

Documental y autobiografía: variaciones entre lo real y lo posible en los discursos sobre la memoria.

Iribarren, Laura

Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación UBACYT SO11 “Mediatización y regímenes de lo ficcional y lo verista en la construcción de cuerpos, espacio y colectivos sociales” dirigido por la prof. María Rosa Del Coto. SICyT, Fac. de Cs. Sociales, UBA.

Introducción

La construcción de la memoria bajo el modo documental en los films contemporáneos argentinos nos sitúa ante un entramado de hibridaciones, ante el derrumbe de dicotomías tradicionales tales como ficcional/no ficcional, real/posible, verdadero/falso. Los límites entre el mundo actual y los mundos ficcionales se vuelven difusos.

¿Qué lugar ocupan las operaciones de ficcionalización en la construcción de la memoria? ¿Qué juegos de máscaras y disfraces se despliegan en el documental para participar de la construcción de un *mundo posible*? ¿Dónde reside el poder legitimador de la instancia enunciativa?

Nuestra propuesta consiste en analizar el *entre*, es decir, las grietas que nos permiten explorar la emergencia de la subjetividad del cineasta-personaje en el discurso, los modos en que se pone en escena lo que nos está negado, lo que nos es inaccesible e impenetrable. Esto implica, entre otras cosas, articular la reflexión teórica en torno al orden de significación indicial como red de reenvíos y desplazamientos entre subjetividades, cuerpos y colectivos sociales.

Para ello nos basaremos en el análisis de *H.I.J.O.S. el alma en dos* de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes (2002), *Los Rubios* de Albertina Carri (2003) y *Nietos, Identidad y Memoria* de Benjamín Ávila (2004). Según la tipología propuesta por Bill Nichols (1997), *H.I.J.O.S.* y *Nietos* son documentales de observación y *Los Rubios* correspondería a la modalidad reflexiva aunque con algunos elementos de lo que este autor denomina modalidad interactiva.

En *H.I.J.O.S.* la narración está centrada en las actividades que los hijos de desaparecidos desarrollan en la institución. Se utilizan imágenes de archivo para mostrar, por ejemplo,

una de las actividades centrales, el *escrache*. También se las emplea en el comienzo de la película para mostrar la entrada de Astiz en el juzgado, y en una secuencia de lo que fue el *5to. Congreso Nacional de H.I.J.O.S.* en Córdoba. Los testimonios de los Hijos están estructurados por el relato de tres casos que se van intercalando a lo largo del film: el de Lucila quien cuenta su obsesión por las fotografías “que no existen”, la historia de Vero quien busca a su hermano y la de Lucila que viene de *H.I.J.O.S. París* a realizar un intercambio y, al mismo tiempo, a reconstruir parte de su vida. Metáforas visuales, musicalización, imágenes de archivo de la institución y familiares, conforman un conjunto de procedimientos enunciativos tendientes a posicionar al observador en juego de alejamientos y aproximaciones. Una cámara testigo, primerísimos primeros planos, planos detalle, escenificaciones cotidianas, construyen un lazo voyeurista con el espectador.

En *Nietos*, los acontecimientos se narran a partir del diálogo entre los actores sociales que han protagonizado los hechos, las imágenes de archivo, las instituciones y la palabra de los expertos. Hay multiplicidad de voces pero no constituyen una reflexión sobre el propio proceso de narrativización sino una modalización en relación a lo que se cuenta. Sólo al comienzo hay una presencia de la instancia enunciativa que después va dejando paso a la identificación con la cámara. Las divisiones sociales, ideológicas, históricas quedan expuestas desde el relato individual pero estos relatos son una misma voz, uniforme, lineal, *realista* en el sentido más tradicional del término. Los procedimientos se enlazan en un todo coherente, en una estructura que se repite: el relato de las Abuelas de Plaza de Mayo, el relato de una Nieta, las imágenes de informativos de la época, la palabra de otra Abuela, la intervención de la palabra del científico para mostrar los restos humanos que quedan sin identificar, vuelta a imágenes de archivo, relato de una Abuela, relato de un Nieto, y así sucesivamente.

En *Los Rubios*, en cambio, se articulan dos niveles de examen: uno es una reflexión sobre la construcción de la memoria y el otro, metadiscursivo, es una reflexión sobre el género documental. En ambos niveles, no obstante, la operación es de distanciamiento con respecto al espectador y de distanciamiento con respecto a lo que se cuenta, operaciones que ponen en evidencia tanto las selecciones de la memoria como las selecciones que efectúa el realizador de cine. A diferencia de *H.I.J.O.S.* o de *Nietos*, hay un diálogo permanente con el documental clásico para proceder a su subversión, en

términos de Bajtín hay un *híbrido intencional*¹ porque juega conscientemente con la noción de género. Hay autorreferencia pero también referencia: Carri polemiza con un tipo de documental laudatorio que según afirma en el film no está dispuesta a hacer. Por un lado, existe un género documental al cual transformar y, por el otro, existe un discurso sobre los desaparecidos que también es subvertido. Hay enfrentamiento entre puntos de vista diferentes pero la noción misma de enfrentamiento es transformada en el cuestionamiento que supone la reflexión de Carri.

El registro autobiográfico en el despliegue de subjetividades

Philippe Lejeune partiendo de la posición del lector, define la autobiografía en el campo específico de la literatura:

“Récit retrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité”². (Lejeune, 1973: 138)

Esta definición involucra a cuatro categorías de elementos: la forma del lenguaje (en verso o en prosa), el tema tratado (vida individual e historia de una personalidad), situación del autor (la identidad del autor y del narrador), y la posición del narrador (identidad del narrador y del personaje principal, y perspectiva retrospectiva).

Según este planteo, una autobiografía cumple a la vez con *todas* las condiciones indicadas para cada categoría, rasgos que la diferencian de otros géneros vecinos como las memorias, biografías, autoretratos, ensayos, entre otros.

Centrándonos en nuestro corpus de análisis, el único film que debería catalogarse como autobiográfico según esta clasificación, es *Los Rubios*, ya que es el único caso donde podemos encontrar una identificación entre autor, narrador y personaje³. Los otros films si bien comparten el tema, la forma del lenguaje y la visión retrospectiva, no presentan

¹ Citado por Irmela Schneider (1997:6) para Bajtín “el *híbrido intencional* marca una etapa en el desarrollo de la novela europea que comienza con Don Quijote”.

² “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento en su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad.”

³ Como lo afirmaremos más adelante, estrictamente, en *Los Rubios* la voz del narrador corresponde al personaje de Albertina Carri interpretado por la actriz Analía Couceyro. Mientras que la presencia en el film de la figura de Albertina Carri no asume el *yo* de la narración sino que es sujeto del enunciado. El lugar del sujeto de la enunciación, fuertemente marcado, en realidad no se corresponde con el lugar de ningún personaje.

las mismas identificaciones en torno a las mencionadas figuras de autor, narrador y personaje. Por otro lado, el lenguaje audiovisual implica hacer otras distinciones teóricas, ya que la subjetividad en el film involucra instancias que le son específicas.

Jesús González Requena, en sus estudios sobre enunciación, punto de vista y sujeto, hace un interesante aporte sobre la cuestión del *autor*, al deslindar la perspectiva comunicacional de la enunciativa. Desde un abordaje benvenistiano, alerta contra la tendencia de ciertos teóricos greimasianos a pensar en un autor real que preexiste al texto y deja sus rastros en él. Afirma que si volvemos a la lectura de Benveniste, la subjetividad es producida en el discurso como su efecto:

“No hay, pues, *sujeto productor*, sino, muy exactamente, sujeto *producido* en el discurso. No es casualidad, por ello, que Benveniste hable de *enunciación* y no de *sujeto de la enunciación*, frente a tantos estudiosos contemporáneos que tienden a confundir estos dos términos en un solo concepto. Sucede así porque en Benveniste la *enunciación* es un *proceso productivo* (pues en él se produce la “conversión del lenguaje en discurso”) pero uno *carente de sujeto*: en él se engendra el discurso y en éste, como su *efecto de sentido* más profundo, estructural, es engendrado a su vez, el sujeto.” (González Requena, 1987: 9-10).

En otras palabras, siempre hay un *yo* que dice lo que es dicho porque siempre hay una firma: “aún cuando un enunciado pueda excluir toda marca de sujeto (“*La tierra es redonda*”), todo discurso contiene una *firma* (el cuerpo cuya boca habla, el nombre del autor en la portada del libro, la firma que clausura la carta...)” (González Requena, 1987: 19). Estas reflexiones lo llevan a centrarse en la noción de *punto de vista*, entendiéndola en dos sentidos: como *quién narra* y como *quién mira*. Hay un sujeto de la enunciación que instaaura una mirada y un narrador que instaaura un saber sobre los acontecimientos. Los personajes o sujetos del enunciado pueden coincidir o no con estas instancias.

Por otro lado, en el documental, se hace explícita la relación indicial⁴ entre el nombre del personaje principal y un ser de existencia real, el director del film. Deberíamos entonces analizar cómo se construye el personaje “director del film” en la autobiografía partiendo de la consideración del *autor* como una figura textual que se identifica con el *personaje* y al mismo tiempo con el *sujeto de la enunciación*. En otras palabras, reflexionar sobre la construcción de las subjetividades en el film documental a partir de los reenvíos entre *sujeto de la enunciación*, *narrador* y *personaje*.

⁴ Aquí seguimos una idea periciana de *índice* entendido como signo que remite a su objeto por contigüidad, en una relación existencial.

La identificación entre el personaje principal y el narrador se efectúa, según Lejeune (quien a su vez cita a Genette) a través del empleo de la primera persona. Sin embargo, en *Los Rubios* hay un *yo* que narra, la actriz que interpreta al personaje Albertina Carri y otro personaje, la propia Albertina Carri, quien participa de los acontecimientos narrados pero sin asumir el *yo* de la narración. Por otro lado, hay una fuerte presencia del sujeto de la enunciación que evidencia, en términos de González Requena, la *distancia fundadora*⁵.

¿Por qué entendemos que *Los Rubios* es una película autobiográfica? Porque sabemos como espectadores que la historia allí narrada es la historia de la directora de la película. Sin esta información no podríamos entenderla como tal. Y es sólo a partir de este conocimiento colateral que podemos asimilar la noción de sujeto de la enunciación al *yo* de la directora, a quien “nos hace mirar”, pero el *yo* que narra es el de un personaje que *hace de*, tal como aparece en una de las primeras escenas del film:

En plano americano, joven que mira a cámara y dice:

“Mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri”.

A partir de este momento el narrador se identifica con la actriz que interpreta a Carri, pero a través de operaciones que revelan el trabajo de escritura, (como la utilización del montaje acelerado, las imágenes en blanco y negro, la presencia de la cámara que filma, o la musicalización, entre otros), sabemos que el sujeto de la enunciación, ese punto de vista de la mirada, está *en otro lado*. Se construyen operaciones de autenticación y de ficcionalización que se despliegan a lo largo de todo el film y que marcan la distancia fundadora. ¿En qué consisten estos procedimientos? En hacer explícita la selección que supone la construcción de un relato y en poner en duda la supuesta objetividad del género documental. La elección de género es una selección más y de por sí participa en una operación de autenticación (“lo que estoy contando, lo que ustedes están viendo en realidad pasó”). Es decir, el documental pone al espectador en una situación de aceptación de la verdad de lo que se está contando. Sin embargo, en el film de Carri esto no sucede tan claramente porque al mismo tiempo hay operaciones de distanciamiento, duda y crítica frente a algo tan *real y verdadero* como la propia historia de la directora y tan cristalizado como el género documental. José Amícola cita a Susanna Egan cuando

⁵ Con esta noción González Requena (1987: 15) se refiere a la distancia “que separa al mundo del enunciado de la representación que la enuncia”, que separa “al lenguaje de lo real invocado”. Para este autor hay dos factores que ponen en evidencia esa distancia: la emergencia de la *escritura* y la emergencia del *sujeto de la enunciación*.

afirma que “quien escribe su vida está escribiendo la historia de dos vidas: su vida como le aparece al autobiógrafo desde su propia mirada en el momento que la lleva al papel, pero también su vida según la ven los otros” (Amícola: 2007: 122). La figura del Otro, como veremos más adelante, es fundamental en la construcción de la propia identidad. En este entramado, las categorías de verdadero/falso, ficción/no-ficción quedan en suspenso y deberán ser construidas por la actividad del espectador. Hay secuencias en que queda claro que se trata de ficción, por ejemplo cuando la cineasta-personaje dice explícitamente: “Vamos a grabar ficción”. Pero en otros pasajes los límites entre la ficción y la realidad se vuelven más sutiles, quizás porque para hablar del mundo actual a veces es necesario remitirse a un mundo construido y compatible (Garrido Domínguez, 1997: 19). Por ejemplo, la actriz Analía Couceyro va a entrevistar una amiga de los Carri presentándose como Albertina Carri, y esta amiga (que no sabemos quién es) la saluda como si fuera Albertina, pero ¿sabe esta entrevistada que está hablando con una actriz que en el film representa a Albertina Carri? Podríamos dudar hasta de que la entrevistada fuera realmente amiga de sus padres. ¿Y si todo se tratase de una puesta en escena? No obstante, esto no parece ser un obstáculo para el espectador, quien se supone que sabe que el documental puede emplear entidades que pertenecen a los mundos de ficción.

Índices de lo negado

Buscar las razones de esta aparente paradoja nos sitúa en lo que consistiría el punto central de este trabajo: en la confluencia entre documental y autobiografía. Un régimen documental que establece un pacto no ficcional con el espectador, rasgos del relato autobiográfico que fundan su autenticidad, y un plus asociado a esta combinatoria que le posibilita al documental el despliegue de variaciones entre lo real y lo posible.

Debemos hacer hincapié en que este funcionamiento se refuerza aún más por la temática desarrollada, esto es, hablar de la memoria implica construirla y la construcción de la memoria sigue un mecanismo que implica la selección y, por lo tanto el olvido⁶. Como

⁶ El fenómeno de la memoria ha sido trabajado profundamente en vinculación a hechos traumáticos de la humanidad, como por ejemplo, en relación a los recuerdos de las víctimas del genocidio nazi. Las investigaciones de Michael Pollak en el campo de la sociología retoman entre otras cosas, el concepto de *memoria colectiva*: “A priori la memoria parece ser un fenómeno individual, algo relativamente íntimo, propio de la persona. Pero Maurice Halbwachs, en los años 1920-1930, ya había subrayado que la

afirma Laia Quílez Esteve, (2007: 72), citando a Beatriz Sarlo, los “discursos de memoria” se caracterizan por un ir y venir entre la memoria individual y la memoria colectiva en torno a un hecho traumático. Por eso, creemos que la *grieta*, el *entre*, la *sutura*, está en:

- a) las operaciones de ficcionalización,
- b) el uso de las metáforas, y
- c) las racionalizaciones acerca de la propia vida de quien narra.

Lugares de emergencia de lo oculto, puesta en escena de lo inaccesible, índices de lo negado. Máscaras y disfraces que participan de la construcción de la memoria y, por ende, del sentimiento de identidad. Recordemos cómo para Wolfgang Iser (1997: 52) la separación entre personaje y disfraz se encuentra en el límite que separa al mundo ficcional del no-ficcional:

“El personaje debe representarse a sí mismo a través de un disfraz con el fin del hacer surgir algo que no existe todavía. La persona de la máscara no queda, por tanto, atrás, sino que está presente como algo que uno puede ser mientras uno siga siendo uno mismo... Si en el curso de la propia escenificación uno sale fuera de sí mismo, tiene que seguir estando presente, porque si no es imposible que tenga lugar ninguna representación”.

Para este autor la ficcionalización revela la existencia de un doble significado: uno que está oculto bajo un significado latente. No deseamos aquí explorar esta cuestión desde un punto de vista psicoanalítico sino preguntarnos por el modo en que estas estrategias enunciativas se cristalizan.

Si bien en *Nietos* no podemos hablar en sentido estricto de una autobiografía, se trata de “contar una historia como la mía” a través de “un yo múltiple”. Sabemos que el director de la película es hijo de desaparecidos por más que su figura nunca aparezca en escena. Este punto es sumamente interesante porque nos permite pensar lo autobiográfico como algo que depende del reconocimiento del lector. Tal como lo subraya Amícola, citando un trabajo de Paul de Man, *Autobiografía como Des-Figuración*⁷:

“Paul de Man afirma que, en rigor, pensándolo mejor, la autobiografía no sería un género ni un modo, sino una “figura de lectura o de comprensión” (figure of

memoria debe ser entendida también, o sobre todo, como un fenómeno colectivo y social, o sea como un fenómeno construido colectivamente y sometido a fluctuaciones, transformaciones, mudanzas constantes”. (Pollak, 2006: 34).

⁷ El texto de Paul de Man citado por Amícola es: (1984) “Autobiography as De-Facement” en idem: *The Rhetoric of Romanticism*, N. York, Columbia University Press, pp. 67-81 (Ed. Castell.: *Suplementos Anthropos*, 29, 1991).

redding or understanding”) que, además, se pondría en evidencia en todo tipo de textos (de Man, 1984: 70). Habría también en la autobiografía una especularidad esencial que consistiría en que el Autor ejercería en su texto una función de reflejo. Por ello, contra la postura simplista de Lejeune, Paul de Man afirma, asimismo, que cada libro con un título en la portada estaría funcionando como autobiográfico, pues remitiría a las experiencias de un autor (Sarlo, 2005: 38)⁸. Por otro lado, el lector se colocaría, en efecto, en una posición de juez de cada rasgo de autenticidad de aquello que lee.” (Amícola, 2007: 116-117).

Sin adherir a posiciones extremas, creemos que sí es importante considerar que ciertas elecciones estratégicas, conocimientos colaterales y las representaciones que el lector se hace del “lector modelo” otorgan al relato la capacidad de legitimar al discurso frente a la actividad del espectador. En *Nietos* los acontecimientos se narran a partir del diálogo entre los actores sociales que han protagonizado los hechos, las imágenes de archivo, las instituciones y la palabra de los expertos. Hay multiplicidad de voces pero no constituyen una reflexión sobre el propio proceso de narrativización sino una modalización en relación a lo que se cuenta. Sólo al comienzo hay una presencia de la instancia enunciativa que después va dejando paso a la identificación con la cámara. Las divisiones sociales, ideológicas, históricas quedan expuestas desde el relato individual pero estos relatos son una misma voz, uniforme, lineal, *realista* en el sentido más tradicional del término. Los procedimientos se enlazan en un todo coherente, en una estructura que se repite: el relato de las Abuelas de Plaza de Mayo, el relato de una Nieta, las imágenes de informativos de la época, la palabra de otra Abuela, la intervención de la palabra del científico para mostrar los restos humanos que quedan sin identificar, vuelta a imágenes de archivo, relato de una Abuela, relato de un Nieto, y así sucesivamente. Como afirmábamos al comienzo, *Nietos* tiene todos los componentes de un documental de observación: recurrencia a historias individuales, el planteo de conflictos y su resolución, imágenes que ilustran lo que se está narrando, la palabra del testigo, la del especialista, las metáforas visuales y el contrapunto sonido/imagen. El realizador no controla lo representado pero sí la representación. El sonido organiza la exposición de los acontecimientos y personajes, y los cortes o continuidades están subordinados a la lógica argumentativa del montaje probatorio. La legitimación institucional está dada por las Abuelas de Plaza de Mayo, el discurso de la información y el discurso científico aportan pruebas. En este movimiento se unen espacios y tiempos que pertenecen al mundo histórico. Éste se reconstruye a partir de sonidos, palabras,

⁸ Sarlo, Beatriz (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.

silencios, álbumes familiares, espacios cotidianos, silencios, tiempos muertos, tiempo presente, tiempo de lo contingente que construyen un mundo verosímil. En la construcción de este efecto las operaciones de autenticación se basan en una puesta en que los entrevistados no miran a cámara directamente pero se acercan a ella para mostrarles sus fotos como si el espectador fuera un testigo indirecto de lo que está sucediendo.

El documental de observación supone, entre otras cosas, el borramiento del observador, es decir, la práctica de la no intervención. En este sentido, según Bill Nichols⁹, este tipo de documentales presenta una estructura más próxima a la ficción narrativa, rasgo muy marcado en *H.I.J.O.S.* Aquí tampoco podemos hablar estrictamente de autobiografía pero sí de un tejido formado por relatos testimoniales a partir de la narración en primera persona de un personaje (un “él en posición de yo” en términos de González Requena) que narra el encuentro con sus pares de Buenos Aires. El relato de este personaje, Silvina, que además es hija de desaparecidos e integra *H.I.J.O.S. París*, hace conocer a los espectadores cómo funciona la institución viéndola en acción: describiendo sus prácticas, registrando cómo se van preparando las distintas actividades, mostrando el proceso que precede a las manifestaciones públicas.

La construcción de la identidad es la temática central. Como señala Michael Pollak (2006: 38):

“La construcción de la identidad es un fenómeno que se produce en referencia a los otros, en referencia a los criterios de aceptabilidad, de admisibilidad, de credibilidad, y que se hace por medio de la negociación directa con los otros. Vale decir que memoria e identidad pueden ser perfectamente negociadas, y no son fenómenos que deban ser comprendidos como esencias de una persona o de un grupo”.

En el film queda claramente establecido quiénes son esos Otros: la primer escena de la película es la entrada de Astiz al juzgado y la manifestación colectiva de *H.I.J.O.S.* frente al represor.

El espectador tiene acceso a las historias a través de una mirada testigo. El realizador no interviene, no formulan las preguntas directamente. El sujeto de la enunciación aparece marcado a través de angulaciones, movimientos de cámara y el uso metafórico de la imagen. Por ejemplo, cuando se ve a uno de los personajes, Lucila, revelando las fotos

⁹ “La responsabilidad del realizador para con la institución del documental, es superior a su responsabilidad para con los sujetos de la película (el derecho al *montaje final* sigue teniéndolo el realizador y no sus sujetos)”, (Nichols, 1997: 47).

en el baño de su casa, las imágenes, en rojo, están fuera de foco y poco a poco se van volviendo nítidas, corre el agua de la canilla y las imágenes fotográficas se revelan debajo del agua, todo esto visto desde una perspectiva cenital. Esta imagen se repite y funciona como corte entre una historia y otra.

Gran parte del relato de Silvina va estructurar la narración en el film ya este personaje asume la realización de las entrevistas a los miembros de la institución. Las operaciones de ficcionalización están al servicio de la trama. En las entrevistas es frecuente subvertir el uso del plano y contraplano, en general comienza la entrevista con el primer plano de quien escucha y hacia el final el primer plano del que responde. Si bien no hay miradas a cámara sí los entrevistados dirigen su mirada a quien está a su lado.

Es recurrente el mostrar el espacio de lo cotidiano como la trastienda del espacio público. Las historias individuales narradas en su cotidianeidad participan del relato de una historia colectiva que es la de la propia institución.

Los relatos en general no presentan quiebres de sus protagonistas excepto en una escena, en la única, en que aparece un *Otro positivo*, la figura de un Abuelo y se evidencia la presencia de la instancia enunciativa a través de un procedimiento que la señala (como si fuera una mirada a cámara). En un plano cerrado, propicio para la intimidad de este encuentro, este Abuelo le cuenta a esta Hija de desaparecidos lo que pudo hacer para evitar que desaparecieran personas y le narra un poema que escribió y que está colgado en la sede de Abuelas que se llama “Que le”:

“Qué le diré a mi nieto / cuando pregunte asombrado / por qué entonces abuelo / no enfrentaste a los soldados / en vez de guardarlo limpio / tu sable tan afilado.”

- Bueno ese sable es mío y el poema también es mío. Y yo te lo tenía que decir.

En ese momento el personaje que escucha se quiebra y sin mirar a la cámara, ahogada por el llanto dice “- Apagala.” (refiriéndose a la cámara que filma). Obviamente la cámara sigue encendida registrando este acontecer: el abuelo besa su mano, sonrío y le dice: - “Hay que seguir, hay que seguir, ¿no?”¹⁰. Ella asiente con la cabeza.

En *Los Rubios*, en cambio, los lenguajes utilizados no *reproducen* la realidad sino que la *construyen* y el modo que adopta esta construcción es el de la memoria. Dice Albertina Carri en la voz de Analía Couceyro: “Lo único que tengo es mi recuerdo difuso, contaminado de todas estas versiones. Creo que cualquier intento que haga de acercarme a la verdad voy a estar alejándome”. La reconstrucción a través de la

¹⁰ Recordemos que *Nietos*, un film que narra desde las perspectiva de Abuelas de Plaza de Mayo, finaliza con un tema musical cuyo estribillo repite: “Hay que seguir andando”.

metáfora pone en evidencia este trabajo de la memoria. Nos estamos refiriendo a la secuencia en la que se emplean los muñecos Play Mobil para reconstruir escenas familiares y para representar el momento del *secuestro de sus padres* mediante la metáfora del *secuestro extraterrestre*, participa entonces de otra operación tendiente a autentificar, no los hechos que narra, sino el proceso mediante el cual se narrativiza lo *indecible*, el momento más traumático de su vida: la desaparición de sus padres. Este relativismo de formas, de lenguajes, de historias participa de la operación de autentificación ya que relativiza el discurso verdadero, la memoria personal no puede juzgarse como verdadera o falsa pero sí como auténtica o no: este punto es el que nos demuestra este film. La memoria como síntesis entre selección y olvido.

En *Nietos* se construye una memoria totalmente diferente ya que está asociada estrechamente a la noción de identidad y se presenta como formando parte de la memoria colectiva de una parte de la sociedad: donde hay olvido, hay una memoria social que lo completa, por lo tanto, no hay olvido.

Conclusiones

Reflexionar sobre nuestro corpus desde las categorías del género autobiográfico nos ha permitido problematizar las relaciones entre ficción y no-ficción en el documental y arrojar algunas hipótesis que pretenden abrir la discusión en torno a los modos de construcción de la memoria en este tipo de films. Somos conscientes de que en nuestro corpus no hay autobiografía en sentido estricto pero sí en un sentido más amplio: encontramos remisiones indiciales entre el mundo fílmico y el mundo real. Remisiones que se basan en las relaciones que se establecen entre texto y espectador, que movilizan procesos *semióticos* y *cognitivos*. Semióticos, en tanto hay diferentes funcionamientos en la relación sujeto de la enunciación/personaje/narrador. Y cognitivos, en tanto consideremos la actividad que realiza el espectador en su lectura y que presupone conocimientos y representaciones acerca del género y acerca de los actores sociales involucrados en las historias relatadas.

El documental en tanto narración conduce al mundo de la experiencia, al mundo de la vida. En términos de Paul Ricoeur, toda narración propone una visión del mundo a ser compartida con el sujeto que interpreta, apela a sus conocimientos y emociones, lo compromete ya que en la lectura participa activamente en la construcción del sentido:

“La inteligibilidad engendrada por la construcción de la trama encuentra el primer anclaje en nuestra competencia para utilizar de manera significativa la red conceptual” (Ricoeur, 1995:116).

En *Los Rubios*, lo autobiográfico se relaciona con categorías cognitivas y evaluativas tendientes a participar al espectador de otra manera de vivir los acontecimientos de la última dictadura: más que dirigirse a fines a partir de un enlace argumentativo se construye como un punto de convergencia (conflictivo) entre una historia individual, (la de la realizadora), y la memoria colectiva.

La distancia con el espectador en *Nietos* se reduce significativamente. Sujeto de la enunciación y espectador se identifican con el lugar de la cámara, (una identificación primaria en términos de Metz). Los personajes narran su historia, y la puesta en escena genera el lugar del testigo que luego será ocupado por el espectador: “miramos sus fotos, sus videos y grabaciones como si estuviéramos allí, junto a ellos”. Pareciera no haber distancia entre el mundo representado y la representación.

H.I.J.O.S. en cambio juega su estrategia en el plano indicial a través de la representación de los cuerpos. Encontramos fuertes procedimientos de contigüidad en los modos en que se articulan lo sonoro (de la vida cotidiana), lo icónico (las imágenes de los desaparecidos) y lo verbal (el registro testimonial). Reenvíos que conectan espacios cercanos/lejanos, interiores/exteriores. La utilización de planos cerrados, la separación entre lo visual y lo sonoro (en las entrevistas, por ejemplo, las imágenes muestran el plano de quien escucha, no de quien habla), ubica al espectador en juego de distanciamientos y acercamientos a las historias de vida de los personajes. El registro de objetos a partir de situaciones ópticas y sonoras, una suerte de “inventario” del que habla Gilles Deleuze (1987: p.14-15), no remite a la mirada de un personaje sino a la mirada del espectador. Las metáforas, como expresáramos antes, lejos de alejarnos de la realidad nos acercan a sus lugares más conflictivos.

Con respecto a esto último, hemos tratado de buscar algunas de las razones que expliquen en este tipo de documentales la presencia de regularidades o invariantes tales como, las operaciones de ficcionalización, el uso de metáforas visuales y las racionalizaciones de las vidas narradas. Vinculadas todas ellas a la construcción de la identidad, proceso que se desarrolla en el ámbito de la vida cotidiana y siempre en relación a un Otro. De esta manera, hemos podido dar cuenta de las configuraciones que adoptan estas operaciones y el modo en que se conectan con el registro de las experiencias más traumáticas. Entre la narración como configuración que realizan los

sujetos, su puesta en escena, y los acontecimientos hay una tensión permanente que moviliza afectos y emociones. Las máscaras y los disfraces, el mundo del *como si*, lejos de distanciarnos del mundo de los acontecimientos, son lo único que nos permiten aproximarnos al traumático vacío creado por lo indecible o inexpresable.

Bibliografía

- Amícola, José (2007) *Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Deleuze, Gilles (1987) *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.
- Garrido Domínguez, Antonio (comp.) (1997) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros.
- González Requena, Jesús (1987) “Enunciación, punto de vista, sujeto”, en revista *Contracampo IX*, nro. 42, pp.6-47.
- Iser, Wolfgang (1997) “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en Garrido Domínguez, A. (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros.
- Lejeune, Philippe (1973) “Le pacte autobiographique”, en revue *Poétique*, N° 14, Paris, Editions du Seuil, pp. 137-161.
- Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós.
- Peirce, Charles Sanders (1987) *Fragmentos de Obra Lógica Semiótica*, Taurus, Madrid.
- Pollak, Michael (2006) *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*, (Introducción: Ludmila da Silva Catela), La Plata, Ediciones al Margen.
- Ricoeur, Paul (1995) *Tiempo y narración. (Tomos I, II, III)*. México, Siglo XXI.
- Quílez Esteve, Laia (2007) “Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. *Los rubios* de Alberta Carri: un caso paradigmático”, en Viviana Rangil (editora) *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos.
- Schneider, Irmela (1997), "Del plurilingüismo al 'arte de la hibridación'. Los discursos sobre lo híbrido", traducción del artículo: "Von der Vielsprachigkeit zur 'Kunst der Hybridation'", en: Irmela Schneider / Christian W.

Thomsen (eds.), *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*, Köln:
Wienand, 13-66.

Filmografía

Ávila, Benjamín (2004), *Nietos, identidad y memoria*, Argentina.

Carri, Albertina (2003), *Los Rubios*, Argentina.

Guarini, Carmen y Céspedes, Marcelo (2002), *H.I.J.O.S., el alma en dos*, Argentina.