

Primera Persona Singular. Estrategias de (auto) representación para modular el “yo” en el cine de no ficción

First Person Singular. (Auto)representation strategies for shaping the “self” in non-fiction film

Paola Lagos Labbé

Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile
paola.lagos.labbe@gmail.com

Resumen

El artículo pone en tensión el problema de la autorepresentación en el cine de no ficción, dando cuenta de sus principales estrategias narrativas, formales y estéticas. El rasgo subjetivo e introspectivo que caracteriza a este tipo de documentales, se enmarca en el espacio de lo privado –lo cotidiano, íntimo, afectivo, emocional, confesional– y convoca diversos recursos para modular un universo y una voz que evocan un “yo”. Una de las expresiones cruciales de la autorepresentación cinematográfica es el documental autobiográfico, caracterizado por la búsqueda identitaria y genealógica de autores que, generalmente posicionados desde una identidad problemática o fracturada, indagan en experiencias pasadas, traumáticas o no resueltas. Focalizándose en el escenario nacional del documental en primera persona, el artículo además dará cuenta de ciertos puntos de inflexión presentes en algunos documentales recientes, que representan un giro en el tratamiento de la memoria y el trauma personal –con respecto a aquellas obras signadas por el Golpe de Estado y sus consecuencias–, proyectando nuevas tendencias y desafíos para la renovación de los mecanismos de autorepresentación cinematográfica en el contexto chileno contemporáneo.

Palabras clave: Subjetividad, autorepresentación, documental autobiográfico, memoria traumática.

Abstract

The article explores the narrative, aesthetic and formal strategies of autorepresentation in non-fiction cinema. The subjective and introspective

feature that characterizes autobiographical documentary is delimited in a private, intimate, quotidian, affective, emotional, confessional realm, adopting settings that gather different auto-representational resources to shape a distinct space, time and voice that come together to evoke the “self”. The article reviews Chilean contemporary autobiographical documentary and its relation to new modalities of enunciation of traumatic experience, regarding its most recurrent strategies and the diversity of experiences shown through its filmic material, in order to represent subjectivity on behalf of new generations of filmmakers which stray away from classic enunciation strategies. The autorepresentation in Chilean non fiction film, seems extremely interesting since there has been a strong change in which a sense of public “collective” social memory (related to Chilean dictatorship) has given way to intimate and subjective memory in the reconstruction of the past and the evocation of meaning in the present (the reconstruction of even more intimate personal biographies relating to themes such as family secrets and lies, adoption, depression, suicide, etc).

Keywords: Subjectivity, Autorepresentation, Autobiographical Documentary, Traumatic Memory.

I. La (auto)representación de la subjetividad

La vocación introspectiva por narrar la realidad más íntima, privada y cercana, emerge como rasgo inherente al arte cinematográfico. El gesto de volcar la cámara “hacia dentro”, hacia lo más próximo y personal e incluso hacia el “yo”, parece ser una operación connatural al propio medio desde su nacimiento. Basta recordar una de las primeras filmaciones de los hermanos Lumière, *La comida del bebé* (1895), que puede sindicarse como la *home movie* inaugural de la historia del cine. Un segundo hito histórico para la experimentación de la subjetividad cinematográfica, lo constituyen las vanguardias¹ terreno extremadamente fértil que no solo arrojó las primeras obras con marcada tendencia autorreflexiva, sino que también elaboró las más tempranas consideraciones alrededor de la autobiografía cinematográfica. Ya en 1931, el teórico húngaro Bela Balasz vaticinó el potencial de “un género que los cineastas *amateur* deberían crear, y que podría presentar una importancia documental tan grande como los diarios íntimos y las autobiografías escritas²”, anticipándose a lo que décadas más tarde sería el apogeo del documental autobiográfico. Las vanguardias marcan, pues, el inicio de diversas formas de autorepresentación que se han desarrollado a lo largo de

1 *El hombre y la cámara*, de Dziga Vertov (1929); o los autorretratos filmados de Man Ray, *Autoportrait* (1930), *Courses landaises* (1935) y *La Garoupe* (1937).

2 Cfr. *Je est un film*, Alain Berlanga, Ed. ACOR, 1998.

la historia del cine, pero que hasta hace un par de décadas se mantuvieron siempre en los extramuros de los sistemas de producción industriales, acuñándose en espacios cinematográficos independientes y experimentales, privilegiando, en consecuencia, formatos de cine *amateur* tales como el 16 y el 8 mm. en celuloide, y luego el vídeo doméstico y digital.

Hacia las postrimerías del siglo XX, fuimos testigos de un verdadero auge de la autorepresentación documental, eclosión que trajo aparejadas las primeras preocupaciones teóricas y críticas alrededor del cine del yo³. En una revisión retrospectiva exhaustiva, sin duda encontraremos algún que otro aislado y ocasional filme de carácter autorepresentacional previo a los años 90⁴ –*stricto sensu*, desde los 60–, sin embargo, no es sino hasta finales de dicha década cuando se evidencia una irrupción definitiva y una producción sostenida y sistemática de autobiografías y diarios íntimos, no solo como manifestaciones excepcionales y marginales al *mainstream* de las industrias cinematográficas más robustas (principalmente Estados Unidos y Europa), sino como una tendencia que se consolida alrededor del mundo entero. Tanto, que podríamos afirmar que hoy en día las producciones de no ficción de naturaleza “yoica” predominan cuantitativamente en espacios de exhibición y distribución de cine documental tales como festivales internacionales (no solo aquellos especializados en el género), donde estas películas suelen ser ampliamente premiadas y a menudo logran –sin siquiera perseguir la masividad– repletar las funciones y cosechar una inaudita atención crítica. Lo mismo puede constatarse en la academia; son cada día más las escuelas de cine y de comunicación audiovisual que asisten a una expansión exponencial de proyectos documentales autobiográficos por parte de sus estudiantes que –con mucha mayor frecuencia que hace una década– se decantan hacia los caminos de la exploración de la intimidad. Concordamos, pues, con Renov (2004), para quien la subjetividad ha sido la tendencia determinante del cine de no ficción contemporáneo, lo que –en cualquier caso– dista mucho de ser una prerrogativa del arte cinematográfico, en tanto se fragua en el escenario de una postmodernidad que evidencia la crisis de los grandes relatos del proyecto moderno. La emergencia de este verdadero *boom* de un “cine en primera persona” se explica pues,

3 En 1984 y 1986, se realizan los encuentros “Cine y Autobiografía” (Valence; Francia, y Bruselas; Bélgica, respectivamente). En 1985, la Revista *Revue Belga du cinéma*, lanzó el número “Un cine de la autobiografía”. En la década siguiente (1999), la Asociación para la Autobiografía (APA) dedicó sus jornadas anuales al cine, y consagró el número 22 de su revista *La faute à Rousseau* (octubre de 1999) al dossier “Autobiografía y Cine”.

4 Los más importantes: *David Holzman’s diary*, de Jim McBride (1967); *Walden. Diaries. Notes and Sketches* (1969) de Jonas Mekas y su posterior ininterrumpida creación autorepresentacional; *Diaries, 1971-1976*, de Ed Pincus; *Family Portrait* (1972), de Jerome Hill; *Filmmaker Vacation* (1974) de Johan Van der Keuken; *News from home* (1977), de Chantal Akerman; *Diary* (1973-1983), de David Perlov; *Les années dé clic* (1983), de Raymond Depardon; *Intimate Stranger* (1986), de Alan Berliner; *Sherman’s March* (1986), de Ross McElwee .

en parte, por la preeminencia que se ha dotado desde las artes y las humanidades a las expresiones subjetivas que reivindican la memoria. Frente a este franco predominio actual de la autorepresentación cinematográfica, mayoritariamente volcada en documentales autobiográficos, es preciso advertir –tanto en términos globales como en términos locales– un eventual agotamiento de estas narrativas, sus materias y sus mecanismos de enunciación, por lo que se vuelve apremiante la renovación de estrategias formales y la experimentación con recursos creativos que fomenten caligrafías propias y exploten las potencialidades del lenguaje audiovisual para esculpir el “yo”. Y, en efecto, ya comienzan a vislumbrarse las primeras manifestaciones autorreferenciales que refrescan el escenario del documental autobiográfico nacional y que anticipan nuevos desafíos para la representación de la subjetividad en el cine de no-ficción.

II. ¿Qué se filma cuando a quien se filma es el “yo”? Documental Autobiográfico y otros discursos del cine de no ficción en primera persona

El cine contemporáneo de no ficción ha demostrado claramente su radical divorcio de la pretendida objetividad discutida a lo largo de la historia del documental –y, en ciertos períodos, atribuida casi por defecto a algunas de sus manifestaciones, especialmente las de carácter observacional– y se ha decantado decididamente hacia la vocación subjetiva e introspectiva de sus formas narrativas. Así pues, el documental –tradicionalmente exigido de dar cuenta de la alteridad– en la actualidad es conminado a dar cuenta de “sí mismo” (*autobiografía*; *autorretrato*⁵); esto es, del “sí mismo” creador y, subsecuentemente, del “sí mismo” obra.

En cuanto a su adscripción genérica, sus estrategias narrativas, sus recursos estilísticos y sus registros de enunciación narrativos y poéticos, estos cines autorepresentacionales de no ficción son de compleja categorización, transitando por territorios de tan difusas fronteras como fértiles confluencias. Muchas de estas filmaciones íntimas son mestizajes que bordean los intersticios de diversos modelos fílmicos de inscripción tales como la autobiografía, el diario de vida, el diario de viaje, los documentales epistolares (las “cartas filmadas”), el autorretrato, el cine ensayo (*ensa/ Yo*), el cine familiar y *amateur*, entre otras expresiones.

La **autobiografía** –la representación o escritura (“grafos”) de la vida (“bio”) de uno mismo (“auto”)– es, al decir de Jerome Bruner, “la construcción de la vida a través de la construcción de un ‘texto’” (1993, p. 55). Como podemos apreciar, es en el

5 “Autos”, prefijo de origen griego que significa “uno mismo”.

carácter grafológico donde está puesto el acento de la mayor parte del trabajo analítico producido alrededor de las prácticas autobiográficas literarias y cinematográficas. Para Philippe Lejeune (2004), este tipo de narración debe ser un relato retrospectivo que una persona real hace de su propia existencia. Ello nos lleva a pensar la autobiografía como un género narrativo referencial (anclado en la historia) determinado por principios de continuidad e identidad, focalizado en la experiencia temporal de un individuo (preferentemente su infancia y juventud; el pasado recobrado a través de la memoria). Así, el documental autobiográfico delimitaría un espacio, un tiempo y una voz, para evocar un “yo” forjado en la observación de la propia historia de vida y su búsqueda identitaria, en tanto huella de la experiencia y de la subjetividad de su autor. “Es el cine autobiográfico *per se* el que enfrenta plenamente la ruptura entre el tiempo del cine y el tiempo de la experiencia, e inventa formas para contener lo que encuentra allí” (Sitney, 1978, p. 246).

En el cine de no ficción, la narración intro/retrospectiva autobiográfica adopta la forma de una puesta en escena de la propia trayectoria vital o de fragmentos de esta, en la que el sujeto narrador en principio coincide con el sujeto narrado (autor, narrador y protagonista son una misma persona), así como el “yo” constituye tanto el enunciador como el enunciado. La historia que se conforma, estaría atravesada necesariamente por un valor de verdad, lo que Lejeune (2004) denomina el “pacto autobiográfico”, que –más allá de intentar encorsetar el relato en categorías como el carácter “verídico” u “objetivo” de los hechos representados– releva gran importancia a la relación entre el autor y espectador.

El “yo” filmado puede adoptar múltiples formas, que pueden o no constituirse en documentales autobiográficos, en la medida en que estos se caracterizan por poseer una naturaleza de difícil categorización y unos límites borrosos, que lo hacen lindar con expresiones diversas dentro de la vasta gama de los géneros testimoniales y autorreferenciales presentes en el cine. En cualquier caso, lo que vincula irremediamente un registro a la autobiografía filmada, es el constituir una determinada forma de relato que espejee algún sentido sobre la vida. Ahora bien, el primer obstáculo que se evidencia llegados a este punto, es la dificultad de definir qué significa una vida y cuáles de sus eventos, momentos, memorias, gestos o personas son significativos y, en consecuencia, dignos de ser seleccionados como forma de representatividad, ante la evidente incapacidad del cualquier relato para dar cuenta de la totalidad de una trayectoria vital.

En el caso del **diario de vida filmado**, por ejemplo, el acento recaerá en que estas (dia)crónicas personales –por lo general registradas a lo largo de períodos prolongados en la vida de un cineasta (varios años o décadas)– no poseen un orden establecido para plasmar las vivencias cotidianas, las relaciones afectivas y familiares que recogen. De allí que uno de sus rasgos fundamentales sea su estructura fragmentaria. Si bien el diario es cronología, esta no impone linealidad, sino que

–como las *home movies*– avanza en el curso de la experiencia cotidiana y su desorden existencial, respondiendo prioritariamente al devenir pulsional de los estados anímicos del autor o a la dispersión atomizada inherente al flujo de los pensamientos. Es en el proceso de montaje, donde –generalmente a través de la *voice over*– se ordena el carácter desestructurado y discontinuo de la narrativa, aportándole aquello que Lejeune (2004) entiende como una “perspectiva retrospectiva”; una reconstrucción del pasado desde un presente en donde el cineasta reevalúa y aporta sentido y coherencia al relato de su existencia.

El **diario de viaje filmado**, en tanto, se estructura en función de desplazamientos cartográficos o espirituales, efectivos o afectivos, en que los cineastas errantes avanzan animados por reencontrar las propias huellas del pasado, y fruto de dicho movimiento interior y exterior, emprender un sendero que explore dentro de sí mismos. Las estrategias de evocación poética de estos filmes, en general, dan forma a una estética del desarraigo o del desamparo que transita entre la filiación y la orfandad, en este constante ir y venir entre el alejamiento y el acercamiento desde/hacia los orígenes. De ahí que no es de extrañarse que los registros de enunciación narrativos sean la reminiscencia, la nostalgia, el desaliento, la fragilidad del recuerdo y el futuro incierto. Estos cineastas buscan indagar en la identidad del “yo” y sus fisuras, interrogar las grietas de la memoria, recomponer la identidad escindida y corporeizar los espectros del pasado en personas concretas, lugares palpables, objetos y formas que se fijan y se prolongan ya no solo en la fragilidad de la memoria, sino en la materialidad del celuloide, en un tiempo y un espacio filmicos.

Otro registro testimonial que –al igual que los diarios– recupera desde las particularidades del lenguaje audiovisual ciertas formas de representación originalmente atribuibles al campo de la literatura, es la **carta filmica**. En el contexto contemporáneo de las nuevas tecnologías de la comunicación, prácticas culturales como las epistolares se encuentran camino a desaparecer. La carta filmica como recurso comunicacional, supone una relación entre emisor y receptor que, en la mayoría de los casos, tensiona –mucho más que el vínculo entre realizador y su receptor declarado (comúnmente uno de los padres, abuelos, hijos o alguien cercano al núcleo afectivo del cineasta)– el nexo entre director y espectador; real destinatario de la correspondencia. En general, pues –y salvo contadas excepciones⁶–, estas cartas donde se expresan sintonías, reflexiones, motivaciones, filias y fobias, no esperan respuesta. El énfasis de esta modalidad autorepresentacional está puesto en la carta como puente que se tiende entre dos dimensiones, camino de autoconocimiento

6 En 2011, el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona lanzó el DVD box *Correspondencia(s)*, proyecto surgido en 2006, que reúne las cartas cinematográficas entre 5 parejas de creadores: José Luis Guerin y Jonas Mekas; Albert Serra y Lisandro Alonso; Isaki Lacuesta y Naomi Kawase; Jaime Rosales y Wang Bing; Fernando Eimbcke y So Yong Kim.

para el propio cineasta, o vía de acercamiento entre dos personas distantes espacial o temporalmente. En Chile, una de las principales exponentes de esta práctica cinematográfica es Tiziana Panizza, con su trilogía *Cartas Visuales*, compuesta por tres cortometrajes de no ficción filmados en Super 8mm.: *Dear Nonna: A film letter* (2004); *Remitente: una carta visual* (2008); y la recientemente estrenada *Al final: la última carta* (2012).

Una de las últimas tendencias autorepresentacionales –vinculada sobre todo al soporte videográfico– es el **autorretrato**. Probablemente la fórmula menos explorada en el cine documental chileno, el autorretrato constituye una bisagra entre la autobiografía, el videoarte y la *performance*, y se caracteriza por abordar cuestiones relacionadas con la experimentación formal del propio medio tecnológico a través del cual se enuncia un “yo” corporeizado y tensionado entre el espacio mental (la percepción subjetiva) y el espacio material en el que se circunscribe y emplaza un cuerpo, por lo general, fragmentado. Así, la cámara videográfica surge como instrumento de un acto performático en el que el autor se expone como una unidad de cuerpo, experiencia y memoria, mediante la que construye una relación tanto estética como técnica. Respecto a las estrategias performativas sobre el cuerpo en las que indaga el autorretrato videográfico, Raymond Bellour (2009) explica que una de las diferencias entre esta práctica y otras que se inscriben en la autobiografía fílmica, es que al sujeto del autorretrato no le interesa narrarnos la cronología de sucesos de la trayectoria vital, sino mostrarnos quién es ese “yo”, en un “sentido agudo de la vida cotidiana, los gestos, las posturas; una oscilación pendular entre presente y pasado, imaginación y realidad, materia y memoria” (2009, p. 249).

III. De la memoria pública a la memoria íntima. El “yo” testimonial y el trauma en el documental autobiográfico nacional

En Chile, el documental autobiográfico contemporáneo ha estado determinado por los acontecimientos políticos que marcaron la historia reciente: el Golpe de Estado y sus consecuencias en la intimidad de las familias chilenas. En este contexto, la representación del trauma individual y colectivo reviste un gran desafío para aquellos realizadores conminados a enfrentar tales fracturas vitales desde la búsqueda de estrategias comunicativas, narrativas y estéticas que articulen un diálogo entre las múltiples capas de la experiencia personal, la evidencia de lo real, la historia y la memoria. Para ello, la recurrente elección del cine de no ficción autorreferencial, parece ratificar el potencial liberador de una narrativa de lo real capaz de restituir los tejidos de una memoria fraccionada y restablecer la integridad de una identidad trizada tras los eventos traumáticos, mediante lo que Brian Winston (1988) denomina con el concepto de “víctima documental”, para referirse a una primera persona afectada

por un trauma, que encuentra liberación, superación, sanación o, cuanto menos, canaliza expresivamente a través de las imágenes aquellas experiencias dolorosas que han marcado su vida y a las que es capaz de confrontar a través de la creación de una narrativa que dé sentido a su vivencia traumática⁷.

Parece lógico, entonces, que tras el fin de la dictadura en Chile, la recuperación de la democracia y la posterior llegada del nuevo milenio, la cinematografía nacional presentase un auge sostenido y exponencial en la producción de documentales autobiográficos⁸, en los que hemos sido testigos de una historia reciente narrada por autores que se posicionan desde este enfrentamiento al trauma, toda vez que la construcción de sus identidades personales se da en forma correlativa a la social, por lo que el cineasta comprende su historia privada implicada en procesos históricos y formaciones sociales mayores. Es por ello que estos documentales no se centran tanto en los hitos históricos, como en la relación personal de los creadores con tales hechos. Ejemplos de estos filmes –realizados por cineastas pertenecientes a la generación directamente afectada– son *Calle Santa Fe* (2007) de Carmen Castillo, y todo el monumental proyecto cinematográfico de Patricio Guzmán⁹, posterior a su emblemático film *La Batalla de Chile* (1972-1979), que contempla las obras *Chile: La Memoria Obstinada* (1997), *El Caso Pinochet* (2001), *Salvador Allende* (2004) y *Nostalgia de la luz* (2010).

Un paso más allá en el camino de la introspección autorepresentacional, se encuentran aquellas obras que, si bien también abordan temáticas políticas, lo hacen desde un punto de vista subjetivo que busca dar cuenta de cómo el devenir de Chile afectó la vida privada familiar y el desarrollo identitario de sus protagonistas. La mayoría de estas obras nos hablan de la historia de Chile a partir de las experiencias de una generación de nuevos directores que hoy tienen entre 30 y 45 años, y son hijos de padres que tuvieron una militancia de izquierda que marcó el destino de sus familias, ya sea por la desaparición o muerte de uno o más de sus miembros durante la dictadura (*En algún lugar del cielo*, 2003. Alejandra Carmona; *Mi vida con Carlos*, 2008. Germán Berger; y la recientemente ganadora de la sección Cine

7 Cfr. Larraín, C., 2009.

8 El libro *Documentales Autobiográficos Chilenos* (Vergara, C. y Bossy, M. 2010. Disponible en <http://www.documentalesautobiograficos.cl>), delimita un corpus de 15 obras entre los años 2001 y 2010.

9 La integridad de la obra de Guzmán calza con la descripción de Dori Laub sobre las narrativas alrededor del trauma: “El imperativo de contar y de ser escuchado puede transformarse en una tarea que consume la vida entera. Sin embargo, parece que no importa cuánto se narre, nunca se logra acallar esta compulsión interna. Nunca hay suficientes palabras, ni las palabras correctas, nunca hay suficiente tiempo ni existe el momento correcto, y nunca hay suficientes oídos ni los oídos correctos para articular la historia, la que no puede ser capturada plenamente en el pensamiento ni la memoria ni el discurso”. (Laub, 1992: 78).

en Movimiento del Festival de Cine B/5, 2012, *Venían a buscarme*, de Álvaro de La Barra, actualmente en etapa de postproducción, con fecha de estreno en 2013), o por la dispersión sufrida en el exilio y el desarraigo experimentado en el retorno al país (*El edificio de los chilenos*, 2010. Macarena Aguiló; *El eco de las canciones*, 2010. Antonia Rossi). A través de estos documentales se configura una versión audiovisual de lo que Marianne Hirsch ha definido como “postmemoria”; esa recapitulación de la historia traumática realizada por la segunda generación a partir de los recuerdos de sus protagonistas o supervivientes.

En los dos últimos años, novísimos documentales autobiográficos arrojan luces sobre tendencias emergentes que subvierten los registros de enunciación clásicos de la mayoría de las filmaciones íntimas que –para cumplir con la que según Lejeune es la “función reparadora” de toda empresa autobiográfica¹⁰– acuden a tonos excesivamente solemnes, dramáticos y hasta terapéuticos cuando se ha de explorar en memorias familiares signadas por dolores, secretos, vacíos, vergüenzas, mentiras y confesiones. Estos incipientes puntos de inflexión pueden verse en algunos recientes documentales autobiográficos nacionales como *Hija* (M^a Paz González, 2011. Documental Ganador de la Competencia Nacional de FIDOCS, 2011; Mejor Documental Festival Internacional de Cine de Antofagasta, FICIAN, 2011; Premio a la Mejor Ópera Prima en MiradasDoc de Tenerife, 2012; Mejor Dirección Competencia Largos Chilenos en Festival de Cine B/5, 2012.), *El Huaso* (Carlo Proto, 2012), y *El Soltero de la familia* (Daniel Osorio, actualmente en postproducción, con fecha de estreno para 2013), obras que sorprenden y refrescan el escenario del “cine del yo”, toda vez que recurren a registros que emocionan al espectador por su delicadeza, sensibilidad, sencillez, sobriedad, profunda liviandad, humor sutil e ironía.

En el caso de los documentales *Hija* y *El Huaso*, se tensiona fuertemente la relación entre los espacios de lo público y lo privado, en la medida en que estas obras no se encuentran necesariamente signadas por la historia nacional oficial, sino que están centradas en problemáticas identitarias más íntimas –aunque no por ello menos traumáticas– como por ejemplo: la adopción, el embarazo no deseado, la crianza monoparental, la enfermedad, la depresión y el suicidio, entre otras experiencias vitales de la privacidad familiar en general, y de la compleja relación padre/madre-hija/hijo, en particular. Al dejar ventilar y entrar la luz en estos cuartos oscuros y enmohecidos del hogar, Guzmán y Proto no solo visibilizan eventos comúnmente ocultos o negados dentro del núcleo de la familia chilena, sino que además desencadenan procesos de

10 Según Lejeune, los encuentros de Valence de 1984 identificaron –sin pretensiones rígidas, definitivas o excluyentes– cuatro registros de enunciación para las filmaciones íntimas: melancolía, tristeza, nostalgia/ el deseo del otro/ el pasado, la regresión/ la soledad. Estos registros mezclan indicaciones de tonos, dentro de los que nunca figura el humor, la parodia, la ironía; el cine autobiográfico había sido mayoritariamente –y hasta ese momento– muy serio.

proyección, identificación y empatía que contribuyen a la aceptación y normalización de estos sucesos biográficos, dotando a estas obras de un profundo sentido político. Si coincidimos con Michel Fischer (1986) acerca de que la autobiografía contemporánea es una exploración de las identidades fragmentadas y dispersas de la sociedad pluralista de principios del siglo XXI, esta debiera tender en los próximos años precisamente a radicalizar la propuesta iniciada por M^a Paz González y Carlo Proto, en términos de dar cuenta de problemáticas identitarias atomizadas que aún se encuentran desatendidas desde las prácticas autorepresentacionales del documental nacional. Así pues, este cine en “primera persona singular” deberá enfrentar, por una parte, el reto de jugar un rol cada vez más preponderante en el ejercicio de la disidencia ante las tendencias estandarizantes de la cultura global, develando desde la subjetividad prácticas que proyecten la diversidad de la(s) realidad(es) –culturales, sociales, ideológicas, étnicas, etáreas, sexuales y de género– para el fortalecimiento de una sociedad plural.

Por otra parte, las estrategias de autorepresentación en el cine de no-ficción contemporáneo se verán conminadas a asumir el desafío de renovar sus formas, experimentando en la búsqueda de nuevos lenguajes, estéticas y poéticas que modulen miradas originales acerca de la relación entre el “yo” y su *locus* en el mundo interior y exterior. Este diálogo entre umbrales se ha visto enriquecido con el último y tal vez el más íntimo documental del destacado cineasta Ignacio Agüero; *El otro día* (2012), que simboliza una bisagra entre el adentro y el afuera del autor, su hogar y sus memorias, su pasado y su presente. Los goznes de la puerta de la casa de Agüero, se abren hacia paseos guiados por el azar, la casualidad, los avatares y las contingencias más cotidianas, reivindicando así el potencial expresivo y poético de una mirada documental contemplativa, capaz de provocar asombro en su intento por representar lo irrepresentable, la intercepción, el susurro, lo leve, lo fugaz, el proceso, el cambio; y redefiniendo, con ello, los contornos espaciotemporales del universo del cine de no-ficción.

Referencias bibliográficas

- Adams, P. (1978). *Autobiography in Avant-Garde Film*. En su *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism* (pp. 199-246). Nueva York: University Press.
- Bellour, R. (2009). *Entre Imágenes. Foto, cine, video*. Buenos Aires: Colihue.
- Bruner, J. (1993). *The Autobiographical Process*. En Folkenflik, R. (Ed.), *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation* (pp. 38-56). Stanford: Stanford University Press.
- Fischer, M. (1986). *Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory*. En Clifford, J. y Marcus, G.E. (Eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (pp. 194-232). Berkeley: University of California Press.
- Lagos, P. (2012). *Ecografías del "Yo": Documental Autobiográfico y Estrategias de (Auto)Representación de la Subjetividad*. *Revista Comunicación y Medios*, 24, 60-80.
- Larraín, C. (2009). 11 de septiembre de 1973: trauma, testimonio y liberación a través del cine documental. *Revista Comunicación y Medios*, 20. Obtenido el 16 de octubre de 2012, desde <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewArticle/15013/15433>.
- Laub, D. (1992). *An Event Without Witness: Truth, Testimony and Survival*. En Felman, S. y Laub, D. *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (pp. 75-92). E.E.U.U.: Routledge.
- Lejeune, P. (2008). *Cine y Autobiografía, problemas de vocabulario*. En Martín, G. (Ed.), *Cineastas frente al espejo* (pp. 13-26). Madrid: T&B Ediciones.
- Renov, M. (2004). *The Subject in Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Winston, B. (1988). *The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary*. En Rosenthal, A. y Corner, J. (Eds.), *New Challenges for Documentary* (pp. 269-287). Berkeley: University of California Press.