta los dominios público y personal, operando desde la frontera entre la no ficción, la producción de vanguardia y las prácticas privadas.

Películas como *Sans Soleil (Sin Sol, 1983)* de Chris Marker; *Naked Spaces: living is round* (1985) de Trinh T. Minh-ha y las series de televisión de Jean-Luc Godard como *France/tour/detour/deux/enfants* (1977), son también consideradas como ensayos autobiográficos.

Las películas de esta tendencia promueven una mezcla de registros de la vida personal con una visión crítica del mundo histórico. En el ensayo autobiográfico la medida principal es la mirada del autor. Renov sitúa estas películas de la tradición ensayística que tiene sus raíces en los escritos del mismo género de Michel de Montaigne, tradición que incluye algunos escritos de Friedrich Nietzsche, Theodor Adorno y Roland Barthes, entre otros.

La noción de ensayo utilizada por Renov<sup>224</sup> es considerarlo como una práctica escrita que congrega un impulso documental –una mirada sobre el mundo, respecto a una realidad externa que promueve una serie de interrogaciones en un proceso de auto-examen–. Este enfoque, doblemente

---

<sup>222</sup> En el texto *Lost, Lost, Lost: Mekas as essayist*. In Renov, Michael. (2004). *The subject of documentary*. (pp. 69-89). Minneapolis: Minnesota University Press.

<sup>223</sup> *Lost, lost, lost* es un ejemplo de la difícil categorización definitiva de los documentales en el terreno autorreferencial. Con una estructura narrativa de diario y así pensada por Mekas, la misma película será objeto y *corpus* para el estudio del ensayo autobiográfico.

<sup>224</sup> Su definición está en el texto *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text*, de Reda Bensmaia.

constituido, lleva a una incesante exploración de la subjetividad que se sitúa en una matriz que es material irreducible y de necesidad histórica.

Son dos registros que convergen y también espacios recíprocos de interrogación –de la subjetividad y del mundo–. La atención del sujeto de la enunciación sucede tanto para el carácter de la mirada sobre sí mismo como para la medida de las cosas. Para Renov, este tipo de ensayo es un discurso que “envuelve al sujeto en la historia”. Enunciación y su objeto referencial están igualmente en pauta.

En *Lost, Lost, Lost*, por ejemplo, la intención de Mekas era inicialmente filmar su cotidiano, sin saber exactamente que estaba haciendo una película. Luego, con las influencias del documental social, percibe que podría hacer un documental sobre personas desplazadas en Nueva York, comunidad de la cual él hacía parte.

En esta película, por esta articulación de auto-examen mezclada con una mirada hacia el exterior, Jonas Mekas es un ensayista, ya que sus películas son la combinación de un auto-examen y una mirada política hacia la realidad.

En *Lost, Lost, Lost*, Mekas indaga sobre sí mismo, investiga respecto al registro y sobre el hecho de haber estado en momentos históricos, sobre las luchas humanas y sobre la soledad de sus compañeros de nación en otro país y sobre los momentos que pasa con sus amigos en Vermont.

Renov apunta como inevitable la hibridación formal con la estructura del ensayo. Prueba de esto es que se puede pensar la película *Lost, Lost, Lost*, de Jonas Mekas como un diario, en el sentido narrativo; a la vez que como un ensayo, si analizamos que su diégesis se constituye entre el registro de la realidad personal y el punto de vista crítico acerca de los procesos políticos de su tiempo.

Esta hibridación, para Renov, se da por una tendencia a la digresión, a la fragmentación, la heterogeneidad y a las inagotables posibilidades de enunciación en un discurso ensayístico. Estas características que propone el autor refuerzan el sentido del ensayo como “un género imposible”, que no tiene una forma definible al no ser su estado híbrido, de “coqueteo” con las formas de escritura autorreferencial en cine y video.

Los sujetos contruidos son sujetos inestables, que tienen más interrogantes que certidumbres. Se ve, en este sentido, que el ensayo es la narrativa de la transformación de un sujeto que observa tanto su realidad como a sí mismo.

La relación de transformación será recíproca e inevitable. El sujeto estará siempre cambiando el objeto –porque es el que mira–; y el objeto todo el tiempo estará cambiando el sujeto, porque es parte de la realidad hacia la cual el sujeto lanza su mirada.

## **Capítulo 04** **Análisis fílmico**

### **4.1 La *auto-ficción*: una tendencia formal de la autorreferencialidad narrativa en el documental contemporáneo**

En este capítulo, proponemos un análisis fílmico cuyo objetivo primero es reflexionar acerca de la autorreferencialidad en el documental contemporáneo a la luz de las articulaciones teóricas pertinentes construidas en los capítulos precedentes de nuestro estudio. Promovemos, además, un análisis descriptivo cuyo objetivo es profundizar en los detalles de las estructuras discursivas y de las articulaciones temáticas de las dos películas elegidas, consideradas como ejemplo de la principal tendencia de la autorreferencialidad contemporánea: la *auto-ficción*.

La elección *Un pasaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut y *33* (2002), de Kiko Goiffman se da por dos razones, y éstas, a su vez, delimitan nuestra lectura y los objetivos de nuestro análisis.

Una está relacionada con la decisión de profundizar el estudio de la autorreferencialidad en el cine documental del período contemporáneo cuyo marco temporal considerado empieza en el año 2000. Este período se caracteriza por ser un momento de consolidación de la producción documental en Brasil, país de origen de los documentales que aquí nos proponemos analizar.<sup>225</sup>

Como ya expuesto en el capítulo primero de nuestro estudio, a partir de los años 90, empezamos a encontrar la recurrencia de una nueva tendencia formal en la autorreferencialidad documental. Es a partir de estudios de teóricos como el propuesto por Jean-Louis Comolli que empezamos a identificar esta “nueva clase de documentales”<sup>226</sup>. Son películas-proceso en las cuales hay dos factores esenciales: la estructura

---

<sup>225</sup> *Un pasaporte Húngaro* (2001, 72 min, color, Super-8 y video, copia final en 35mm) y *33* (2002, 74 min, blanco y negro, video) son importantes documentales de la producción contemporánea brasileña. Sin embargo, la película *Un pasaporte húngaro* (2001) tuvo coproductores en Francia, Hungría, Bélgica y Francia. Pero la directora y la productora principal son de Brasil y la obra es considerada, en la bibliografía consultada, como una producción brasileña.

<sup>226</sup> Véase capítulo 01, en la sección *Films-dispositivo y los posibles impactos de tecnología digital*.

narrativa que surge del proceso de rodaje y como consecuencia, ocurre la inclusión del documentalista como personaje de la historia. Las dos características rescatan y garantizan el estatuto de documento de la obra audiovisual.

Además, las dos películas elegidas para nuestro análisis –*Un pasaporte Húngaro*, de Sandra Kogut y *33*, de Kiko Goiffman– han sido el impulso para reflexiones de teóricos brasileños que, a partir del impacto estético de estas obras en el campo del documental, empiezan a profundizar sus estudios acerca del *cine subjetivo*.

En nuestro análisis de la narración autorreferencial en el cine documental, detallamos cuáles estrategias narrativas son utilizadas para la organización de un relato autorreferencial acorde a la experiencia de los sujetos discursivos en el tiempo.

Identificamos las dos películas de nuestro *corpus* como *films-dispositivo*, pues en los dos documentales hay un objetivo establecido que, además, es perseguido a través de un protocolo productor de situaciones. Éstas son registradas con una *puesta en escena* cuyo objetivo es crear y revelar el proceso por el cual el realizador está atravesando para hacer la película. Apoyados en los estudios de Lins y Mesquita, creemos que el dispositivo central de estas obras está directamente relacionado con una delimitación temporal que es equivalente al tiempo de experiencia que los documentalistas se proponen narrar.

En *33*, el dispositivo de rodaje organizado determina que Goiffman tiene 33 días para encontrar a su madre biológica. Y es a partir de estos 33 días de búsqueda que él organiza la narración.

En *Un pasaporte húngaro*, la restricción temporal se limita al tiempo de la burocracia de los gobiernos involucrados en su indagación. El tiempo de la diégesis es determinado por los trámites burocráticos necesarios para la obtención de su pasaporte.

Por otro parte, en esta sección, proponemos un análisis detenido de las estructuras formales articuladas en estas películas, concentrando nuestra atención en operaciones de *puesta en escena* y en las consecuencias estéticas de la organización del dispositivo de rodaje.



Según Lins<sup>227</sup>, en las dos películas, el dispositivo central es constituido por las acciones concretas de búsqueda, propuestas y emprendidas por los documentalistas. Goiffman propone encontrar a su madre biológica; Sandra intenta sacar su pasaporte húngaro.

Sumado a eso, los dispositivos son, para nosotros, una especie de trampa, un proceso de búsqueda en que los documentalistas se ponen, como en un juego, a delimitar sus acciones en un proceso de posibilidades dobles: las de la realidad histórica y las de la construcción narrativa.

También basados en Bernardet, y en declaraciones de los propios directores,<sup>228</sup> caracterizamos las películas (proyectos personales) como un “juego”, principalmente por su tratamiento en la manera de articular sus búsquedas en el mundo histórico para formular un relato propio. Esto involucra también complejas relaciones entre *puesta en escena* y guión para mantener sus objetivos personales en una narratividad cinematográfica. Juego de incertidumbres en la articulación de Sandra. Y juego de reglas establecidas para delimitar la búsqueda de Goiffman.

Sandra Kogut<sup>229</sup> asume ser un personaje de su película, pero se queda en el espacio fuera de campo, detrás de la cámara, aunque con su voz en escena. Goiffman establece reglas para su juego: debe filmar en 33 días; resuelve llevar a cabo el proyecto cuando tiene 33 años y enuncia, como otra delimitación/coincidencia, el hecho de que su madre adoptiva nació en 1933. El título de la película entra en esta lógica de juego con números, de la cuenta progresiva y será 33.

En esta “puesta en juego”, los documentalistas asumen ponerse en escena como personajes de ficción en el espacio real, moldeando sus acciones a través de reglas recurrentes incluidas en las creaciones ficcionales.

---

<sup>227</sup> 2008, p. 57.

<sup>228</sup> En los DVDs de las dos películas, los directores guardan un espacio en los extras para hablar de su proceso de creación y de sus concepciones de puesta en escena para las películas, así como también hablan de otros temas involucrados en el proceso de creación de una obra autorreferencial que relata el proceso de búsqueda, de proyectos personales hechos película. En Paleo TV. (2004). *Extras del DVD de la película 33. Comentarios de Kiko Goiffman*. São Paulo: Paleo TV.

Video Filmes. (2003). *Extras de DVD de Un pasaporte Húngaro (2003). Entrevista de Sandra Kogut a José Carlos Avellar*. Rio de Janeiro: Video Filmes.

<sup>229</sup> En la misma entrevista para José Carlos Avellar, en los *Extras* del DVD de la película.

Como personajes, los directores enfrentan obstáculos, acceden a una memoria privada y además conocen personas que representan un papel social importante en sus narrativas.

Para Jean-Claude Bernardet, el punto común entre las dos películas es que son documentales de búsqueda.

[...] son proyectos que parten de un blanco bastante preciso, bastante determinado, pero los cineastas no saben si este blanco será alcanzado o no, y no saben de qué forma será alcanzado. Por tanto, el rodaje tiende a tornarse la documentación del proceso. No hay una preparación del film (la preparación es el mismo rodaje, no hay una investigación anterior; la investigación, que frecuentemente en el documental es anterior al rodaje, es el mismo rodaje.<sup>230</sup>

En este juego que pone en escena y en dudas las inquietudes y las posibles verdades sobre la propia identidad, los autores crean discursos pertenecientes al territorio que caracterizamos dentro del campo de las enunciaciones personales en el cine. Éstas entran en escena para problematizar una gran cuestión de la subjetividad de nuestro tiempo: la identidad.

De esta forma, sujetos a las improvisaciones de la realidad, ellos actúan de *sí mismos* en una experiencia de búsqueda que es simulada dentro de una trama documental.

En nuestro análisis seguimos también el concepto de Bernardet<sup>231</sup>, según el cual, en estas películas hay vidas reales moldeadas conforme a las reglas de la ficción. Según este autor, las dos películas son *auto-ficciones*<sup>232</sup>, es decir, documentales en los cuales situaciones reales son la base para la narración. Una vez más, a partir de esta constatación, las fronteras discursivas con la ficción serán claves fundamentales para nuestra investigación.

Entre los recursos expresivos evidentes aparece la propia articulación de sí mismos como personajes, así como la incorporación de un proceso de

---

<sup>230</sup> 2005, p. 144. Del original: Portanto, são projetos que partem de um alvo bastante preciso, bastante determinado, mas os cineastas não sabem se esse alvo será ou não atingido e não sabem de que forma será atingido. Portanto, a filmagem tende a ser tornar a documentação do processo. Não há uma preparação do filme (a preparação é a própria filmagem), não há uma pesquisa prévia; a pesquisa, que frequentemente no documentário é anterior à filmagem, é a própria filmagem.

<sup>231</sup> *Ibid.*

<sup>232</sup> El concepto de *auto-ficción* ya está explicado en el capítulo primero de nuestro estudio. En la siguiente sección, estaremos detallando las características enunciativas ficcionales de las películas de nuestro *corpus* en el análisis de sus narrativas.

transformación de personas conocidas, familiares y detectives que se convierten en personajes colaboradores y participantes activos de la trama.

A partir del estudio de las operaciones discursivas involucradas en esta “puesta en juego” –una puesta en trama de la experiencia– nos interesa también reflexionar acerca de las fronteras entre los recursos expresivos de las creaciones ficcional y documental.

Sin embargo, los dos documentales cuentan la experiencia de una búsqueda personal por parte del sujeto discursivo. En los dos casos, la cuestión fundamental y diferencial, como relatos autorreferenciales, será el hecho de que el dispositivo creado para la enunciación se confunde con un proyecto personal del documentalista.

También nos interesa discutir acerca del proyecto de búsqueda personal –a la vez tema de la película– que está relacionado con una investigación acerca de la propia la identidad<sup>233</sup> de los cineastas.

Finalmente, elegimos priorizar la puesta en escena y la narración como principales focos de nuestro análisis. Sin embargo, esta decisión no significa que otros elementos, relacionados con la fotografía y el montaje de las películas, no sean abordados, puesto que fueron labores ejecutadas por los propios directores. En 33, Goiffman es director, guionista y fotógrafo. Sandra, en *Un pasaporte húngaro*, hace lo mismo y, además, pone su firma como montajista de la obra.

En las dos películas, el hecho de que el proyecto de realización de un documental se confunde con proyectos personales de los realizadores –sumado a la acumulación de funciones para los directores– evidencia la posibilidad de nombrarlas como *films personales*.

Además, hay otras características técnicas y de orden práctico que acercan los métodos de los directores a los utilizados en *films personales*.

Los dos directores filmaron con cámaras DV CAM compactas (Sony modelo PD), equipos con características profesionales<sup>234</sup> pero que aceptan formatos no profesionales (Mini-DV) y que son designados con el término de

---

<sup>233</sup> Estaremos profundizando la identidad como premisa en estas dos películas en este capítulo y en las conclusiones de nuestro estudio.

<sup>234</sup> Algunas de las características son los dos canales de sonido, el control de exposición, la grabación de imagen en modo entrelazado y progresivo, bien como una buena definición, con 3 CCDs. Además, aceptan lentes conversoras como teleobjetivas y gran angulares.

cámaras ligeras. Estas cámaras son también ideales para producciones de bajo costo.

Los dos directores<sup>235</sup> utilizaron este tipo de equipo porque consideraban la imagen con buena definición y con un tamaño propio para el tipo de producción que pretendían hacer. Tanto Kogut como Goiffman trabajan con equipo técnico y personal mínimos.

Sandra empieza filmando con un criterio: en los lugares administrativos, estaría con camarógrafo y microfonista; en las escenas con la familia, filmaría sola. Pero advierte que eran demasiadas personas para estar con ella en el rodaje.

Para Kogut<sup>236</sup>, el equipo es como una “platea” que establece cierto alejamiento entre el documentalista y las personas con quienes interacciona. Al principio del proceso de rodaje, la directora identifica, en este tipo de situación, un desequilibrio entre la cantidad de personas en el equipo de rodaje en relación con el personaje, lo que podría perjudicar sus objetivos de intimidad y más naturalidad en la escena. Con el equipo inicial que tenía, ella dejaba de ser una persona y pasaba a ser tres. La relación de intimidad deseada perdería, entonces, en intensidad pues los diálogos con el protagonista (la propia directora) tendrían otros interlocutores, externos a su búsqueda, mecanismo central en la construcción de la trama.

Con la cámara y un micrófono adaptado, ella empieza, entonces, a filmar sola y, en algunas situaciones con sus familiares, es acompañada por su marido.

Goiffman también opta por la misma dinámica. Pero desde el principio filma solo, teniendo solamente la ayuda de su mujer. Su intención era crear una atmósfera de intimidad con sus personajes. Y, además del equipo de cámara y micrófono, él utiliza un equipo de luz liviano, necesario solamente para realizar una iluminación puntual y marcada, intención relacionada con su decisión de crear una estética semejante a la del *film noir*.

En este proceso de control de instancias de la enunciación, las decisiones de *puesta en escena*, en el rodaje, determinan las posibilidades

---

<sup>235</sup> Estos datos nos fueron dados por entrevistas que hicimos vía e-mail. En estas entrevistas, hemos priorizado preguntas que tenían como principal eje la relación entre tecnología utilizada, método de trabajo y estética. Ver anexos.

<sup>236</sup> *Ibid.*

de guión y de montaje de las películas. En la enunciada coincidencia entre las acciones de la experiencia personal como hilo conductor de las narraciones, la constitución aleatoria de los hechos, en la realidad, es objeto de constantes decisiones para la puesta en escena.

En las dos películas, en el proceso de construcción de las historias, las operaciones de puesta en escena determinan posibilidades narrativas, y son modificadas –reorganizadas y resemantizadas– en el montaje.

El dispositivo, entonces, funciona como una operación de *puesta en escena*, fundamental para fundar una dramática y para promover una narratividad de experiencias personales, que son la base de las obras.

A partir de un análisis narratológico minucioso, a través de una descripción analítica de sus estructuras narrativas y de una discusión acerca de los dispositivos fundadores de estas películas, llegaremos a articular conclusiones más concretas respecto a los cambios discursivos que hemos identificado en el documental autorreferencial contemporáneo.

#### **4.2 Como un personaje ficcional en un espacio real: la historia familiar y el rastreo de una identidad**

En un montaje paralelo, *Un Pasaporte Húngaro* comienza con escenas que exponen un conflicto aparentemente trivial y cotidiano: la protagonista busca informaciones sobre cómo obtener un pasaporte húngaro, siendo que sus abuelos son de esta nacionalidad.

Al elegir narrar el proceso recorrido para sacar un pasaporte de otra nación que no es su país natal, Kogut hace una película donde el hilo conductor de la narrativa es dado por los procedimientos burocráticos exigidos por los Estados involucrados en este proceso.

Kogut, a partir de una decisión relacionada con la propia identidad, acaba asumiendo que debe rescatar la historia de su familia. Decide poner en escena una hipótesis narrativa –el proceso por el cual pasa para obtener su pasaporte– que tiene sus clausuras y escenas totalmente imprevisibles; tanto en el sentido de los rumbos que su búsqueda puede tomar, como en relación al tiempo real de duración de la misma. Es a partir de la hipótesis la

obtención del pasaporte que Kogut desarrolla un lenguaje de búsqueda e investigación para la establecer una relación con la realidad en que se infiltra. En este lenguaje, transita varios escenarios que constituyen un espacio diegético relacionado con la pertenencia a una nacionalidad. En sus acciones, poco de lo que filma es previsible, pues su búsqueda implica varios imprevistos propios a la práctica documental.

Entre los procedimientos que Sandra decide poner en escena, y que componen este *documental-proceso*, está la opción de utilizar también imágenes de sus viajes solitarios, sus visitas a archivos públicos, sus encuentros con familiares, sus conversaciones con otros extranjeros en situación semejante a la suya. En paralelo a sus acciones “burocráticas”, ella arma situaciones donde provoca diálogos sobre su identidad, y también revela qué va descubriendo sobre los orígenes de su familia. Sus acciones circulan tanto en el ámbito privado como en lugares y asuntos del ámbito público, ambos espacios de construcción de su identidad, tema principal del documental.

En esta puesta en juego de sí misma, Kogut no dirige sola los rumbos del relato. Lo que debe hacer para superar sus obstáculos y conseguir su pasaporte depende de la burocracia existente en las instituciones públicas de los gobiernos de los países involucrados. El objetivo de conseguir el pasaporte es establecido en el dispositivo central de la película, y es articulado en una trama tejida a través del desarrollo de un conflicto real: la dificultad de los trámites para la obtención de un documento en los sistemas públicos. Es allí que los obstáculos al deseo de Sandra se hacen más evidentes. Son impedimentos prácticos que, en varios momentos, nos hacen pensar si ella llegará a desistir.

El pasaporte húngaro es el elemento fundamental en la historia. Un objeto escénico que simboliza, con otros documentos familiares, una identidad que será perseguida por la protagonista a lo largo de la narrativa.

Con desarrollo narrativo en tiempo presente *Un pasaporte Húngaro* se caracteriza como una *película-proceso* en la cual hay un objetivo trazado desde el principio. Objetivo que determina el final de su proceso y, como consecuencia, de la historia contada en el documental.

En el dispositivo de búsqueda establecido por la documentalista-protagonista, la propuesta es de un sujeto discursivo intradieгético, en el cual elementos como la voz de la documentalista en escena, en diálogos con otros personajes de la historia, exponen que quien dirige el relato es alguien involucrado en la trama.

Con su protagonismo establecido, y su objetivo trazado, la directora construye una película personal que levanta cuestionamientos acerca de qué es la nacionalidad, la identidad; es decir, en sus propias palabras: sobre lo que somos porque queremos ser y lo que somos porque heredamos.<sup>237</sup>

En este relato autorreferencial, Sandra, además de ser el sujeto discursivo, crea un personaje para sí misma. Una realidad personal es escenificada. Sandra se “autodirige”.

Para Bernardet<sup>238</sup> Sandra, en el rodaje, es una doble figura: personaje para la película, directora para aquellos con quienes se encuentra. Sin embargo, ella tiene dos tareas en este proceso: como directora ella guía la situación, pero también se “auto-dirige”: Sandra-directora dirige a Sandra-actriz, la cual trabaja con el material de Sandra-persona.

Sin embargo, nos parece que en este proceso de interacción Sandra nunca deja de ser la persona que intenta conseguir el pasaporte.

El auténtico sujeto histórico sirve como material plástico para la construcción del agente o del personaje de su propia narrativa.

En este juego, Sandra generalmente no aparece en el encuadre, pero la reconocemos por su voz, desde los diálogos que establece con sus personajes. El efecto de su decisión de situarse detrás de la cámara crea el “eje imaginario ojo-cámara” en que la identificación del foco perceptivo nos lleva a pensar en las imágenes como traducción del campo ocular del protagonista.

---

<sup>237</sup> En la sinopsis de la película, la directora define su hipótesis: “Está lanzada la idea: solicitaré la nacionalidad húngara. El proceso administrativo será el hilo conductor del film. La película levanta temas sobre qué es una nacionalidad, para qué sirve un pasaporte, sobre qué somos, por qué queremos ser y qué somos porque heredamos. Del original: A idéia está lançada: vou pedir a nacionalidade húngara. O processo administrativo será o fio condutor do filme. Ele levanta questões sobre o que é uma nacionalidade, para que serve um passaporte, *sobre o que somos, porque queremos ser e o que somos porque herdamos.*

<sup>238</sup> 2005, p. 145. Del original: sandra-diretora dirige sandra-atriz, a qual trabalha com o material de sandra-pessoa

¿Por qué Sandra se sitúa detrás de la cámara? Esta decisión de *puesta en escena* parece ser una de las características más determinantes de esta *auto-ficción*. La simulación de su punto de vista se desdobra en dos efectos posibles del “ojo-cámara”: o bien se considera vista por un ojo, y entonces reenvía a un personaje; o acaso lo que gana la delantera es su estatuto o su posición de cámara, reenviando, en tal caso, a una instancia exterior a la ficción –narrador, periodista, “constructor de imágenes” de cualquier tipo–.<sup>239</sup> Como ya hemos explicitado, Sandra-personaje elige registrar sus acciones siempre ubicada “detrás” de la cámara, no necesariamente simulando una cámara subjetiva, característica de una *ocularización interna primaria*.

Sin embargo, su lugar en el espacio diegético se sitúa fuera de campo, en los costados del encuadre o detrás del aparato de registro. Raras veces aparece en cuadro, y esto sólo ocurre cuando necesita avanzar en el encuadre para interactuar con los personajes que están en escena. En este caso, la imagen reenvía a la documentalista que está en un proceso de investigación, desde el cual intenta preservar la propia identidad.

De cualquier forma, las imágenes representan su búsqueda y funcionan como una simulación de lo que ve el personaje protagonista. Sandra recurre, entonces, al resultado típico de una *ocularización interna primaria*<sup>240</sup>, donde las imágenes pueden ser remitidas a una subjetividad enunciativa; en este caso, la mirada del personaje protagonista. En esta forma de ocularización la característica principal es la creación de una relación entre lo que la cámara muestra y lo que se supone que el héroe ve. En la historia, esta ocularización se caracteriza por su narratividad: no sólo vemos lo que advierte el personaje, sino que también seguimos sus motivaciones, que vienen, semánticamente, del relato. Como consecuencia, esta forma de representar el punto de vista del sujeto discursivo se confunde con la simulación de una relación donde el espectador, supuestamente, sigue las etapas de la real investigación por las cuales pasa el personaje-protagonista.

---

<sup>239</sup> En Jost, 2002, p. 17.

<sup>240</sup> Cuando filma en Super-8, las imágenes parecen estar simulando una *cámara subjetiva*. Sigue en el texto, el análisis detallado de estas imágenes.



Avellar<sup>241</sup> hace un análisis sobre la relación entre los desplazamientos de la posición del cuerpo y del personaje en la narrativa (de su cuerpo en el espacio diegético). Para él, Sandra está en el centro de la escena, es el personaje que conduce las acciones, y según su opinión

[...] ella está más fuera del cuadro que dentro de él. Concretamente es así que ella aparece en escena: un trozo de mano que entrega un documento o firma un papel, un trozo de rostro que se insinúa en un costado de la pantalla, figura más adivinada desde la voz que efectivamente vista.<sup>242</sup>

El hecho de que ella esté detrás de la cámara, no necesariamente filmando, pero siendo quien conduce los encuentros con las realidades y personajes de la película, sumado al hecho de que su voz entra en escena todo el tiempo, la transforma en esta doble figura surgida de la *focalización interna*, en quien conduce las acciones del film y arma el discurso al mismo tiempo.

Su función como sujeto discursivo es revelada por las personas que encuentra y por las preguntas que hace. Muchos se refieren a “su film” cuando hablan con ella, mostrando saber que participan, de alguna forma, de su película.

En este *documental-proceso*, el ámbito privado de la trama no se limita a situaciones triviales. Hay una suerte de “revisionismo” en donde son centrales los detalles de la historia social de su familia, compuesta por inmigrantes judíos, con orígenes en Europa Central. A través de una historia privada se revelan detalles acerca de la inmigración judía en el período anterior y durante la II Guerra Mundial.

Se evidencia, entonces, el carácter investigativo inherente al registro de sus acciones. En el dispositivo establecido para delimitar sus acciones, el documental sobre su proceso de búsqueda de una nueva identidad es también una investigación sobre sus orígenes culturales. La temática del documental va más allá del tiempo presente de su experiencia. En el proceso de investigación de cuáles eran los documentos necesarios y los trámites

---

<sup>241</sup> En Avellar, José Carlos. *Um filme-passaporte*. Extraído el 20 de septiembre de 2007 desde: <http://www.republicapureza.com.br/passaporte/oquesomos.htm>.

<sup>242</sup> *Ibid.* Del original: Sandra está no centro da cena mas não é exatamente dela que o documentário se ocupa: embora em primeiro plano na história, ela está mais fora de quadro que dentro dele. Concretamente é assim mesmo que ela aparece em cena: pedaço de mão que entrega um documento ou assina um papel, pedaço de rosto que se insinua num canto da tela, figura mais adivinhada a partir da voz do que efetivamente vista.

para la obtención del pasaporte, su relato autorreferente remite al año 1937, cuando el ciudadano húngaro Nathaniel Lajta es insultado cuando tomó un tren en la capital de su país. Era judío y sentía que en su patria había una creciente discriminación hacia sus tradiciones y una guerra inminente en Europa. Con su esposa, austriaca naturalizada húngara, Mathilde Lajta, emprende un largo viaje sin saber hasta dónde llegaría y sin vuelta definida. Llegan a Brasil ese mismo año, al Estado de Pernambuco, a la ciudad portuaria de Recife.

Por consiguiente, en el dispositivo central de *Un pasaporte húngaro*, la búsqueda personal revela el papel doble del sujeto discursivo en el relato: la directora es una documentalista que registra su búsqueda y además, es la protagonista de su historia. Por un lado busca documentos familiares para los trámites de su pasaporte; por otro, hace un documental autorreferencial sobre el proceso que debe pasar para obtener una nueva identidad. La narrativa de la película, por consiguiente, cuenta también la historia de su familia, y es conducida por lo que ella hace y todo que descubre de su historia familiar hasta conseguir el documento (objeto simbólico) deseado.

Además, la importancia de su película como documento, se da porque ella conduce la historia revelando su búsqueda de los documentos familiares desde personas que han pasado situaciones semejantes a la suya –en instituciones públicas de varios países–. También buscará soluciones en sus viajes entre un país y otro, en los lugares donde establecerá un encuentro constante con las huellas de un pasado familiar. Recorridos que ponen en escena la dimensión mnemónica de los documentos históricos y de los testimonios familiares acerca de su identidad.

### 4.3 Aparatos livianos y la estética personal: imágenes subjetivas de un proceso de búsqueda

Sandra trabaja con dos soportes en su película. Con la cámara DVCAM compacta, ella filma en las administraciones, en los espacios públicos y en los encuentros con su familia.

Para poner en escena la realidad de los varios caminos que recorre, ella utiliza recursos como el montaje paralelo, entre acciones en tiempo presente e imágenes en Super-8<sup>243</sup> que funcionan principalmente en los viajes en tren y en otras situaciones de desplazamiento, remitiendo al pasado de sus familiares como inmigrantes.

En la investigación de los documentos familiares, ella realiza viajes hacia los lugares donde la historia familiar todavía existe en pruebas materiales. Gradualmente, entenderemos que las imágenes en Super-8 son puestas en escena para también representar el momento de reflexión en el proceso por el cual la protagonista está pasando.

Ella filma las estaciones de tren, registrando así imágenes traductoras de su movimiento, en un espacio cargado de significados para su memoria. Registra los pasajeros que parten, los pasajeros que esperan y las personas que se despiden de quien viaja. Con esas imágenes, reproduce el presente y reinterpreta lo que la memoria de sus personajes llegó a revelar en relación al pasado.

El viaje filmado en Super-8 simboliza, por lo tanto, que esta búsqueda es también una revisión del pasado.

En estas imágenes de viaje, la llegada en las estaciones filmadas desde las ventanas del tren, con el punto de vista de quien viaja, representan un lugar de paso. Las escenas en Super-8 reenvían al pasado familiar pero también son como la imagen del visitante o de quien está de paso. Son los momentos de la película donde la cámara está más anclada en la mirada de Sandra, en una *ocularización interna primaria*, en una simulación de la contemplación del personaje que viaja.

---

<sup>243</sup> En realidad, Sandra filma con cámaras Super-8, pero utiliza películas 16mm cortadas, técnica utilizada en *films experimentales* y producciones independientes.

Al mismo tiempo, las imágenes en Super-8 refuerzan la presencia de una subjetividad discursiva, al ser un soporte no profesional, al ser codificado como un formato de registro familiar o *amateur*, generalmente hecho por un individuo que filma su propio desplazamiento, en contextos familiares, privados y estrictamente personales.

Como una dimensión subjetiva de su *puesta en escena*, estas imágenes simbolizan inevitables momentos de contemplación de los viajes de cineastas *amateur*, afianzada todavía más por ser el viaje hacia un territorio de origen que ella quiere incorporar a su identidad. Escenas que se basan en la codificación de la imagen del aparato cinematográfico de uso familiar para lograr un estatuto subjetivo del registro de un viaje privado. Estas imágenes transmiten la propia experiencia humana de contemplación del recorrido, de estar en movimiento y a la vez, de esperar.

En estos espacios, el *travelling* lateral es una opción formal que sirve para representar la mirada de quien pasa y no se queda. Así, Sandra simula estar componiendo la propia noción de aquella realidad, a través de un registro que utiliza el movimiento maquínico de “barrido” del espacio visual por el cual ella se desplaza.

En otra forma de utilizar las imágenes en Super-8, vemos la realidad brasileña. Aunque las imágenes simulen también la llegada de su abuela al país, ahora ellas tienen una estética distinta a las imágenes hechas en los otros países.

Hasta este momento de la narrativa, pocas personas habían aparecido en las imágenes en Super-8. Pero, para Brasil, Sandra piensa otra estética, menos melancólica, menos alejada. Ahora ya no simula un lugar de paso, tampoco busca su identidad, sino que representa la llegada hasta una nueva realidad. Los planos muestran personas, suponen el extrañamiento del encuentro con otro tipo de personaje, con este nuevo mundo.

Para nosotros, esto configura cierto tipo de acercamiento a la dimensión humana del país donde nació. Es como si Sandra enunciara que ahora conoce el territorio también desde la gente, por sus identidades reveladas en primeros planos de sus rostros y detalles del medio social en que viven y trabajan.

#### 4.4 Conversaciones privadas

En su método de trabajo, Kogut destaca la relación con las personas con quienes filma la película. Sus personajes son colaboradores conscientes del proceso de construcción de la obra: “como estoy siempre con la cámara, yo, así como los personajes, no nos olvidamos que estamos haciendo una película, y nuestra relación crece siempre dentro de esta perspectiva”.<sup>244</sup>

Eso se refleja en el montaje y en la naturalidad de los personajes, tanto en escenas más íntimas con familiares y amigos, como en otras hechas en instituciones públicas, los personajes se muestran colaboradores. Eso también ocurre porque, por la misma dinámica del proceso de “rodaje-búsqueda”, en varios momentos de la película Sandra vuelve a hablar con sus personajes.

La principal colaboradora es la abuela con quien Sandra establece diálogos en escenarios privados, registrados con la naturalidad de una conversación íntima, revelando la dimensión familiar y personal de las imágenes de la película.

Escenas semejantes, con otros familiares y amigos, serán recurrentes a lo largo de la narrativa: la nieta que visita a la abuela en un fin de semana y resuelve filmar lo que charlan; aunque en realidad, filma un momento de encuentro pensado como una escena para su película.

Su puesta en escena privilegia situaciones de interacción, de diálogo con personas que pueden ayudarla en el proceso de rastreo de documentos familiares para obtener su pasaporte.

Varias veces, a lo largo de la narrativa, Kogut vuelve a repetir el procedimiento de consulta con varias personas que, de alguna forma, pueden ayudarla. Algunos de ellos son familiares o personas cercanas a su universo personal. Otros son gente que, acaso, encuentra en las oficinas públicas, jóvenes inmigrantes o nietos de judíos que pueden estar en la misma situación que ella o que han pasado por algo semejante.

---

<sup>244</sup> La declaración es hecha por la directora en entrevista que hicimos vía e-mail. Ver anexos. Del original: “Como eu estou sempre com a camera, nem eu nem os personagens nunca nos esquecemos que estamos fazendo um filme, e a nossa relação vai crescendo sempre dentro desta perspectiva.”

La ausencia de la enunciación en una identidad de los personajes –en la narrativa– que no son identificados por sus nombres o por la posición que representan en el documental,<sup>245</sup> es un indicio más de que Sandra ha preferido trabajar una puesta en escena más ficcional que documental. Sin exponer sus identidades, al nunca nombrar los personajes de la película, la directora simula una ficción, donde no hay necesidad de identificar de forma directa a quien está en escena.

La *puesta en escena* revela la opción de filmar un momento íntimo, en un ambiente familiar, donde solamente alguien cercano, que es invitado, puede filmar<sup>246</sup>.

Las situaciones que Sandra registra son rituales familiares. Antes que entrevistas, o escenas para una película documental, son momentos de la vida cotidiana que ella comparte con sus parientes. La elección de espacios privados y de situaciones cotidianas ayudan a componer sus personajes y a dar un tono de diálogo a las conversaciones privadas. Respecto a la relación con el ritual familiar que establece en estas escenas, Sandra revela:

La relación con mi abuela, la voluntad que yo tenía de filmarla es muy antigua [...] Aquellas escenas son importantísimas para mí. Siempre que yo filmaba a mi abuela, yo almorzaba con ella, estábamos siempre comiendo. Yo creía que era un ritual interesante para filmar. Cuando los diálogos dependen de elecciones claras en el ritual del rodaje, es mucho más fácil estar cómodo. De repente, todos ganan un lugar claro, las dos personas miran juntas hacia lo mismo. Esto es lo que permite esa sensación de naturalidad.<sup>247</sup>

---

<sup>245</sup> Los personajes son identificados al final de la película. Eva y Gyuri Fábri forman parte del elenco principal. En los créditos Sandra explica los personajes que son sus familiares con la identificación “mi familia” antes de los nombres propios de los mismos.

<sup>246</sup> Registro que también se acerca a registros del film familiar con cámaras de video, cuando los jóvenes camarógrafos o los padres de familia descubren el sonido y reproducen el recurso de la “entrevista” (o simplemente de utilizar la cámara para registrar respuestas) que veían en la televisión. Estar en una pieza de la casa y en rituales como el almuerzo y la cena, también serán un momento de reunión familiar y, de esta forma, se prestarán a registros en cámaras 16mm, 8mm, Super-8, en video y, actualmente, en video digital (lo que pasa por las más distintas plataformas de registro: desde cámaras fotográficas hasta celulares) no necesariamente precisando cámaras portátiles específicamente hechas para el registro de imágenes móviles.

<sup>247</sup> Kogut, Sandra [en entrevista a José Carlos Avellar]. *Documentando o processo de criação*. Extraído el 22 de septiembre de 2007 desde <http://www.republicapureza.com.br/passaporte/entrevista.htm>.

Del original: “A relação com a minha avó, a vontade de filmá-la é muito antiga (...). Aquelas cenas são importantísimas para mim. Sempre que eu filmava minha avó eu almoçava com ela, estávamos sempre comendo. Eu achava que era um ritual bacana para conversar. Quando as conversas dependem de escolhas claras no ritual da filmagem, é bem mais fácil ficar à vontade, tanto para pessoa filmada quanto para mim. De repente, todo mundo ganha um lugar claro, as duas pessoas olham juntas para a mesma coisa. E isso é o que permite essa sensação de naturalidade.”

<sup>18</sup> En Avellar, José Carlos. *Uma câmera discreta e silenciosa*. (Disponible en: <http://www.republicapureza.com.br/passaporte/oquesomos3.htm> Consultado el: 13 de septiembre de 2007). Del original: “No filme existem, sim, imagens filmadas por dois cinegrafistas, Florent Jullien e

Sin embargo, las situaciones de encuentro son evidenciadas con las reacciones de los personajes en relación a la presencia de la cámara. Para Sandra<sup>248</sup>, la presencia de la cámara es la esencia misma de su relación con las personas.

La utilización de un equipo de rodaje reducido (a veces filma y hace el sonido sola) será esencial para el establecimiento de una relación más cercana y natural entre Sandra-documentalista y sus personajes.

Existe, entretanto, una coyuntura específica que se establece en el rodaje de esta película: otros dos camarógrafos que también registran las imágenes, Florent Jullien y Florian Bouchet. Pero cuando ellos filman tienen los mismos límites de movilidad que Sandra. Están en escena y están filmando la escena. Eso lleva a una uniformidad en las situaciones filmadas. La misma naturalidad aparece cuando Sandra filma o mientras está presente al lado de un camarógrafo profesional.

Esta dimensión de la relación entre personaje-documentalista y personajes reales posibilita pensar la película como un “cine de encuentro”, donde todos participan del evento promovido para existir en un relato audiovisual.

#### **4.5 Objetos del pasado: rastreo de una identidad**

Los principales objetos “escénicos” del film son los antiguos pasaportes húngaros de los abuelos de Sandra. Desde la primera vez que aparece el pasaporte que Matilde –su abuela– le enseña, Sandra pone en escena lo que hay de imprevisible en su investigación. Ella revela no saber que todavía la abuela tenía el documento que prueba su identidad anterior a su viaje hasta Brasil, lo demuestra en la pregunta: ¿Tenías pasaporte húngaro!

Los objetos son fundamentales en esta narrativa y en su búsqueda personal. Son prueba de los orígenes de su posible identidad húngara.

---

Florian Bouchet. Mas os dois são levados a filmar como se tivessem os mesmos limites de mobilidade de Sandra, na cena e filmando a cena.”

<sup>248</sup> *Apud* Bernardet, 2005, p. 145.

La directora, al entender el valor que representan estos objetos como documentos históricos, articula un artificio para hacer énfasis en sus significados, trabajando los mismos como objetos de conexión entre los varios personajes y las situaciones por donde circulan sus significados.

Todo esto se evidencia cuando percibimos que los pasaportes de los abuelos son leídos por cada persona que encuentra en su experiencia. Estas lecturas son montadas en etapas, a partir de cada detalle escrito en los documentos, en las “cartas de camino” que van siendo desvendadas por cada persona, que representa un lugar particular, alguna vez transitado por la identidad de la familia.

De esta forma, ella muestra que, en la decisión de sacar su pasaporte húngaro, emprende y simboliza el rastreo de una identidad. En los pocos recuerdos de los personajes relacionados a la burocracia del pasado, hay pruebas de una identidad perdida en cada nueva generación de su familia que parte y recomienza la vida en otra patria.

El registro de este intento por recuperar la memoria familiar se subraya en dichas huellas materiales. Los objetos del pasado son como las únicas (y pocas) pruebas que existen para realizar una investigación acerca de un pasado prácticamente perdido.

Aunque escasos, y con una serie de códigos del pasado que resultan indescifrables, los pasaportes son el pretexto posible para la construcción de una historia de su propia identidad.

Hacia el comienzo de la película, Mathilde traduce cómo se diría “pasaporte” en húngaro: *Carta de camino*. En la misma secuencia, las imágenes en Super-8 de un viaje en tren, una vez más simbolizan el camino hecho por Sandra para conseguir el documento y operan para la reconstitución creativa del viaje de sus abuelos cuando dejaron su país-hogar.

Esta secuencia resume el hecho de que su *película-proceso* involucra aquello que sus familiares tienen guardado en sus memorias privadas. La abuela es el personaje que liga la historia presente de Sandra con el pasado de la identidad dejada, con la realidad de los inmigrantes judíos. El pasaporte húngaro de Sandra significa su identidad heredada; y al mismo tiempo, este



documento significa el cruce de varias fronteras culturales, demuestra la dimensión multinacional del mismo concepto de identidad en su época.

En una escena, Sandra está con sus tíos en un viaje por Hungría. Ellos están en un auto dando un paseo por la ciudad de Budapest. Desde el interior del carro, explican lo que está escrito en la calle. Los dos comentan sobre cómo era el lugar en el pasado. Sorprendidos, ellos miran y leen todo lo que es nuevo.

Llegan a un cementerio judío y lo van recorriendo, caminan buscando las tumbas de la familia. Encuentran una tumba de la familia Loewinger, supuesto apellido de la familia judío-húngara de Sandra. Sería la tumba del su tatarabuelo.

En esta escena se encuentra la dimensión material de la memoria familiar, que demuestra la fuerza del registro como forma de traducción de su encuentro con una realidad material, lo que también compone su identidad en el transcurso de la película.

Una vez más, una acción suya lanza preguntas relacionadas con la subjetividad de su generación: ¿Hasta dónde llega la identidad de una persona en el tiempo histórico? ¿Hasta dónde alguien puede considerarse parte de una familia, de una nación? ¿Hasta qué generaciones anteriores la cultura cultivada puede ser definidora de la identidad presente?

La película posibilita el rescate de una historia personal que luego sería representada, materialmente, por la “carta de camino” y otros documentos que surgirían del rastreo de lo que quedaba oficialmente registrado del señor Nathanaiel y de su familia.

Un mosaico de informaciones se produce. Su recorrido levanta cuestiones respecto a países, acerca de épocas, sobre historias familiares y la identidad cultural judía.

#### **4.6 Escenarios de una búsqueda**

Los elementos histórico-culturales involucrados en el proceso burocrático, van apareciendo en estos diálogos que ella establece en los lugares/espacios diegéticos que existen y representan el resguardo de la

memoria. Eso involucra algunas casas de parientes que todavía conservan costumbres y el idioma, el cementerio que prueba el origen judío de su familia y las oficinas gubernamentales donde son guardados los documentos de los inmigrantes.

En el archivo nacional brasileño la atienden los empleados a cargo. Cuando hablan, dirigen sus miradas hacia ella y hacia la cámara. Aclaran que en Brasil sí se acepta que los ciudadanos tengan más de un pasaporte. Es por eso que mucha gente va al Archivo Nacional de Río de Janeiro para buscar una ciudadanía europea. La cámara continúa siguiendo a uno de los encargados del archivo por una laberíntica institución de registros.

En esta escena se hace evidente una realidad del país: gran cantidad de personas busca documentos familiares en la Institución para conseguir pasaportes europeos. Luego, el empleado explica cómo podrán encontrar los documentos de los abuelos de Sandra.

Los documentos son puestos en escena durante este recorrido por los archivos. El lugar es explicitado como un mundo de anónimos y de historias privadas. A través de la puesta en escena de la procura por los documentos de alguien que vino de otra nación, del reconocimiento de registros guardados en un espacio destinado a la labor con la materialidad de la memoria, la narratividad llega al espacio social de las inmigraciones, de las identidades nacionales

La diégesis creada a partir del trámite de documentos familiares en los archivos públicos, permite que la película alcance la sobriedad necesaria en el territorio del dominio histórico. “El dominio histórico, sin límites fijos y contingente, se opone a la clausura de la narrativa. La indicatividad y las representaciones de autenticidad rompen el sello hermético de la narrativa. Nos ponen ante situaciones y sucesos sumamente localizados”.<sup>249</sup>

Lo que interesa de la forma en que se establece el rescate histórico, y cómo está organizada en la enunciación del proyecto personal de Sandra, es el rastreo de aquello que está ubicado en un espacio reservado a documentos personales y públicos. La pareja que viene de Hungría en 1937 será una entre las miles representadas en estos registros.

---

<sup>249</sup> En Nichols, 1997, p. 312.

Sus preguntas llevan a una información que revela los “microdetalles” de la vida privada de los ciudadanos extranjeros que han migrado a Brasil.

El proceso burocrático demanda que Sandra regrese varias veces a los mismos lugares. Esta dinámica del rastreo de documentaciones en oficinas públicas acaba transformando estos lugares en escenarios y a quien trabaja en ellos, en típicos personajes de esta realidad.

De empleados públicos, estas personas se transforman en protagonistas. Sus espacios de trabajo son espacios diegéticos, a partir de los cuales la subjetividad de los personajes es construida.

También, poco a poco, Sandra empieza a utilizar a estos personajes como figuras que pueden aportar informaciones históricas y sociales referentes a las instancias que el tema central de la película involucra. Se toman estos espacios, estos escenarios y sus personajes van formando, como en una novela, un conjunto de intrigas que juega con informaciones históricas y la exactitud de las mismas; con certidumbres burocráticas y con las confusas versiones de lo que debe hacer la protagonista.

¿Por cuánto tiempo habrían permanecido cerrados los cajones de los archivos de su familia? Las acciones donde siguen a los archivistas, que mantienen una fidelidad al tiempo real de la acción durante el montaje, ponen en escena su intento por mantener intacta la tensión de la investigación. Esta elección narrativa revela elementos de la *praxis* de quien investiga en estos lugares. La tensión y la progresión dramática del encuentro con el archivo, con el documento; y además, la materialidad del discurso oficial en otro tiempo, es conservada.

#### **4.7 El conflicto real: una identidad**

A lo largo de la narrativa las dudas de Sandra aumentan. ¿Conseguirá el pasaporte la protagonista?

Además, en algún momento, otro conflicto se establece: para tener la identidad húngara, Sandra tendría que renunciar a la nacionalidad brasileña. Es una situación real que la enfrenta a un conflicto relacionado con su identidad presente.

En ese momento, percibimos que la documentalista, al optar por hacer un documental sobre un deseo personal, genera para sí misma un conflicto real. Sacar el pasaporte húngaro es el objetivo que la impulsa a hacer la película, pero esta situación puede involucrar una decisión de cambio de identidad.

En este juego que ha creado y del cual es protagonista, el sujeto discursivo está en un momento en que el arte y la vida se mezclan y se confunden. Esta situación nos hace pensar en un sentido posible para la autorreferencialidad en el documental. Como los cineastas de la vanguardia histórica, los documentalistas parecen estar buscando un territorio de creación donde cohabiten realidad material histórica y realidad de la obra.

Al mismo tiempo, el conflicto de Sandra resume qué pasa cuando uno decide buscar y exigir sus orígenes en otro territorio nacional. La misma situación había ocurrido con sus abuelos. Para ellos, entretanto, el cambio de nacionalidad había sido generado por una realidad política de conflictos territoriales, de naciones en guerra. Para ella, el cambio era parte del juego en el cual ella misma se había puesto.

Casi al final de la película, aparece el subtítulo: *un año después*, escrito también en húngaro. Éste revela una elipsis de parte del proceso por el cual Sandra debe haber pasado para aprender el idioma y saber más sobre esa cultura. El tiempo diegético sigue al tiempo de su experiencia real y añade un recurso expresivo común en la ficción, fortaleciendo, además, su estatuto como personaje de su propio discurso.

A través de los subtítulos, Sandra articula un diálogo gráfico con el idioma y la cultura del origen familiar. En cada entrada de un nuevo tema, el subtítulo es utilizado como introducción. Con este dispositivo, lentamente vamos entendiendo el camino y los obstáculos burocráticos que enfrenta. Además, este recurso expresivo parece simular la puesta en escena de su propia lectura.

En la diégesis, las palabras escritas en los subtítulos son, para la protagonista, como símbolos indescifrables. También son codificados como documentos burocráticos que, apenas traducidos, significan un sistema que ella debe comprender.

Paralelamente, la diégesis es generada por el tema de la búsqueda, por todos los caminos que recorre para entender los procesos burocráticos de una cultura ajena. Es el tiempo de una película personal que está determinado por el tiempo que puede tardar un proceso burocrático en un país en el cual la protagonista parece no tener mucha familiaridad. El tiempo diegético esencial depende del tiempo burocrático, de la organización de un sistema público que siempre tiene defectos.

Luego de la indicación de elipsis de un año, vemos una escena en un edificio antiguo. Varias personas parecen esperar que algún evento ocurra.

Es un evento social y aparentemente formal. Sin aparecer en la imagen, Sandra dialoga con un hombre sobre su identidad. Él cuenta que ya tuvo varias nacionalidades. Sus padres eran de nacionalidad húngara, pero el “pequeño territorio” había pertenecido a varios Estados: Ucrania, Unión Soviética, Checoslovaquia y otros más.

La identidad de los sujetos contemporáneos en relación a la pertenencia de distintos Estados nacionales parece guardar una semejanza oculta con las inmigraciones de los tiempos de la II Guerra Mundial. Así como su abuela, aquel personaje había cambiado su identidad varias veces.

Después de toda la celebración, del aparente desenlace de la película –que viene con la obtención del documento húngaro– sabemos que el documento que consigue no es, todavía, un pasaporte húngaro. Para conseguir el pasaporte, ella necesitaría, luego de un año, un nuevo documento.

En un diálogo informal con los familiares, ella sigue poniendo en escena la duda de si sería húngara o no. Después de llevar consigo tantos documentos de la historia de la familia en sus visitas, de sus investigaciones, de sus diálogos con personas de la familia, ella ahora tendrá un documento propio para poner en escena. Un documento actual que podrá ser olvidado y significar sólo una efímera pertenencia a un territorio nacional, una identidad burocrática más que cultural.

En la escena final, después de muchas dudas y de numerosos viajes, Sandra finalmente está en un viaje por Hungría. Las imágenes hechas, cargadas de subjetividad, quedan registradas en Super-8, y dan lugar a registros obtenidos con una cámara personal y con sonido directo. Viaja con

un documento que enseña a sus parientes poco antes de partir a Hungría. Ya no anda con documentos antiguos de los familiares y tampoco intenta representar sus épocas. Ahora lleva su documento húngaro y filma su experiencia con una cámara de video, en un territorio al que ya su identidad también pertenece. Con las imágenes de un viaje en tren por Hungría, la abuela habla en *voz en off* sobre el documento que Sandra consiguió.

El viaje y el diálogo con la abuela son montados en paralelo. Con una cámara que la acompaña en el tren, Sandra registra una situación que revela incertidumbre acerca de su identidad húngara.

Con la cámara a la altura de sus piernas, que está apoyada en el banco donde está sentada, ella registra un guardia que le pide su pasaporte. Él le pregunta por qué no habla húngaro; ella se limita a registrar.

Hacia el final de la escena, su identidad húngara es discutida y aquí se prueba, después de todo el recorrido de la narrativa, que la identidad no es más que un documento burocrático que, irónicamente, no significa pertenencia cultural.

En paralelo a los registros personales de Sandra en su viaje, mientras espera al guardia que tiene sus documentos, la abuela habla de una canción húngara que pregunta de dónde viene uno. En el viaje en tren, la cámara está como "olvidada", al lado de sus piernas ocupando parte de su silla. Escondida de aquel a quien quiere registrar, la cámara está incorporada a su experiencia cotidiana, está pegada a su cuerpo, pero no a sus ojos.

La cámara se desplaza hacia un lugar de olvido y ahí se queda, prendida, como si el personaje esperase que el tiempo de su experiencia se convirtiera en un plano secuencia. Esta opción revela que, una vez más, Sandra registra lo inesperado de sus acciones en esta experiencia personal. También sirve para mantener intacto el tiempo de un momento de duda, de vacilación, del imprevisto presente en cualquier situación real.

Paralelamente, su abuela cuenta lo que dice la antigua canción: *¿Adónde va? Él dice, alegre. Yo voy para casa. ¿De dónde viene? Él dice triste, de mi casa.*

El hogar, la nación, la identidad, son los temas que pueden resumir el conflicto de la protagonista.

Su “puesta en juego” sirve para contar una experiencia personal que se cruza con situaciones privadas, conflictos particulares de personajes de distintos lugares del mundo y de distintos momentos históricos.

El deseo de obtener un pasaporte del país del origen familiar conduce la narrativa hasta el momento en que la protagonista consigue saber qué significa el documento para su identidad.

Por más preciso que sea su objetivo, la frustración de no haberlo alcanzado como presumía derrumba los bordes temporales de la diégesis.

El proceso puede continuar en su vida privada. Sandra consigue una identidad húngara por solamente un año. Ella habrá pasado por la experiencia de conseguir un documento que significa una identidad relacionada a sus orígenes, pero su conquista quizás no llega a solucionar las abismales fronteras culturales entre sus identidades y su subjetividad.

La identidad en el discurso de Sandra es como la *puesta en escena* y la narración de la película: cambiante, móvil, que se adapta a las diversas situaciones por las cuales pasa la protagonista en busca de su objetivo. Y en este proceso, su identidad se desplaza entre realidades de varios países, dinámica que refleja en su discurso, en el cual la protagonista es heredera de sujetos que inmigraron de varias culturas.

La dramática enunciada en el texto de Sandra Kogut es la de una persona que vive una experiencia entre fronteras culturales, buscando entender sus orígenes, sin saber a cuál territorio pertenece su identidad. En esta experiencia registrada desde una tecnología de la enunciación, ella produce un encuentro con individuos en la misma situación, probando que la coyuntura histórica puede determinar o indeterminar características fundamentales para el concepto de subjetividad en las sociedades involucradas.

*Un pasaporte húngaro* es una película sobre la voluntad de “auto-identificarse”. Avellar<sup>250</sup> expone la indefinición de lo que puede significar identidad en situaciones como la de Sandra. Ella trabaja la narrativa de su *película-proceso* para “[...] aumentar la indefinición, para divertirse con la

---

<sup>250</sup> En Avellar, José Carlos. Em busca de uma identidade plural. (Disponible en: <http://www.republicapureza.com.br/passaporte/oquesomos2.htm>. Consultado el: 02 de septiembre de 2007).

posibilidad de poder contar al mismo tiempo con dos o más raíces distintas, entrelazadas, todas igualmente constitutivas de una identidad, que sería, por su naturaleza, múltiple, imposible de definir.”<sup>251</sup>

En el conflicto de Sandra surge un sujeto que enuncia su voluntad de construir una identidad plural, de pertenecer a dos realidades culturales distintas, duplicando también el sujeto del discurso en cuanto a su pertenencia a un territorio cultural.

#### **4.8 33: El documentalista-detective, la narratividad y la estética de la investigación policíaca en el documental**

33 empieza con una frase de Dashiell Hammett, importante escritor estadounidense de la novela policíaca. La frase está escrita en intertítulos gráficos, con una tipología semejante a la de antiguas máquinas de escribir: soy una de las pocas personas con mediana formación literaria que se toma en serio la novela policíaca.<sup>252</sup>

La frase nos induce a entender una relación del filme con las historias de detectives. Y es a partir de ella que el director empieza a definir la relación entre la trama de la película y la realidad interpretada por la literatura detectivesca.

Esta relación es fundamental para entender cómo se dan la narración y las operaciones de puesta en escena en este documental autorreferencial. Goiffman pone esta frase como prólogo y a partir de ella enuncia que allí empieza su propia historia detectivesca.

Cuando empieza 33, en *voice over*, Goiffman enuncia su drama personal, y desde el primer momento sabemos cuál es el tema de la película: a mí siempre me ha gustado decir que soy hijo adoptivo, en las ocasiones

---

<sup>251</sup> *Ibid.* Del original: aumentar a indefinição, de divertir-se com a possibilidade de poder contar ao mesmo tempo com duas ou mais raízes diferentes, entrelaçadas, todas igualmente constitutivas de uma identidade, que seria, assim, por natureza, múltipla e impossível de se definir.”

<sup>252</sup> En Goiffman, Kiko. DVD de la película 33 (2004). Distribución: Paleo TV, 2004.

Del original: “Sou uma das poucas pessoas comedidamente letradas que leva as histórias de detetives a sério.”



más inesperadas. Las personas se sienten elegidas para escuchar un secreto tan importante.<sup>253</sup>

En líneas generales, Goiffman hace un documental con forma narrativa basada en la literatura detectivesca y toma la estética del *film noir* como referente, para hablar de un proyecto personal: encontrar a su madre biológica.

Para articular su narración, él recurre al dispositivo de rodaje como método central para delimitar sus acciones.

Revelando su método, nos enuncia cómo pasará los 33 días de su investigación: ¡He creado un método, y a partir de él, un fin! Yo tenía solamente 33 días de búsqueda.

Goiffman establece, entonces, una serie de “reglas” para su “juego”. Reglas que son también delimitaciones ligadas a cuestiones de producción y que se constituyen como decisiones de puesta en escena: delimitan qué seguir, de qué forma y hasta cuándo mantener el juego.

El final de su película está establecido por la duración determinada por él para finalizar su búsqueda personal: tiene 33 días para hallar a su madre biológica y ese “proyecto” personal será la historia narrada en su película. Establece un límite temporal para su investigación y, así, determina la duración de su historia en la realidad.

Uno de los recursos de tensión y de narratividad que conecta con los elementos de su método es el juego alrededor de los números, la cuenta progresiva, el paso del tiempo como limitación. La tensión de la historia es generada por una lucha contra el tiempo. Esta misma, fabrica la progresión dramática de su proyecto personal.

El recurso de utilización de números en títulos gráficos introduce la lógica del cronómetro que va indicando una cuenta progresiva. La cronología conduce la continuidad y la progresión dramática de la narrativa.

Estos números (organizados para contar los días de la búsqueda) son un recurso expresivo que se transforma en elemento narrativo, fundamental para fortalecer la tensión de su pesquisa. Sirven como recurso para dar

---

<sup>253</sup> *Ibid.* Del original: Sempre gostei de falar que sou filho adotivo nas ocasiões mais inesperadas. As pessoas se sentem escolhidas em ouvir um segredo tão importante.

énfasis al límite temporal (treinta y tres días) impuesto para encontrar su objetivo.

El tiempo también se convierte en un tema central de la película. Inevitable en la realidad, expresión de aceleración en la contemporaneidad; el agotamiento del tiempo funciona para la construcción del conflicto del personaje que, frente a las pocas pruebas para su investigación, pasa a confesar sus frustraciones.

Goiffman es como un sujeto del discurso sometido a sus propias reglas, revela su debilidad ante la realidad de las consecuencias de sus imposiciones. De esta forma, comenzamos a encontrarnos con un “detective contemporáneo” y un documentalista que asume haber entrado en un proceso de autoexamen.

Además de la preocupación por el agotamiento del tiempo, Goiffman enfrentaba la posibilidad, como documentalista-detective, de encontrar a la madre biológica muy rápidamente.<sup>254</sup> La estrategia de ponerse en escena como investigador y de entrevistar detectives profesionales en la película, fue la solución adoptada para estar seguro de que, al final de los 33 días, tendría una temática y una serie de escenas para la construcción de su documental.

Para dar otro sentido a su elección del título 33, Goiffman incluye informaciones autobiográficas: su madre adoptiva nació en 1933 y el documental es rodado cuando cumple 33 años.

Luego, Goiffman pasa a priorizar una ficcionalización de sí mismo, que articula desde la decisión de ponerse en escena como un “documentalista-detective”.

Con su *voice over* en primera persona, Goiffman se presenta como personaje. Él habla de sus inquietudes en relación al tema de la película y del dispositivo que creó para construir su historia.

Este dispositivo –o método, como él mismo lo define– incluye un juego con su propio lugar en la película, que mezcla momentos de su vida privada y familiar con escenas de su investigación, donde aparece como un “detective contemporáneo”.

---

<sup>254</sup> Bernardet (2004, p. 144) es quien apunta esta preocupación del realizador. El autor nos aclara las precauciones de Kiko Goiffman en relación a la puesta en escena y a la narrativa, acaso encontrara la madre biológica antes del establecimiento de un texto dramático propiamente dicho.

En este juego, donde su figura se desdobra entre personaje real y personaje de su *auto-ficción*, Goiffman asume varios papeles en la diégesis. Él narra su propia historia como creador de un método para su film y para su búsqueda. Pero también narra su investigación y enuncia los conflictos personales que surgen a lo largo del proceso de rodaje.

Su metodología de trabajo nos confunde cuando establece una doble constitución en el discurso documental: el sujeto discursivo que hace la película es la misma personal real que busca la madre biológica. Como “detective contemporáneo” es el personaje protagonista que busca solucionar un misterio relacionado con su identidad.

Como “detective contemporáneo”, su primera estrategia es buscar profesionales que le enseñen sobre este oficio. Goiffman decide, entonces, dialogar con algunos detectives para saber cómo dirigirá su investigación real.

Entra en un universo específico para crear una diégesis de esta realidad. En un campo profesional, en una *praxis* del mundo histórico, él encuentra la inspiración para su personaje.

Los detectives son personajes reales. Son ellos quienes ayudan a Goiffman a tramar las reflexiones sobre el “caso” del cliente/documentalista que busca a su madre biológica. Pero son también individuos que forman parte del universo imaginario que alimenta la estética del documental.

Inicialmente, los detectives son mostrados a través de sus trayectorias de vida. Luego, son presentados como consejeros, profesionales que indican a Goiffman cuál camino seguir. En diálogo con el protagonista, exponen sus métodos de trabajo y sus concepciones acerca de la profesión.

En estos encuentros, donde Goiffman es “cliente” y “aprendiz” a la vez, la tecnología del video será fundamental. Por ser un aparato ligero, la cámara digital facilita la naturalidad del encuentro y promueve un diálogo en donde queda claro que Goiffman está solo con ellos.

En estos diálogos, la presentación de una situación dramática real es generada: una situación imprevisible y con muchos posibles caminos a seguir. El futuro de la experiencia del protagonista se muestra siempre indeterminado.

Los diálogos con los detectives muestran cómo Goiffman se sitúa en el juego de la investigación y cómo sus decisiones pueden llevar a situaciones imprevisibles.

Aunque Goiffman decida sus acciones, elija cómo y para dónde seguir, está en una situación de investigación y eso significa entrar en un proceso que implica la constante búsqueda de conexiones, de probabilidades e incertidumbres.

En sus participaciones en la película, los detectives son personajes que revelan las fronteras entre representación figurada y representación documental. Son ellos los personajes reales y en los cuales Goiffman se inspira para ponerse en escena, también como personaje investigador de la típica historia de “ficción detectivesca” que ha encontrado en su propia vida.

Aunque su investigación sea formalmente pensada a partir de referentes encontrados en su repertorio cinematográfico y literario, su encuentro con los detectives remite a una realidad referencial. Ésta revela la dinámica de la profesión y, de esta forma, la lógica de las posibles acciones del protagonista.

En sus testimonios, los detectives muestran que sus vidas transpuestas a la narratividad ficcional están ubicadas en espacios diegéticos cambiantes. Entre sus constates desplazamientos como investigadores, sus recorridos son marcados por encrucijadas, por caminos arriesgados y engañosos, que pueden hacerlos perder las huellas más importantes para la solución de sus investigaciones.

El trabajo de Goiffman como detective se confunde todo el tiempo con la necesidad de construcción de escenas e imágenes para la película. Éstas deben ayudar en la “reconstitución creativa”<sup>255</sup>, para una reordenación narrativa del material obtenido en el rodaje.

Cuando aclara sus objetivos y sus métodos, Goiffman explica sus operaciones de puesta en escena y fortalece el pacto<sup>256</sup> con el espectador, establecido a través de la enunciación autorreferencial.

---

<sup>255</sup> Utilizamos la expresión de Bernardet (2005, p. 147).

<sup>256</sup> Acá nos referimos al concepto de *pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune. Goiffman, al revelar sus operaciones de puesta en escena crea un vínculo con el espectador que se basa en la coincidencia del nombre propio del sujeto discursivo con el del personaje (también narrador en primera persona).

#### 4.9 *Film noir*: la reproducción estética del universo de la “ficción detectivesca” en la imagen documental

En la *puesta en escena* de 33, hay un elemento fundador de la forma que funciona, en nuestra opinión, para fortalecer el carácter subjetivo e híbrido del discurso autorreferencial. Esto se da a través de un artificio que evidencia el juego con el imaginario personal: el diálogo con la estética del *film noir*.

En su proceso de investigación, la semejanza encontrada con la estética del referente ficcional, privilegia la puesta en escena. Al destacar ciertos gestos, el blanco y negro, escenografías y objetos específicos, él construye una metamorfosis en las imágenes reales, mezclando su sentido del mundo real con el sentido metamorfoseado desde el universo diegético ficcional en el cual se inspira.

En la narración y en las operaciones de *puesta en escena* –qué usar y cómo usarlo– todo funciona para contribuir con la decisión de reproducir características de un universo detectivesco.

Goiffman utiliza códigos propios de la fotografía, de la escenografía y de la narración del *film noir* para fortalecer la intriga involucrada en su investigación.

Una de las articulaciones principales está en la fotografía, con la utilización del blanco y negro y el recurso del *claro-oscuro*. Las dos contribuyen a la elección de trabajar una atmósfera *noir* como uno de los principales elementos de su película.

Hecho en blanco y negro, siempre con una situación de fuerte contraste de luz [...] existe ahí una cierta ironía al usar un lenguaje de cine de ficción en el documental. Y a partir de eso fue posible establecer una serie de conexiones [...]<sup>257</sup>.

---

<sup>257</sup> Goiffman, Kiko. Comentarios del director en los Extras del DVD de la película 33. Distribución: Paleo TV, 2003.

Estas conexiones generan cierto suspenso. Goiffman se pregunta: “¿Conseguiré encontrar a mi madre adoptiva? [...] este juego de intrigas, de conflictos de versiones. ¿Quién estará diciendo la verdad en el film?”.<sup>258</sup>

El aspecto sombrío de algunas situaciones, a través del efecto de *claro-oscuro* es quizás la característica estética más evidente relacionada con el género *noir*.

Al adoptar recursos expresivos propios de géneros ficcionales, particularmente del *film noir*, Goiffman construye su investigación en un terreno que contiene un universo imaginario ya creado en otros medios y codificado con un lenguaje cinematográfico específico.

Como explicita Bernardet<sup>259</sup>, en este sentido, en 33 el drama personal es moldeado por estrategias narrativas y estéticas de un “género industrial hipercodificado”.

Otro elemento utilizado para construir una diégesis cercana a la del *film noir* es un objeto: el cigarrillo. El documentalista-detective fuma en varias escenas. (¿Goiffman realmente es fumador o el cigarrillo es un objeto para construir mejor su estatuto de detective?). La inserción de este objeto como elemento fundamental en el guión se hace visible cuando, desde la secuencia del hotel, el montaje sigue con un plano detalle, un *insert* de otro cigarrillo en un cenicero donde está escrito “Sherlock Holmes”.

Estos objetos también son puestos en escena para significar la relación de la diegésis de la película con la ficción detectivesca. Él establece una conexión con los personajes en quienes se inspira para disfrazar su autoexposición.

Por otro lado, en el sentido narrativo, se forma una red de intrigas causada por los conflictos de versiones en relación a las informaciones que busca.

Pasamos, entonces, a detallar los elementos de la narración y de la puesta en escena que evidencian el diálogo con este género cinematográfico y con la literatura detectivesca.

---

<sup>258</sup> *Ibid.*

<sup>259</sup> 2005, p.149.

#### 4.10 La narración: un detective protagonista y el juego de intrigas

La presencia del protagonista en casi todas las escenas es frecuente en el *film noir*. El detective es quien, generalmente, protagoniza las intrigas generadas alrededor de un misterio que intenta solucionar.

En todas las escenas de 33, el protagonismo de Goiffman se desdobra en aspirante a “detective” y documentalista que busca una solución para un drama personal.

Ese aspecto se hace evidente en la decisión de narrar el proceso de búsqueda, incluyendo sus desplazamientos con el intento de conseguir nuevas informaciones.

Imágenes de recorridos y esperas son puestas en escena como momentos de tensión, pues muchos son desplazamientos hacia testigos fundamentales en su investigación. En ellas, Goiffman también comunica la presencia de su cuerpo. Él filma, por ejemplo, su imagen en el espejo retrovisor del auto y pone en evidencia que la producción de imágenes pasa por la relación *mirada-cámara-cuerpo*. Así, prueba estar inmerso en el presente histórico de su conflicto, de la realidad material de su experiencia.

En muchas situaciones, el cineasta habla a la cámara en el mismo momento de la acción. Algunas veces, informa a qué lugar van para buscar informaciones, adelantando qué acciones, supuestamente, seguirán en la película.

Aumont<sup>260</sup> también especifica los aspectos narratológicos del *film noir*, como el arte de confundir las pistas, que podemos acercar al “juego de intrigas” y los “conflictos de versiones” señalados por Goiffman y presentes en la película, principalmente, desde los personajes de su familia.

El uso de *flashbacks* y *flashforwards* en la construcción de la trama investigativa sirve para mostrar que el objeto buscado por el protagonista es parte de su pasado.

---

<sup>260</sup> *Ibid.*

El proceso de investigación se da también a través de una constante revisión de las huellas y de los hechos de su vida personal, relacionados con los misterios que encierran el posible encuentro con su madre biológica.

La constatación de falsas declaraciones (así como falsas acusaciones) y las frustraciones del detective protagonista, serán otras características comunes a las narrativas *noir*.

Goiffman, como documentalista y detective, declara su frustración por las declaraciones de sus testigos y admite que los golpes del destino son recurrentes en el proceso investigativo.

En este juego, muchas veces su *voice over*, en primera persona, sirve para enunciar sus reflexiones respecto a sus recuerdos, sobre los personajes que encuentra, sobre él mismo como personaje y sujeto discursivo.

Goiffman cavila sobre la intriga real que se arma, pero también respecto al proceso de construcción del documental, hablando de cómo manipula el sentido de las situaciones reales.

El director también comenta de sus fracasos y con estas confesiones, revela, también, lo que no ocurrió como él había imaginado para la película.

Enuncia las dificultades que surgen en el proceso de construcción de una película, poniéndose a sí mismo en escena para probar que el creador no tiene total control sobre su materia prima: la realidad.

La articulación de su voz –en las narraciones en *voice over* o en sus confesiones para la “cámara-confidente” en la habitación de hotel– da una sensación de que él tiene más dudas que informaciones palpables. Sensación reforzada cuando Goiffman reflexiona sobre las entrevistas, sobre lo que le dicen sus personajes y sobre qué caminos le sugieren seguir.

Es una realidad que parece siempre engañarlo, con personas que a veces le dicen cosas sólo por hablar. Conscientes de que estarán en una película, estos personajes buscan llenar con sus detalles de informaciones importantes, aunque no siempre sean dadas con precisión. Todos parecen tener algo que decir para su “red de intrigas en familia”<sup>261</sup>.

En este sentido, una de las escenas de más tensión de la película es la consulta que Goiffman tiene con una vidente. El uso del *claro-oscuro*, así

---

<sup>261</sup> La hermana de Goiffman, en el encuentro que él tiene con ella, utiliza esta expresión luego de conocer las distintas versiones de los familiares sobre un tema en la película.



como los primerísimos planos de los ojos de la vidente, aumentan la importancia de su participación y de lo que ella dice para Goiffman.

La atmósfera de misterio también es reforzada por los detalles de la 'consulta': las manos, los gestos, la manera como Eva mueve las cartas, la luz fuerte y los objetos escénicos (las cartas, el cenicero y el cigarrillo).

La escena resulta como una prueba de que Goiffman investiga en un territorio de suposiciones.

En esta situación, la 'adivina' le asegura que su encuentro con la verdadera madre será emocionante. Sus palabras y la desconfianza de Goiffman, enunciada a partir de las preguntas que le formula a Eva, ponen en cuestión la veracidad de las declaraciones de su entrevistada.

Esta escena es constituida con el fin de llevarnos a una atmósfera de suspenso y es destacada por Goiffman<sup>262</sup> como un momento revelador para la estructura de ficción que pretendió dar a la película. Dicha estructura va a revelar uno de los criterios que regulan su estructura narrativa: el suspenso.

Esta escena también es significativa porque prueba cómo el montaje funciona a favor de la narratividad de la película.

La entrevista con la vidente había ocurrido bastante antes en la cronología verdadera de la realización de la película. Este "cambio de lugar" expresado por el director en los comentarios de la película<sup>263</sup>, obedece a un criterio narrativo. Fue articulado para que la escena esté en un momento que genere suspenso.

La visita a la vidente cambia de lugar, como forma, para crear una situación de "desesperación", como si en aquel momento de la película no hubiese nada más que hacer. Era necesario intentar otros métodos, no racionales, para encontrar alguna información acerca de su progenitora.

Esta mujer será también el personaje que representa una exacerbación de las fronteras entre imaginario y realidad, en el juego de suposiciones al cual el cineasta decide aventurarse. Un juego que aparece cuando intentamos seguir todas las suposiciones de los personajes que entrevista.

---

<sup>262</sup> Paleo TV. (2004). *Extras del DVD de la película 33. Comentarios de Kiko Goiffman*. São Paulo: Paleo TV.

<sup>263</sup> *Ibid.*

Varias pistas llevan a las escenas de “encrucijada”, que acaban conduciendo a los mismos caminos y no llevan a pruebas concretas.

La construcción de la trama, por lo tanto, no traduce directamente la cadena de acontecimientos continuos del proceso de rodaje. Como la realidad de su investigación no pudo ser totalmente encajada en una narrativa en continuidad, articula, en el montaje, otro orden diferente al ocurrido dentro de su investigación.

#### **4.11 diálogo con los medios de comunicación como estrategias de *puesta en escena* para la *auto-ficción***

En la secuencia de apertura de la película, un primer plano de Goiffman delante de la televisión, como si buscara archivos visuales, muestra otra dimensión del proceso de realización de la película.

En esta televisión están pasando imágenes de los registros de su experiencia como “detective”.

En 33, el medio de comunicación televisivo es utilizado como una estrategia discursiva que nos parece reveladora del documental como una *auto-ficción*. Las dos formas que los medios de comunicación son puestos en escena, aparecen como parte de la diegesis, como espacios donde el protagonista circula para solucionar su conflicto personal. Es decir, los medios de comunicación sirven como espacios por donde es revelado el drama del protagonista. Al poner en escena esta circulación, Goiffman articula una forma para que el espectador comprenda la dimensión conceptual del dispositivo articulado en su *auto-ficción*.

En la primera forma que usa, la televisión es simplemente el aparato donde revisa las imágenes que registra de su proceso de investigación. En la segunda, Goiffman aprovecha la repercusión de su proyecto en los medios de comunicación para añadir tensión a la narrativa, y para crear una forma de explicar la dimensión conceptual, la premisa de su *auto-exposición*.

Una repercusión mediática de la producción del documental es explicitada en una escena realizada en la casa de su madre adoptiva. Los

dos miran televisión. En un programa, Goiffman es entrevistado y aprovecha el espacio para hablar de la dimensión conceptual de su película.

El punto de vista de la cámara es, entonces, desplazado. La cámara está en un trípode, como ya había pasado cuando se autofilmaba en el baño después de una noche de bebida, cuando filmaba las ventanas de la habitación del hotel con su reflejo, o cuando delante de la computadora había mostrado cómo hacía sus relatos diarios en Internet.

Goiffman ya no está detrás de la cámara, sino delante ella. Ocurre una duplicación de su figura en escena. Se ve a sí mismo en la televisión y filma esta acción como una escena para su documental.

La *puesta en abismo* de su imagen aparece en un momento, en el cual la acción de verse en la diégesis significa estar viendo algo que ocurrió, de hecho, dentro del tiempo y de la experiencia real. Dos momentos de la investigación aparecen en la misma escena, en distintas pantallas.

Él mismo dice que es el sujeto y el objeto del documental, poniendo en escena su curiosidad por saber algo más sobre el conflicto personal que representa también un tema social como es la adopción.

En la entrevista, habla también sobre la mezcla entre realidad y ficción, entre ser autor y detective, y de cómo va estimulando esta idea a medida que avanza con su diario en Internet.

De esta forma, Goiffman consigue incluir en su película reflexiones que de otra manera no tendrían lugar en la trama, logrando construir esta escena aclaradora en la cual descubre su método y sus intenciones.

El documental se hace reflexivo sin que sea una representación del metalenguaje, porque sigue siendo personaje y sucede que desde esta posición que logra hablar del documental dentro de la propia narrativa, sin que la historia pierda su hilo conductor “detectivesco”.

Además de la televisión, imágenes de noticias impresas son puestas en escena con una estética semejante a aquellas películas de detectives de los años 40. Como si fuesen noticias de un asesinato, de un gran crimen, aparecen imágenes de reportajes que han salido en los diarios sobre su proceso de búsqueda de la madre verdadera. Aparecen títulos como: “Cineasta tiene 11 días para encontrar la madre”; “una vida en video...”; “Video en busca de la madre”.

En la lógica del juego en el que intervienen los medios de comunicación, Goiffman hace un diario en Internet donde cuenta su proceso de investigación y busca colaboradores.

En un episodio, delante de la computadora dice: Yo hacía relatos y recibía pistas. Algunas verdaderas y otras falsas.

El diálogo con los clásicos policíacos es una vez más evidenciado en ciertas situaciones en las que se evidencia un juego armado.

Los medios de comunicación entran en escena para a ayudar su búsqueda personal y para ofrecer nuevas situaciones en su narración. Los diálogos por Internet revelan otras personas que han pasado por situaciones semejantes. En esta atmósfera de comunicación virtual, percibe que su relación con la literatura policial era también fuente de inspiración para otras personas.

El mundo virtual se destaca como otro dispositivo de interacción que establece para continuar su historia. En este juego, el cineasta construía relatos que indicaban cómo iba ocurriendo el rodaje y esperaba pistas de quienes estuvieran interesados en ayudarlo en su búsqueda.

#### **4.12 Personajes reales en el juego de intrigas familiar**

Según Aumont<sup>264</sup>, la realidad de los detectives privados viriles es una característica narrativa que no puede faltar en el género *noir*.

Como ya hemos mencionado, los detectives privados que aparecen en la película son profesionales que pueden indicar los caminos que Goiffman debe tomar en su investigación. También podemos hacer un paralelo entre los personajes de la “diégesis social” del *film noir* encontrados en la película.

Bajo la influencia del neorrealismo italiano, el *film noir* también representaría personas comunes, con sus vidas ordinarias, con conflictos más cotidianos y sombríos que heroicos o trágicos.

---

<sup>264</sup> 2003, p. 213.

Goiffman habla de un drama que pertenece, en su mayoría, a realidades sociales equivalentes a estas sociedades, como, por ejemplo, en Brasil.

En escenarios privados, en su intriga familiar, los personajes se auto-ponen en escena conscientes de estar participando de la película.

En la investigación, se mezclan personajes de su mundo personal con otros que pertenecen a lugares más ajenos a su entorno, pero que pueden ayudarlo a construir la trama de su película. Como en una novela autobiográfica, Goiffman accede a varios mundos, a diversos espacios diegéticos para conseguir informaciones útiles para su trama.

En la película, participan los personajes de su realidad familiar: su madre adoptiva, una tía, su hermana y otros más.

Como otros cineastas destacados en el *cine personal*, no sólo habla de un tema personal sino que decide involucrar a personas de su realidad privada como personajes; o sea, los agentes para su trama detectivesca.

#### **4.13 El clímax de un conflicto personal: simulación de un estado mental**

En el día 18 de su investigación, Goiffman resuelve salir temprano para “matar tiempo” antes de llegar al hospital Santa Casa.

En la escena, casi al final de la película, Goiffman camina por el mercado público de la ciudad donde nació. La escena tiene una estética de movimientos inestables, ángulo de cámara y altura de cámara equivalentes a la altura de los ojos. La cámara en mano, como *cámara subjetiva*<sup>265</sup> se convierte en un artificio evidente.

En el sentido procurado por la narratología, la *cámara subjetiva* puede ser caracterizada a partir del momento en que marca en el significante la materialidad de un cuerpo. Eso ocurre, en el lenguaje cinematográfico, cuando un “temblor”, o una “agitación” reenvían a un personaje y a su mirada.

---

<sup>265</sup> En Jost, François. (2002). *El ojo cámara: entre film y novela*. Buenos Aires: Catálogos S.R.L.

En esta escena, además del índice de la cámara en mano, Goiffman utiliza la manipulación sonora para simular un estado mental. Con imágenes propias a la estética de la cámara subjetiva, escuchamos el sonido ambiente, al cual son añadidas voces en *off* de varios de los personajes con los cuales estuvo. Las voces pertenecen a personajes que ya escuchamos en otros testimonios, lo cual funciona como un recurso de *flashback*.

En el momento del recorrido por el mercado público, a pocos instantes de ir a filmar una entrevista importante para su investigación, la banda sonora es articulada como para simular sus pensamientos. Hace esto a través de frases en *off* que son fragmentos de las entrevistas con los personajes. Son frases dichas por sus entrevistados: los detectives, familiares, médicos y todos aquellos participantes de su intriga detectivesca: “El secreto de toda la investigación es lograr hacerla en completo silencio”. “Ella se vuelve hacia mí y dice: Ese niño que está aquí será suyo”. “...y la señora Eva tuvo la impresión ver una mujer muy linda pasar lejos”. “Un día recibo un llamado, de mi pediatra... lo único que sabíamos era que el bebé había nacido en Santa Casa”.<sup>266</sup>

Varias informaciones que parecen haber sido las más importantes para su investigación son manipuladas de esta forma.

Las voces parecen “venir” a su mente. Son miradas con un efecto de reverberación que simula los sonidos del pasado (también por ser escenas anteriores de la película), que vuelven a su memoria.

Estos procedimientos narrativos utilizados por Goiffman demuestran algunas características performáticas de la película. Según Bill Nichols, en esta modalidad de representación de la realidad hay una mezcla de recursos que dan una densidad ficcional a la historia. En este caso, son los planos subjetivos y el intento de traducción de estados mentales, incluyendo la articulación del lenguaje para la representación del *flashback*.

El *flash back* está tanto en el sonido, en las voces en *off* reverberadas (aparentemente con distintas intensidades y distancias), como en algunos

---

<sup>266</sup> Del original: O segredo de toda a investigação é aquela que é feita em silencio... Ela virou-se para mim e disse, esta criança que está aqui vai ser sua. E a dona Eva teve a impressão que viu, uma mulher muito bonita passar de longe... um dia, recebo um telefonema do meu pediatra... a única coisa que nós ficamos sabendo era que o nenê tinha nascido na Santa Casa.

rápidos *inserts* de imágenes de algunas personas que ya habían sido entrevistadas.

El recurso sonoro utilizado transforma la voz de los detectives en un sonido alejado, simulando un mecanismo mental de rememoración del documentalista-detective que asume el papel de agente y narrador de su investigación.

La manipulación del audio está anclada en el significado de la imagen en *cámara subjetiva*, revela una *auricularización interna*, donde los sonidos son manipulados para representar la percepción de un personaje.

Los dos recursos son utilizados a partir de las imágenes de su recorrido en *cámara subjetiva* por un lugar lleno de personas y de informaciones visuales.

La utilización simultánea de todos estos recursos expresivos sirve para evocar su confusión mental, su tensión, su embriaguez por las informaciones, las “verdades” y suposiciones referidas a un momento de su investigación personal, marcada por misterios y tabúes.

#### **4.14 Escenario: voyeurismo e intimidad**

Como si fuera un detective que viaja para encontrar las pistas de su investigación, Goiffman elige como escenario la clásica habitación de hotel. Viaja a su ciudad natal y elige este escenario como su espacio de trabajo y reflexión.

El espacio que filma, desde la ventana de su habitación, es la ciudad de las multitudes, con misteriosos clubs nocturnos y con personas encerradas en sus departamentos. Son realidades que se sugieren siempre como curiosas para un *voyeur* dedicado. Así como en el *film noir*, en 33 el *set* principal es la ciudad nocturna.

Es también a partir de este escenario, en la habitación de hotel, que se muestra el contraste entre los mundos internos/privados del protagonista y el mundo sombrío y misterioso del exterior, la ciudad nocturna.

En las primeras imágenes de la película, ya aparecen planos de las calles vacías, de un mundo de oscuridades y “crímenes posibles”.

La *puesta en escena* y el montaje empiezan a trabajar el sentido de un *voyeurismo* presente en estas secuencias nocturnas de transición entre sus acciones en el proceso investigativo. Todas ellas son filmadas por Goiffman en las noches de sus treinta y tres días de investigación.

La intensificación del brillo de las luces por el agua de la lluvia, los puntos de luz que iluminan la urbe y crean sombras oscuras en sus cercarías, componen un efecto sombrío en los autos que pasan, en la identidad de las personas que circulan esta la realidad nocturna.

Al hacerlo desde este lugar de observación, el registro se revela *voyeurista* e íntimo.

La estética *voyeurista* está clara en el tipo de imagen, con el uso de lentes teleobjetivos, desde una cámara que observa sin ser notada.

Sin embargo, este sentido es fortalecido en un momento de la película cuando Goiffman dice: “Fui *voyeur* de toda una ciudad”. Revela, de esta manera, que empezar a registrar la investigación le ha transformado en un *voyeur* que anda en la constante búsqueda de indicios de su madre. Y así, con la cámara siempre a punto de ser accionada, él empieza a observar más detalles de la ciudad, activando su mirada *voyeurista* hacia aquella realidad.

La mirada desde el interior de una habitación muestra un espacio en el cual se puede observar al otro sin ser visto, representa el punto de vista del detective que siempre está oculto mientras observa posibles huellas para la resolución de su misterio.

Es en la habitación de hotel, espacio a la vez intimista e impersonal, donde él encuentra el tiempo necesario para pensar cómo seguir su investigación: ¿Qué camino seguir al día siguiente? ¿Con quién hablar, cómo articular el contacto con algunas personas?

Esta habitación también es el espacio para su soledad, para las reflexiones e inquietudes del sujeto-detective y del sujeto documentalista. La habitación de hotel se configura como el escenario privado de su introspección.

El mundo del espacio interior, los momentos nocturnos de autorreflexión son puestos en escena con una protección: el vidrio de la ventana a lo alto de un edificio. El mismo vidrio será utilizado como pantalla



para las imágenes de la televisión dentro de la habitación, *señ* nocturno del sujeto discursivo.

En los vidrios de la ventana de su habitación, Goiffman encuentra una superficie para articular una imagen de la yuxtaposición entre los dos mundos de su experiencia de *voyeur*.

Estas superficies que proyectan reflejos siguen apareciendo durante toda la película. Son imágenes compuestas por su propio reflejo en el vidrio de la ventana que muestran el proceso de registro y, a la vez, la imagen de la realidad exterior que intenta observar. Esta yuxtaposición produce imágenes que evidencian sus acciones de filmar, de investigar, representación del “estar” en los espacios por donde pasa a lo largo su investigación.

Son yuxtaposiciones que sirven para ubicar su cuerpo en la escena, detrás de la cámara. El resultado de estas imágenes es la revelación de la autofilmación como una incorporación de la cámara a su cuerpo en acción. La cámara es enunciada como herramienta que atesta a las imágenes de su proceso de investigación desde los documentos de una experiencia real.

Con la cámara representada como extensión del cuerpo del sujeto discursivo, el director reproduce un *cine de pulsión*, construyendo una narrativa donde las imágenes son el resultado de la inmersión del sujeto discursivo en la realidad detectivesca y cinematográfica de su relato.

#### **4.15 *Cine personal*: el valor del registro y el experimentalismo**

La cámara digital<sup>267</sup> es como un cuaderno de apuntes para los recorridos del detective contemporáneo que está en busca de pistas y testimonios. En otras oportunidades, es el medio de registro de su angustiante espera.

En esta espera, entra en escena lo que, para nosotros, es un dispositivo de confesión. Goiffman promueve una *autofilmación* confesional, hablando de sus angustias, mirando directamente a la cámara.

---

<sup>267</sup> El director filma con una cámara DV CAM. Además de ésta, utiliza poco equipo de iluminación y el equipo de rodaje se constituye en él y su mujer. El aparato ligero y el equipo reducido posibilitaron el trabajo del director en situaciones de intimidad como, por ejemplo, la entrevista con su madre adoptiva.

También lo hace ubicando una lupa delante del objetivo de la cámara. Este objeto de investigación es utilizado para producir una metáfora visual de la situación de Goiffman. Recurso que también se asemeja a algunos procedimientos utilizados en el *film noir*: la utilización de lentes gran angulares y de dispositivos de desorientación, lo que responde a su utilización de espejos, de filmaciones a través de vidrios, de múltiples exposiciones a través de yuxtaposiciones causadas por las diferentes intensidades de luz, presentes en los escenarios por donde pasa.

La lupa distorsiona y abstrae la imagen al fondo. Al ser retirada, vemos el rostro del director delante del objetivo.

En esta autoexposición confesional, el cigarrillo sigue en escena, y su punto de vista de *voyeur* continúa con las imágenes de la noche.

El efecto de la lupa es tan importante como la invisible utilización de la pantalla LCD. Siendo un dispositivo acoplado a la cámara, la pantalla LCD posibilita la visión inmediata de la *autofilmación* y añade la posibilidad de verse a sí mismo en la idea de confesión videográfica. La cámara con pantalla LCD acoplada se vuelve también un “espejo-cámara”, posibilitando, a quien la utiliza, otorgar en el mismo momento del rodaje ver cómo la imagen está siendo registrada.

Este efecto de “auto-imagen-en-proceso”, potenciado por la técnica de la pantalla LCD, es un recurso enunciativo disponible en la ingeniería de las cámaras digitales ligeras, aumentando su potencialidad como una “tecnología de extensión del cuerpo”.

Con la cámara siempre presente en su acción y con la posibilidad de filmar sin interrupciones, él refuerza la necesidad de reconocimiento del propio cuerpo en escena. Ser personaje en su propia película lo lleva a establecer una relación con el aparato en su experiencia cotidiana.

Más portátil y con más recursos para la autofilmación, la cámara está enunciada como instrumento de registro diario para su investigación. Fundamental en sus acciones, la cámara es accionada cuando realiza entrevistas, cuando recorre archivos, cuando busca personajes, cuando se desplaza, cuando espera y cuando está solo en su habitación de hotel.

La cámara es tanto herramienta constituyente de la investigación como tecnología de registro de las imágenes de su *auto-ficción*.

En las escenas dentro del cuarto de hotel, algunos primeros planos suyos ralentizados generan una abstracción que parece simular un momento de pausa y de reflexión acerca de la nueva información relacionada con su pasado.

El uso de la cámara en mano y la puesta en escena sirviendo al registro de la experiencia inmediata, retornan cuando se autofilma hablando para la cámara, utilizando el espejo del auto como superficie de *puesta en abismo* para su propia imagen.

“Imagen-espejo” de sí mismo con la cámara registrada en el espejo, pantalla que refleja su relación con la misma. Como en un diario filmado y hablado, Goiffman utiliza la cámara para contar cuál será la próxima acción de la investigación.

Al mismo tiempo, desde el recurso de la autorreferencialidad, deja claro que son imágenes producidas por un sujeto discursivo, pero éstas no representan exactamente lo que ve un personaje ausente en la imagen, sino aquello que el documentalista decide registrar de la experiencia investigativa.

Vemos a Goiffman con la cámara y esto remite a un enunciador que se halla sometido a las coerciones del rodaje. Pero Goiffman es también el personaje que lleva la cámara, todo el tiempo, como una herramienta para su investigación.

Concluimos, entonces, que la singularidad de sus recursos expresivos sumada a la utilización de la cámara ligera, conducen a la película hacia el territorio del *cine personal*. La mezcla de recursos de lenguajes experimentales se suma a la posibilidad de tener la cámara cinematográfica como extensión de su experiencia.

#### 4.16 *Auto-ficción* como forma. Identidad como premisa

En la entrevista con la madre, la más intensa del documental, ella cuenta cómo fue la adopción de Goiffman. La escena funciona como autobiográfica: mientras el sujeto discursivo descubre detalles de su historia personal, sabemos más sobre su vida, incluso desde su nacimiento.

Entra en discusión el hecho de dos momentos fundamentales que son simultáneos: cuando se transforma en sujeto y asimismo es acogido por una familia que le dará nombre y educación. De esta forma, Goiffman promueve la enunciación del propio nacimiento, relacionada con la identidad que busca.

Con la elección del discurso en primera persona para hablar de un tema privado, Goiffman se propone discutir la adopción como un tabú en la sociedad. Este tabú ha sido el principal motivo por el cual Goiffman decide hablar sobre su propia adopción.

El cineasta admite que podría haber adoptado otro camino para esta película, como, por ejemplo, hacer entrevistas a diez hijos adoptivos y comparar situaciones. Pero lo que quería era hacer una película que no fuese exactamente sobre la adopción, sino sobre el misterio, sobre el tabú y los secretos que existen acerca del tema.

Además, al utilizar recursos expresivos del *film noir*, él encuentra una manera para colmar su relato y reproducir la realidad del rodaje de un documental. También refleja el proceso de investigación, con sus misterios, testigos, versiones e intrigas, vueltas a antiguas pistas y reconstitución de los hechos para buscar nuevas estrategias de acción.

La identidad en el discurso de Goiffman es la del detective que aun con tantos desplazamientos, no sale de su universo sombrío y obsesivo.

Su *puesta en escena* refleja la realidad histórica y la subjetividad de su protagonismo.

En 33, la inquietud de Goiffman es la de un sujeto que tiene un proyecto personal que está relacionado a su identidad. Desde su drama personal promueve una *auto-ficción*.

Como “detective contemporáneo”, él consigue crear un dispositivo enunciativo que posibilita el uso de varios elementos de ficción, componiendo su relato con recursos expresivos ya codificados, y que representan el espacio de la imaginación, del pensamiento del sujeto discursivo.

Es su imaginario, ante todo, que moldea la construcción de sí mismo como personaje de una trama personal.

33 es un documental autorreferencial en el cual la identidad del sujeto enunciadador es, una vez más, un misterio a ser solucionado. Y es para entender su propia identidad, aquella en que el sujeto enunciadador construye una *auto-ficción*, poniendo en juego el propio imaginario sobre sus conflictos privados.

Como en el *film noir*, la conclusión será un final abierto, en que los cambios de fortuna, como la desaparición o la misma muerte del cliente que encarga la investigación, pueden ser equivalentes al tiempo agotado para la investigación de Goiffman, los 33 días que él mismo había estipulado.

## Conclusión

Hacia mediados de los años 80, cuando la sociedad finalmente despierta para asistir al fracaso de las ideas totalizadoras heredadas de la modernidad, se destaca –en literatura, cine y video– el surgimiento del *espacio biográfico*<sup>268</sup>. En este espacio, circulan microrrelatos, en su gran mayoría, narrativas de la vida de individuos y de pequeñas comunidades. En esta coyuntura, la cultura individualista alcanza nuevos espacios discursivos para su manifestación, con obras que ponen en discusión los grandes temas de la subjetividad como, por ejemplo, la identidad y la diversidad cultural.

Según Arfuch<sup>269</sup>, en este contexto, la expansión del debate acerca de temas referidos a la subjetividad, comienza a ser percibida en diversos medios y en la creación de distintas formas para su manifestación. Empieza, entonces, una resurrección de los géneros autobiográficos, a través de una expansión en las fronteras de la representación autorreferente. La representación de lo privado –sus conflictos más recurrentes y sus espacios más reconocibles– y las soluciones para sus dramas, crean nuevos géneros que se consolidan y se renuevan, dentro de una dinámica reveladora en la constante búsqueda de sujetos discursivos por enunciaciones personales.

Los individuos, algunas veces organizados en colectividades resistentes –aisladas socialmente o congregadas en una causa particular– encuentran, en este contexto de fragilidad presente en paradigmas universalistas, una forma de expresarse en relatos más representativos de una experiencia y de una visión personal, en lo que Arfuch denomina como “democratización de las narrativas”<sup>270</sup>.

---

<sup>268</sup> El concepto de espacio biográfico, de Philippe Lejeune, es utilizado por Leonor Arfuch (2002). En *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo Económico de Cultura.

<sup>269</sup> *Ibid.*

<sup>270</sup> *Ibid.*

Consecuentemente, esta democratización de las narrativas –la pluralidad de voces, identidades, sujetos y subjetividades– también se concretiza en los medios audiovisuales.

La emergencia de una producción constante y variada de obras audiovisuales autorreferenciales expande las posibilidades formales o temáticas, y también promueve los medios de difusión del *espacio biográfico contemporáneo*.

Dentro de este espacio, las formas narrativas surgidas de la emergencia y consolidación contemporánea del cine documental autorreferencial, han ayudado a ampliar lo que Leonor Arfuch denomina como los *géneros dentro del espacio biográfico*<sup>271</sup>.

Como estos géneros son, en su gran mayoría, narrativas de vida, sus narraciones se concretizan como un intento de representación de la experiencia humana en el tiempo, mediada por las posibilidades estéticas y por el lenguaje de la tecnología elegida.

Para Paul Ricoeur<sup>272</sup>, tanto el relato histórico –aquel que exige referencialidad– como el relato de ficción –también narración imaginativa– tienen como referente común el carácter temporal de la experiencia.

En este sentido, las obras documentales autorreferenciales, como narraciones de la experiencia de un individuo o de colectividades resistentes, componen un mapa textual de la relación de los sujetos discursivos con la temporalidad de sus experiencias.

Afirmamos, del mismo modo, que en las distintas estructuras formales asumidas en obras documentales autorreferenciales, existe una narración que tiene como base dramática la experiencia personal de los sujetos discursivos. Desde estas narraciones, a través de la construcción del espacio diegético, por las características de los personajes y de la trama, llegamos a saber un poco más sobre las sociedades desde las cuales los sujetos discursivos están afirmando sus identidades.

---

<sup>271</sup> *Ibid.*

<sup>272</sup> En Ricoeur, Paul. (1987). *Tiempo y Narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*. Ediciones Cristiandad, Madrid.

(2001). *Tiempo y Narración II: configuración del tiempo en el relato de ficción*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

Sin embargo, la consolidación de esta producción de narrativas autorreferenciales en el documental –en cine y video– ocurre en épocas distintas, a través de resultados que, gradualmente, son sumados para consolidar el vanguardismo de estas obras. En cada enunciación personal, este espacio se transforma y se fortalece en una dinámica donde, en cada obra, surge un nuevo recurso narrativo y estilístico.

La relevancia, entonces, de la producción de estos documentales, está en la gran cantidad de nuevos temas y formas de expresión que promueven.

Un aumento ilimitado de posibilidades expresivas se revela, ya que las estructuras narrativas y las operaciones de *puesta en escena* surgen de la capacidad de cada sujeto discursivo por encontrar una forma de enunciación para su experiencia personal. La promoción de la renovación estética y de contenido se concreta, por tanto, como una característica del documental autorreferencial. Es decir, desde este punto de vista, el documental autorreferencial puede ser pensado como una de las formas contemporáneas de producción audiovisual experimental. Esta concepción se fortalece, además, por la constitución formal híbrida de las obras autorreferenciales que, en su gran mayoría, han acumulado una serie de antecedentes estéticos y técnicos que fortalecen este carácter experimental.

Es un espacio que, además, hereda un impulso primordial de la producción documental: el registro como forma de preservación de la memoria. En este caso, el mismo impulso está dirigido a la necesidad de preservar los registros de la experiencia personal en el *film familiar y amateur*, que forman parte de aquellos parámetros de la *praxis* personal en cine y video de los cuales hereda el medio de producción y, como consecuencia, características estéticas.

En este caso, ocurre una hibridación entre el objetivo de difusión pública de estas obras y el estatuto privado de sus imágenes. Y es en esta hibridación que se hace evidente la “etnografía doméstica” teorizada por Michael Renov. En esta característica, la autorreferencialidad documental se evidencia como una producción diversa también en sus contenidos privados: imágenes con carácter mnemónico, de celebración, melancólico, solemne, delirante –pero casi siempre afirmativo en tanto sea culturalmente específico



y con un público definido—. Son declaraciones públicas de lo privado, que surgen para definir actos de la vida contemporánea.<sup>273</sup>

En esta etnografía, la construcción de una identidad circula entre la búsqueda de tecnologías y medios expresivos que preserven la experiencia de un grupo social –como la familia, una comunidad racial o grupos compuestos por afinidades elegidas– en la realidad histórica.

Este aspecto de enunciación pública de lo privado se evidencia hacia el final del film 33, cuando el director (Kiko Goiffman) afirma en *voice over* que aunque su historia continúa ya no será pública. En ese momento, estamos al frente de una cuestión fundamental que pertenece a este tipo de documentales: sabemos, desde el principio, que miramos (y seguimos) una historia privada que ha sido puesta en escena utilizando la tecnología y el lenguaje audiovisual.

Entendemos, por consiguiente, que asistimos a estos discursos donde el realizador asume estar representando una realidad privada en un ámbito público. La estética y el contenido privado de las imágenes contrastan con el estatuto público de su difusión. Sin embargo, las dos características, al convivir en un mismo discurso, fortalecen la posibilidad de su hibridación estética.

En otro sentido, al estudiar las obras y las teorías sobre la producción personal en cine y video, llegamos a un texto que nos parece fundamental para la expansión del pensamiento teórico respecto a la producción documental autorreferente.

En el texto *Une rencontre entre film de famille et film experimental: le cinéma personne*<sup>274</sup>, de Laurance Allard, encontramos una de las hipótesis defendidas en nuestro trabajo referida a la técnica utilizada en obras audiovisuales personales.

En este sentido, consideramos la utilización de tecnologías portátiles – cámaras livianas y equipo reducido– como una de las características fundamentales de estas prácticas de *cine ligero*.

---

<sup>273</sup> En Renov, 2004, p. XVII. Del Original: Totally, the work is tremendously diverse – celebratory, elegiac, solemn, delirious – but is almost always affirmational of a self culturally specific and publicly defined. Public declarations of private selves have come to be defining acts of contemporary life (...).

<sup>274</sup> En Odin, Roger (Org.). (1995). *Le film de famille. Usage privé. Usage public*. Paris: Klincksieck.

Al momento de considerar que su libertad de creación se verá limitada por el uso de cámaras pesadas, con poca movilidad, y por estar obligado a asumir una estructura de producción burocratizada y con altos costos; algunos artistas de la vanguardia histórica –que deseaban crear nuevas formas de expresión con el nuevo medio– empiezan a utilizar la tecnología desarrollada en la producción *amateur*.

Luego, al construir nuestro *corpus*, constatamos esta utilización del equipo *amateur* como un procedimiento que se repite en varios momentos de la historia de la producción documental autorreferente. Comprobando las tecnologías ligeras de cine y video como un paradigma tecnológico para este tipo de enunciación.

En las obras que circulan por esta misma *praxis*, la autonomía de producción se destaca como base para una creación subjetiva. Es decir, la producción personal de cine y video se concretiza en una red pragmática e ideológica surgida de la necesidad de autonomía de producción.

La máquina es la herramienta mediadora que determina el método de una enunciación subjetiva, el instrumento y el medio de producción para un discurso sobre los propios sujetos discursivos. En este sentido, estudiar narrativas autorreferenciales involucra una discusión acerca de las “máquinas de las imágenes móviles”, desde el pensamiento de sus primeros ideólogos, con sus conceptos de “máquina-ojo” hasta la concretización de prácticas más personales, con aparatos audiovisuales ligeros, a partir de los cuales se hace posible un juego discursivo cuya relación entre los sujetos, sus experiencias, sus cuerpos, las máquinas y sus enunciados, es central.

En contraposición a sus modelos estéticos acordes a la producción profesional, el documental autorreferencial se caracteriza no solamente por ser una actitud ideológica, sino también por significar una *praxis* del medio, surgida de las posibilidades técnicas para este tipo de enunciación.

En este sentido, reconocemos en esta característica técnica una posibilidad de inserción de las máquinas audiovisuales en la cotidianeidad de quien las utiliza. Es a partir de esta inclusión en la vida cotidiana, desde la posibilidad de registro de momentos y espacios privados, que se erige la consolidación de un lenguaje propio a las enunciaciones personales. Las máquinas ligeras, utilizadas de esta forma, posibilitan la consolidación del

impulso recurrente en la necesidad de registro de la experiencia personal: la creación de algo que signifique una memoria material.

El documental autorreferencial se solidifica como un terreno de intersecciones, donde el lenguaje manifiesta características fundamentales de los medios audiovisuales como un campo para la manifestación personal.

En este lenguaje, la fragmentación narrativa surge como forma de representación del tiempo de la experiencia, a través de un montaje discontinuo. La ausencia de continuidad en los cortes es determinada por una lógica fragmentaria, establecida desde la *puesta en escena* posible para una experiencia personal y biográfica. La narración es articulada para producir significados biográficos. La cámara en mano es recurrente y funciona como un índice de presencia del sujeto discursivo en la diégesis.

Percibimos que es esencial, en el análisis de las estructuras formales de estas obras, considerar que los recursos expresivos son muchas veces consecuencia de la posición y del estado del sujeto discursivo en la propia diégesis. En el caso de estar viviendo momentos íntimos y privados, hay una enunciación producida a través de un vínculo esencial entre el cuerpo y el aparato. Las reacciones físicas –y, por ende, sus efectos enunciativos– del sujeto discursivo ante situaciones donde él mismo está involucrado, tiene una característica fundamental: las imágenes son un documento del “haber estado”, creando una “estética de la presencia”. En ella, dos características son fundamentales y se erigen, fundamentalmente, a partir de decisiones de *puesta en escena*: la narrativa es generalmente fragmentada, con un montaje discontinuo y la imagen maquínica simula una presencia física en la realidad del registro. Más que una elección de *puesta en escena*, la cámara en mano es un código relacionado con prácticas personales que, para el público, garantizan el estatuto de presencia en la realidad del registro.

Esta característica, relacionada con procedimientos de *puesta en escena* y montaje, parece surgir de la propia experiencia del sujeto discursivo en la realidad del proceso personal que él mismo pone en escena. También se despliega del intento de creación de recursos expresivos mnemónicos, recurrentes en la construcción de obras con narrativas autorreferenciales.

Consideramos que las contaminaciones formales de las *praxis* del *film familiar*, del *cine amateur* y del *cine y video experimental* son constituyentes de la producción de obras audiovisuales personales.

Por lo tanto, el paradigma tecnológico, en este cuadro de enunciaciones personales, contamina el documental autorreferencial que ahora se instala, también, como heredero de características estéticas del *cine experimental personal*.

De esta forma, defendemos, en nuestro trabajo, que los estudios de la producción de documentales autorreferenciales no pueden ignorar estos modelos estéticos y conceptuales que contaminan sobremanera sus formas.

En otro proceso de hibridación, al intentar construir una “cartografía” de las definiciones formales para las obras documentales autorreferenciales, encontramos géneros canónicos del relato autobiográfico y de la literatura íntima y personal como referentes.

Esta hibridación parece surgir de la dinámica común a la práctica de escritura personal. Como en el documental, la escritura autógrafa es una actividad esencialmente individual, algunas veces íntima, generalmente de un solo individuo transmitiendo, a través de un discurso autorreferente, conocimientos que ha acumulado, preocupaciones que ha vivido, recuerdos de momentos que ha experimentado.

En el caso de la literatura íntima y personal, la influencia se evidencia en algunas formas narrativas de obras documentales autorreferentes, como los *diarios cinematográficos*, los *ensayos autobiográficos* y las *video cartas*.

Este referente ha influenciado fuertemente a las estructuras narrativas de estos documentales que, solamente desde los comienzos del segundo milenio, pasan a adquirir características de un género con características formales propias.

Según Comolli<sup>275</sup>, hacia principios de los años 90, surgía una “nueva clase de documentales” donde los sujetos se ponían en escena, asumían sus identidades (nombre propio) en obras que persiguen garantizar el estatuto de documento para sus imágenes.

---

<sup>275</sup> En Comolli, Jean-Louis. (2004). *El anti-espectador: Sobre cuatro filmes mutantes*. En Yoel, Gerardo (comp.) *Pensar el Cine 2 – Cuerpo (s), temporalidad y nuevas tecnologías*. (pp. 45-72). Buenos Aires: Bordes de Manantial.

En el sentido formal, pensamos que estas obras son *auto-ficciones* con la forma narrativa moldeada gracias al establecimiento de un dispositivo de rodaje. Es desde este dispositivo que el autor delimita sus acciones como personaje, así como los espacios diegéticos y el tiempo real de su experiencia.

En *Un Pasaporte Húngaro*, de Sandra Kogut y en *33*, de Kiko Goiffman, el establecimiento de un dispositivo –en las *auto-ficciones*– para una búsqueda personal, tiene como impulso y característica principal el desdoblamiento del autor en personaje dentro de su propia obra. Es por esto que, al manipular registros materiales de la experiencia personal a través procedimientos narrativos y operaciones de *puesta en escena* de la ficción, los realizadores están creando *auto-ficciones*.

Este “nuevo tipo de documentales”, este nuevo género de la producción autorreferente, es fundado, más precisamente, en una zona de intersección entre documental y ficción.

El estatuto de documento de la obra es afianzado a través de la autorrepresentación del documentalista, *puesto en escena* como personaje para su propia obra.

Sin embargo, su experiencia personal es enunciada a partir de procedimientos propios de géneros ficcionales. Por eso son, en la interpretación de la subjetividad enunciada, más que proyectos personales del realizador: representan la posibilidad de realización de documentales con procedimientos narrativos y formales de la ficción; y de ficciones construidas a través de registros documentales.

En esta hibridación, la potencialidad política y el estatuto de “discurso de sobriedad”<sup>276</sup> del género, dejan de ser centrales. El hecho de ser contadas por quien es sujeto discursivo y agente en la experiencia enunciada es lo que le otorga, a estas películas, el estatuto de obra documental.

En la acumulación de formas y en la consolidación de sus espacios, se destaca la presencia de una pieza imprescindible en la composición de la subjetividad en estas obras: la identidad como tema central.

---

<sup>276</sup> Tomamos esta concepción de Bill Nichols para quien el documental comparte procedimientos y conceptos con otros campos de producción de conocimiento, como la historia o la sociología, que son, para él, “discursos de sobriedad”. En Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

El énfasis de los autores en la búsqueda de la propia identidad, crea una narración dramática, fundada en el proceso de transformación por el cual pasa el protagonista –personaje real–. Desde esta premisa dramática procurada en una forma de *auto-ficción*, es concretada la producción de una *puesta en escena* de personas reales que son como héroes de la historia.

Es decir, el principal conflicto humano y la premisa de estos documentales autorreferenciales están relacionados con la necesidad de definir la identidad de los *sujetos-héroes* contemporáneos.

Por lo tanto, también destacamos el valor de estas *auto-ficciones* como producciones personales con potencial de público. Desde estas subjetividades enunciadas, los códigos del sistema narrativo y formal de la ficción, procedimientos ya consolidados y asimilados, el público consumidor logra acercarse a ellas.

Sin embargo, en realidad, la auto-exposición del autor es un procedimiento formal. Para Bernardet, estas obras revelan una característica que ningún otro espacio contiene: el arte biográfico es aquel que expone a la persona, pero que, en la misma medida, la enmascara.<sup>277</sup>

En *Un pasaporte húngaro*, Sandra Kogut expone la existencia de un tipo de subjetividad contemporánea: a partir de su búsqueda personal por un documento que garantice otra nacionalidad, habla “(...) de una subjetividad dinámica, que no sabe en qué medida es íntima o en qué medida es producto de la sociedad”.<sup>278</sup>

Enmascaradas y expuestas en las *auto-ficciones*, las identidades de los autores se erigen como tema para los enunciados, sin que la esencia autobiográfica de las obras se pierda. Al asumir su nombre propio, el autor consolida el *pacto autobiográfico*<sup>279</sup> con el espectador y formula nuevas formas de narrativas identitarias.

Al asumir la pertenencia a una familia, a un grupo social, a una sociedad y a un tiempo, la búsqueda de la identidad es una característica de estas enunciaciones que, además, componen un mapa textual de la

---

<sup>277</sup> En Bernardet, Jean-Claude. (2005). Documentários de busca: 33 e Passaporte húngaro. In Mourão, Maria Dora; Labaki, Amir (Orgs). *O cinema do real*. (142 – 156). São Paulo: Cosac&Naif

<sup>278</sup> *Ibid.* p. 150. Del original: (...) uma subjetividade dinâmica, que não sabe em que medida é íntima ou em que medida é produto da sociedade

<sup>279</sup> En Lejeune, Philippe. (1994). *Pacto Autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul Editora.

subjetividad contemporánea. Es decir, al procurar una comprensión de la propia identidad, los autores construyen un discurso acerca de los temas referidos a la subjetividad de su tiempo.

Reconocemos, entonces, en el documental autorreferencial contemporáneo, representado por las *auto-ficciones*, una tendencia hacia la temática de la identidad como punto central para la constitución de los sujetos.

A partir del análisis formal de estas obras, hallamos un espacio donde ocurren contaminaciones e intersecciones entre los diversos terrenos de la producción audiovisual y de la enunciación autorreferente. Asimismo, los objetos concernientes a este espacio están compuestos, formalmente, a través de procedimientos y recursos expresivos de distintos campos del arte y de la *praxis* personal del cine y del video.

Esta coyuntura evidencia una hibridación múltiple, puesto que las contaminaciones, intersecciones y transgresiones estéticas en sus distintas manifestaciones vienen, por un lado, de diversos campos de la *praxis* de enunciaciones personales en cine y video; y por otro, de estructuras narrativas de la literatura personal e íntima. Por esto, exponemos como principal conclusión de nuestra investigación, las consecuencias estéticas y conceptuales en el campo del documental de esta composición híbrida de sus formas autorreferenciales.

Esta múltiple hibridación se instala en el lenguaje audiovisual, construyendo nuevas formas narrativas autobiográficas, compatibles con las subjetividades contemporáneas. Éstas, construidas a través de sus rasgos identitarios, son tan múltiples como los procedimientos formales que buscan para traducir sus experiencias en el tiempo.

## Bibliografía

- Allard, Laurence. (1995). Une reencontre entre film de famille et film experimental: le cinéma personnel. In Odin, Roger (Org.). *Le film de famille. Usage privé. Usage public.* (pp. 113-125). Paris: Klincksieck.
- Altman, Rick. (2000). *Los géneros cinematográficos.* Barcelona: Paidós Comunicación.
- Arfuch, Leonor. (2002). *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea.* Buenos Aires: Fondo Económico de Cultura.
- Aumont, Jacques et Marie, Michel. (2003). *Diccionario teórico e crítico de cinema.* São Paulo: Papyrus Editora.
- \_\_\_\_\_ . (1990). *Análisis del film.* Barcelona: Paidós.
- Aumont, Jacques et al. (1995). *A Estética do filme.* São Paulo: Papyrus Editora.
- Bazin, André. (1985). *¿Qué es el cine?.* Barcelona: Rialp.
- Barnouw, Erik. (1993). *Documentary: a history of non-fiction film.* New York: Oxford University Press.
- Barthes, Roland. (1998). *A câmera Lúcida.* Lisboa: Edições 70.
- Bellour, Raymond. (1997). *Entre-Imagens.* Papyrus: Campinas.
- Bernardet, Jean-Claude. (2005). Documentários de busca: 33 e Passaporte húngaro. In Mourão, Maria Dora; Labaki, Amir (Orgs). *O cinema do real.* (142 – 156). São Paulo: Cosac&Naif.
- Burger, Peter. (2000). *Teoria de la vanguardia.* Barcelona: Ediciones Península S.A.
- Català, José Maria. (2001). *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica.* Barcelona: Paidós.
- Chion, Michel. (2004). *La voz en el cine.* Madrid: Cátedra.
- Citron, Michelle. (1999). *Home movies and other necessary fictions.* Minneapolis: Minnesota University Press.



Comolli, Jean-Louis. (2002). *Filmar para ver: escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Ediciones Simurg y Cátedra La Ferla (FADU).

\_\_\_\_\_. (2004). El anti-espectador: Sobre cuatro filmes mutantes. In YOEL, Gerardo (comp.) *Pensar el Cine 2 – Cuerpo (s), temporalidad y nuevas tecnologías*.(pp. 45-72). Buenos Aires: Bordes de Manantial.

Deleuze, Gilles. (1991). *La Imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_. (1996). *La Imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

Dubois, Philippe. (2001). *Vídeo, Cine, Godard*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Foucault, Michel. (2001). *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_. (1990). *Tecnologías del yo y otros estudios*. Barcelona: Paidós Ibérica.

\_\_\_\_\_. (2006). *Historia de sexualidad I: la voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

\_\_\_\_\_. (2006). *Historia de la sexualidad 2: el uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

\_\_\_\_\_. (2007). *Historia de la sexualidad 3: la inquietud de sí*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Gaudreault, André y Jost, François. (1991). *El relato cinematográfico*, Barcelona: Paidós.

Gauthier, Guy. (2002). *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris: Collection Nathan Cinéma,

Gerveaiseau, Henri Arraes. (2000). Tesis doctoral: *O abrigo do tempo: abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento na vida dos homens*. Rio de Janeiro: ECO – UFRJ.

Godard, Jean-Luc. (2000). “Que est que ce le cinema?”. In La Ferla, Jorge (Org.) *El Medio es el Diseño Audiovisual*. (pp. 124-124). Buenos Aires: Publicaciones del C.B.C, Eudeba, Libros del Rojas.

Gubern, Roman. (2000). ¿La revolución videográfica es una verdadera revolución?. In La Ferla, Jorge (Org.) *El Medio es el Diseño Audiovisual*. (pp.105-111). Buenos Aires: Publicaciones del C.B.C, Eudeba, Libros del Rojas.

Guerin, Anne Marie. (2004). *El relato cinematográfico*. (Colección Los pequeños cuadernos de Cahiers du Cinéma). Buenos Aires: Paidós.

Jost, François. (2002). *El ojo cámara: entre film y novela*. Buenos Aires: Catálogos S.R.L.

La Ferla, Jorge (Org.) (1996). *La revolución del Video*. Buenos Aires: Oficina de publicaciones Universidad de Buenos Aires.

\_\_\_\_\_. (2000). El video vacío o el diseño de una obra de vídeo. In La Ferla, Jorge (Org.) *El Medio es el Diseño Audiovisual*. (pp. 131-145). Buenos Aires: Publicaciones del C.B.C, Eudeba, Libros del Rojas.

Ledo, Margarita. (2004). *Del Cine-Ojo a Dogma 95*. Barcelona, Paidós Comunicación.

Lejeune, Philippe. (1994). *Pacto Autobiográfico y otros Estudios*. Madrid: Megazul Editora.

Lins, Consuelo. (2004). *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lins, Consuelo y Mesquita, Cláudia. (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Machado, Arlindo. (1997). *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papyrus Editora.

\_\_\_\_\_. (1988). *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense.

\_\_\_\_\_. (2000). Fotografía como expresión de concepto. In La Ferla (Org.). *El paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

Madeira, João Maria (ORG). (1999). *Alexander Sokurov, cineasta*. In *Alexander Sokúrov*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema.

Moran, James M. (2002). *There's no place like home video*. Minneapolis: Minneapolis University Press.

Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_. (2001). *Introduction to Documentary*. EEUU: Indiana University Press.

Noguez, Dominique. (1979). Le Cinema "underground" Americain. In *Éloge du cinema experimental: definitions, jalons, perspectives*. (pp. 45 – 70). Paris: Musée National d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

Odin, Roger. (1995). Le film de famille dans la institution familiale. In Odin, Roger (Org.). *Le film de famille. Usage privé. Usage public.* (pp. 27-41). Paris: Klincksieck.

Ornia, José Ramón Péres. (2000). El arte del Vídeo. In La Ferla, Jorge (Org.) *El Medio es el Diseño Audiovisual.* Buenos Aires: Publicaciones del C.B.C, Eudeba, Libros del Rojas.

Oubiña, David. (2004). Una juguetería filosófica: Eadweard Muybridge, Jean-Luc Godard, Bill Viola y asociados. In Yoel, Gerardo (comp.) *Pensar el Cine 2 – Cuerpo (s), temporalidad y nuevas tecnologías.* (pp. 211-222). Buenos Aires: Bordes de Manantial.

Paik, Nam June. Los orígenes. In La Ferla, Jorge (Org.). (2000). *El Medio es el diseño Audiovisual.* (126-127). Buenos Aires: Publicaciones del C.B.C, Eudeba, Libros del Rojas.

Parfait, Françoise. (2001). *Vidéo: un art contemporain.* Paris, Éditions du Régard.

Piault, Marc-Henri. (2002). *Antropología y Cine.* Madrid: Editorial Cátedra.

Rancière, Jacques. (2005). *La fábula cinematográfica.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Rees, A. L. (2005). *A history of experimental film and video: from the canonica avant-garde to contemporary British practice.* London: British Film Institute.

Renov, Michael. (2004). *The subject of documentary.* Minneapolis: Minnesota University Press,

Ricoeur, Paul. (2002). *La imaginación en el discurso de la acción.* En: *Hermenéutica y acción.* Buenos Aires: Paidós.

\_\_\_\_\_. (1987). *Tiempo y Narración I: configuración del tiempo en el relato histórico.* Madrid: Ediciones Cristiandad.

\_\_\_\_\_. (2001). *Tiempo y Narración II.* Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.

\_\_\_\_\_. (1996). *Sí mismo como otro.* Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

Roth, Laurent. (2005). A câmera DV: órgão de um corpo em imersão. In Mourão, Maria Dora; Labaki, Amir (Org.). *O cinema do real.* (pp. 26-41). São Paulo: Cosac & Naif.

Rowe, Allan. (1999). Cinematic codes: approaches to studying film texts – film form and narrative. (pp. 98 -121). In Nelmes, Jill (Org.). *An Introduction to film studies*. Nueva Cork: Routledge.

Russo, Eduardo A. (2000). Cine: una puesta en otra escena. In La Ferla, Jorge (Org.) *El Medio es el Diseño Audiovisual*. Buenos Aires: Publicaciones del C.B.C, UBA , Eudeba, Libros del Rojas,

\_\_\_\_\_. (2005). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.

Sánchez-Biosca, Vicente. (2004). *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona: Paidós.

Sibilia, Paula. (2002). *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Stam, Robert. (2001). *Teorías de Cine*. Barcelona: Paidós.

Vanoye, Francis e Goliat-Lété, Anne. (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus.

Youngblood, Gene. (2000). El cine se expande en el video. In La Ferla, Jorge (Org.) *El Medio es el Diseño Audiovisual*. (pp. 120-122). Buenos Aires: Publicaciones del C.B.C, UBA; Eudeba, Libros del Rojas.

Zimmerman, Patricia. (1995). *Reel families: A social History of amateur film*. Indianápolis: Indiana University Press.

### **Revistas, publicaciones y catálogos**

Field, Simon. (2004). *Jonas Mekas: Poeta del Cine*. In Catálogo del 6° BAFICI (Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires): Buenos Aires, pp. 104-105.

Labaki, Amir. Mourão, Maria Dora. (2003). *Imagens da subjetividade*. In Catálogo de la 3ª Conferencia Internacional del Documental. (pp. 01 – 03). 8° Festival internacional de documentales É Tudo Verdade: São Paulo.

Lischi, Sandra. (2001). *Dallo Specchio al discorso. Video e autobiografía*. In *Revista Bianco & Nero*, N° 1 / 2.

Mekas, Jonas. (2005). Jonas Mekas: Question-Answer Period after the Screening of reels one and tow of Diaries, Notes and Sketches. In *Conversations, letters notes, Misc. Pieces, etc.* Vilnius: Lituianian Art Museum. pp. 66-74.

Tarquini, Silvia. (2001). *Forme della soggetività. Tra generi e media*. In *Revista Bianco & Nero*, N° 1 / 2.

## Internet

Avellar, José Carlos. *Um filme-passaporte*. Extraído el 20 de septiembre de 2007 desde

<http://www.republicapureza.com.br/passaporte/oquesomos.htm>

\_\_\_\_\_. *Uma câmera discreta e silenciosa*. Extraído el 13 de septiembre de 2007 desde

<http://www.republicapureza.com.br/passaporte/oquesomos3.htm>

\_\_\_\_\_. *Em busca de uma identidade plural*. Extraído el 02 de septiembre de 2007 desde

<http://www.republicapureza.com.br/passaporte/oquesomos2.htm>

Carri, Albertina. *Notas - Los rubios*. Extraído el 15 de noviembre de 2007 desde [www.elamante.com/nota/2/2059.shtml](http://www.elamante.com/nota/2/2059.shtml)

Kogut, Sandra [entrevistada a José Carlos Avelar]. *Documentando o processo de criação*. Extraído el 22 de septiembre de 2007 desde

<http://www.republicapureza.com.br/passaporte/entrevista.htm>.

## Audiovisuales consultados

Paleo TV. (2004). *Extras del DVD de la película 33. Comentarios de Kiko Goiffman*. São Paulo: Paleo TV.

Video Filmes. (2003). *Extras de DVD de Un pasaporte Húngaro (2003). Entrevista de Sandra Kogut a José Carlos Avelar*. Rio de Janeiro: Video Filmes.

### **Audiovisuales citados**

*A propósito de Niza* (1930), de Jean Vigo  
*A walk in the old city of Warsaw* (1958), de Andrzej Munk  
*Berlin 10/90* (1990), de Robert Kramer  
*Cándido Lopez: los campos de batalla* (2006), de José Luis Garcia  
*Chelsea Girls* (1966), de Andy Warhol  
*Dadascope* (1961), de Hans Richter  
*Di-Glauber* (1977), de Glauber Rocha  
*Dreams that Money Can Buy* (1947), de Hans Richter  
*El desayuno del bebé (Le repas de bébé, 1895)*, de Louis Lumière  
*Empire* (1964), de Andy Warhol  
*France/tour/detour/deux/enfants* (1977), Jean-Luc Godard  
*Glass* (1958), de Bert Haanstra  
*If Every Girl Had a Diary*, 1989, Sadie Benning  
*It Wasn't love* (1992), Sadie Benning  
*Healthy baby girl* (1996), de Judith Helfand  
*Kiss* (1964), de Andy Warhol  
*La jetée* (1962), de Chris Marker  
*Le Mystère de Koumiko* (1964), Chris Marker  
*Les Années déclin* (1983), de Raymond Depardon  
*LLuvia* (1929), de Joris Ivens  
*Lost, Lost, Lost* (1949-1975), de Jonas Mekas  
*Los Rubios* (2003), de Albertina Carri  
*Me and Rubyfruit* (1989), Sadie Benning  
*Mémoires d'un juif tropical* (1988), Joseph Morder  
*Meshes of the afternoon* (1943), de Maya Deren  
*Naked Spaces: living is round* (1985), Trinh T. Minh-ha  
*News from home* (1977), de Chantal Akerman  
*Nobody's Bussiness* (1996), de Alan Berliner  
*No sex Last Night* (1996), Sophie Calle  
*Notebook* (1961), de Marie Menken

*La televisión y yo, notas en una libreta* (2002), de Andrés Di Tella  
*Obsessive Becoming* (1995), de Daniel Reeves  
*Punto de Partida* (1994), de Robert Kramer  
*Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), de Jonas Mekas  
*USA Route One* (1989), de Robert Kramer  
*Scenes from the Life of Andy Warhol* (1990), de Jonas Mekas  
*Scenes from the Life of George Maciunas* (1992), de Jonas Mekas  
*Sin sol* (1982), de Chris Marker  
*Silverlike Life: the View form here* (1993), de Tom Joslin y Peter Friedman  
*Sleep* (1963), de Andy Warhol  
*Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette  
*The Family Album* (1988), de Alan Berliner  
*The People's War* (1970), de Robert Kramer  
*The red tapes* (1977), de Vito Acconci  
*Thigh Line Lyre Triangular* (1961), de Stan Brakhage  
*Tierra de España* (1937), de Joris Ivens  
*Un pasaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut  
*Vacaciones prolongadas* (2000), de Johan Van der Keuken  
*Video Letter* (1982-1983), de Shuji Terayama y Shuntaro Tanikawa.  
*Vitta Futurista* (1916), de Arnaldo Ginna  
*Voces espirituales* (1995), de Alexander Sokurov  
*Window Water baby Moving* (1959), de Stan Brakhage  
*Yo no sé que me han hecho tus ojos* (2003), de Sérgio Wolf y Lorena Muñoz  
*13 Most Beautiful Women* (1964-1965), de Andy Warhol  
*33* (2002), de Kiko Goiffman  
*50 Fantastics and 50 Personalities* (1966), de Andy Warhol