

Reparaciones y enmascaramientos. Estrategias discursivas para elaborar el pasado traumático en el documental y la literatura autobiográficos

Pablo Piedras*

Resumen

El presente artículo examina un conjunto de estrategias discursivas en ciertos exponentes del cine documental y de la literatura del yo argentinos contemporáneos que promueven una revisión desplazada del pasado traumático. Este nuevo abordaje evita, mediante diversas técnicas de enmascaramiento subjetivo y enfrentamiento generacional, las formas denunciatorias y testimoniales propias de los discursos artísticos de la posdictadura. La propuesta retoma las discusiones teóricas que se dieron en los estudios literarios respecto del estatuto de la autobiografía como género no ficcional y sus implicaciones epistemológicas para dar cuenta de lo real, conectando estas problemáticas con las transformaciones que han sufrido los discursos documentales con la incorporación de narrativas autorales en primera persona desde el siglo XXI.

Abstract

This paper examines a set of discursive strategies in certain Argentine contemporary documentary and literary works which promote a displaced review of the traumatic past. This new approach avoids, through techniques of subjective masking and generational conflict, the denunciation and testimony forms of post-dictatorship artistic discourses. Our proposal takes up some theoretical discussions that occurred in literary studies about the status of autobiography as a non-fictional genre and its epistemological implications to represent reality. These conceptual debates are linked with the transformations underwent by documentary discourses when authorial first-person narratives appeared at the beginning of XXI century.

Palabras claves: Cine documental, autobiografía, pasado traumático, estrategias discursivas, Argentina.

Keywords: *documentary, autobiography, traumatic past, discursive strategies, Argentina.*

Recibido: 2 de diciembre de 2013. Aprobado: 18 de enero de 2014.

* Pablo Piedras es doctor en Filosofía y Letras con orientación en Teoría e Historia de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Se licenció en Artes Combinadas en la misma institución. Se desempeñó como becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Actualmente es investigador asistente del CONICET y docente de la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (FFyL, UBA). Es además codirector del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) y de la revista Cine Documental.

Desde fines de la década de los noventa, el cine documental argentino ha sufrido un acelerado proceso de transformaciones estéticas, políticas y discursivas. Tras el auge del documental militante y testimonial que encontró su punto máximo de visibilidad e impacto político en consonancia con la crisis de 2001 y las secuelas que esta dejó en el tejido social, la aparición sostenida y recurrente de las formas de la primera persona en la no ficción parece haber trastornado las estructuras tradicionales del cine documental. La irrupción del yo del cineasta como eje articulador del discurso audiovisual ha producido una modificación en los pactos comunicativos y en los sistemas explicativos del documental. La gloria epistemológica y el racionalismo característicos de las corrientes dominantes de la no ficción,¹ así como sus pretensiones de verdad respecto del referente, han dejado paso a discursos atravesados por la incertidumbre y los afectos en los que la experiencia de los autores son la materia prima de los relatos.

En el marco de los documentales en primera persona, las obras realizadas por hijos de militantes políticos desaparecidos –cine de segunda generación² o de posmemoria³ (Amado, 2004)– promovieron intensos debates en el campo cultural, porque expresaban una nueva mirada de cuestionamiento sobre el pasado reciente que colocaba a los propios padres y a sus compañeros de militancia en el foco de las críticas.

Este artículo pretende revisar algunos de esos filmes paradigmáticos poniendo-

los en relación con ciertos exponentes de la literatura del yo contemporánea. El objetivo es identificar una serie de estrategias compartidas a la hora de representar el pasado traumático cuando la experiencia y la subjetividad de los autores están comprometidas en el hecho artístico. Consideramos con Leonor Arfuch⁴ que estas obras provenientes de distintos campos discursivos deben ser analizadas en el contexto más amplio de un espacio biográfico característico de la cultura contemporánea.

La idea fuerza que guía este ensayo es que las indagaciones históricas y familiares expresadas en la literatura y el cine de no-ficción de corte autobiográfico promueven una revisión desplazada del pasado traumático que evita, mediante diversas estrategias de enmascaramiento subjetivo y enfrentamiento generacional, las formas denunciatorias y testimoniales propias de los discursos artísticos de la posdictadura. Así, estas obras manifiestan un impulso reparatorio de identidades lesionadas por el accionar del terrorismo de Estado, pero incorporando en sus narrativas un cuestionamiento transversal a otros estamentos de las estructuras filiales, sociales y culturales de los años setenta.

Asimismo, si bien las obras literarias que abordaremos no pueden considerarse autobiografías en el sentido estricto del concepto, lo cierto es que comparten con los filmes el hecho de incorporar materiales de la experiencia y de la historia personal de los autores como núcleos narrativos. Por esta razón, el campo teórico de la autobiografía se revela como una zona fértil que permite

¹ Michael Renov, "First-person films. Some theses on self-inscription", en Thomas Austin, Wilma de Jong (eds.), *Re-thinking documentaries. New perspectives, new practices*, Maidenhead, Open University Press, 2008, p. 49.

² Laia Quilez, "La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación", Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, tesis doctoral, 2009. Disponible en <http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/8596/TESES.pdf?sequence=1>.

³ Ana Amado, "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción", en Ana Amado y Nora Domínguez (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

⁴ Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

reflexionar acerca de los modos de acercarse al mundo histórico y al pasado reciente de las novelas y de los documentales.

La cuestión de la autobiografía y su relación con el receptor

Los debates acerca del régimen discursivo de la autobiografía han sido de los más asiduamente transitados por la crítica y la teoría literaria desde la década de los setenta. La profusa aparición y circulación de narrativas que de manera renovada incursionaban en un género que ya tenía, al menos, más de dos siglos de historia⁵ movilizó discusiones en las cuales no solo se dirimían problemas conceptuales en torno a un género literario, sino también posicionamientos de índole epistemológica sobre cuestiones teóricas de base: la existencia de una subjetividad previa al lenguaje; la posibilidad de transmitir narrativamente la experiencia personal; las relaciones entre texto, referente y referencia; los problemas de verdad, veracidad y verosímil en los discursos literarios, entre otros. De la copiosa bibliografía acerca del tema, deseamos focalizarnos en dos perspectivas divergentes, aunque, desde nuestra óptica, con la posibilidad de complementarse.

El primero de los enfoques tiene su origen en la formulación de Philippe Lejeune⁶ que se ha vuelto canónica para un sector amplio de la crítica académica. El autor francés define la autobiografía como 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 el cual existe identidad entre las dimensiones del autor, el narrador y el personaje.⁷ Se trata de una definición basada en elementos pertenecientes a diferentes categorías y niveles: formas de lenguaje (narración en prosa), tema (historia de una personalidad), situación del autor (identidad del autor y del narrador), posición del narrador (identidad del narrador y el protagonista). Para saldar el problema relativo a la posibilidad certera de identificar autor, narrador y personaje principal, Lejeune instala la noción de pacto autobiográfico. Solo a través de este pacto referencial efectuado entre el receptor y la obra sería factible postular la identidad entre los tres componentes mencionados. En este sentido, para el teórico francés, la autobiografía es un género contractual⁸ (ídem: 60) con pautas de negociación mudables históricamente, a través de la interacción de códigos como los datos de publicación, la firma del autor, la información contextual de la edición, la publicidad, etcétera. Según Nora Catelli,⁹ el énfasis que Lejeune coloca en los elementos contractuales se debe "al reconocimiento explícito de la imposibilidad de hallar, en el plano de los modos o voces del relato y en el de sus estructuras, criterios válidos para fundar una diferencia genérica. Sin la existencia del nombre propio, todos los otros elementos (identidad, semejanza, diferencia) carecerían de importancia". El nombre propio y la firma del autor son, entonces, los elementos de nomina-

⁵ Existe cierto consenso teórico en ubicar los inicios del género autobiográfico hacia fines del siglo XVIII, con las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau. No obstante, se trata sobre todo de una toma de conciencia de una forma de escritura que ya tenía larga data en Occidente. Véanse George May, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 23; Nora Catelli, *En la era de la intimidad*, seguido de *El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, pp. 217-218; Ángel Loureiro (coord.), *El gran desafío. Feminismos, autobiografía y posmodernidad*, Madrid, Megazul Endymion, 1991, pp. 144-145.

⁶ Philippe Lejeune, "El pacto autobiográfico", trad. Ángel G. Loureiro, *Suplementos Anthropos*, Barcelona, n° 29, diciembre, 1991, pp. 47-61. La publicación original es del año 1975.

⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁹ Catelli, *ob.cit.*, p. 295.

ción que garantizan el funcionamiento del pacto y del género autobiográfico mismo.

Desde una perspectiva posestructuralista, Paul de Man¹⁰ fue uno de los primeros en criticar la conceptualización de la autobiografía anteriormente descrita. De acuerdo con De Man,¹¹ la autobiografía no es un género o un modo discursivo, sino una figura de lectura y de entendimiento que puede hallarse potencialmente en todo texto. Entonces, donde Lejeune observa el funcionamiento de un pacto, De Man señala la existencia de un tropo, de una figura retórica denominada prosopopeya. Para el autor, la autobiografía es la prosopopeya de la voz y del nombre, dado que este tropo se caracteriza por darles voz a los ausentes, a los muertos, a los seres sobrenaturales o inanimados. Lo complejo de esta voz es que se trata de un tropo que hace las veces de sujeto de lo que narra, sin poder garantizar identidad entre sujeto y tropo.¹² Finalmente, en la autobiografía no habría verdad, sino una máscara que dice decir su verdad.

La refutación de De Man se dirige a cuestionar la existencia de un yo (como esencia o sustancia) precedente al acto discursivo. Solo a través de la narración –y del lenguaje– se modela una máscara (personaje, figura, representante) en la que se aloja un yo que vive y es comunicable debido a su interposición. Por esta razón, De Man habla de desfiguración, ya que declara la imposibilidad de postular la identidad certera entre una instancia extratextual y una figura textual. En síntesis, los argumentos contra la validez de la autobiografía como género literario la consideran como “la escenificación de un fracaso: [ya que]

es imposible dar vida a los muertos; es imposible establecer lazos confiables entre pensamiento y lenguaje; es finalmente imposible que el relato de la propia vida se evada de esa dialéctica entre lo informe y la máscara, en cuyo juego queda presa la estrategia del discurso del yo”.¹³

La perspectiva contractual nos permite conectar los pactos de la autobiografía como género literario de no-ficción con los del cine documental, dado que las dos expresiones organizan sus discursos a partir de un vínculo indexial con lo real, con predominio de la función referencial (en diferentes niveles debido a las características de cada lenguaje), y proponen al espectador un contrato diverso del cursado por la ficción.¹⁴

Complementariamente, las advertencias que De Man efectúa desde una perspectiva asentada en la nueva retórica y en el deconstruccionismo nos mueven a focalizar nuestra atención en las diferentes máscaras y figuras de que los realizadores de autobiografías fílmicas y literarias disponen, que en ocasiones se disimulan en un entramado textual dotado de transparencia y linealidad. En otras palabras, De Man nos señala el peligro de adoptar un sesgo ilusionista en la interpretación de las obras, perdiendo de vista el complejo entramado de mediaciones textuales que intervienen en el pacto, aun en los géneros no-ficcionales y en las representaciones más veristas.

La intersección entre las escrituras autobiográficas y el cine documental es, sin duda, una de las variantes expresivas más prósperas en el cine de no-ficción de las últimas décadas. Para explicar las razones que se hallan detrás de este fenómeno

¹⁰ Paul De Man, “La autobiografía como desfiguración”, trad. Ángel G. Loureiro, *Suplementos Anthropos*, Barcelona, nº 29, 1991, pp.113-118. La publicación original es del año 1979.

¹¹ *Ibid.*, p. 114.

¹² Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 39.

¹³ Catelli, *ob. cit.*, p. 232.

¹⁴ Efrén Cuevas, “Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica”, en Casimiro Torreiro y Josexo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 219-250.

no, Alain Bergala¹⁵ señala, en primer lugar, las transformaciones del mundo del cine. En este, conjuntamente con una creciente normalización de la producción y difusión, surgen nuevas formas de libertad toleradas, de las que son parte los discursos audiovisuales en primera persona. En segundo lugar, indica la aparición de nuevas tecnologías de registro y reproducción que día a día se acercan a cumplir el viejo sueño de la *caméra-stylo*.¹⁶ El malestar de la civilización, en tercer lugar, explicaría la necesidad de autoexpresión por parte de individuos que no encuentran en las estructuras tradicionales de referencia simbólica (la familia, el mundo laboral, la sociedad de clases) un sitio apto para tramitar su identidad. En este sentido, toda filmación autobiográfica "forma parte más o menos de una estrategia del cineasta para actuar",¹⁷ con el objetivo de modificar tanto su propia vida como su entorno.

El espacio biográfico en la cultura contemporánea

Desde mediados de la década de los ochenta, tras la recuperación y estabilización del sistema democrático, en la Argentina, así como en otras latitudes del mundo occidental, se ha manifestado una renovada emergencia de los discursos del yo. Estos discursos de orden social, político y cultural manifiestan la expresión de subjetividades que hasta el momento se hallaban parcial o totalmente desplazadas,

marginadas o inscriptas en sistemas de representación y referencia colectivos que, por una miríada compleja de razones —el acotamiento del rol protector del Estado, el avance de políticas socioeconómicas neoliberales, el persistente resquebrajamiento del funcionamiento tradicional de las instituciones familiar y laboral, la avanzada de los medios masivos de comunicación sobre la esfera privada en una era de globalización, etc.—, dejaron de operar como ejes de pertenencia e identificación social.¹⁸ La narración de la propia experiencia, la apertura hacia la intimidad y la exposición de la subjetividad se instalaron en los discursos y prácticas de las esferas artísticas e intelectuales, así como en el horizonte de los medios masivos de comunicación (primordialmente la televisión), el cine documental y los medios electrónicos. Beatriz Sarlo denomina a este proceso giro subjetivo y, analizándolo desde una perspectiva local, lo vincula especialmente con la modalidad en que los actores sociales contemporáneos construyen sus discursos y reflexiones sobre el pasado cercano (y, más específicamente, sobre las décadas de los sesenta y setenta). En términos de la autora,

Este reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad, [...] coincide con una renovación análoga en la sociología de la cultura y los estudios culturales, donde la

¹⁵ Alain Bergala, "Si 'yo' me fuera contado", trad. Gregorio Martín Gutiérrez, en Gregorio Martín Gutiérrez (ed.), *Cineastas frente al espejo*, Madrid, T&B, 2008, pp. 27-33.

¹⁶ El término proviene de la original postulación, en el año 1948, del cineasta y crítico Alexandre Astruc.

¹⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸ Paula Sibila define el fenómeno del giro subjetivo en el marco de la transición entre modernidad y posmodernidad. En la sociedad del espectáculo posmoderna surge un conjunto de prácticas subjetivas que la autora considera una espectacularización de la intimidad. En sus propias palabras, "tanto la exhibición de la intimidad como la espectacularización de la personalidad [...] denotan cierto desplazamiento de los ejes alrededor de los cuales se construían las subjetividades modernas. Se nota un abandono de aquel locus interior hacia una gradual exteriorización del yo. Por eso, en vez de solicitar la técnica de la introspección, que intenta mirar hacia dentro de sí mismo para descifrar lo que es, las nuevas prácticas incitan el gesto opuesto: impelen a mostrarse hacia fuera", Paula Sibila, *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 131.

identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por las estructuras [...]. La historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada.¹⁹

La expansión contemporánea de narrativas con dimensiones autobiográficas en distintas disciplinas artísticas se inscribe, entonces, en el proceso más amplio y estructural que hemos descripto y que compromete no solo las escrituras específicamente autobiográficas, sino una red heterogénea de manifestaciones del yo que Leonor Arfuch²⁰ caracteriza como espacio biográfico. Asentada en la teoría de los géneros discursivos de Mijaíl Bajtín,²¹ que postula la imposible coincidencia entre autor y narrador, Arfuch se despega de la idea de lo autobiográfico, para definir como biográfico el territorio discursivo complejo en que se expresa la subjetividad contemporánea. Así concibe un espacio biográfico comprensivo, que no se define como una suerte de macrogénero en el que convive una serie de géneros establecidos y regulares, sino como “un escenario móvil de manifestación –y de irrupción– de motivos, quizá inesperados”, en cuya órbita de interés ingresan “los diversos momentos biográficos que surgen, aun inopinadamente, en diversas narrativas, en particular, las mediáticas”.²²

La existencia de un espacio biográfico, que integra en el horizonte de la cultura múltiples modulaciones de narrativas subjetivas, es de central relevancia porque

nos permite trazar relaciones entre los relatos biográficos y autobiográficos en diversas disciplinas artísticas y culturales y en los medios de comunicación. Teniendo en cuenta los problemas sociopolíticos e ideológicos que supone la configuración de un espacio biográfico, Arfuch intenta ubicarse a medio camino entre dos interpretaciones antagónicas: la concepción crítica del proceso –que vincula la irrupción de las narrativas personales con el repliegue de los sujetos sociales en la década de los noventa tras la disolución del Estado benefactor, el crecimiento del cuentapropismo, la exaltación de los valores de lo privado y el énfasis en el bienestar personal– y la concepción optimista –que encuentra en la expresión de nuevas subjetividades la posibilidad concreta de consolidar políticas de la diferencia que cuestionen las configuraciones tradicionales de la identidad–. Desde un pensamiento plural, Arfuch propone un enfoque no disociativo de lo público y lo privado, señalando que “no hay posibilidad de afirmación de una subjetividad sin intersubjetividad y, por ende, toda biografía, todo relato de la experiencia es, en un punto, colectiva/o, expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad”.²³

A partir de lo dicho es posible delinear un conjunto de relaciones entre expresiones artísticas que pertenecen al territorio de las narrativas del yo en la literatura y en el cine. Para tal fin nos detendremos en los documentales *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2006) y en los textos autobiográficos *Historia del llanto* de Alan Pauls,²⁴ *La casa de los conejos* de

¹⁹ Sarlo, ob. cit., p. 22.

²⁰ Arfuch, ob. cit.

²¹ Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

²² *Ibid.*, p. 60.

²³ Arfuch, ob. cit., p. 79.

²⁴ Alan Pauls, *Historia del llanto*, Buenos Aires, Anagrama, 2010.

Laura Alcoba²⁵ y *Los topos* de Félix Bruzzone²⁶. Estas obras presentan una serie de continuidades en sus formas de plantear enfrentamientos y reparaciones en relación con otras generaciones y de construir máscaras y pactos para negociar su vínculo con el espectador/lector.

De reparaciones y enfrentamientos

Las narrativas de corte autobiográfico en ocasiones se convierten en auténticas herramientas de los autores para procesar asuntos referidos a su historia familiar, sentimental, cultural y política, pero también para sentar posiciones desde el presente sobre los conflictos, traumas y vivencias del pasado. Como señalamos anteriormente, la autobiografía es siempre una práctica que reelabora la experiencia del pasado desde la perspectiva, los valores y los intereses que el sujeto autobiográfico tiene en el presente y, también, de acuerdo con sus expectativas de futuro. Según Alberto Giordano, “el recurso al pasado viene a sostener una representación del presente que es respuesta a un llamado del futuro”.²⁷ Asimismo, instalar públicamente (las autobiografías fílmicas y las novelas mencionadas son objetos culturales de consumo y difusión colectiva) una vivencia o suceso referido a la historia personal es una decisión deliberada que busca, en mayor o menor medida, algún tipo de reparación. Así lo indica Alain Bergala cuando sostiene que “cuesta imaginar a alguien emprendiendo un proyecto autobiográfico sin que haya, en su fuero interno, algo que reclame de uno u otro modo reparación”.²⁸ En este sentido, es lícito suponer que la puesta en discurso de un fragmento de la historia personal también se debe a que el autobiógrafo no se considera

totalmente representado por los relatos sociales establecidos o, por lo menos, no encuentra en estos los contornos que refieren particularmente a su identidad.

La dinámica reparatoria del acto autobiográfico involucra consustancialmente conflictividad. Para definir su identidad, para expresar su yo, el sujeto autobiográfico recorta su discurso en el enfrentamiento con un otro, que puede ser la propia familia, una determinada concepción político-ideológica o el sistema de valores imperante. La disputa generacional es un tópico regular de las escrituras del yo fílmicas y literarias contemporáneas, que cruza transversalmente cuestiones como familia, ideología y creencias.

Historia del llanto es una novela que incorpora, a veces de manera lúdica e imaginaria, algunos elementos referenciales. Su protagonista relata una serie de sucesos vinculados a su formación sentimental, cultural y política desde mediados de los años sesenta hasta el retorno de la democracia, en la década de los ochenta. En un organización discursiva que no respeta otra cronología que no sea la propia de una memoria tan dispersa y selectiva como absolutamente precisa en detalles cuando los sucesos abordados así lo requieren, el narrador da cuenta en paralelo de la conflictiva relación con sus progenitores –especialmente con su padre– y de un conjunto de hechos que basculan entre lo personal y lo colectivo: la temprana fascinación por el personaje de Superman, el vínculo amoroso con una novia chilena de derecha y el posterior impacto ante el golpe de Estado contra Salvador Allende de 1973, el rechazo frente a la figura de un cantautor de protesta, la lectura de la literatura militante de los años setenta, etcétera.

²⁵ Laura Alcoba, *La casa de los conejos*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.

²⁶ Félix Bruzzone, *Los topos*, Buenos Aires, Mondadori, 2008.

²⁷ Alberto Giordano, *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva, 2008, p. 172.

²⁸ Bergala, ob. cit., p. 28.

La obra de Alan Pauls revisa algunos de los tópicos de la literatura testimonial (no casualmente el subtítulo del libro es "Un testimonio") sobre la década de los setenta, para devolver una interpretación crítica y –pretendidamente– desmitificadora. Para tal fin adopta un procedimiento regular de las escrituras íntimas: hacer circular los eventos de la Historia por el filtro de una mirada fuertemente subjetiva. En este caso, se asume el punto de vista de un joven, aunque explícitamente regulado por las concepciones actuales del escritor. Esto le permite a Pauls construir un relato lo suficientemente agrio, irónico y despiadado, que se contrapone ostensiblemente al relato mítico e idealizado que formuló un sector de la militancia política sobre la época. Una de las claves de la novela es enlazar lo íntimo y lo político de tal forma que no sea posible comprender una esfera sin la implicación de la otra. Por eso mismo, el enfrentamiento, la bravata entre escéptica y angustiante que el relato dedica a los lugares comunes de la militancia política de los setenta es directamente proporcional a la cáustica descripción que se realiza de la figura del padre del protagonista.

La embestida y la desafección frente a ciertos emblemas culturales y políticos de los setenta se reflejan ejemplarmente en dos momentos de la obra. En el primero, el padre del protagonista lo lleva al concierto de un conocido cantautor de protesta (sobran informantes para que el lector nativo inmediatamente reconozca que se trata de Piero) que retorna del exilio. La anécdota le sirve a Pauls para encargarse minuciosamente de señalar la repugnancia que el protagonista siente frente a los valores, la estética y la ideología que parecen con-

centrarse, significativamente, en la figura del cantautor. El narrador habla de su aversión por esa suerte de culto a lo cercano, compuesto por una extorsión político-sentimental mediante la cual el cantautor se comunica con su público:

llama a desalambarrar la tierra o a expropiar los medios de producción con el mismo tono próximo, cómplice, confidencial, con que hasta entonces celebra el milagro cotidiano de un chaparrón, invita al bar a la chica que ve todos los días en la parada del colectivo o contempla envejecer a su padre en una ensoñación piadosa.²⁹

El encarnizamiento de la novela para con la figura del cantautor y sus seguidores³⁰ no remite únicamente a una perspectiva escéptica, crítica e irónica sobre los valores políticos que estos representan, sino a una ruptura vital que imposibilita la comunicación entre el protagonista y un mundo ajeno, al que somete al escarnio de su mirada. La molestia y la angustia por sentirse fuera de ese círculo, de ese territorio de afectos políticos al que también pertenece su padre quizá sea el elemento que explica la agresividad con la que lo caracteriza. La náusea hacia todos aquellos que celebran el mundo de lo cerca es un rasgo que define la identidad del protagonista. Él es justamente el distinto, el que repudia y considera abyecta esa comunidad político-sentimental:

De ahí en más, todo lo que rodea al cantautor de protesta [y a] sus contemporáneos, sus coetáneos, sus, como se dice en la época, "compañeros de ruta",

²⁹ Pauls, ob. cit., p. 35.

³⁰ Con estas palabras se refiere el protagonista a la relación que el cantautor mantiene con su público: "Es la atracción, el magnetismo del cantautor de protesta, difícil ya de resistir para cualquiera, como lo prueban los miles y miles de imbéciles que a lo largo de los años corean su nombre, se nutren de sus declaraciones a la prensa, cantan sus canciones, compran sus discos y agotan las entradas a sus conciertos [...]" *Ibid.*, p. 42.

como también la época que lo encumbra, los valores que defiende, la ropa que usa, todo se le aparece rancio, viciado de la pestilencia singular, tan tóxica, de esos manjares que más allá de cierto umbral de tiempo, cuando se descomponen, irradian una fetidez bestial, difícil aun de concebir en las cosas en que la putrefacción es el único estado de existencia posible.³¹

El segundo momento no se conecta con una posición cáustica como la anterior, sino con la angustiante situación de quien no puede –aunque quiere– verse invadido por el llanto ante una inflexión trágica de la historia. Esto es lo que le sucede al protagonista cuando, en la casa de un amigo militante, se entera por televisión del bombardeo de La Moneda y del golpe de Estado en Chile. Lo que este hecho contribuye a remarcar es el desajuste entre su estructura de sentimientos y las convicciones políticas de sus amigos de la época, convicciones que comparte, aunque nunca terminan de encarnarse, de estar lo suficientemente cerca de su identidad:

Él también quisiera llorar. Daría todo lo que tiene por llorar, pero no puede [...]. Envidia el llanto, desde luego, lo incontenible del llanto [...]. Envidia lo cerca que su amigo está de las imágenes que lo hacen llorar [...]. Ese día fatídico, pues, maldice el día también fatídico, siete años atrás, en que decide no ceder más, no darle el gusto a su padre, dejar de llorar para siempre.³²

Los topos también se erige como un enfrentamiento, no contra los padres, sino

contra los restos de la cultura de los padres en el tejido social contemporáneo. El narrador y protagonista de la novela, cuyo nombre –como ocurría con el personaje de *Historia del llanto*– nunca se nos informa, es un hijo de desaparecidos que vive con su abuela. A través del relato, el personaje emprende un recorrido físico (circula por diferentes espacios de la ciudad de Buenos Aires, Moreno y Bariloche) y afectivo, que lo lleva a vincularse amorosamente con Romina, su primera novia, militante de la agrupación H.I.J.O.S (aunque no es hija de desaparecidos); Maira, una travesti que elucubra podría ser su hermano nacido en cautiverio; Mariano, un compañero que le brinda casa y trabajo y el Alemán, un brutal ingeniero que dirige la obra para la cual termina trabajando en Bariloche.

El enfrentamiento se concreta entonces como decepción ante un mandato social que responde, en esencia, a la cultura política de los padres. El protagonista de *Los topos*, aunque realiza conjeturas sobre la desaparición de su madre y sobre la posible existencia de un hermano nacido mientras esta se hallaba en cautiverio, no responde con su accionar (con su deseo) al mandato de búsqueda y reparación representado por la organización H.I.J.O.S. Así, la trayectoria del personaje devela una mutación en cuanto a su identidad sexual. Emilio Bernini³³ señala la coexistencia de una novela *queer* y una novela de hijo de desaparecidos, que a lo largo de la narración decanta primordialmente hacia la primera, dado que la identidad como construcción proviene de la cultura *queer* antes que de la cultura política (que requiere de identidades estables). La reparación que solicita *Los topos* no se halla en el orden de saber qué pasó con la madre desapa-

³¹ *Ibíd.*, p. 40.

³² *Ibíd.*, pp. 74-76.

³³ Emilio Bernini, "Una deriva *queer* de la pérdida. A propósito de *Los topos*, de Félix Bruzzone", No-Retornable, n° 6, abril, 2010. Disponible en <http://www.no-retornable.com.ar/v6/dossier/bernini.html>.

recida, sino en el derecho de un hijo de hacer otra cosa con el legado y construir una identidad que de alguna forma se subleve ante la insistencia del pasado sobre el presente. Según Bernini, la tesis central de la novela se apoya en su particular lectura de las huellas del pasado sobre el presente:

Entre el terrorismo de Estado que aniquiló a los padres y la vida devastada de los hijos no hay corte sino continuidad. Pero no por el hecho mismo de que ser un hijo de desaparecidos es una devastación de la vida del hijo [que la novela no deja de narrar en las pesadillas, en los desmayos, en la deriva misma –en su deriva social, en su deriva erótica, en la deriva identitaria– del narrador], sino porque en la cultura aun democrática se perpetúa el fascismo en sus formas familiares, cotidianas, micropolíticas.

Así, el enfrentamiento en la novela de Bruzzone es más indirecto, elíptico y despersonalizado que en *Historia del llanto*, ya que apunta a los mecanismos sociales de identificación, antes que a los actores sociales –partidos políticos, organizaciones militantes, núcleos familiares– que en una determinada coyuntura formaron parte de él.

La empresa reparatoria también está en el origen del proyecto autobiográfico de Laura Alcoba. Con una estructura cronológica, un estilo realista y un concepto autobiográfico más transparente que las obras anteriores, la autora indaga en su memoria personal para recuperar la historia de “la casa de los conejos”. Situándose en los zapatos de la niña que fue, relata su experiencia cuando, tras ser encarcelado su padre,

militante de la organización Montoneros al igual que su madre, se muda con esta a una casa en la zona de La Plata. En la vivienda funciona una imprenta clandestina de la organización, en la cual se imprime el periódico *Evita Montonera*, pero como fachada se instala un criadero de conejos. La narración de Alcoba articula, sobre la mirada ingenua y confundida de una niña, la restitución de un conjunto de sucesos –el nacimiento y caída de la imprenta, la convivencia en la clandestinidad, el sentimiento de encierro y persecución– que marcaron la experiencia de vida de muchas familias de militantes.

La escritora codifica el texto emplazando como receptora imaginaria a Diana Teruggi,³⁴ a quien dedica el libro. En la introducción, además, expone los motivos que originaron el relato: “Te preguntarás, Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esta historia [...]. Debía esperar a que los pocos sobrevivientes ya no fueran de este mundo o esperar más todavía para atreverme a evocar ese breve retazo de infancia argentina sin temor de sus miradas, y de cierta incompreensión que creía inevitable”.³⁵ El relato se configura entonces como una deuda hacia un otro sin saldar, pero también como un instrumento del yo para procesar el pasado:

Antes de comenzar esta pequeña historia, quisiera hacerte una última confesión: que si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura, del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco.³⁶

³⁴ Hacia el final del texto se nos informa que Diana y Cacho, el matrimonio de militantes asesinados, con el que convivían ella y su madre en “la casa de los conejos”, son Diana Teruggi y Cacho Mariani. La madre del segundo es María Isabel Chorobik de Mariani, “Chicha”, quien fue presidenta y fundadora de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo. Este caso formó parte del juicio relacionado con el Circuito Camps que concluyó en diciembre de 2012 con la prisión perpetua a dieciséis represores militares (Miguel Etchecolatz entre ellos) y un civil.

³⁵ Alcoba, ob. cit., p. 11.

³⁶ *Ibid.*, p. 12.

En el ámbito cinematográfico, los documentales autobiográficos anteriormente mencionados, al igual que las obras literarias, tienen un rasgo en común: todos ellos son indagaciones subjetivas en el territorio de la familia y están llevados adelante por realizadores que enuncian desde su posición de hijos. Nicolás Prividera, María Inés Roqué y, sobre todo, Albertina Carri se ubican en una postura francamente cuestionadora de sus padres y de los modos de pensar de su generación.

Como proyectos reparadores de identidades, memorias y experiencias que se encuentran fracturadas o desgarradas en algún punto, la articulación que estos filmes realizan entre las esferas de lo público y de lo privado es heterogénea. *Papá Iván* y *Los rubios* son relatos personales que deben lidiar de alguna manera con una versión de la historia familiar que ya tiene cierto nivel de conocimiento público.³⁷ En su búsqueda por formular una exploración personal de la novela familiar, los realizadores se encuentran con que existe una parte de su propia historia que, de una forma u otra, ya está contada. Deben entonces optar por desmontar, confirmar o enunciar en los márgenes de esos relatos que los preceden.

En *Los rubios*, *M* y *Papá Iván*, los cineastas interpelan a sus padres y a la generación de estos desde la filiación identitaria como descendientes de desaparecidos. Mientras que Félix Bruzzone rechaza asociarse con su identidad de hijo de desaparecidos, Carri, Prividera y Roqué establecen la base de sus indagaciones precisamente en su calidad de tales. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede con los hijos y nietos que prestan testimonio en

documentales como (*h*) *historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2000), *H.I.J.O.S*, *el alma en dos* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 2002), *Nietos* (identidad y memoria) (Benjamín Ávila, 2004), estos hijos no solo cuestionan al Estado represor (por su actividad terrorista) y al Estado democrático (por la falta de respuestas y justicia), sino también a sus propios padres. Ana Amado, en su análisis de los filmes de los hijos como memorias críticas y poéticas de identificación, indica que estos efectúan la demanda

[...] por aquel que siguió el rumbo de un deseo –el de la causa revolucionaria, aun cuando la muerte era una de sus alternativas– antes que garantizar a los hijos su presencia. En un desajuste de emblemas, sus discursos dejan entrever una imagen indecible entre el perfil épico de padres protagonistas de una gesta histórica colectiva, y desertores a la vez en la economía de los afectos privados.³⁸

La revisión que Albertina Carri efectúa de la experiencia de haber perdido a sus padres encuentra puntos de contacto con *Historia del llanto* y *Los topos*. Con la primera comparte una pose escéptica respecto al pasado, los símbolos y valores de la generación de sus padres. Los dardos de Pauls³⁹ hacia el cantautor de protesta son equiparables a los desaires y críticas que Albertina Carri les depara a los testimonios de los compañeros de ruta de sus padres y a los integrantes del comité de evaluación del INCAA que rechazan financiar el proyecto de *Los rubios*. La prioridad estética-cinematográfica y el deseo de

³⁷ Juan Julio Roqué (*Papá Iván*), Roberto Carri y Ana María Caruso (*Los rubios*) son, por distintas razones, personas reconocidas públicamente.

³⁸ Ana Amado, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009, p. 157.

³⁹ Vale recordar que Alan Pauls colaboró en el guión de *Los rubios* y fue además el presentador del libro *Los rubios, cartografía de una película*, junto con Ana Amado, en el BAFICI el año 2007.

presente que caracterizan el filme se asemejan al desvío de lo testimonial efectuado por Félix Bruzzone en pos de una narrativa –la novela *queer*– que se conecta con un deseo y una identidad configurados en tiempo presente. Gonzalo Aguilar⁴⁰ indica que Albertina Carri adopta una “pose frívola” en su forma de tratar los temas que hacen a su historia familiar. El término frivolidad no tiene un valor peyorativo, de acuerdo con el autor, sino que hace referencia a la particular vía de la cineasta para procesar el desencanto. Según Aguilar, “su frivolidad no está en las antípodas de lo siniestro, sino que es un modo de tratarlo en relación de contigüidad”.⁴¹

Los enfrentamientos de María Inés Roqué y Nicolás Prividera con la generación de sus padres se encuentran más en el terreno de lo discursivo que en el de lo estético. Ambos filmes les brindan un lugar privilegiado a los testimonios y a las entrevistas con familiares, compañeros, amigos y conocidos de sus padres y es en ese campo en el que inscriben mayormente sus cuestionamientos. En *Papá Iván*, María Inés Roqué, desde el lugar de la entrevistadora, solicita a su madre y a los excompañeros de su padre las razones que los llevaron a jugarse la vida a sabiendas de que eso podía significar el abandono de sus hijos. Con un planteo más intelectual que afectivo, Prividera, además de abordar incisivamente a los entrevistados, enuncia frontalmente a cámara, en algunos tramos del filme, su disconformidad ante las respuestas que le brinda un sector de la militancia. En una de las escenas más críticas señala:

Tenía ese discurso que tienen siempre: “Nos mandamos algunas cagadas”. Y cuando uno quiere

ahondar en eso, te dicen: “No es momento de hacer autocrítica, para no hacerle el juego a la derecha”. Y ahí yo lo que le decía es que creo que el juego a la derecha se lo hicieron en el setenta. Ser de izquierda es ser autocrítico. Si no sos crítico, sos de derecha.⁴²

De enmascaramientos y pactos

Al comienzo del artículo dábamos cuenta de dos formas de entender los géneros autobiográficos posicionadas en epistemes diferentes, aunque no excluyentes. La concepción de pacto de Lejeune recalaba en el pragmatismo, dado que prestaba atención a las situaciones de encuentro entre el lector y la obra; la concepción de prosopopeya de De Man tenía un origen deconstructivista, ya que señalaba las estructuras textuales figurativas que se hallan en el núcleo de los procedimientos autobiográficos. Lo que nos interesa en este apartado es precisamente analizar cuáles son las máscaras, las desfiguraciones, que operan en los relatos autobiográficos literarios y cinematográficos, con el fin de tensionar o transparentar el pacto con el receptor.

Como veremos más adelante, los relatos literarios con elementos autobiográficos contemporáneos, seguramente por inscribirse en un campo con una nutrida tradición, tienden a relacionarse lúdica-mente con el género, forzando su estatuto. Mediante diversas estrategias discursivas en las que se alternan elementos de referencialidad y de distanciamiento, buscan perturbar la transparencia del pacto autobiográfico, aunque no terminan de abando-

⁴⁰ Gonzalo Aguilar, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006, p. 183.

⁴¹ Ídem.

⁴² El reclamo de Prividera se asemeja bastante a la crítica de Albertina Carri respecto de la cerrazón (y repetición) del discurso sobre los setenta por parte de los militantes de la época.

narlo. Para decirlo de otra manera, se trata de relatos que hacen explícita la máscara en la cual se instala el yo y, con esta operación, tienden un manto de duda, de incertidumbre, sobre las proposiciones que realizan sobre lo real, incluso las de mayor nivel de referencialidad. Lo novelesco y lo testimonial se amalgaman de tal forma que resulta complejo para el receptor discernir entre ambos territorios.

En la novela de Félix Bruzzone la figuración del yo se caracteriza por su fragmentación y distanciamiento respecto de la idea preconcebida que pueda tenerse de la identidad de su autor. Lo hace a través de estrategias narrativas que producen la ruptura de la identidad entre autor, narrador y personaje y también avanza sobre el verosímil verista que suelen adoptar los relatos autobiográficos. El protagonista de *Los topos* es hijo de padres desaparecidos, al igual que Félix Bruzzone. A través de la novela existen referencias a la cuestión (la agrupación H.I.J.O.S, la Escuela de Mecánica de la Armada) y también a otros aspectos de la vida del escritor, como, por ejemplo, la casa familiar de Moreno y la edad del protagonista.

Esta obra parecería asentar su trabajo en aquella acepción de autobiógrafo proveniente del término griego *autopseustos*: "el que miente sobre sí mismo".⁴³ El vacío de nominación del protagonista –como ya dijimos, nunca se nos informa su nombre– se halla ligado a las mutaciones que el sujeto va sufriendo a lo largo del relato. El vínculo amoroso es el elemento que gestiona estos cambios. Así, el protagonista se enamora primero de una mujer (Romi-

na), después de una travesti (Maira), más tarde de un hombre (Mariano) y finalmente del Hombre (el Alemán). El arco de su sexualidad, hasta su última transformación en travesti, expresa una concepción de la subjetividad como construcción y conflicto, territorio en el que se libra contemporáneamente la batalla por la identidad. El mote de *topo*⁴⁴ a través de la narración es asignado a más de un personaje, ya que todos, al igual que el protagonista, se caracterizan por tener una identidad poliédrica, en permanente transformación. Como el topo, que transita bajo y sobre la superficie, es justamente la dialéctica entre lo que se muestra y lo que se oculta la que define a los personajes de la novela. Vale la pena citar la lectura que Emilio Bernini hace de este aspecto, porque define con precisión el tipo de subjetividad que indaga la obra:

Pero lo inquietante no es tanto la tesis que el texto en su forma comprueba⁴⁵ sino el tipo de sujetos que la cultura produce, que la novela llama topo. El topo no es solo el doble agente, el traidor, como el padre del narrador; es también algo así como una condición de los sujetos en la historia. Topo es llamado el propio narrador por las travestis de Bariloche y por el Alemán; y el narrador es un topo en el punto mismo en que se enamora del Alemán, que sin embargo abusa de él, lo tortura y además ha secuestrado a Maira; topo también es Maira, en su infiltración entre la policía y los militares para matar-

⁴³ Citado en Catelli, ob. cit., p. 268.

⁴⁴ Entre los múltiples significados que puede adoptar el término, en el contexto de esta obra remite sobre todo a la jerga de la militancia política de los setenta: el topo es el infiltrado, el traidor, aquel que oculta su identidad con el objetivo de delatar al enemigo.

⁴⁵ Se refiere, como señalamos anteriormente, a "la continuidad del fascismo en el presente democrático, [lo que] no supone ninguna inocencia heroica en los padres, ni tampoco una victimización martiroológico-cristiana. Por el contrario, [los padres] parecen más bien incluidos en una misma época de violencia fascista, cotidiana y estatal, que atraviesa las épocas y las formas políticas: la forma de la repetición desplazada y desdoblada de la novela da cuenta de ello", Bernini, ob. cit.

los. Pero topo también es el Alemán, porque en él el amor convive con el abuso de la misma persona amada. El topo, en consecuencia, es algo más que el tráfuga de la política; parece ser algo así como una forma de la supervivencia.⁴⁶

Si bien la identidad de la protagonista de *La casa de los conejos* es más transparente y homogénea, la máscara se instala en la imposibilidad de discernir una voz uniforme en el relato en primera persona de la narradora. Las observaciones, opiniones y juicios de valor que profiere el personaje se hallan modulados convergentemente por las perspectivas de un niño (pasado) y de un adulto (presente), lo cual también produce un efecto de distanciamiento que defrauda la identificación plena del lector con el personaje-narrador.⁴⁷

Una muestra sintomática de la duplicidad de miradas que confluyen en una situación es la descripción que la protagonista realiza del *embute*. En la novela, el término refiere a la imprenta clandestina que los Montoneros ensamblaron en la casa de La Plata. El *embute* es precisamente un sitio oculto donde se realizan las actividades que en el afuera están prohibidas. La niña se ve atraída desde el primer momento por la tecnología del *embute* y la describe desde una mirada que poco tiene que ver con el significado histórico y político del término (el *embute* es el espacio que reproduce la condición de clandestinidad de la madre y su hija). No obstante, en el sexto capítulo,

la autora efectúa una suerte de excursos en el que su palabra, como en el primer capítulo, se instala en tiempo presente. Allí repasa algunas de las acepciones posibles de un término que significativamente se revela como un iceberg en su memoria. El *embute* remite al ocultamiento de su identidad (tenía prohibido decir su apellido) por aquellos años y al desdoblamiento entre el afuera y el adentro que marcó su experiencia del pasado. Pero también, como se señala en la novela, el *embute* forma parte de un lenguaje, el de los movimientos revolucionarios de los setenta, que, actualmente, se encuentra en extinción, desaparecido. Esta distancia terminológica que simboliza el acaecer de tantas otras rupturas (ideológicas, políticas, sociales, generacionales) entre los setenta y la actualidad es un tópico que no casualmente elaboran algunas autobiografías literarias y fílmicas sobre el período. La distancia, extrañeza o impacto de la jerga se subraya en las definiciones que de estos términos se hacen mediante los *videograph* de *Papá Iván*, en las observaciones corrosivas realizadas por el protagonista de *Historia del llanto* y en la centralidad que el término topo adquiere en la novela de Bruzzone.

La situación de clandestinidad en la que debieron sumirse muchos militantes durante la dictadura para lograr sobrevivir es la causante, en los relatos de los hijos, de conflictos identitarios. En la novela de Alcoba, la protagonista tarda en reconocer a su madre cuando esta viene a buscarla, después de un tiempo, con el pelo teñido de color rojo:

⁴⁶ Ídem.

⁴⁷ En el último capítulo de *La casa de los conejos* surge, como en *Los topos*, la figura del traidor. Tras la caída de la casa clandestina, la narradora recibe la perturbadora información de que alguien, posiblemente el Ingeniero, habría sido un doble agente. Llamamos la atención sobre este punto porque el abordaje de la figura del traidor es un elemento que se repite en otros relatos autobiográficos de hijos de desaparecidos en el cine documental. En *Papá Iván* esa sospecha recae sobre todo en Miguel Ángel Lauletta (exmilitante montonero colaborador de la dictadura) y en menor medida en el colaborador de Montoneros apodado el Tío. En *M*, Prividera entrevista a la mujer que fue la jefa de su madre y que, según algunos testimonios, la habría entregado a los militares. *Los rubios*, alejándose de la figura del traidor, señala la desconfianza y recelo de los vecinos del barrio ante la familia de Albertina Carri. Desde diferentes ángulos, estas obras remiten a la complicidad civil con la dictadura militar, un tema aún latente en el debate público. Cabe agregar que la narrativa de ficción también ha incursionado en esta problemática en los últimos años. Dos ejemplos sobresalientes son *Villa* de Luis Guzmán y *Dos veces junio* de Martín Kohan.

¿Puede ser que ella también haya cambiado de cabeza, como mi madre, antes morocha de pelo largo, hoy pelirroja y de pelo corto?”.⁴⁸ El protagonista de *Los topos* se entrega a un proceso de travestimiento en el que el pelo también es motivo de preocupación: “Al principio, me costaba lograr que mi pelo, no tan largo, pareciera el de una chica, pero como no quería usar peluca me las ingeniaba aplicándome un gel que le daba volumen”.⁴⁹

En *Los rubios*, las pelucas no solo son el elemento mediante el que Albertina Carri termina de construir visualmente un nuevo grupo de pertenencia,⁵⁰ sino que remiten a un período de clandestinidad y a los peligros de distinguirse ante la mirada de los otros. El enmascaramiento se apoya asimismo en la estrategia de desdoblamiento de la figura de Carri en la delegación parcial de su identidad en la actriz Analía Couceyro.⁵¹

M se diferencia de *Papá Iván* por la jerarquía que adquiere en el filme la presencia del cuerpo del autor con relación a los demás elementos de la narrativa documental. Privera se instala a la par de los entrevistados en el plano y sus preguntas, en ocasiones, son más extensas que las respuestas de estos. En esta variación encontramos una articulación entre el pacto comunicativo y las máscaras propuestas por cada obra. El documental de Privera organiza la verdad de su discurso en una estructura narrativa episódica que tiene como hilo conductor la figura del director. El cuerpo del cineasta es la garantía de credibilidad de la obra, ya que es su accionar el que moviliza todos los eventos que el documental

registra. *Papá Iván*, en cambio, confía en el establecimiento de un pacto comunicativo más tradicional, en el que la credibilidad del discurso no se sustenta principalmente en la *performance* de la protagonista, sino en la cualidad evidencial de los testimonios y de las imágenes de archivo.

Conclusiones

Aunque hemos comprobado la existencia de un espacio de confluencias entre los documentales y las novelas con caracteres autobiográficos, las diferencias en los soportes discursivos (el audiovisual y el texto escrito) y la relación que lo autobiográfico entabla con la historia interna de cada disciplina artística nos habilitan a observar dos tendencias opuestas en los modos de construir la subjetividad. En los textos literarios (aun en los más realistas), los autores dan por sentada cierta imposibilidad consustancial del lenguaje para expresar homogénea y transparentemente la subjetividad y, desde esta limitación, formulan estrategias narrativas para manifestar la identidad como un problema estético que se negocia en cada obra.

En cambio, los filmes autobiográficos deben disponer de una ingeniería audiovisual que opere negativamente si desean agrietar el carácter analógico del soporte y la consecuente idea de comunicabilidad de la subjetividad y de la experiencia. Se trata de una operación compleja porque los cineastas, al mismo tiempo que coaccionan la representación verista interponiendo diversas mediaciones entre el yo,

⁴⁸ Alcoba, ob. cit., pp. 35-36.

⁴⁹ Bruzzone, ob. cit., p. 144.

⁵⁰ Gonzalo Aguilar sostiene que, a través de la construcción de una nueva familia con el equipo de rodaje, Albertina Carri logra realizar cinematográficamente el trabajo del duelo. Aguilar, ob. cit., pp. 175-191.

⁵¹ El desdoblamiento o duplicación practicado por Albertina Carri es una estrategia frecuente de la autobiografía de acuerdo con Alberto Giordano: “para escribir sobre sí mismo (el que es), el autobiógrafo necesita construirse como otro (el que fue). Esta duplicación constitutiva del acto autobiográfico se realiza de acuerdo con dos tipos de condicionamientos, inter y transubjetivos: el sujeto de la rememoración se representa a sí mismo como otro, para los otros y desde los Otros”. Giordano, ob. cit., p. 173.

la obra y el mundo representado, entablan un pacto comunicativo autobiográfico con el espectador, que sitúa el filme en el terreno del cine documental. David Oubiña⁵² se expresa en esta dirección al señalar que, si bien un cineasta puede autorrepresentarse adoptando diversas máscaras y creando un personaje, existe un resto de realidad que radica en que siempre es su cuerpo el que se halla frente a la cámara y esta pre-

sencia adquiere un peso que el significante escrito no puede reponer.

Aun con estas diferencias, tanto las obras literarias como las documentales disponen sus estrategias discursivas con el común objetivo de formular algún tipo de reparación histórica por medio de la práctica estética que tiene como punto de partida y, en ocasiones, de llegada, el espacio de la familia. ♦

⁵² Raúl Beceyro et al., "Cine documental: la primera persona", *Punto de vista*, Buenos Aires, n° 82, 2005, pp. 27-36.