



"Papá Ivan"

El yo ante la cámara: el cine documental explora la subjetividad

Jorge Ruffinelli

Stanford University



137

Durante muchos años el documental –nos enseñaban teóricos y ejercitantes– se situó en el dominio de la objetividad, y por consecuencia en las antípodas de la ficción –que se considera “mentira” por definición–. El documental estaba comprometido con la realidad y, por ende, con la “verdad”. Ya hoy sabemos que esto es un mito, y que no hay pluma de ensayista ni cámara de documentalista que opere sin el filtro de la ideología. No existe filmación o grabación de video objetiva y neutra salvo las que registran las cámaras de seguridad de los bancos y supermercados. Y esos tampoco son documentales, porque les falta la voluntad y el diseño humanos.

En los años recientes, y sobre todo desde los noventa del siglo xx, se ha venido produciendo una fuerte tendencia al *cine documental personal o subjetivo*, desarrollado, a la vez, con una impronta narrativa, como si, al fin alcanzada la madurez, el cine hubiese descubierto que todo filme es *relato*, incluso el más experimental. Y el cine descubre que hasta la intimidad, todo, es sujeto social, como Paula Sibila lo ha analizado en su libro *La intimidad como espectáculo*.¹

Resulta necesario establecerle un breve contexto, más general que el relacionado con el cine, a este proceso. La autorreflexión no existió prácticamente en América Latina hasta mediados de los años ochenta del siglo xx. Los géneros de la biografía y de la autobiografía eran tan escasos que se los consideraba insustanciales y poco dignos de atención. Escritores y artistas no practicaron este tipo de escritura y de análisis, salvo excepciones. Se llegó a caracterizar al escritor y al artista

1. Sibila, Paula: *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008, 326 pp.

latinoamericanos como individuos renuentes a expresar experiencias personales que pudieran ser útiles, o al menos interesantes, para la sociedad.

Una explicación posible de este hecho es el énfasis puesto en el interés “colectivo” antes que en el “individual”, a partir de los años sesenta del siglo xx, vinculado con la noción de que la historia la hacen las masas y no los individuos. Cuando en su gran mayoría los intelectuales y artistas latinoamericanos se consideraron involucrados en las luchas por el interés social, lo individual quedó relegado como manifestación de egoísmo, egolatría, vanidad. Ni diarios personales ni autobiografías se escribieron con el objetivo de su publicación.

Esta situación y actitud negativas, o al menos paralizantes, postergaron la consideración, el estudio, la evaluación de lo que podría llamarse la “subjetividad latinoamericana”. Se prefirió abundar en el estudio de las condiciones “objetivas” de la realidad.

Este estado de cosas se revirtió a partir de mediados de los años ochenta, y, de manera definitiva, en los años noventa del siglo pasado. Se trata, pues, de un fenómeno nuevo con apenas dos o tres décadas de vida. Una vez más, para producir esta reversión existieron, en parte, motivos ideológicos y políticos tan fuertes y poderosos como aquellos que habían impedido o frenado la expresión de la subjetividad veinte años antes. No es ésta la única explicación, pero resulta importante indicarla.

Si este proceso estuvo motivado —y se desarrolló— a nivel ideológico, anímico, idiosincrásico, habría que preguntarse también qué papel tuvo la técnica, en especial en un medio de producción tan caro como es el cine. Paulo Antonio Paranaguá estima que hay un corte, desde el punto de vista técnico, en los años sesenta, que facilitó la producción de este nuevo cine. Dice Paranaguá:

La revolución tecnológica que ha abierto paso al documental moderno es el sonido directo, aunando a la grabadora Nagra, las cámaras livianas y la película de alta sensibilidad, que dispensa la luz artificial. En la historia del género documental, la renovación de los años sesenta equivale a la ruptura provocada por el cine sonoro respecto del cine silente en el campo de las películas de ficción. Existe un cine documental antes y [otro] después de la introducción del sonido sincrónico. Esta cesura representa el advenimiento de la palabra del Otro, hasta entonces objeto pasivo del documental, sometido a la voz en *off* del comentario omnisciente, la “voz de Dios”. La revolución tecnológica ha conllevado una verdadera revolución dramaturgica, que ha abierto los cauces de expresión del documental”.²

El “yo”, expulsado tradicionalmente del género documental, había encontrado un nicho de existencia en el cine privado, familiar, el que se entiende genéricamente como *home movie*, cine familiar, o también doméstico o casero.

¿Existió alguna herencia o traslado de “bienes” fílmicos desde el *home movie* hacia el *documental personal o subjetivo*? Aquel cine familiar se realizaba sin muchas

2. Paranaguá, Paulo Antonio: “Metamorfosis del nuevo documental iberoamericano”, *Miradas desinhibidas*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009, p. 16. Véase también, Paulo A. Paranaguá, ed., *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003, 540 pp.

aspiraciones artísticas, en el seno de una clase media acomodada que le permitía a sus miembros adquirir cámaras y proyectores de 16 milímetros y filmar viajes, cumpleaños, en una palabra: la vida del hogar. Ese cine casero ha sido siempre desdenado por no poseer categoría artística. Sin embargo los documentales personales a veces lo emplean, y algunos llegan hasta a construirse a partir de él.

El documental personal o subjetivo es una instancia sin duda superior al *home movie*, porque se realiza con una conciencia narrativa y con un objetivo de difusión que va más allá del ámbito doméstico. Lo que no desaparece, en todo caso, es el ámbito. Se modifican los recursos, la habilidad compositiva, la búsqueda de relato y de significación. La puerta de la casa se abre para la mirada ajena.

Las siguientes son algunas modalidades que empezaron a construir la historia de esta modalidad subjetiva.

1. El cine “diario”, y el diario personal como cine: *Diario inacabado / Journal inachevé*, de Marilú Mallet (Canadá-Chile)³

El documental personal, por personal y subjetivo que sea, está paradójicamente vinculado a la experiencia colectiva. En ese sentido, tendrá siempre un lado político. La película documental pionera de esta índole fue, en 1982, *Journal inachevé / Diario inacabado*, de Marilú Mallet.⁴ Chilena en el exilio, casada hasta entonces con un conocido cineasta australiano,⁵ Mallet realizó un notable testimonio que incluye el registro de la ruptura de su matrimonio, en Canadá. Ese tema, que pudo haber sido estrictamente personal, era también “político”. Porque las vicisitudes individuales de *Diario inacabado* consiguieron proyectar hacia el común de la sociedad lo que se estaba produciendo en la esfera de lo personal: los conflictos del exilio, de la desposesión de territorios, del “viaje” de un idioma original al idioma aprendido, de la difícil comunicación con individuos de otras culturas y hábitos. Todo ello, circunstancialmente, producto de la dictadura chilena iniciada en 1973.

Journal inachevé parte de una tradición literaria (el diario íntimo) pero la transforma en otra cosa a medida que el filme se desarrolla. Comienza con un pausado relato en *off*, indicador de actitudes personales que intentan reacomodar la vida

3. *Journal inachevé / Diario inacabado*. Canadá, 1982. Duración: 49 minutos. Directora y guionista: Marilú Mallet. Fotografía: Guy Borremans. Música: Villa-Lobos, Bach *et al.* Sonido: Julian Olson. Montaje: Marilú Mallet, Pascale Laverriere, Milicska Jalbert. Intérpretes: Marilú Mallet (la directora), Michael Rubbo (el marido), Nicolás Rubbo (el hijo), María Luisa Segnoret (la madre), Isabel Allende (amiga de infancia), Salvador Fiscielli (refugiado), Octavio Lafourcade (el músico), Hugo Ducros (organillero), Robert Philippe Dubé (taxista), Louise Mondoux, José Alarcón, Carmen Sabag. Producción: Marilú Mallet, Dominique Pinel para Les Films de l'Atalante-Radio Quebec.

4. Santiago, 1944. Antes de 1982 había filmado tres documentales, y después de *Diario inacabado / Journal inachevé* realizó *Mémoires d'une enfant des Andes* (1985), *Child of the Andes* (1988), *Chère Amérique* (1990), *2 Rue de la Mémoire* (1995), *Double portrait* (2000), *La cueca sola* (2003).

5. Michael Rubbo (Melbourne, 1938) es director de más de 35 películas, además de escritor, editor y productor. Su documental más reciente es *Much Ado About Something* (2001).



"El misterio de los ojos escarlata."



"El misterio de los ojos escarlata."





"Línea paterna."



"Línea paterna."



a otro medio, a otro hábitat. Así, el orden exacto de la casa se corresponde con la desposesión del país. Uno intenta compensar la otra. La narradora dice: “Vivo hacia adentro”, lo cual es paradójico en una película que la instala en primer plano, pero en realidad su reflexión subjetiva es auténtica, porque a pesar de la exposición ante la cámara, es el personaje más vulnerable y el que menos quiere participar en la confesión espontánea común.

Lo debatible no le resta interés a las observaciones de Nora Catelli –en su libro *En la era de la intimidad*– sobre el diario íntimo (referido ante todo al escrito) como “una posición femenina”. Después de describir esa “posición femenina” más allá del sexo del hablante, y en términos psicoanalíticos, lo interesante es el alcance que Catelli le da, en esa lectura, al traslado de lo individual a lo social:

Colocarse en posición femenina, al menos en los textos, es una fatalidad, un destino no deseado o mal soportado. Es un síntoma, no una elección. Y desde el punto de vista del surgimiento y definición de un género literario [o fílmico, añadiríamos], no es un síntoma individual sino social y cultural. Constituye una *operación simbólica* de la historia de la cultura.⁶

En efecto, en *Diario inacabado / Journal inachevé*, la vida cotidiana está mostrada en lentas secuencias cuya clave la entregan las diapositivas de su comienzo. Todo el filme se desenvuelve como diapositivas en movimiento, inmersas en el clima frío de un Canadá invernal que aparenta no desaparecer nunca. Mallet (ella o su personaje) señala la frialdad, la artificiosidad de su vida, incluyendo la auto-crítica de que el medio aséptico e infértil la ha hecho “despolitizarse” ante las circunstancias de Chile. El juego entre lo individual y lo colectivo es permanente.

Su marido australiano tiene perspectivas culturales tan diferentes, si no opuestas, que en una escena extraordinaria, desarrollada en la cocina de la casa (y con la espontaneidad de una ausencia aparente de *script*, al modo de “juego de la verdad”), ella y él deciden divorciarse. Lo que parece el argumento para hacer un filme, *este filme*, es en verdad el símbolo de otro filme más grande: la vida que viven. Ni en el primero ni en el segundo encuentran conciliación de ideas, y como suele suceder en momentos de crisis, la “influencia” masculina, la seguridad del hombre en sí mismo, aflora incontenible en una pareja que, como todas, es una negociación desigual de poderes. La relación de ambos se muestra estática, concentrada en débiles intentos de comunicación pero separada por temperamentos diferentes. Michael le hace ver a Marilú cómo tanto la relación como la separación, inevitables, son productos del exilio: desplazamientos, países, culturas distintas los atrajeron por las razones equivocadas. En otra secuencia, en *off*, Marilú le pregunta a su marido por qué es tan “racional y pragmático”, y él contesta que es su manera de ver las cosas y protegerse contra el caos. El niño (su hijo), señala Michael, es el más integrado de los tres: tiene amigos y vida social, mientras ellos son los verdaderos expatriados en una tierra incógnita.

6. Catelli, Nora: “El diario íntimo: una posición femenina”, en *En la era de la intimidad*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2007, p. 56.

Un aspecto inusual y significativo de este documental tiene que ver con el lenguaje. Desde el título mismo, *Journal inachevé / Diario inacabado* es una película sobre desposesiones y sustituciones: en la familia se comunican en inglés, francés y español. No hay un lenguaje único que los una, y la utilización de varias lenguas, en vez de incrementar la comunicación, la anula. La Babel lingüística es un nivel desnacionalizador que incrementa el padecimiento del exilio. Es también la señal de culturas en contacto y en conflicto. La película respira soledad, transitoriedad (Mallet siempre piensa en volver a Chile, aunque nunca lo hizo de manera definitiva) y vacío.

2. Rescates del arcón familiar: *El misterio de los ojos escarlata* (Venezuela, 1993), de Alfredo Anzola, y *La línea paterna* (México, 1995), de Maryse Sistach y José Buil

Dos notables documentales, uno venezolano y el otro mexicano, responden al estímulo y la modalidad de los “hallazgos” en el arcón familiar.

Son películas frescas e innovadoras hechas con retazos de películas viejas e inservibles. Lo que hizo Alfredo J. Anzola fue recoger y salvar lo que quedaba de documentales o filmaciones arbitrarias y caprichosas, hechas por su padre, Edgar J. Anzola, para organizar con ellos un retrato fascinante de Venezuela desde comienzos de siglo hasta los años cuarenta. Edgar J. Anzola había sido un pionero infatigable, con incomparables ansias de vida e invención, que si bien lo colocaron en un buen sitio de la burguesía como empresario (introducido de los primeros Ford, técnico en electrónica, impulsor del desarrollo petrolero), también consiguieron revelar una sensibilidad artística y un apetito por las diversas formas del arte y la comunicación en su etapa de inicio (radiotelefonía, cine, deportes tales como golf, ciclismo, béisbol), así como un espíritu “renacentista”, interesado por todo: máquinas registradoras para el comercio, vitrolas, pianolas, cine, radiofonía, bicicletas, aviones...

La película se inicia con una secuencia memorable de una visita de Carlos Gardel a Venezuela. Aunque no se señala entonces, fue la última, ya que poco después el gran cantante moriría en un accidente de aviación en Medellín, Colombia. Solo que *El misterio de los ojos escarlata* celebra la vida, no la muerte (no hay prácticamente una sola tragedia, ni un hecho luctuoso recordado en este filme), sumando su mirada a una visión positiva del país y de su gente, y dejando de lado los temas de la violencia o la corrupción –que no le corresponden–. Este es un comentario importante, porque la apuesta del documental es fascinante por el entusiasmo puesto en la construcción filmica de un “recuerdo”. Desde la banda sonora, un ficticio Edgar J. Anzola y un ficticio Alfredo J. Anzola comentan lo que la cámara (los fragmentos bien organizados) ha reunido y muestra. Aunque ficticios, los textos son a la vez legítimos, buen ejercicio de diálogo filial-paterno a través de una película del hijo que recrea las del padre.

En *El misterio de los ojos escarlata* hay mucho más que añoranzas. Anzola padre fue un verdadero introductor de diferentes tecnologías en la vida del país, y éste no lo puede ignorar. Forma parte también de un panteón de prohombres de la industria

y la cultura que Venezuela ha elegido recordar de manera permanente. Cerrando el documental, Alfredo J. Anzola se pregunta retóricamente por qué el nombre de su padre siempre ha convocado la sonrisa en quienes lo recuerdan. Esa sonrisa simboliza una carrera amable y memorable, imbuida hasta cierto punto de leyenda. La leyenda del padre poderoso, para el hijo, en su subjetividad; la leyenda del pionero nacional, industrioso, capitalista y burgués, para la sociedad y la historia.

En lo que respecta al título del documental, éste se apropia del de una comedia radiofónica de Mario García Arocha y Alfredo Cortina en la que Edgar Anzola también “actuó”. La comedia se reconstruye con un grupo de actores que leen ante los micrófonos uno de los capítulos. Que sea la única secuencia “reconstruida” le añade valor y significación al documental, aunque sea por el simple hecho de resignificar el resto del material “documental”, o por establecer una (necesaria, divertida) conexión del presente con aquel pasado. La radio, sin embargo, era (y es) solo imagen audible, en cambio el cine “completa” y enriquece su espectro artístico. Anzola padre fundó la primera productora de películas en Venezuela (1923), y realizó varias películas que se han perdido, como *La trepadora* (1923, sobre novela de Rómulo Gallegos), *Amor, tú eres la vida* (1925) y *Carnaval en Caracas* (1925).

Podemos calificar y valorar este documental como un homenaje al padre y, a través de los documentos recogidos, como una historia de una Venezuela activa, de gran pujanza en los negocios, que buscaba ingresar en la modernidad. No hay “intimidad” descubierta, porque más allá del ámbito familiar la figura de Anzola padre es pública, pertenece al gran ámbito social e histórico. La negociación entre lo histórico y lo subjetivo tiene sus límites. La película acaba real y simbólicamente con el nacimiento de Alfredo. Se muestra una foto del recién nacido y se declara que ahí termina la película porque entonces “nací yo”.

En *La línea paterna*, Sistach y Buil rescatan de los arcones familiares en Papantla, Veracruz, más de trescientos rollos de películas tomadas por el abuelo de Buil, el médico valenciano José Buil B., quien entre 1925 y 1940 se dedicó a registrar la vida de la familia, el crecimiento de los hijos, haciendo del cine un recurso maravilloso de la memoria familiar. En 1992 José Buil viajó con su padre y su hijita a Papantla, buscando las trazas de una cinematografía perdida durante más de medio siglo. El padre (Pablo Buil) murió al llegar, como si hubiese cumplido una misión cuyos alcances no sospechaba. Y José Buil, el hijo, se dedicó durante dos años a reconstruir la memoria de la familia y la zona social con las películas (muchas de ellas desvaídas, a punto de desaparecer) que reviven a cada uno de los familiares muertos o lejanos. Encontró no solo los filmes, también el proyector Pathé-Baby y la cámara filmadora del abuelo. Y combinó las fotos fijas con los fotogramas, prestando especial y cálida atención a cada uno de los protagonistas involuntarios de quince años de vida en Papantla. “A lo largo de quince años todo el mundo actuó para esta cámara”, dice el narrador (que no es otro que José Buil), y apoya la afirmación mostrando la actitud ora tímida, ora displicente, ora audaz de cada niño, de cada adulto, “conscientes” de ser filmados.

Allí están las tías (Ana, Cristina), los tíos solterones (Juan Manuel, Julio), y en casi todos los casos Buil señala cómo, pese a haberlos conocido apenas, ahora puede, gracias al cine, “verlos crecer”, convertirse de niños en hombres y mujeres adultos, y más tarde en viejos. A su vez, sin ser excepcional, la historia del abuelo resulta interesante, por trágica: en Valencia perdió a su primera mujer y a sus dos hijos en una epidemia. Emigró a México en pleno período revolucionario. Conoció a Remedios, y esa mujer le dio la familia numerosa que el doctor ansiaba. La muerte del primogénito, enterrado en Papantla, fincó a la familia en el lugar. Ya no volvieron a alejarse. Además de convertirse en un documento familiar notable, y en una epifanía en el mundo del cine, *La línea paterna* contiene un material valioso histórica y etnográficamente. Testimonia las transformaciones de la zona arqueológica de la pirámide del Tajín, así como el “acto” tradicional, riesgoso, mítico y bello de los “voladores de Papantla”. Más aun: comprueba cómo su padre ansió (y consiguió) ser uno de ellos, acaso el único “título” que ambicionaba, con el orgullo de pertenecer a un rito regional que sumaba la valentía a la singularidad de la proeza.

A diferencia de *El misterio de los ojos escarlata*, en que la imagen del padre es im-poluta, prístina, casi heroica, Buil aquí “humaniza” al suyo, narrando (con base en lo que una tía le contara) que Pablo era mujeriego en su juventud, y hasta había tenido un hijo, “hermano” que hasta hoy Buil desconoce. La intimidad se transforma aquí en una cortina rasgada, que permite avizorar algunos secretos familiares.



3. El peso de la identidad (ajena): *Papá Iván* (México-Argentina, 2000), de María Inés Roqué, y *Los rubios* (Argentina, 2003), de Albertina Carri.

En vez de películas familiares encontradas en el baúl de los tapancos, altillos o subsuelos, el cineasta se decide a escarbar en el pasado para dar cuenta de las “deudas” emocionales. Como en el caso de *Diario inacabado / Journal inachevé*, se trata de trabajar en el presente, pero ahora se investiga el pasado. Como muchos otros hijos de exiliados, María Inés Roqué (*Papá Iván*, 2000) creció bajo dos banderas y dos patrias, y en su caso se añadió el hecho de ser hija de un famoso militante montonero muerto el 29 de mayo de 1977. Su documental es una “búsqueda del padre” y de su propia identidad.

Parece hacerse eco del personaje del cuento de Juan Rulfo “Diles que no maten”: “Es muy difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta”. Sin necesidad de citar a Rulfo, María Inés Roqué deja en claro sus propósitos desde el *voice over* de su documental, a partir de las primeras imágenes: “La mirada de tu padre te confirma, te hace, te construye... [sin ella] es como crecer a ciegas”.

Por eso María Inés entrevista a su madre (separada de su compañero cuando éste pasó a la clandestinidad), a su tío, a los aliados en la lucha política del padre, e incluso a un sospechoso de haber delatado a Roqué y provocado su muerte. Estilísticamente, el documental se organiza con los materiales a mano, que son ante



"Los rubios."



"Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo."



"Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo."



"Diario inacabado."



"Papá Ivan."



todo la “carta del padre” a sus dos hijos, las entrevistas mencionadas, una serie de fotografías de infancia, el texto confesional desde la banda sonora, y la filmación de algunas tomas entre las cuales una, reiterada, tiene un efecto simbólico e hipnótico: la cámara se mueve difusa, confusamente, sobre árboles y maleza, sin enfocarlos apropiadamente. Igual que la memoria.

Al comienzo, Roqué alude al peso o responsabilidad que tiene el ser reconocido como “la hija de un héroe”. “Yo una vez dije que preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto. Porque me pasé la vida en México –y las veces que fui a Argentina– conociendo gente que me miraba como a la hija de un héroe.”

“Yo vivo como con la presión de decirle a los otros lo que me pasa con esto. Y finalmente hay algo como muy mío con mi papá. Es como si no se lo pudiera decir a nadie más.” En *Papá Iván* late continuamente ese doble movimiento entre lo comunicable y lo incommunicable, lo objetivo y lo subjetivo, lo compatible y lo incompatible, la memoria como tumba del pasado y el recuerdo como un padecimiento sin tregua:

No tengo nada de él. No tengo una tumba. No existe el cuerpo. No tengo un lugar donde poner todo esto. Yo creí que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta [de] que no lo es. Que nunca es suficiente. Y ya no puedo más, ya no quiero saber más detalles. [...] Quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días... Y parece que no puedo...

En cuanto a Albertina Carri, en 2003 filmó un documental sorprendente, innovador y fascinante: *Los rubios*. Al comienzo de *Los rubios*, una actriz se presenta: “Soy Analía Couceyro y voy a representar a Albertina Carri en esta película”. Es inusual (brechtiano, godardiano) que un actor o actriz se presente “como actor” en la primera imagen de un documental. Más extraño aun será luego encontrar a Albertina junto a Analía Couceyro en los mismos planos. Y avanzando un paso más en lo insólito, advertir una hermosa secuencia en la que Albertina Carri le explica a Couceyro cómo debe representarla, qué corregir de su parlamento.

Visualmente, *Los rubios* es una creación incesante de imágenes, y la cineasta apela a variados dispositivos: el dibujo, la entrevista, el playmóvil infantil, la lectura de un libro de su padre en voz alta, incluyendo la lectura de una carta que el Instituto de Cinematografía le dirigió negando ayuda económica para el proyecto (aunque más tarde lo respaldó). A algunos espectadores esta combinación veloz de dispositivos narrativos o dramáticos los confunde. Otros la aprecian como búsqueda de lenguaje. Pero aún hay más.

En una secuencia dedicada a relatar el secuestro de sus padres, Carri emplea los playmóviles de plástico. De pronto los muñecos que representan a sus padres son secuestrados por extraterrestres. Desde una cierta perspectiva podría criticarse el modo lúdico de representar una escena tan brutal y de resultados trágicos como ésa.

Algunos críticos han discrepado sobre el uso de juguetes para representar lo real, sobre todo en esta secuencia de la desaparición de los padres, calificando ese uso como *frivolidad* estilística. Sin embargo, otra perspectiva es sin duda más válida: Albertina Carri puso en juego visualmente su imaginario infantil, los

modos en que la niña de 4 años mitificó los hechos. Después de todo, la película es sobre ella, la sobreviviente; sobre el dolor de los sobrevivientes; sobre las heridas que la desaparición de los padres dejan en los hijos, para siempre.

Tanto Roqué como Carri trabajan sobre *ausencias*, pero sus documentales están lejos de celebrar la memoria de los padres-héroes o víctimas, y tienen complejamente un costado muy íntimo y personal de reconcomio y reproche. Porque al elegir la vida de militantes –por heroica y generosa que haya sido– esos padres y madres “abandonaron” a sus hijos, y en estos dos casos –*Papá Iván* y *Los rubios*– dos hijas desposeídas de identidad tienen el derecho de construirse afanosamente, y llegar a ser ellas mismas y no las perennes “hijas” de sus padres.

4. Cortinas rasgadas: *El diablo nunca duerme* (México, 1994),⁷ de Lourdes Portillo, e *Intimidaciones de Shakespeare y Victor Hugo* (México, 2008),⁸ de Yulene Olaizola

Estos dos documentales, aun separados por una década y media, tienen incuestionables parecidos. Se trata, entre otras cosas, de dos trabajos de investigación, configurándose ellos mismos como *investigaciones* que llegan a resultados sorprendentes, tal vez ni siquiera avizorados de antemano por las documentalistas.

Cuando Lourdes Portillo, en San Francisco, California, se entera de que Óscar Ruiz Almeida, su “tío favorito”, ha muerto en Chihuahua, México, y habla por teléfono con su tía Ofelia, comienza a sentir la necesidad de viajar a su tierra natal para conocer mejor las circunstancias del deceso. El documental está armado como un “viaje” de regreso –el famoso regreso “a la semilla”– pero termina por ser una investigación detectivesca en busca de verdades, al enfrentarse con silencios y ocultaciones familiares.

Muy lejos de la simple y convencional estructura del “reportaje”, *The Devil Never Sleeps / El diablo nunca duerme* se comprueba como una notable, fascinante construcción vivencial a la vez que artística. Vivencial porque Lourdes Portillo participa personalmente, inquiriendo y confesando ante la cámara, al recuperar recuerdos infantiles y de toda su vida; y artística porque utiliza numerosos dispositivos formales y estilísticos para contar. El documental es al mismo tiempo una búsqueda



7. *The Devil Never Sleeps / El diablo nunca duerme*. Estados Unidos, 1994. Duración: 86 minutos. Directora: Lourdes Portillo. Producción: Lourdes Portillo, Michelle Valladares, Xochitl Films. Guión: Lourdes Portillo. Narración: Olivia Crawford, Laura del Fuego. Fotografía: Kyle Kibbe. Foto adicional: Emiko Omori. Música: Mark Adler. Sonido: José Araújo. Montaje: Vivien Hillgrove. Intérpretes: Catalina Ruiz Kuraica (la hija), Eber Garbea (agente público), Luiz Ruiz de la Torre (hermana), Sabela Ruiz de Portillo (hermana), José I. Portillo (cuñado), Manuelita Lugo (amiga), Panchito Sprui (socio de negocios), Óscar Asiaín Ruiz (sobrino), Lorenzo Ramos Félix (abogado), Josefina Ruiz (médium), Raúl Ruiz Almeida (hermano, el doctor), Francisco María García (sacerdote).

8. *Intimidaciones de Shakespeare y Victor Hugo*. México, 2008. Duración: 83 minutos. Directora: Yulene Olaizola. Producción: Yulene Olaizola, Ángeles Castro Gurría. Fotografía: Rubén Imaz, Yulene Olaizola. Música: Emiliano González de León, Emiliano Motta. Montaje: Yulene Olaizola. Sonido: Pablo Fernández. Intérpretes: Rosa Elena Carbajal, Florencia Vega Moctezuma.

y el relato de esa búsqueda. Portillo ensambla esas dos condiciones y les da una página de autobiografía familiar (más que propia o individual), abriendo los testimonios a todos sus familiares y conocidos. En ese grupo, sin embargo, la figura clave, la viuda Ofelia (segunda esposa del tío Óscar, una vez que éste enviudó), se niega a participar, a presentarse ante la cámara, aunque confiese (o mienta) poseer muchos materiales filmicos que le hubieran venido muy bien al documental.

Limitada por aspectos legales, Portillo reproduce las varias conversaciones telefónicas con su “tía” Ofelia usando la voz de una actriz (Soco Aguilar). En lo demás, el documental no necesita de “dramatizaciones” porque sus demás personajes acceden a responder preguntas y a testimoniar. De modo que, mediante el recurso del documental, Portillo decide apartar los velos que familia y sociedad colocan sobre la memoria de una persona muerta. Ante todo, aquellos que tienen que ver con la privacidad de lo íntimo (las motivaciones, la dimensión económica y de negocios, la dimensión sexual). Y con precisión y valentía se dispone a descorderlos, aunque ello lleve aparejada la reacción negativa de los familiares que preferirían dejar a la figura del tío Óscar sumida en el misterio (“intriga”, la llama Portillo) acerca de su muerte. Por ejemplo, aunque apareció muerto de un balazo en un campo deportivo, los periódicos informaron que había fallecido en su domicilio. La policía, que por algún azar “extravió” el archivo del muerto, aseguró que las pruebas de pólvora comprobaban su suicidio. A la hija adoptiva de Óscar le dijeron que su papá había muerto de un “ataque cardíaco”.

Como una cebolla que va despojándose de sus capas protectoras, la imagen del tío Óscar se modifica paso a paso en la investigación que, mediante un excelente montaje, Portillo narra cronológicamente. Ante los ojos del espectador se despliega entonces la imagen de un hombre de origen humilde que llegó a ser muy rico; de un negociante, de un industrial, de un político, de un “mago” de fiestas, de un acupunturista. La turbiedad de algún negocio, de algunas deudas, apenas se sugiere, pero debió ser una marca en el ascenso económico y social del tío Óscar. Luego de enviudar de su primera esposa volvió a casarse con una mujer mucho más joven (Ofelia), convencido de que el origen humilde de ella y la diferencia de edad (según narra una tía) le darían la oportunidad de “moldearla” a su voluntad. Cuando Ofelia quiso tener hijos, la infertilidad de Óscar los llevó a la adopción y al embarazo artificial (que una tía denuncia como incierto). Testimonios de varios amigos y de un hermano colocan a Ofelia en el sitio de la “pérfida” de los radio-teatros y telenovelas, y dicen que Óscar habría querido divorciarse aunque nunca se atrevió a hacerlo.

La manera en que apareció su cuerpo permite sospechar un asesinato, pero sin fundamentos para comprobarlo la hipótesis se disipa. En los últimos diez minutos del documental surge otro “rumor” (presentado como algo que todos conocían pero no osaban decir): que el tío Óscar era homosexual, condición “inaceptable” para la sociedad de Chihuahua,⁹ y que estaba enfermo de sida. Ofelia insiste, en

9. Aunque esa condición no pasa de rumor “conocido” por algunos, Yvonne Yarbrow-Bejarano hace una lectura *queer* del filme, incluyendo la sexualidad de la documentalista y de sus (hipotéticos)

las conversaciones telefónicas, en que Óscar se encontraba en las últimas etapas de un cáncer, aunque días antes de su muerte el hermano de Óscar, médico, lo había examinado y encontrado sano. ¿Podía presumirse que la homosexualidad fuera un motivo suficiente para suicidarse? No hay respuestas. Ni siquiera sobre la veracidad de esa “acusación”. Portillo cierra su documental reconociendo conocer mucho más sobre su tío y confesando el fracaso por no haber alcanzado la verdad.

Uno de los recursos más fascinantes del documental es el uso apropiado de fragmentos de telenovelas, la forma favorita del melodrama en México. *The Devil Never Sleeps / El diablo nunca duerme* es en verdad un melodrama, aunque llevado a un nivel de arte al que el género no suele acceder. Y es un melodrama que revela no solo los usos familiares de una sociedad sino a un país mismo. En una entrevista, Portillo describió su documental en estos términos:

La película va mucho más allá de un incidente específico en mi familia. Y me propuse que la película tuviera impacto y significado. Lo que siento que la película cuenta es la historia de México. Cuenta la historia de engaño. Cuenta la historia del fingimiento y de los lazos familiares –la fuerza de los lazos y del amor familiar, la ceguera del amor familiar–. Cuenta la locura del cineasta. Cuenta innumerables historias en mi mente, sobre aquello de lo que se trata realmente además de lo que ves y escuchas.¹⁰



El personaje central y clave de *Intimidaciones de Shakespeare y Victor Hugo* no aparece nunca en persona: murió en 1993, en un hospital, aunque intentaron salvarle la vida amputándole las piernas. Se llamaba Jorge Ríos pero firmaba Jorge Riosse, y, en algún momento, Jorge Riossemberg. El documental intenta reconstruir los últimos años de su vida, a partir de su residencia en la casa de huéspedes de la colonia Anzures, en la capital de México, precisamente donde confluyen las calles Shakespeare y Victor Hugo. La dueña de la casa, Rosa Elena Carbajal, había estado casada con un francés “refinado, un intelectual, diplomático de carrera que había armado una impresionante biblioteca y llenado su casa de amor y de arte”.¹¹

espectadores en la organización de la estrategia narrativa y filmica del documental. Yarbro-Bejarano: “Ironic Framings: A Queer Reading of the Family (Melo) drama in Lourdes Portillo’s *The Devil Never Sleeps / El diablo nunca duerme*”, en Rosa Linda Fregoso, ed.: *Lourdes Portillo. The Devil Never Sleeps and Other Films*. Austin: University of Texas Press, 2001, pp. 102-118.

10. Fregoso, Rosa Linda: “Interview with Lourdes Portillo. San Francisco, 1994”, en Fregoso, ed., op. cit., p. 45.

11. Cardó, Regina, y Roberto Eduardo Carbajal: *Intimidaciones de Shakespeare y Victor Hugo*. México: Plaza y Janés, 1995, p. 7. En el documental, cuando se menciona este libro, Rosa Elena Carbajal dice que Jorge colaboró con los dibujos del mismo. Debe de haber sido una colaboración involuntaria, porque el libro, publicado dos años después de la muerte de Jorge Ríos, hace de él un personaje, e incluso narra su muerte trágica. El libro es una serie de retratos literarios de los huéspedes de la casa, el último y más extenso de los cuales se dedica a perfilar a “Paolo Itani” (pp. 83-92), de quien en un momento se dice: “Me encantaba ese espíritu y sensibilidad de artista que tenía, pero no podía dejar de sentirme incómoda por la relación, porque el muchacho se volvió demasiado dependiente de mí. [...] Siempre me llegaba con una serie de regalitos: aretes, collares, prendedores, flores, pensamientos escritos: ‘Existen mujeres que todos los días te muestran su infinito y generoso ser’, ‘Gracias por tanta luz, por tanta paz, por tanta vida’” (p. 85).

Lo que convierte a *Intimidaciones de Shakespeare y Victor Hugo* en un documental “personal” es el hecho de que Rosa Elena Carbajal es abuela de Yulene Olaizola, la documentalista.¹²

Esa familiaridad (en sentidos lato y figurado) entre Olaizola, su abuela y la fiel sirvienta de la casona –Florencia, que ha trabajado 35 años a su servicio– determina el recurso formal intimista del relato, ya que parte del momento en que la abuela despierta, a las 8 de la mañana de un día determinado, y lo cierra cuando Rosa Elena Carbajal se acuesta y se sume en el sueño, en otra noche determinada. Este dispositivo de apertura y cierre ayuda a emblematizar paradójicamente una historia que no pudo tener origen y jamás podrá tener un final. El hecho es que nadie pudo conocer nunca los verdaderos antecedentes del camaleónico personaje, ni su naturaleza. La película es una serie de aproximaciones hipotéticas, testimonios inconclusos, conjeturas y aun más misterios.

¿Por qué centrarse en un personaje como Jorge Ríos, del que se sabe tan poco? En principio podría pensarse que se trata de un ejercicio dentro del género “historias de vida”, dado que Ríos era un joven (entre 20 y 25 años) muy talentoso para la pintura, la música, la poesía y todo tipo de escritura, y con un don de gentes y una simpatía que ganaban a todos los que se le acercaban. La casa de Rosa Elena Carbajal se ha convertido, de hecho, en un museo de Jorge Ríos: las pinturas cubren casi en forma exclusiva las paredes; hay grabaciones de su voz ofreciendo consejos de conducta y cordura civil (como emanadas del *Manual de Carreño*), y otras grabaciones de sus canciones y su guitarra, hermosamente ejecutadas. Al parecer, era también políglota.

Sin embargo, este conjunto de talentos naturales que parecía existir solo para el placer de unos pocos huéspedes, ante todo de Rosa Elena, no justificaría tal búsqueda biográfica de un hombre trágicamente muerto en plena juventud. En determinado momento el documental introduce el tema de la “homosexualidad” de Jorge, pese a que solo pintaba mujeres hermosas, y se había hecho devoto de Rosa Elena y de Florencia. De todos modos, este “nuevo” elemento de su retrato filmico no da paso a la homofobia, sino a considerar que Jorge debía de ser una persona atormentada por sus propios complejos y su inhabilidad para vivir una vida común (no trabajaba, nunca salía a la calle de día, pero algún conocido recuerda que siempre tenía dólares –y no pesos mexicanos– en sus bolsillos).

El retrato de Jorge Riosse se hace más interesante al revelarse que, de extrañas maneras, tanto Rosa Elena como Florencia se habían hecho cómplices de las rarezas del personaje. Rosa Elena lo consideraba “esquizofrénico” y le conocía extraños hábitos, como el de nunca dormir en una cama sino sobre un tablón dentro de un clóset. A su vez Florencia nunca lo cuestionó, pero lo había visto vestido de mujer, y con peluca, y sabía de sus salidas nocturnas, de las que llegaba al amanecer.

12. Con el nombre de Regina Cardó, Rosa Elena Carbajal trabajó como actriz secundaria en seis películas y una teleserie: *Bonitas las tapatías* (1961), *Juventud sin Dios (La vida del padre Lambert)* (1962), *Lástima de ropa* (1962), *Sitiados por la muerte* (1963), *Los derechos de los hijos* (1963), *Así amaron nuestros padres* (1964), y la serie *Amor y orgullo* (1966). Gracias a su nieta, llegó al papel protagónico en esta historia “de la vida real”.

Mientras tanto, el barrio y la zona se estremecen con noticias policiales sobre varios asesinatos de mujeres, estranguladas, cuyos cadáveres aparecen en hoteles, debajo de las camas. Yulene Olaizola entrevista al policía que en esos años investigó esos casos sin llegar a resolverlos. Se trataba de un asesino “serial” que dejaba sus marcas, entre ellas la frase “Volveré”.

Una noche Rosa Elena oye fuertes ruidos que la despiertan, y enseguida gritos que alertan del incendio en la caseta construida sobre la azotea de la casa, que Jorge ocupaba. Cuando al fin Florencia consigue que Jorge abra la puerta y salga, ve que el joven tiene un balazo en la ingle, la cabeza abierta por un golpe, y se ha quemado con las llamas. Los socorristas lo bajan por las paredes exteriores de la casa (de esto queda el testimonio de un fotorreportaje publicado en los periódicos).

Rosa Elena concluye que Jorge Ríos era el amarillismo periodístico llamaba “El Matamujeres”, y que ella cobijaba en su casa. También dice saber que Jorge les robaba los documentos a las mujeres que seducía, y hasta se los había mostrado a ella.

La habilidad narrativa de Olaizola se basa en desarrollar esta historia progresivamente, envolviéndola con tenues, sutiles emociones de parte de las dos mujeres-personajes. Rosa Elena, que se desenvuelve con innegable encanto personal en todo este relato (y así se “roba” la película), emplea varias veces una expresión común, una muletilla: “¡Qué horror!”, con la que, sin advertirlo, está calificando algo que debió de estar constantemente en su subconsciente: la presencia de un individuo a la vez encantador y peligroso en la intimidad de su casa. Algo que la conclusión histórica le debió haber iluminado al fin en la conciencia, retroactivamente. La sirvienta Florencia continúa ofreciendo una misa, cada año, a la memoria de Jorge Ríos, ¿por cariño o por *protección* supersticiosa? Y Yulene Olaizola (a quien Ríos había conocido, prestado *atención*, fotografiado y luego pintado en cuadros, cuando ella era niña) realiza este estremecedor y brillante documental como conjurando a un personaje tan amable como siniestro. En realidad, *Intimidaciones de Shakespeare y Victor Hugo* es el relato de tres sobrevivientes. Tres mujeres a las que el asesino tuvo a su alcance, en la palma de su mano, pero nunca mató.¹³



Conclusiones

El primer concepto resultante de este recorrido por algunos documentales personales y subjetivos, entre los más importantes que el cine latinoamericano haya realizado en las últimas dos décadas, es una doble comprobación: su diversidad de estrategias discursivas, que apuntan todas hacia la narración, y la necesidad de negociar identidades entre el sujeto del enunciado (el otro) y el sujeto de la enunciación (el narrador). Como los límites distintivos entre estas dos entidades se han acortado y recortado, se crean a su vez nuevas relaciones entre aquello que entendíamos como el sujeto y el objeto (el otro), y, a su vez, entre ellos y el receptor,

13. La conciencia de esta posibilidad está en la página 84 de su libro: “Así empezó mi amistad con una persona que bien habría podido acabar con mi estabilidad emocional e inclusive segar mi vida”.



"Los rubios."



el "nuevo" público. Ya no se trata de comprender realidades ajenas y lejanas, como las presentadas por los documentales etnográficos, sino de reconocer al yo receptor-narratorio en problemáticas que lo incluyen. Ya no se trata de incentivar el activismo de ese receptor-narratorio, como buscaba hacer el documental político tradicional, sino de que éste negocie por su lado su identidad con el sujeto y el objeto del documental personal. En otros términos, la subjetividad del documental personal nos compromete como receptores, las vidas contadas son reflejos posibles de nuestras vidas.

En un fragmento agudo y perceptivo de su libro *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Leonor Arfuch argumenta que

aun el "retrato" del yo aparece, en sus diversas acentuaciones, como una posición enunciativa dialógica, en constante despliegue hacia la otredad del sí mismo. No habría "una" historia del sujeto, tampoco una posición esencial, originaria o más "verdadera". Es la multiplicidad de los relatos, susceptibles de enunciación diferente, en diversos registros y coautorías —la conversación, la historia de vida, la entrevista, la relación psicoanalítica— la que va construyendo una urdimbre reconocible como "propia", pero definible solo en términos relacionables: *soy tal* aquí, respecto de ciertos "otros" diferentes y exteriores a mí.¹⁴

En cuanto a las estrategias narrativas y de negociaciones de la identidad, resulta clara su variedad y diversidad, como sucede también en el cine de ficción. No existe

14. Arfuch, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 99.

un “modelo” único y tabulado de cine subjetivo y personal, aunque partiera de situaciones comparables, como las de Roqué y Carri (búsqueda de la identidad), Anzola y Buil-Sistach (identidad familiar a partir del archivo), Portillo y Olaizola (iluminación de los secretos domésticos). Y sin embargo todos tienen la impronta de una búsqueda hacia el interior (de sí mismo, de su familia, de su entorno) sin despegarse nunca del sujeto que enuncia y del destinatario que escucha (y ve), empatiza y participa. Aún existen otros ejemplos, similares en su importancia y estética, que muy probablemente ampliarían este mapa, sin modificarlo mayormente, pero que los límites de este ensayo nos impiden por el momento convocar.¹⁵



15. A simple modo de ejemplo: *La televisión y yo* (2003) y *Fotografías* (2007), de Andrés di Tella; *La memoria obstinada* (1997), de Patricio Guzmán; *El telón de azúcar* (2006), de Camila Guzmán; *M* (2007), de Nicolás Prividera; *El abuelo Cheno* (1995) y *Del olvido al no me acuerdo* (1999), de Juan Carlos Rulfo; *Decile a Mario que no vuelva* (2008), de Mario Handler; *Santiago* (2008), de João Moreira Salles; *Pasaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut; *Chile, los héroes están fatigados* (2002), de Marco Enríquez-Ominami; *Haciendo patria* (2007), de David Blaustein; *Circunstancias especiales* (2006), de Marianne Teleki y Héctor Salgado; *La ciudad de los fotógrafos* (2006), de Sebastián Moreno; *En algún lugar del cielo* (2003), de Alejandra Carmona; *Dear Nonna: A Film Letter* (2005) y *Remitente: una carta visual* (2008), de Tiziana Panizza; *DF-Destino final* (2008), de Mateo Gutiérrez; *La flaca Alejandra* (1994) y *Calle Santa Fe* (2008), de Carmen Castillo; *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2007), de Lorena Giachino Torrens...

- BARNABÉ, Jean-Philippe, tesis “Felisberto Hernández: une poétique de l’inachèvement”, París: Universidad de la Sorbonne Nouvelle, 1997.
- “Tierras de la memoria como autoficción”, en *Boletín de la Academia Nacional de Letras*, Tercera época, n° 10, Montevideo: julio-diciembre 2001.
- BLIXEN, Carina, “En busca de Paco”, Montevideo: El País Cultural, 19 de octubre 2001.
- DÍAZ, José Pedro, prólogo a *Diario del sinvergüenza y Últimas invenciones*, Montevideo: Arca, 1974.
- *El espectáculo imaginario I*, Montevideo: Arca, 1991.
- *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*, Montevideo: Planeta, 2000.
- GIRALDI DEI CAS, Norah, *Felisberto Hernández, musique et littérature*, París: Indigo & Côté-Femmes Éditions, 1998.
- “Una obra al acecho de la verdad. En el centenario del nacimiento de Felisberto Hernández”, en *Hermes Criollo*, Año 2, n° 5, Montevideo: abril-julio 2003.
- GÓMEZ MANGO, Edmundo, “Las felicidades de Felisberto: las infancias de su escritura”, en Actas del coloquio. *Homenaje internacional a Felisberto Hernández. Nadie encendía las lámparas 1947-1997*. Nuevas variaciones críticas, Norah Giraldi Dei Cas (Coord.), París: UNESCO, 4 y 5 de diciembre 1997.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, *Obras completas*, Tomos I-III, Montevideo: Arca-Calicanto, 1983.
- HUYSEN, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- LADDAGA, Reinaldo, *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, París: Editions Belin, 2006.
- MAY, Georges, *La autobiografía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MONDRAGÓN, Juan Carlos, “Retrato de Felisberto entre plantas”, trabajo inédito (Archivo José Pedro Díaz).
- ONG, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- PERERA SAN MARTÍN, Nicasio, “Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández”, en Alain Sicard, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.