





Del autorretrato al retrato generacional en el cine latinoamericano: génesis, escenificación y sentido

Florencia Varela

RESUMEN

A partir del análisis de algunas producciones latinoamericanas recientes, este artículo¹ se centra en la consideración del autorretrato cinematográfico como retrato generacional, y plantea que este podría ser uno de los sentidos más fuertes que explican la frecuencia con la que el autorretrato se convierte en materia principal de esas obras. También se analizan la génesis creativa del autorretrato audiovisual, su escenificación y su sentido, con el fin de ofrecer herramientas que ayuden a identificar las estrategias y los recursos creativos desarrollados por los autores de la producción audiovisual de los últimos años. Asimismo se estudia el vínculo entre el autorretrato audiovisual y la autobiografía literaria, con el objetivo de comprender qué elementos componen su génesis creativa y cómo se produce su escenificación. Por último, se propone una de las posibles claves que ayudan a explicar el contexto en el que el autorretrato audiovisual se convierte en un retrato generacional.

Palabras clave: autorretrato audiovisual, poéticas del yo, cine latinoamericano, cine subjetivo, cine autobiográfico.

ABSTRACT

This article concentrates on the consideration of the cinematographic self-portrait as a generational portrait, using some recent Latin American productions as starting point for its analysis. It puts forward the idea that it might be one of the more powerful meanings of such works and as such could explain the frequency of the self-portrait turning into their main subject matter. The author also undertakes the analysis of the creation of the audiovisual self-portrait, its staging and meaning, intending to offer tools for the identification of the creative strategies and resources developed by audiovisual authors in the last few years. She also examines the links between audiovisual portrait and literary autobiography, in order to understand which elements integrate their creative genesis and how their staging is produced. Finally, she puts forward some possible key events that contribute to explain the context where the audiovisual self-portrait becomes a generational portrait.

Key words: audiovisual self-portrait, poetics of self, Latin American cinema, subjective cinema, autobiographic cinema.

Florencia Varela:
Departamento de
Comunicación, Facultad de
Ciencias Humanas,
Universidad Católica del
Uruguay, Uruguay.
fvarela@ucu.edu.uy

Recepción: octubre 2013.
Aceptación: noviembre
2013.

Foto: Peter Muhly, AFP. Irlanda del Norte, octubre 2013.

1::
Este artículo se enmarca en el Proyecto de investigación Cine Autorreferencial en Latinoamérica, que se desarrolla en el Departamento de Comunicación de la Universidad Católica del Uruguay.

Ron Kitaj tenía razón cuando dijo que ¡cada generación debe conocer su rostro! El retrato pone imagen al espíritu colectivo de una época; a la forma en que se ve a sí misma y a la manera en que elige ser vista. Plantea no solamente la pregunta acerca de la apariencia del ser humano, sino, y más profundamente, la reevaluación de su situación frente al mundo. El retrato siempre ha sido fundamental en la historia del grupo.
Kevin Power²

Entre el autorretrato audiovisual y la autobiografía literaria existe un vínculo irrefutable. Desde san Agustín, cuyas *Confesiones* el teórico de cine Raymond Bellour identifica como su punto de partida, a Montaigne, donde ubica su verdadero lugar de nacimiento, la génesis del autorretrato se produce entre la motivación confesional de los textos autobiográficos y la necesidad de responder a *quién soy yo* (2009, p. 294). El autorretrato audiovisual, por tanto, se inscribe en la noción definida por Philippe Lejeune (2008, p. 15) de *espacio autobiográfico* que designa una variedad de textos o manifestaciones que pueden considerarse como autorreferenciales a su creador.

En la actualidad, la lógica creativa del autorretrato subyace en una variedad de expresiones audiovisuales y adquiere múltiples formas. En los *reality* que se incrementan en las programaciones de televisión, en los videos caseros de Youtube, así como en las producciones amateur que circulan por la red, en el videoarte y, por supuesto, en el cine están presentes tanto la motivación confesional como el interés por adentrarse en las profundidades del *yo* que definen el autorretrato. En este sentido, se puede decir que el audiovisual, al igual que el retrato en pintura, “tiende a hacerme dueño de aquello que soy el único que no puedo aprehender directamente: mi rostro” (Lejeune, 2008, p. 16).

En este contexto, en las diferentes creaciones audiovisuales el cine encuentra las herramientas para su renovación y para la puesta en escena de la subjetividad. Una circunstancia propiciada por la convergencia que se produce en las últimas décadas

entre los distintos dispositivos de registro y generación de imagen. Esta convergencia ha contribuido al desarrollo de la noción de *cine expandido* de Gene Youngblood, definido por el “uso de las tecnologías electrónicas y digitales como opciones ampliadas de lo cinematográfico” (La Ferla, p. 23).

Desde los años setenta, la tecnología del video, por su automatismo y bajo costo, ha sido uno de los soportes preferidos por los artistas pioneros en la exploración de esta herramienta y por los cineastas con inquietudes experimentales e independientes. En el caso de la creación artística, la simultaneidad con que puede verse el registro del video en el monitor y la posibilidad de utilizarlo como dispositivo especular permitió a los artistas trabajar en la intimidad de su estudio y profundizar en problemas relacionados con la dimensión subjetiva. A partir de aquella década se impone el protagonismo del artista en sus propias obras como forma de trabajo³ y se desarrollan estrategias de puesta en escena audiovisual propias del autorretrato.

Desde el videoarte, el autorretrato audiovisual comienza a hacerse presente en el cine a través de la aparición de obras que tienen como centro el punto de vista subjetivo. Entre los realizadores paradigmáticos están Nicholas Ray, Jonas Mekas, Chris Marker, Alain Berliner, Jean-Luc Godard o Wim Wenders. Al referirse a la convergencia entre el soporte cinematográfico y el video, Philippe Dubois (2004, p. 123) afirma que el pasaje por el video “es el lugar y la condición de la inscripción fragmentada del yo como cuerpo en la ficción cinematográfica”.⁴

En este sentido, algunas estrategias propias de las producciones en video han sido determinantes en las actuales formas del autorretrato audiovisual cinematográfico; por ejemplo, los recursos visuales, narrativos y técnicos relacionados con imágenes de la intimidad, con lo doméstico y con lo subjetivo. Es posible identificar algunos rasgos comunes, como los cuadros con pocos elementos, desenfokes, encuadres improvisados o protagonistas que miran a cámara.

2::
Texto presente en la exposición Grupo Mondongo 2009-2013, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), septiembre 2013.

3::
Es significativo el ensayo de Rosalind Krauss publicado en la revista *October*, vol. 1, 1976, con el título “Video: the Aesthetics of Narcissism” [Video: estética del narcisismo]. Según la autora, la condición narcisista caracterizó algunas prácticas videoartísticas del momento. Resulta interesante el análisis que Krauss realiza a partir de obras como *Centers* (1971), de Vito Acconci, *Boomerang* (1974), de Richard Serra, con la colaboración de Nancy Holt, o *Now* (1973), de Lynda Benglis. En estas obras se aborda la inmediatez con que el medio devuelve la imagen proyectada y los efectos que esto tiene sobre la construcción de la subjetividad (*Primera Generación Arte e imagen en movimiento [1963-1986]*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, p. 51).

4::
La traducción es de la autora. Para Dubois, el trabajo de Jean-Luc Godard es la experiencia fundamental de imbricación total entre el cine y el video.

En el ámbito de la producción cinematográfica latinoamericana, una buena parte de los realizadores actuales ya no se limitan a retratar la diversidad de realidades con las que conviven, como en el “cine etnográfico” (Flores, 2001, p. 26) y la cámara testigo del Nuevo Cine Latinoamericano.⁵ Su mirada se enfoca en el contexto más cercano del autor y en el modo en que el entorno determina su subjetividad. Es una tendencia que acusa sus inicios en el documental personal en América Latina, que desde 1985 “ha venido incorporando —y reciclando, incrustando, utilizando— filmaciones de cine doméstico” (Ruffinelli, 2010, p. 225).

Películas como *El misterio de los ojos escarlata* de Alfredo J. Anzola (Venezuela, 1993), *La línea paterna* de José Buil y María Sistach (México, 1994), *El diablo nunca duerme* de Lourdes Portillo (Estados Unidos, 1994) o *La televisión y yo* de Andrés di Tella (Argentina, 2002) reflexionan sobre la modalidad de discurso en primera persona, hacen del cine un recurso de memoria familiar y se vuelven materia de confesiones personales y remembranzas colectivas.

En esta línea y de forma tal vez más expandida, *Los Rubios* de Albertina Carri (Argentina, 2003), *33* de Kiko Goifman (Brasil, 2003), *Memorias del hijo del viejo* de Enrique Castro (Panamá, 2004) y *El premio* de Paula Markovitch (México, 2011) constituyen obras modélicas del cine autorreferencial reciente y, específicamente, de la imagen autorretrato. El autorretrato audiovisual no se limita a la presencia corporal del autor en el film, sino que consiste en la puesta en escena de su subjetividad a través de escenas, sonidos, palabras, personas o anécdotas que le son autorreferenciales.

Parte de la literatura especializada en el tema define este tipo de cine como autorreferencial por cuanto es la mirada *inmediata* del cineasta a su entorno inmediato.⁶ No obstante, para este artículo la noción de autorretrato resulta útil a fin de explicar una de las dimensiones más propias del cine subjetivo y de los géneros autorreferenciales en general, a la vez que permite abordar

aquellas especificidades propias de la autobiografía filmada, como la identificación de un autor-narrador-personaje colectivo que trasciende la individualidad del autor para situarse en la familia o en la comunidad (Cuevas Álvarez, 2008). Sobre la base de un autor colectivo se formula una de las hipótesis centrales de este artículo: la consideración del autorretrato cinematográfico como un retrato generacional.

Génesis del autorretrato: confesión y descubrimiento

Hasta el simple ¡ay! cuenta con un interlocutor posible.
El lenguaje, aun el más irracional, el llanto mismo,
nace ante un posible oyente que lo recoja.
María Zambrano

En la génesis del autorretrato audiovisual subyacen dos aspectos fundamentales relacionados entre sí: una necesidad confesional y la pregunta de *quién soy yo*. Bellour escribe que en el autorretrato el autor no solo cuenta una vida, sino que por encima de todo trata de recuperarla (p. 281). La confesión es una huida que a la vez quiere perpetuar lo que se fue, “quiere al mismo tiempo dejarlo ahí, realizarlo”, según explica María Zambrano (2004, p. 35). En el relato autobiográfico, esta misma experiencia confiere al autor-narrador-personaje la posibilidad de descubrirse a sí mismo, pues la autobiografía también es “un proceso de búsqueda, por un sujeto, de una identidad en última instancia inasible” (Pozuelo Yvancos, p. 31).

Ambos aspectos hacen del autorretrato⁷ una creación particular y distinta a otro tipo de narrativas noveladas. La confesión y la búsqueda de sí constituyen dos acciones que no solo se relacionan por la intención que tiene el sujeto de volverse inteligible para sí mismo, sino también por la relación que ambos gestos establecen con la verdad: porque la verdad de la confesión es la verdad del sujeto.

En este tipo de relatos la clave está en el compromiso que el autor asume de contar la verdad sobre su vida, lo cual no es forzosamente toda la verdad, pues “uno

5:: El Nuevo Cine Latinoamericano surge en el marco del Festival de Viña del Mar (Chile), 1967.

6:: Esta definición es empleada por Efrén Cuevas Álvarez (2008, p. 103) cuando explica el cine doméstico, ya que se puede decir que el autorretrato audiovisual también se nutre del cine doméstico y familiar.

7:: También definidos por autores como Dubois como *relatos autorreferenciales*; véase Dubois, Philippe (2004). *Video, cinema, Godard*.



Foto: Noah Seelam, AFP. Secunderabad, India, agosto 2012.

puede circunscribir el campo de su relato” (Lejeune, 2008, p. 14). Es la verdad del autor. Al respecto, Roger Odin explica que “estas producciones impiden cuestionar la verdad. [...] De hecho [...] no aspiran tanto a documentar el yo como a resolver un problema personal” (2007, p. 210).

Esta es la génesis y la lógica creativa que origina *El premio* (2011), una producción mexicana dirigida por la cineasta argentina Paula Markovitch, que recrea, con elementos autobiográficos literales y de ficción, una época de su infancia en San Clemente, un pueblo de Argentina donde debió exiliarse junto con sus padres para vivir en la semiclandestinidad, debido al golpe militar producido en ese país en 1976. Para la realización de la película, la autora se traslada con su equipo al pueblo de su infancia, para filmar en los mismos lugares en los cuales transcurrieron las anécdotas que cuenta, como la playa o el salón de clases de su infancia. Entre estas anécdotas está la de un concurso en su escuela del cual resulta ganadora, y que da nombre al film.

El hecho de tener que vivir escondidos obligó a la autora a ocultar parte de su verdadera existencia tanto a su maestra como a sus compañeros. Resulta inevitable conectar la dimensión confesional de la película con la experiencia de clandestinidad y de secreto a la que estuvo sometida de niña. El autorretrato es el centro de esta película. La ficción se convierte en retrato auténtico, que deja intactas la estructura de los recuerdos y la mirada mediante la cual la autora revisita su pasado.

La infancia se aborda como alteridad, porque se vuelve a experimentar desde el presente. En este sentido, la interpretación de la niña actriz, correlato de la ficción que implica el recuerdo infantil, refuerza aquello que el dramaturgo Tadeusz Kantor expresaba mirando al niño que fue a través del vidrio de la ventana de su escuela: “Pegué la cara a la ventana y miré dentro de mi propia mente. En mi memoria trastornada era un niño pequeño otra vez sentado en una pobre clase de pueblo”.⁸

Paula Markovitch señala que *El premio* es una historia del presente, convencida de que la confesión de aquello

8::

En el documental *Kantor* (*Tadeusz Kantor w Kolekcji Filmowej*), de Andrzej Sapija, producido en 1985 por la Televisión Polaca. Cf. Isabel Tejada, *La clase muerta*, sobre la exposición: *Tadeusz Kantor: La clase muerta*, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Junta de Castilla y León, Museo de la Universidad de Alicante, comisarios: Isabel Tejada y Grzegorz Musial, septiembre 2002-marzo 2003.



que una vez tuvo que callar había dejado consecuencias: “Los recuerdos quedaron más livianos, y la película transformó el dolor en otra cosa”, comenta ella misma respecto de su película (2011, Entrevista en el canal del Instituto Mexicano de Cinematografía, IMCINE).

Según ya se mencionó, para Bellour (2008) en el autorretrato siempre subyace la pregunta de *quién soy yo*, lo que implica que el autor-protagonista lleva a cabo un proceso de descubrimiento de algunos aspectos de su identidad. Los signos de este cine autorreferencial son inequívocos en lo que refiere tanto a la experiencia de los autores –“necesitaba volver a ese mar, enfrentarme a ese viento”, comenta Markovitch (2011, Entrevista Centro de Capacitación Cinematográfica de México)– como a las modalidades mismas de producción y rodaje: la improvisación y la espontaneidad se convierten en ingredientes fundamentales.

Así sucede con la actuación de la niña protagonista de *El premio*, Paula Galinelli Hertzog, quien interpreta a

Markovitch en su infancia, cuya actuación es dirigida a través de la improvisación casi absoluta, ya que la niña no conocía previamente el guion ni ensayaba las escenas. Este proceso de trabajo permite a la autora contar con un relato abierto, que deja paso a un retrato del que ella misma no era dueña. En la medida en que el sujeto del autorretrato es un yo a descubrir, necesita de otras voces que lo ayuden a contrarrestar su único punto de vista. En el relato abierto y en la improvisación casi siempre se produce un descubrimiento: “Filmar es ir a un encuentro”, escribió Bresson; “nada en lo inesperado que no sea secretamente esperado por ti” (1979, p. 99).

Por su parte, en el documental *Los Rubios*, Albertina Carri intenta hacer un autorretrato a partir de su situación familiar, marcada por la desaparición de sus padres durante el gobierno militar a partir de 1976 en Argentina. A través del retrato de sus padres, armado con los testimonios de personajes cercanos o circunstanciales, la autora tiene como objetivo construir su propio retrato: “Construirse a sí mismo sin aquella

Foto: Stan Honda, AFP. Nueva York, octubre 2013.

figura que dio comienzo a la propia existencia se convierte en una obsesión [...] no siempre muy alentadora, ya que la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria”, se escucha en *Los Rubios*.

Sin embargo, frente al hecho de no contar con dos de los personajes principales de esta historia, Albertina Carri deja claro que tampoco los testimonios directos garantizan por sí solos la verdad del relato. Como en el testimonio de la vecina que describe a la autora y a su familia como “los rubios”, anécdota que da nombre al film, y a la que se alude al final, cuando los integrantes del equipo de producción se alejan usando pelucas rubias, dando a entender el componente ficticio inevitable en todas las narraciones documentales o autobiográficas.

En este sentido, aunque los realizadores intentan distintas formas de registrar sus presentes o recuperar sus pasados, como la recopilación de testimonios, la partida hacia el lugar donde acontecieron los hechos, la inclusión de fotografías, cartas, filmes y diversos documentos familiares, el valor de verdad de sus obras se relaciona más con la puesta en imagen de un autorretrato que con una descripción cronológica de sus vidas.

La escenificación de la subjetividad

En el autorretrato su autor nos anuncia: “yo no voy a contarles qué he hecho, sino que voy a decirles quién soy”.

Raymond Bellour

El autorretrato audiovisual encuentra su génesis creativa en la autobiografía literaria, pero desarrolla una estructura diferente que determina una puesta en escena particular. Mientras la autobiografía suele estructurarse como un relato cronológico, porque cuenta una vida y lo hace a través de un relato lógico-causal, el autorretrato en cambio se construye como un relato abierto que rompe con la causalidad de la narración, cuyo sentido general está dado por la subjetividad del

autor. Su estructura recupera en cierta forma aquello propio de la memoria, definido por Mieke Bal como *heterocronía*, porque “trastoca las narraciones lineales en las que se injertan las respuestas e imágenes rutinarias” (p. 145). Esto inspira la creación de un autorretrato audiovisual por momentos inconexo, que rompe con el relato lógico-causal, y que se asemeja a la forma en que se presentan los recuerdos y a la manera como la memoria hace ingresar el pasado en nuestro presente.⁹

Precisamente en *Memorias del hijo del viejo* (2004), el autor, Enrique Castro, construye un autorretrato a partir de la convergencia entre dos tipos de memoria: la memoria personal y familiar (relacionada con su intimidad), y la memoria histórica y social (vinculada con la construcción del canal de Panamá). Este hecho determina la identidad propia y la de su familia, pero también la de su comunidad: “el canal que ha influido la historia de mi familia y la de mi país”, dice la voz en *off* del autor.

El relato de *Memorias del hijo del viejo* se estructura alternando imágenes y recuerdos personales con imágenes y documentos históricos. Se ven cintas del archivo familiar que muestran a niños, probablemente al autor con hermanos, amigos o primos, y a otros personajes que suponemos también parte de la familia. El relato en *off* va hilando las imágenes que se suceden, pero, en un gesto que parece ilustrar la afirmación de Lejeune acerca de las dificultades del cine para evocar el pasado en comparación con la abstracta figuración del lenguaje escrito o verbal, el autor incluye créditos sobreimpresos en las imágenes que muestra. Estos textos agregan información y sensaciones no incluidas en el relato en *off*. Por ejemplo, cuando muestra un ambiente vacío, en apariencia ya deshabitado, con unas escaleras viejas y oxidadas, la voz en *off* explica que se trata de uno de los espacios donde recuerda a su padre; sin embargo, el texto sobreimpreso dice: “estas son las escaleras, pero no las que yo recuerdo”.

9::

En *Materia y memoria* (2006), Henri Bergson define esta clase de rememoraciones como “recuerdos imaginados” diferentes al “recuerdo mecanizado” o “recuerdo-hábito”. El recuerdo imaginado es un recuerdo puro que evoca un acontecimiento pasado como único, cuya imagen se torna cada vez más borrosa. El pasado es en realidad parte constante de nuestro presente, y el principio de selectividad es el responsable de nuestra discontinuidad en la memoria.



Las disonancias entre las imágenes y el relato en *off* intentan hacer explícitos los vacíos de la memoria, y construyen un tipo de narración en la que el tema es cómo construir su propio autorretrato sin caer en la representación arbitraria de un sí mismo imaginario.

Las disonancias, los vacíos, toman un valor de verdad, como señala Quílez (2008) respecto al olvido. Las lagunas presentes en estas obras cinematográficas asumen un “compromiso mucho mayor que aquel que tradicionalmente se le ha otorgado al discurso pretendidamente mimético del lenguaje descriptivo” (Quílez, 2008, p. 87). Si por su condición abstracta el lenguaje verbal resulta un medio eficaz para llevar adelante una autobiografía, cronológica y capaz de rememorar al pasado sin necesidad de recrearlo, la imagen cinematográfica parece ser un medio propicio para describir

las visiones de la memoria: “Mi primera impresión infantil fue un... primer plano. Mi primer recuerdo, una rama de lila o de cerezo aliso que asomaba a mi cuarto a través de la ventana”, escribe Eisenstein en sus memorias (1988, p. 64).

Además de estar ligada a la memoria y a la infancia, la poética de lo subjetivo y de lo íntimo está claramente relacionada con lo cotidiano, es decir, con el entorno más cercano del autor-narrador-personaje colectivo. Heredero del cine familiar y doméstico, el autorretrato cinematográfico se apropia de algunas estrategias audiovisuales características de aquellas producciones rodadas en los confines de la vida personal y familiar.

Laurence Allard (2010) menciona que “el cine doméstico está en el origen de un determinado tipo de produc-

Foto: Yoshikazu Tsuno, AFP. Tokio, diciembre 2011.



ciones” (p. 255), como el cine personal llevado a cabo por los realizadores Maya Deren o Jonas Mekas, a la vez que, en cuanto cine subjetivo, “se inscribe en una tradición bien establecida de experimentación cinematográfica” (p. 267). Así, las miradas a cámara que se producen naturalmente en *Las flores de mi familia* (2012), del realizador uruguayo Juan Ignacio Fernández Hoppe, delatan la presencia del cineasta como parte implicada en la obra y conforman una narración en conjunto. Tanto la madre como la abuela del autor miran a la cámara para referirse explícitamente a él y discutir aspectos no solo de la situación filmada, sino también del argumento. En esta producción, el autor documenta la difícil decisión por la que debe atravesar su familia en referencia al lugar donde vivirá su abuela.

“Mirar a la cámara es denunciar a la filmación”, dice Roger Odin, y afirma que es un recurso propio del cine doméstico (2010, p. 43). En este sentido, la mirada a cámara revela la introducción y la expansión de un recurso estilístico anteriormente impensable en el cine industrial, y con excepcional aparición en el final de *Los 400 golpes* de François Truffaut (Bellour, 2008, p. 115). Algo similar ocurre con otros recursos propios del film familiar señalados por Odin, como la indeterminación temporal, muy presente en *Las flores de mi familia* (Fernández Hoppe, 2012). En el film no se adivina ni la duración de los viajes al campo ni el tiempo total de la circunstancia familiar, por ejemplo.

Asimismo, la dispersión narrativa, otro de los componentes señalados por Odin (2010, p. 41), se hace patente en *Los Rubios* (Carri, 2003), cuando en más de una ocasión aparecen personajes, cuyos nombres nunca son revelados, brindando testimonio a través de monitores, así como tampoco se explicitan las relaciones que los vinculan con la historia. La aparición y la desaparición repentina de estos personajes, de estos primeros planos, generan además una relación paradójica con el espacio en la que predomina la indiferencia “respecto al espacio en el que se desarrolla la acción [...] una playa como todas las playas, un campo como todos los campos” (Odin, 2010, p. 42). Así sucede con la playa, el pueblo y la escuela tan protagonistas en *El premio*.

Ahora bien, el autorretrato audiovisual no se limita únicamente al relato vinculado con la biografía del autor o la memoria familiar. Se presenta como una mirada subjetiva, que expresa la inscripción del yo en “una mirada sobre el mundo” (Bergala, 2008, p. 32), o como una producción de subjetividad que implica “la presencia de un omnisciente sujeto narrador que busca transmitir la experiencia de una vida, de una identidad que le acosa y que le huye” (Domènec Font, 2008, p. 35). Porque la memoria y los recuerdos son borrosos: “Lo único que tengo es mi recuerdo difuso y contaminado”, comenta en *off* la realizadora a través de la voz prestada de la intérprete de *Los Rubios*.

Se trata de un cine autorreferencial donde la mirada subjetiva del autor está enfocada en aspectos que refieren a su propia existencia. A mi juicio, estas obras no solo reflejan la presencia del autorretrato, susceptible de estar presente en cualquier creación, sino que se caracterizan específicamente por tener al autorretrato como tema central de la obra (Bellour, 2009, p. 296).

En el autorretrato audiovisual el autor desarrolla estrategias dirigidas a reflejar los procesos de la memoria y las figuraciones de sus recuerdos, las transformaciones que sufre en esta creación en la que el tema central es su propio yo, así como las formas en que gestiona la exposición de aspectos pertenecientes a su intimidad.

La preocupación central del autorretrato audiovisual se dirige al desarrollo de estrategias de puesta en escena de la subjetividad, para lo cual se valdrá de recursos como imágenes ralentizadas, sobreimpresiones, fragmentación de la imagen, incrustaciones, el tratamiento plástico de la pantalla en general, y la inclusión de música y distintos tratamientos sonoros. Las sobreimpresiones ofrecen un “efecto de transparencia relativa: cada imagen sobrepuesta es como una superficie translúcida a través de la cual podemos percibir otra imagen [...] efecto de espesura estratificada, de sedimentación por capas sucesivas” (Dubois, 2004, pp. 77-78). Similar a las capas sedimentadas de la memoria, efecto que parece perseguir Enrique Castro, autor de *Memorias del hijo del viejo*, cuando incluye

los sobreimpresos explicativos del inicio, que se reiterarán durante toda la película, a veces con sentido disonante al denotado por las imágenes.

En este sentido, tanto el diario filmado, la carta filmada, el cine ensayo o el cine autobiográfico, como formas del autorretrato, comparten la predominancia de la enunciación personal. Es decir, se multiplican “los gestos con los que el sujeto de enunciación se inscribe en la imagen” (Schefer, 2008, p. 74). La voz en *off* suele ser uno de los gestos más recurrentes, a través del cual el autor va dotando de cierta continuidad las imágenes-recuerdo o imágenes-emoción. Quizá es uno de los rasgos más evidentes de la confesión. Otros recursos, como los movimientos imprevisibles de cámara, los juegos temporales que oscilan entre las imágenes detenidas, las ralentizaciones, los *flashbacks* y las escenas incrustadas, o las discordancias entre el relato y las imágenes, evidencian las huellas del sujeto que habla, que recuerda, que mira.

Se está ante la puesta en escena de la subjetividad, donde la presencia del autor se produce por diversas marcas enunciativas: tanto por la inclusión de su cuerpo en la imagen como por la ubicación de su mirada en el espacio, y la relevancia que adquiere el punto de vista.

Para Bellour (2008, p. 17), es la influencia del video en la producción cinematográfica la que ha definido la acentuación de la dimensión de lo íntimo, de lo subjetivo y de lo autobiográfico. El video, como dispositivo de creación, siempre ha tenido un uso próximo a estas dimensiones. En la actualidad, la mayoría de estas obras cinematográficas autorreferenciales encuentran en el video y en otros formatos audiovisuales (el 8 mm o el super-8) formas de experimentar y desarrollar imágenes novedosas y propias de la subjetividad.

Las escenas conservadas en estos dispositivos propios de la “inscripción de la memoria familiar y el registro de la felicidad” (Schefer, 2008, p. 79) son las formas en que el autor revisita su pasado. Así, algunos de los recursos característicos de las filmaciones domésticas (miradas a cámara o actuaciones improvisadas, entre otros) hoy

Foto de la izquierda: Shaun Curry, AFP. Londres, enero 2010.

son adoptados por algunos cineastas como parte de la experimentación formal y como contraposición a la *ritualización* de las imágenes de cine y video digital.

Aunque la presentación del cuerpo y de la subjetividad puede hallarse en otras prácticas artísticas como la fotografía, el *happening* o la *performance*, el video siempre ha sido uno de los que más se prestan a las obras de mayor envergadura personal, pues los autores son con frecuencia los propios protagonistas de sus realizaciones, ya sea mediante la presencia de su cuerpo o por la utilización de su entorno personal como elemento central.

Para Cuevas Álvarez, la autobiografía filmica se ajusta más a las características propias del medio audiovisual en general. En su estudio acerca del cine doméstico, llega a la conclusión de que la autobiografía filmica se diferencia de la autobiografía literaria en que el autor-personaje no se constituye como individuo particular, sino colectivo (2008, p. 102).¹⁰ A través de esa unidad colectiva, el cineasta realiza un autorretrato que incluye su contexto, personas cercanas presentes y pasadas, así como aquellos acontecimientos públicos y privados compartidos. Esta proyección del “yo” hacia el exterior vuelve muy significativo a este cine, porque además produce un retrato generacional.

Del autorretrato al retrato generacional: sentido

Las memorias no se circunscriben a una vida individual [...], no dan cuenta de uno, ni siquiera de uno y de los demás, sino de uno en los demás, del yo y lo que sucede.
Pozuelo Yvancos

Del mismo modo que la noción de autobiografía refleja en el fondo un cambio en las maneras de leer (Lejeune, 2008, p. 15), la noción de autorretrato audiovisual refleja algunas transformaciones en el modo de enfrentarse a una obra cinematográfica. La clave del autorretrato y de la puesta en escena de la subjetividad

en general está en la forma en que convoca a la propia existencia. Esta es la base del “pacto autobiográfico” definido por Lejeune (1994, pp. 64-65). Un pacto que predispone al lector a una lectura diferente, cuando está frente a un texto que se declara como la verdad de la vida del autor.

Desde esta perspectiva, al impulso confesional y a la necesidad de autoconocimiento que definen la génesis creativa del autorretrato, se suma una tercera motivación, estrechamente relacionada con el sentido que adquieren los relatos autorreferenciales. En la mayoría de los casos los autores eligen como materia filmica aquellos aspectos que refieren a su propia existencia, como su biografía y su memoria, su cotidianidad, su entorno familiar o social e incluso acontecimientos históricos que han sido parte de su experiencia vital, también por razones cinematográficas.

El posible interlocutor presente en el acto de confesión es exponencialmente mayor en el ámbito cinematográfico. Los aspectos relacionados con la propia vida, el entorno cotidiano o social aventajan al realizador sobre aquello subjetivo de los otros, que también se vuelve tema de la obra. Más allá de la subjetividad característica del autor, el relato autorreferencial trata de la subjetividad como tema central de la obra. Y concretamente el autorretrato cinematográfico pone en escena lo propio de la vida cotidiana, de lo doméstico, de la memoria y, en definitiva, aquello que se comparte con los demás.

Quizá este sea uno de los motivos que llevan a Juan Ignacio Fernández Hoppe, en *Las flores de mi familia* (Uruguay, 2012), a no limitarse a las convenciones clásicas del género documental, si bien la historia, como ya se mencionó, registra el proceso familiar al momento de tomar una importante decisión relacionada con su abuela y su madre. Durante el rodaje, explica el autor, “cuando sentía que había una escena que servía, simplemente era porque me decía algo así como

10::
En el caso del cine doméstico, por ejemplo, la unidad identitaria está formada por la familia, mientras que en el caso de la creación cinematográfica audiovisual está constituida por la comunidad.



'esta escena parece una película' [...] Lo que importa en el fondo es la película, en el sentido de que esta funciona, de la narración" (Acevedo, 2012).

La trascendencia de la creación pasa entonces a estar en el proceso de recepción, en lo que la historia implica para los demás. Albertina Carri hace explícita la misma preocupación cuando en *Los Rubios* reflexiona sobre los testimonios grabados de los amigos de sus padres. "Están muy cargados de relato político", comenta en *off*; "necesito pensar en algo que sea más cine", concluye.

De este modo, el relato sobre la existencia del autor se convierte en el de nuestra propia existencia, su memoria en nuestra memoria. Los momentos familiares integrados al cuerpo de la obra a través de cintas domésticas

se transfiguran en recuerdos propios, aglomerados, mezclados o borroneados. "Yo me figuro el hecho, pero probablemente no es un recuerdo directo, sino el recuerdo de una imagen que me formé de la cosa hace mucho tiempo", advertía Stendhal (1975, p. 53).

La memoria, el recuerdo, la infancia, así como la vida cotidiana, en tanto aspectos comunes a otros, a la mayoría, se constituyen como parte de uno de los sentidos más acusados del autorretrato cinematográfico: la posibilidad de que en el retrato de su memoria, de su recuerdo o de su vida cotidiana se vean reflejados los otros. Así, el autorretrato se convierte en un retrato generacional.

En su estudio sobre el nacimiento del individuo en el arte, Todorov explica que los pintores del Renacimiento

Foto: Frederic J. Brown, AFP. California, abril 2013.

to, cuando comienzan a producir retratos de personajes ordinarios tanto como de sí mismos, comparten un mismo marco mental, los mismos códigos de interpretación y, sobre todo, “se refieren a un mundo común” (2006, p. 21). Todorov afirma de este modo que “la subjetividad no excluye a la comunidad” (2006, p. 21).

El retrato “pone imagen al espíritu colectivo de una época” (Power, 2013). Y este retrato, reclamado por cada generación, se hace imagen en una parte considerable de las producciones de realizadores latinoamericanos. En este sentido, el autorretrato audiovisual, por ser heredero de la dimensión subjetiva del video –llevada a su grado más alto en el videoarte así como en el video doméstico y familiar– y del cine experimental, se encarama como la forma idónea para poner en escena “lo trivial, lo común, el ruido de fondo, lo evidente y lo habitual. [...] Lo que realmente ocurre”, escribe Perec, quien de este modo sintetiza lo que forma parte de lo cotidiano, de lo que vivimos, “de todo lo demás” (2008, p. 10).

Estas producciones tienen en común el hecho de dejar marcas a través de las cuales el sujeto enunciativo emerge con facilidad. Ahora bien, este sujeto que emerge no está constituido únicamente por el autor-narrador-protagonista, sino también por todo aquel sujeto que se siente convocado. La puesta en escena de la subjetividad a través del autorretrato audiovisual se sirve, en este sentido, de distintos recursos dirigidos a que el centro del relato se desplace de la persona del autor, de forma que este se convierte también en un ejemplo anónimo. Esta situación se ve facilitada por el hecho de que en el gesto confesional el autor casi siempre se reserva algo para sí: por ejemplo, los nombres de los verdaderos pobladores del pueblo de San Clemente implicados en la historia de *El premio*, en la que la autora incluso llega a cambiar el nombre de la niña protagonista, o la identidad corporal de algunos familiares cercanos a Albertina Carri en *Los Rubios*. También en la autobiografía literaria los autores dejan patentes ciertas cuestiones inconfesables.

Más aún, la inclusión de distintas voces que acompañan a la del autor, determinadas por testimonios o por el sonido ambiente, la variedad de formatos de las imágenes provenientes del archivo familiar, de los medios o de fotografías, o la presencia de distintos personajes fracturan algunas de las estrategias propias de la autobiografía.

El eje del autorretrato filmico no es la individualidad del autor, sino los rasgos subjetivos compartidos por la generación o por la comunidad, y esos rasgos se cuelan por las grietas que sufre la unidireccionalidad del discurso cinematográfico: cómo hablar de “lo que ocurre cada día y vuelve cada día”, se pregunta Perec, cómo hablar de esas cosas comunes, “cómo darles un sentido, una lengua: que hablen al fin de lo que existe, de lo que somos” (2008, p. 10). ■■

Referencias bibliográficas

- Allard, Laurence (2010). “Un encuentro entre el cine doméstico y el experimental: el cine personal”, en Efrén Cuevas Álvarez (ed.). *La casa abierta. Del cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid, Ocho y Medio, pp. 255-271.
- Bal, Mieke (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia, CENDEAC.
- Bellour, Raymond (2009). *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires, Colihue.
- Bergala, Alain (2008). “Si ‘yo’ me fuera contado”, en Gregorio Martín Gutiérrez (ed.). *Cineastas frente al espejo*. Madrid, T&B, pp. 27-33.
- Bergson, Henri (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires, Cactus.
- Bréier, Emile (1995). *Historia de la filosofía*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, tomo III.
- Bresson, Robert (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México, Era.
- Cuevas Álvarez, Efrén (2008). “Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta”, en Gregorio Martín Gutiérrez (ed.). *Cineastas frente al espejo*. Madrid, T&B, pp. 101-120.
- Dubois, Philippe (2004). *Cinema, video, Godard*. San Pablo, Cosac Naify.
- Eisenstein, Sergei (1988). *Yo. Memorias inmorales 1*. México, Siglo XXI.

- Flores, Silvana (2011). "Sujetos en la historia: el Nuevo Cine Latinoamericano y la frontalidad del discurso", *Perspectivas de la Comunicación vol. 4, n.º 2*. Temuco (Chile), Universidad de la Frontera, pp. 20-31.
- Font, Domènec (2008). "A través del espejo: cartografías del 'yo'", en Gregorio Martín Gutiérrez (ed.). *Cineastas frente al espejo*. Madrid, T&B, pp. 35-52.
- Gergen, Kennet (1992). *El yo saturado*. Barcelona, Paidós.
- Krauss, Rosalind (2006). "Videoarte: estética del narcisismo", en *Primera generación: arte e imagen en movimiento (1963-1986)*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- La Ferla, Jorge (2009). *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires, Manantial.
- Lejeune, Philippe (2008). "Cine y autobiografía: problemas de vocabulario", en Gregorio Martín Gutiérrez (ed.). *Cineastas frente al espejo*. Madrid, T&B, pp. 13-26.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion.
- Odin, Roger (2010). "El cine doméstico en la institución familiar", en Efrén Cuevas Álvarez (ed.). *La casa abierta. Del cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid, Ocho y Medio, pp. 39-59.
- Perec, Georges (2008). *Lo infra-ordinario*. México, Verdehalago.
- Pozuelo Yvancos, José María (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona, Diagonal.
- Quílez, Laia (2008). "Sutiles pretéritos. (Post)memoria y (auto)biografía(s) en el cine documental contemporáneo", en Gregorio Martín Gutiérrez (ed.). *Cineastas frente al espejo*. Madrid, T&B, pp. 83-99.
- Ruffinelli, Jorge (2010). "Del cine doméstico al documental personal en América Latina. Cinco casos", en Efrén Cuevas Álvarez (ed.). *La casa abierta. Del cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid, Ocho y Medio, pp. 255-251.
- Schefer, Raquel (2008). "Vi-deo memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos", en Jorge La Ferla (comp.), *Historia crítica del video argentino*. Buenos Aires, MALBA y Fundación Telefónica, pp. 115-136.
- Stendhal (1975). *Vida de Henry Brulard. Recuerdos de egotismo*. Madrid, Alianza.
- Todorov, Tzvetan (2006). *El nacimiento del individuo en el arte*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Zambrano, María (1988). *La Confesión. Género literario*. Madrid, Mondadori.
- Referencias electrónicas**
- Acevedo Kanopa, Agustín (2012). "El astronauta, con Juan Ignacio Fernández Hoppe", *La Diaria*. Recuperado de <http://ladiaria.com.uy/articulo/2012/3/el-astronauta/>
- Centro de Capacitación Cinematográfica de México (2011), Charla con Paula Markovitch. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=kIXRsqb8pYM> [24 de septiembre de 2013].
- Entrevista a la directora Paula Markovitch del film *El premio* (2013), *Cuadro TV*. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=ukrYNcOqWEM> [24 de septiembre de 2013].
- Entrevista a Paula Markovitch (2011), canal de Youtube del Instituto Mexicano de Cinematografía, IMCINE. Recuperado de <http://www.youtube.com/user/IMCINEchannel?feature=watch> [13 de octubre de 2013].
- Odin, Roger (2008). "El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático", *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Valencia, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay. Recuperado de <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos>
- Power, Kevin (2013). "Todo es paisaje", sobre la muestra del colectivo artístico Mondongo, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Recuperado de <http://www.arteenlared.com/latinoamerica/argentina/el-grupo-mondongo-presenta-argentina-en-el-mamba.html> [17 de octubre de 2013].
- Tejeda, Isabel, y Grzegorz Musial (2002-2003) "La clase muerta", sobre la exposición: Tadeusz Kantor: La clase muerta, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Junta de Castilla y León, Museo de la Universidad de Alicante. Recuperado de <http://www.enfocarte.com/3.18/teatro.html> [24 de septiembre de 2013].
- Referencias audiovisuales**
- Anzola, Alfredo (1993). *El misterio de los ojos escarlata*. Venezuela, Cine Seis Ocho.
- Carri, Albertina (2003). *Los Rubios*. Argentina, Barri Ellsworth.
- Castro, Enrique (2004). *Memorias del hijo del viejo*. Panamá.
- Di Tella, Andrés (2002). *La televisión y yo*. Argentina, Cine Ojo.
- Fernández Hoppe, Juan Ignacio (2012). *Las flores de mi familia*, Uruguay, Hoppe Films.
- Goifman, Kiko (2003). 33. Brasil, TV Cultura.
- Markovitch, Paula (2011). *El premio*. México, Elite Studios.
- Portillo, Lourdes (1994). *El diablo nunca duerme*. México-Estados Unidos, Xóchitl Films.
- Sistach, María, y José Buil (1994). *La línea paterna*. México, Tragaluz.