

Giro subjetivo y puesta en escena del yo en el documental ecuatoriano

Subjective Turn and Staging of the Self in the Ecuadorian Documentary

Christian León

Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador.
christian.leon@uasb.edu.ec

Resumen

En lo que va del siglo, el documental ecuatoriano ha construido una pequeña tradición de cine subjetivo en la cual el realizador construye su relato, poniendo en evidencia su lugar de enunciación personal respecto de los hechos contados. Tomando como casos de estudio a los filmes *El lugar donde se juntan los polos* (2002) de Juan Martín Cueva y *El grill de César* (2014) de Darío Aguirre, este texto analiza la articulación entre procedimientos de ficcionalización y documentación en los filmes autobiográficos. A través del estudio de la enunciación cinematográfica y el análisis fílmico se caracteriza al documental autobiográfico ecuatoriano como una puesta en escena del yo que oscila entre el deseo de dar cuenta sobre la propia vida y las mediaciones sociales, discursivas, narrativas y tecnológicas que se producen en el contexto contemporáneo.

Palabras clave: Cine, documental, biografía, subjetividad.

Abstrac

*In so far this century, the Ecuadorian documentary has built a small tradition of subjective cinema in which the director constructs his story, revealing his place of personal enunciation regarding the facts told. Taking as case studies the films *El lugar donde se juntan los polos* (2002) by Juan Martín Cueva and *El grill de César* (2014) by Darío Aguirre, this paper analyzes the articulation between fictionalization procedures and documentation in autobiographical films. Through the study of cinematographic enunciation and film analysis, the Ecuadorian autobiographical documentary is characterized as a *mise-en-scène* of the self that oscillates between the desire to narrate one's life and the social, discursive, narrative and technological mediations that occur in the contemporary context.*

Keywords: Cinema, documentary, biography, subjectivity.

1. Introducción

Desde los años noventa vivimos un boom de los discursos biográficos, las literaturas de la experiencia y los relatos del yo. La creciente importancia que han tomado los diarios íntimos, las confesiones, las correspondencias, las biografías dentro de la industria cultural, el espectáculo y en las ciencias sociales dan cuenta de ello. En los medios masivos, el *reality show*, la telerrealidad y el periodismo rosa sobre la vida de celebridades ha creado una hiper-visibility de la intimidad (Imbert, 2003: 109). En el internet y las redes sociales, se multiplican blogs, diarios, post, textos, fotografías y videos que reafirman la tendencia hacia un apabullante “show del yo” (Sibila, 2012: 33). Incluso en las ciencias sociales, puede advertirse un giro hacia la subjetividad que es verificable en la utilización de auto-etnografías, entrevistas a profundidad e historias de vida (Arfuch, 2002: 177).

Este giro hacia la intimidad en la cultura contemporánea está relacionado con la crisis de los grandes relatos, la emergencia de las pequeñas historias explicada por el posmodernismo, el fin de las utopías colectivas, la creciente visibilidad de la vida privada, el efecto democratizador de las tecnologías que permitió que muchos sujetos puedan autoexpresarse. La emergencia del relato autobiográfico surge paralelamente a la consolidación del discurso posmoderno, el posestructuralismo y los conocimientos encarnados propuestos por la crítica feminista y poscolonial. Una vez que todos estos factores confluyen entramos en el auge de los discursos autobiográficos de las décadas de 1980 y 1990.

El giro subjetivo en la cultura contemporánea, también se expresa dentro del campo cinematográfico. En paralelo a lo que sucedía en la cultura del espectáculo y los medios, en los territorios del cine se constata también una crisis del relato ficcional y las narrativas omniscientes en provecho de los discursos de no-ficción basados en experiencias del yo y la autobiografía. De ahí que en los años noventa y en la primera década del nuevo siglo se hable de un giro subjetivo del documental contemporáneo: “Está muy aceptado el giro subjetivo, en este sentido creo que es la puerta que abre realmente el nuevo documental. [...] El giro subjetivo está presente en los propios films biográficos, el interés por el cine familiar, todos estos ejemplos nos introducen en la subjetividad” (Catalá, 2015, p.2).

2. Marco Teórico

Partiendo de la consideración de documentalistas como Joseph Morder o Raymond Depardon, Philippe Lejeune planteó la idea de un *autobiografilm* no ficticio para referirse a narraciones de carácter documental en las cuales los cineastas narran aspectos de su vida privada que reproducen “el pacto autobiográfico” a través del dispositivo cinematográfico (Lejeune, 2008, p.25). El autobiografilm documental plantea una compleja articulación de discursos autobiográficos y lenguajes no-ficcionales que pone en escena al yo a través de la narración audiovisual. Estos filmes “se enmarcan en el espacio de lo privado –lo cotidiano, íntimo, afectivo, emocional, confesional– y se traducen en puestas en escena que convocan diversos recursos autorrepresentacionales para modular un espacio, un tiempo y una voz que confluyen para evocar un ‘yo’” (Lagos, 2011, p. 60).

Efrén Cueva sostiene que los filmes autobiográficos se articulan en una tensión entre aspectos genéticos (construcción del relato) y los aspectos pragmáticos (pacto de verdad entre director y espectador). Es decir

la autobiografía supone en su origen una construcción, una transformación de la vida en un relato, y en este sentido se podría considerar como ficción. Pero al mismo tiempo ese relato se presenta al lector como verdadero, como reflejo de la vida del autor (Cueva, 2008, p.103).

Esta tensión entre la construcción del relato y el pacto de verdad se produce porque la producción de textos desde el yo está modulada por un conjunto de sistemas y dispositivos lingüísticos, sociales y culturales, así como estructuras narrativas a través de las cuales se textualiza la experiencia vivida. Por esta razón Arfuch planteó la necesidad de alejarse de visiones románticas y esencialistas para considerar que los discursos biográficos están determinados por el orden del relato, la dispersión del yo, la mediatización, los marcos sociales y la intertextualidad (Arfuch, 2009). El relato autobiográfico se construye a través de una serie de mediaciones históricas, sociales, narrativas, fílmicas y tecnológicas que modulan el deseo de dar cuenta la propia vida de manera fidedigna.

Partiendo de la literatura reciente sobre las autobiografías documentales planteamos cinco aspectos que nos permiten caracterizarlas: a) coincidencia entre enunciación y enunciado; b) historia privada sobre la vida social; c) narración visual y sonora en primera persona; d) pacto autobiográfico; y e) carácter performativo de la narración.

En primer lugar, las autobiografías documentales plantean una operación del discurso cinematográfico a través de la cual el lugar de enunciación (el yo desde donde se estructura el discurso) se transforma en el objeto de la enunciación fílmica (el personaje narrado en el discurso). Existe una reducción de las distancias entre autor, narrador y personaje que genera un efecto de autenticidad en el relato. De esta característica se desprende el punto de vista parcial, el conocimiento localizado e incompleto del narrador subjetivo (Weinrichter, 2004, p.51). En segundo lugar, la autobiografía documental pone en primer plano la vida privada del propio realizador. La autobiografía tiende a trabajar sobre las historias del yo, valoriza los relatos individuales desde un punto de vista contingente que pretende ser considerado como honesto consigo mismo (Rascaroli, 2014, p.152). De ahí que las autobiografías documentales privilegian la vida privada de los individuos en el contexto de la vida social y colectiva.

En tercer lugar, la autobiografía plantea una modalidad del discurso audiovisual relacionado con la primera persona, a través de la modulación del yo dentro del entramado signifiante. Por esta razón la narración remite a la dimensión parcial y subjetiva desde donde se cuenta la historia (Piedras, 2014, p.22). A través de la incorporación de la voz *en off*, de la voz *over* o del cuerpo filmado del cineasta se plantea una modalidad narrativa que remite a marcas de la experiencia del yo. A través de estos procedimientos la experiencia incommensurable del yo se vuelve comunicable en una paradójica operación de apropiación y expropiación que fue caracterizada por Derrida bajo el concepto de "exapropiación" (2015, p.6). Es en esta dinámica de exapropiación del yo a través de los procedimientos del lenguaje, la puesta en escena y la narración audiovisual que se afirma una de ficcionalización del relato del yo.

En cuarto lugar, la presencia de la primera persona produce un pacto biográfico que genera una

particular forma de lectura basada en un acuerdo entre autor y lector que parte de la presunta coincidencia entre el sujeto de la enunciación y el sujeto enunciado. Este pacto organiza las expectativas y los protocolos de interpretación de la obra audiovisual, generando "un compromiso de veracidad" entre director y espectador como lo ha planteado Lejeune (2008, p.15).

Finalmente, dentro de las autobiografías documentales, tanto el personaje como el autor son construcciones del texto audiovisual, ni uno ni otro preexisten a la producción de sentido que se da en el acto de enunciación. "La autobiografía no puede pretender crear una réplica exacta de la vida pasada en el presente, pues su composición dota a los acontecimientos pretéritos de un sentido que antes no tenían" (Cueva, 2008, p.103). Por esta razón los documentales autobiográficos producen aquello que nombran, sus enunciados son de carácter performativo en el sentido que John Austin (1990) adjudicó a este término. El autobiografilme produce tanto al sujeto de enunciación como al sujeto enunciado y la relación entre ambos a partir de la cual existen. Dentro de la teoría del cine documental esta relación entre subjetividad, biografía y performatividad ha sido estudiada inicialmente por Bill Nichols (2013) y por Stela Bruzzi (2003).

Siguiendo estas cinco características, se comprende que las prácticas documentales que hacen los realizadores sobre su propia vida oscilan entre el deseo de dar cuenta de la propia vida de forma fidedigna (pulsión no-ficcional) y las mediaciones históricas, sociales, discursivas, narrativas y tecnológicas (puesta en escena de la experiencia vivida). Al respecto, cabe recordar que François Niney sostiene que la diferencia entre documental y ficción debe ser comprendida como una graduación y no como frontera. Para el pensador francés, todas las películas (de ficción y no-ficción) combinan en mayor o menor medida el valor indicial y la elaboración simbólica de la imagen. En esta concepción, entre documental y ficción existe una escala de grados cuyos valores absolutos son imposibles de alcanzar, es decir no existen filmes puros que sean enteramente lo uno o lo otro (Niney, 2015, p.38). El autobiografilme es una textualidad rugosa en la cual se pliegan procedimientos documentales y ficcionales que combinan el deseo de dar cuenta de la propia vida y las modelaciones sociales, históricas, narrativas, discursivas y tecnológicas.

3. El filme autobiográfico en Ecuador

A finales de la década de los noventa, Ecuador vive el fracaso del desarrollismo nacionalista, el avance del proyecto neoliberal y el fin de las utopías tras la caída del muro de Berlín; mientras la crisis social y económica se agudiza, la cultura nacional se ve cuestionada por la globalización y las demandas de minorías que no se sienten representadas (León, 2011, p.406). En ese contexto, se produce la emergencia de una nueva generación de documentalistas que optan por el filme autobiográfico que va a plantearse narrar aspectos de la memoria personal y familiar así como la construcción de identidades individuales. La crisis social y el cuestionamiento de los valores nacionales influyen decisivamente en la tematización de experiencias personales e íntimas que viven los realizadores que se convertirán en el centro de narrativas autobiográficas. Por otro lado, se produce “una disminución de la objetividad como una narrativa social convincente” (Renov, 2012, p.5), el lenguaje documental expositivo de carácter objetivo y tintes sociales empieza a ser percibido como limitado para narrar los avatares subjetivo del país.

Temáticas de la historia política y social que habían sido ampliamente abordadas desde la década de 1980 son revisadas desde la mirada subjetiva de los realizadores generando nuevas lecturas. De ahí que las narrativas documentales personales ocupen un lugar destacado dentro del cine ecuatoriano dentro de los últimos 16 años. Al respecto Juan Martín Cueva, documentalista ecuatoriano, planteó que “el uso de la primera persona es uno de los rasgos que caracteriza nuestras obras más relevantes y las que han tenido mejores resultados, incluso en su aceptación por parte del público” (Cueva, 2016, p.141).

Dentro del conjunto de obras que trabajan desde un lugar de enunciación subjetivo, que usan la primera persona y hacen del propio cineasta un personaje, las narrativas autobiográficas ocupan un lugar central. Darío Aguirre, documentalista ecuatoriano, sostiene que la sociedad global, las redes sociales, las migraciones, así como la reivindicación de derechos individuales han generado una reorientación del ‘Yo’ que ha planteado a los cineastas “un ejercicio permanente consigo mismo” (Aguirre, 2016, p.4). Tanto por la cantidad de producciones, como por el nivel de aceptación y

legitimidad, el documental autobiográfico se presenta como una poderosa estrategia de subjetivación que nos advierte sobre la apertura de un nuevo momento dentro de la cultura ecuatoriana, de un verdadero “espacio biográfico” siguiendo la categoría propuesta por Arfuch (2002).

Uno de los documentales pioneros en la introducción de elementos autobiográficos es *El lugar donde se juntan los polos* (2002) de J. M. Cueva, filme epistolar que combina la memoria familiar y historia política del Ecuador. A esta película le seguirán una serie de cortometrajes, producidos en el contexto de las escuelas de cine, en los cuales las historias familiares y personales pasan a primer plano. *Darwin, Henry y Yo* (2002) de Daniel Avilés relata la historia de dos niños con asma que llevan al director a indagar sobre su propia infancia. *Mi abuelo, mi héroe* (2004) de María Campaña es un retrato, realizado por la directora mientras estudiaba en Francia, sobre las duras condiciones en las que se desarrolló la vida de su abuelo. *Una bendición de Dios* (2004) de Zulma Chato narra la condena que siente la directora, como mujer católica, por su decisión de no tener hijos. *Sin título* (2005) de Cristina Mancero es un filme experimental que conecta hechos azarosos con una historia amorosa y plantea un final abierto. *Mi último día como hombre ficticio* (2006) de Darío Aguirre cuenta las ansiedades del director por obtener una residencia en Alemania al mismo tiempo que recoge testimonios de otros jóvenes inmigrantes. *El triciclo* (2007) de Juan Sebastián Guerrero realiza una reconstrucción de la memoria familiar extraviada a partir de una única fotografía de infancia.

Pocos años más tarde aparece *Abuelos* (2010) de Carla Valencia, un largometraje documental que reconstruye las historias de Juan y Remo, abuelos de la directora, como estrategia autobiográfica. *Con mi corazón en Yambo* (2011) de María Fernanda Restrepo constituye un relato en primera persona sobre la desaparición de sus hermanos a manos de la Policía.

El autor que más consistentemente ha realizado un documental biográfico con fuertes marcas subjetivas es Darío Aguirre. En sus tres largometrajes -*Cinco vías para Darío* (2010), *El Grill de César* (2013) y *El país de mis hijos* (2019)- este realizador ha trabajado problemáticas relacionadas con la búsqueda de su identidad personal, en el contexto

de la reconstrucción de las relaciones familiares y la migración. Por otro lado, *La bisabuela tiene Alzheimer* (2012) de Iván Mora narra en paralelo la vida de la abuela del director y los cinco primeros años de su hija. Recientemente, *Huahua* (2018) de Joshi Espinosa ha usado los procedimientos del falso documental para proponer una historia que explora preguntas, que junto a su pareja, se hace sobre la familia y crianza de los hijos en el contexto de la cultura indígena a la que pertenece. Este conjunto de obras nos permiten identificar de una pequeña tradición de documental autobiográfico en el Ecuador que ha sido poco investigada. Proponemos a continuación analizar los filmes *El lugar donde se juntan los polos* (2002) de Juan Martín Cueva y *El grill de César* (2013) de Darío Aguirre. Por su complejidad discursiva y la elaboración narrativa, estas dos obras constituyen los trabajos más logrados dentro del universo de autobiografías documentales realizados en el Ecuador.

4. La epístola familiar sobre la historia

El lugar donde se juntan los polos (2002) de Juan Martín Cueva es un filme de 54 minutos de duración, organizado en 45 escenas en forma de una larga epístola escrita por el director para sus hijos. La película monta fotografías, documentos, películas familiares, archivos históricos y noticieros que son comentados por la voz del propio director, quien habla en primera persona y se dirige a sus dos hijos. La estética de la película, a medio camino entre el cine-ensayo y el filme epistolar, trabaja con las distintas texturas de los materiales de archivo y con la voz del propio director quien nunca aparece directamente en cámara. En el documental el director narra la forma como conoció a su mujer, el transcurso de la vida familiar en París, Bruselas y Quito, alternando con la narración de sucesos políticos que acontecieron entre las décadas del 1970 y de los años noventa en Chile y Ecuador.

La estructura narrativa del documental pone en diálogo el presente con el pasado, la autobiografía con el relato histórico. En primer lugar la película articula escenas de un presente cotidiano con el pasado vivido por el cineasta, su pareja y su suegro en Ecuador, Chile y Nicaragua. El presente narrado está representado por escenas ordinarias que el director graba dentro de su casa o a través de la

ventana cuando vivía en París. El pasado es reconstruido a través de documentos, fotografías y películas de archivos familiares e históricos que abordan acontecimientos traumáticos en la historia ecuatoriana y chilena. El registro directo y cotidiano de la vida familiar parisina contrasta con la convulsionada vida política de América Latina que se reconstruye a través del archivo.

En segundo lugar, el documental plantea una compleja articulación entre autobiografía y relato histórico basada en un montaje que alterna tomas producidas por el propio director con materiales de archivo. En una entrevista que realizamos para esta investigación, el director contó que su proyecto arrancó con la figura de Víctor Romeo, de quien tenía noticias a través del libro *La utopía desarmada* de Jorge Castañeda. Posteriormente conoció a Francisca Romeo, hija de Víctor, con quien se casó; en ese momento su proyecto dejó de tener un interés meramente histórico. "Uno es producto de toda una historia familiar, de toda una historia personal, no puede sacudirse de eso, desentenderse de eso" (Cueva, 2016, p.1).

En varias escenas del documental, Francisca recuerda el Chile de Allende a través de la figura de su padre quien combatió activamente en defensa de la Unidad Popular. Juan Martín evoca recuerdos del régimen dictatorial en Ecuador así como de la masacre de los trabajadores de Aztra sucedida en los años 70 a través de las palabras de su padre quien se desempeñaba como diplomático. La historia social de los dos países es abordada desde los recuerdos familiares y las historias personales de los protagonistas a través de la puesta en escena de testimonios filmados y abundante material de archivo familiar e histórico. Dentro de la historia tiene un papel protagónico Víctor, padre de Francisca, quien relata -en calidad de testigo presencial- la caída de Allende así como la lucha de los sandinistas en Nicaragua, donde se exilió posterior al golpe de estado. La historia de Víctor entrecruza su postergada vida familiar con la militancia, él cuenta que permaneció durante mucho tiempo alejado de su mujer y su hija al estar en la clandestinidad. A través de biografía de Juan Martín, Francisca y Víctor, se narra el golpe de estado en Chile, el retorno a la democracia en Ecuador, los orígenes de la revolución nicaragüense, la caída del muro de Berlín, la derrota electoral de los sandinistas, el levantamiento indígena y la caída del presidente Mahuad en Ecuador en el marco de la historia familiar.

El filme presenta de forma clara la doble relación entre la biografía personal y los contextos sociales e históricos. Por un lado muestra como los relatos individuales de vida están condicionados por las disputas entre distintas fuerzas que construyen la historia de la nación. En la película vemos como los acontecimientos históricos modulan la vida y el destino de las personas, generando migraciones obligadas y marcando sus destinos. Del otro lado, podemos observar como la historia es permanentemente resemantizada desde el recuerdo personal y familiar.

A través de su narración epistolar en primera persona, *El lugar donde se juntan los polos* realiza un comentario sobre los dilemas de los migrantes de segunda generación y la transmisión de memorias intergeneracionales entre padres e hijos. En diálogo con la epístola audiovisual -género utilizado con frecuencia por las primeras generaciones de cineastas del exilio latinoamericano en el contexto de los nuevos cines-, el documental está estructurado como una carta cinematográfica que el director dirige a sus hijos para explicar la historia familiar y política que determinó que nacieran en Francia. Recordemos que una de las funciones principales de la voz en off en el documental epistolar es la interlocución con las imágenes y con el espectador (Font, 2008, p.44). En este sentido, la película es una misiva íntima que hace una reflexión sobre las imágenes del pasado dirigida a los hijos de cineastas pero también público espectador.

El propio director, cuyo padre fue diplomático de carrera, confiesa que París es el lugar donde nació y donde trabaja, sin embargo siente una profunda nostalgia por el destino de Ecuador. Es justamente esta distancia con el país de origen que lleva al director a indagar sobre su historia familiar y nacional. En el desenlace del filme, este sentimiento de desarraigo es el que conduce al director a regresar a su país con Francisca y sus hijos.

A través de la utilización de la voz subjetiva del director y el uso de testimonios de sus familiares, el documental propone una permanente resemantización de los materiales de archivo para discurrir sobre la función que cumple la memoria en los procesos de construcción de identidades individuales y colectivas. Esta construcción hace referencia a la relación entre la biografía personal y

la historia nacional, pero también cómo estas historias se transmiten de generación en generación. La película traza dos vectores intergeneracionales: uno en relación a la generación anterior y otro en relación a la generación posterior. Por un lado, reflexiona sobre la generación anterior, simbolizada en Víctor, cuyo horizonte utópico fue la transformación revolucionaria y el socialismo. Frente a ese pasado heroico y transformador, sostiene que su generación fue aquella para la cual "las cartas ya están echadas" de ahí que la caracterice como apática. En un momento de la película, el director -quien adhiere a los ideales socialistas- sostiene haber llegado tarde a la revolución. En una escena de la película, se monta un plano general de una tienda de frutas y verduras ubicado al otro lado de la calle capturado desde una ventana, la voz over del director acompaña las imágenes:

Quando por fin puedo actuar sobre la vida, las cartas ya estaban echadas, entonces me comprometo con cosas que ya no están. Me trato de involucrar con una corriente que ya no arrastra nada. No sé si será eso o si encontré un argumento fácil para justificar la indiferencia de mi generación (Escena 33).

A través de la disrupción entre imagen y testimonio la película escenifica las asincronías entre la biografía individual y la historia social encarnada en el sentimiento del director de haber llegado tarde a la revolución que realizó la generación anterior.

Del otro lado, la película abiertamente se construye como una reflexión íntima sobre la transmisión de memorias para los que vendrán. El director confiesa que su generación tiene pocos recuerdos fuertes, que su memoria se ha construido a través de fotos y películas, a través de "recuerdos de recuerdos", que es una generación que heredó la derrota de la utopía y la incertidumbre de la contemporaneidad. En un momento del documental, se miran imágenes de archivo de revolucionarios cubanos y manifestaciones en Ecuador, mientras en la pista de audio la voz del realizador sostiene interpellando a sus hijos: "Mi generación está ahí, a punto de pasar sin dejar una huella, tranquila entre la nostalgia de lo que no vivió y la mirada de burla sobre la generación anterior. Y ustedes están aquí y me pregunto: ¿qué les voy a transmitir? Dudas, incertidumbre, impotencia" (Escena 38).

Alain Bergala ha planteado que “toda filmación autobiográfica forma, más o menos parte de una estrategia del cineasta para actuar –por la presencia de la cámara y las consecuencias en lo real de esa filmación– sobre su propia vida y sus relaciones con los otros (2008, p.29). *El lugar donde se juntan los polos* constituye un filme emblemático del relato en primera persona que nos permite entender las intersecciones entre la autobiografía personal y el relato histórico para toda una generación de cineastas que a través de su obra intentan encontrar el lugar que ocupan en la historia nacional y familiar. A través de la forma epistolar y el cine ensayo, la película narra las ansiedades subjetivas que genera la migración y los dilemas de la transmisión intergeneracional de memorias, en una permanente reelaboración entre el recuerdo, el deseo y la invención.

5. Performatividad, filiación y masculinidad

El grill de César (2013) de Darío Aguirre retoma el impulso autobiográfico que habían tenido sus obras anteriores. A través de la narración documental, el realizador hace que procesos de auto conocimiento y resolución de conflictos personales adquieran legibilidad social. “Con el tiempo fui entendiendo que hay elementos de las historias personales que tienen una carga universal. Lo enriquecedor de esto es entender la universalidad de nuestro microcosmos” (Aguirre, 2016, p.1).

La película, de 88 minutos de duración, está organizada en 35 escenas en las cuales el director realiza tanto el papel de narrador como de personaje que interactúa y dialoga con el resto de personajes. En su puesta en escena, la película recurre a recursos como la ironía, el humor, la teatralización, la musicalización y la interpelación intersubjetiva entre los personajes –característica a las estéticas contemporáneas del documental que plantean al filme como una producción de realidad y no como su registro-. Frecuentemente, el documental recurre a formas de la narración de ficción: en algunas ocasiones un montaje paralelo que delata el carácter construido de la escena; otros momentos el realizador –que también es músico– interpreta una canción que es el correlato musical de los hechos narrados en el filme; en la escena final se escenifica una fiesta folclórica alemana en Ambato como

cierre espectacular del filme.

El proceso de producción de la película duró 3 años de los cuales uno se dedicó al rodaje. El filme participó en 30 festivales y ganó 8 premios internacionales. A diferencia de *El lugar donde se juntan los polos*, en este documental no existen imágenes de archivo y todo el metraje está rodado en Ambato, Guayaquil, Baños (Ecuador) y Hamburgo (Alemania). La historia arranca a partir de un acontecimiento concreto: Darío Aguirre llevaba viviendo 12 años en Alemania, donde realizó sus estudios de cine, cuando recibe una llamada de su padre para solicitarle un préstamo para salvar su negocio de carnes a la brasas. Esta solicitud sirve al director como pretexto para reflexionar sobre la distante relación que mantiene con su padre y recuperar la comunicación y el afecto perdido.

La complejidad del relato y la enunciación filmica que plantea la película puede ser abordada a partir del entramado de cuatro características: a) la migración como fuente de problematización subjetiva; b) la teatralidad y puesta en escena del yo; c) la reconstrucción del vínculo filial; y d) los nuevos modelos de masculinidad. En primer término podemos establecer un acercamiento a la película a partir del lugar de enunciación del cineasta marcado por una conciencia y un trabajo sobre su condición de inmigrante. Darío Aguirre se reconoce a sí mismo como sujeto doblemente migrante: a los 9 años se muda de su Guayaquil natal a la ciudad de Ambato, a los 17 años viajó a Hamburgo a estudiar cine, donde reside hasta la actualidad. Estos hechos marcaron su vida y su producción cinematográfica, el desarraigo le da conciencia de su diferencia y lo lleva a un proceso constante de auto cuestionamiento de su identidad individual. *El grill de César* es una reflexión sobre el desarraigo familiar y cultural planteado por la migración, pero al mismo tiempo el camino simbólico de vuelta tejido por el cine. Nos atrevemos a decir que la poética autobiográfica del director está plenamente marcada por un lugar de enunciación migrante. El desdoblamiento que el filme autobiográfico exige entre director y personaje, coincide con el descentramiento que propone la migración entre el lugar de origen y el lugar de acogida. Como lo ha planteado el propio director:

Este es un ejercicio que se ha desarrollado gracias a mis trabajos anteriores: estar frente y de-

trás de la cámara, tomando esa distancia casi esquizofrénica, de salirte de ti para entender lo que estás haciendo como director. Es cosa de ejercicio, también de haber migrado, salir de ti para entender lo que pasa a tu alrededor. Te observas de una forma un poco obsesiva, pues estás confrontado a cuestiones culturales; siempre te preguntas quién eres (Araya, 2015).

En segundo lugar, la película trabaja en una puesta en escena y teatralización del yo. Frente al discurso de la autenticidad que proponen algunos filmes autobiográficos, *El grill de César* se levanta sobre una concepción experimental que propugna la construcción explícita y teatral de la subjetividad. Muchos momentos cuentan con una compleja puesta en escena que incluye dramatizaciones, *gags* cómicos, situaciones construidas y números musicales compuestos interpretados por el propio director. Como en sus otras obras, en el documental se anuda la expresión subjetiva con la realización de acciones que se ejecutan para la cámara. En este sentido, nos atrevemos a caracterizar a las películas de Darío Aguirre a través del concepto de modalidad performativa teorizada por Nichols (2013, p.228). Los experimentos y acciones realizadas frente a cámara, no buscan retratar una subjetividad previamente existente a la película sino que al contrario generan efectos subjetivos que se producen en el acto mismo de registrar. Tanto Darío como César parecerían ser producto mismo del encuentro y afecto desplegado por el documental.

La película es un documental performativo en el sentido que lo ha planteado Bruzzi (2003), ya que no solo describe sino que ejecuta una acción a través de actuaciones que operan en un contexto no ficticio en donde la verdad se ha convertido en una construcción (p.187). De ahí que se puede afirmar que el tema central del filme no versa sobre los personajes sino sobre las transformaciones que estos sufren en el acto mismo de filmación. Por esta razón nos parece acertada la apreciación de Pablo Gamba cuando afirma "no es un filme sobre una familia, sino sobre cómo cada quien se inventa a sus familiares de la manera como quiere o le interesa presentarlos ante los demás, lo que incluye el performance que cada uno de ellos hace en esas circunstancias (Gamba, 2014). Es por esto que decimos que la poética documental de Aguirre se sostiene sobre la invención teatral del yo y en la

performatividad de las identidades familiares.

En tercer lugar, uno de los móviles del documental es la reconstrucción del vínculo filial, la historia presenta la paradoja de una inversión de roles entre padre e hijo. Gracias a esta inversión se tematiza la particular forma como se resuelve la relación con el padre, que es el símbolo del orden cultural y la autoridad. En una nota escrita sobre el filme, el psicoanalista Iván Sandoval sostuvo: "Si algo define la condición masculina y su posición en la vida, es la solución singular que cada hombre construye para hacer funcionar su relación con el padre, en cuanto ella es diferente de la relación supuestamente natural que tenemos con la madre desde nuestro origen" (Sandoval, 2015). En sociedades como la ecuatoriana, la relación padre hijo está atravesada por la distancia que impone la autoridad y la represión de los afectos característica del machismo. La película narra la profunda comunicación sobre la que se construye la relación de Darío con su padre, basada en el silencio y la no expresión de los afectos. La madre realiza un papel de mediadora afectiva y comunicativa que fomenta el escaso trato entre padre e hijo. En una escena, un conjunto de planos generales muestran a Darío y su padre haciendo cuentas en una mesa del restaurante, mientras se escucha la voz del director: "Mi papá y yo somos los maestros de la incomunicación. Mi mamá siempre fue la mediadora cuando mi papá quería preguntar o aconsejarme algo. Por suerte ahora con el restaurante, tenemos un tema en común" (Escena 18).

El vínculo filial aparece tenuemente anudado generando un conflicto comunicativo intergeneracional, agravado por la muerte de la madre. La necesidad de reconocimiento mutuo entra padre e hijo mueve la trama general del documental. El salvataje del negocio y el rodaje de la propia película se convierten en formas de renegociar el vínculo en una compleja repartición de autoridad, prestigio y afecto.

Finalmente, el documental se construye sobre la base de la oposición de dos modelos de masculinidad que plantean distintos caminos para ser hombre. De un lado tenemos a César, un hombre solitario, de pocas palabras, dueño de un negocio de carnes a la brasas, a quien le gusta el fútbol, las telenovelas y las películas de acción. Del otro lado tenemos a Darío, un joven sensible, afecto a la música y la pintura, que hace películas, es vegetariano

y practica yoga. Son dos modelos de construcción masculina separados por un abismo generacional y la distancia cultural generada por la migración. De forma tremendamente honesta y crítica, la película trabaja sobre la crisis de esos dos modelos de masculinidad, al explorar sus vulnerabilidades logra plantearse formas de empatía y solidaridad. Por la crisis financiera y la pérdida de su familia, César ha perdido el papel de padre proveedor, a pesar de su orgullo tiene que recurrir a su hijo con el cual ha perdido la comunicación. Darío, quien vive en Alemania confiesa estar dispuesto a olvidarse de Ecuador y acoplarse a su nuevo país y situación; cuando recibe el pedido de ayuda de su padre, entra en conflicto consigo mismo al darse cuenta que siempre buscó la aprobación de su padre sin tener una respuesta. El desplome afectivo de los dos personajes -precipitado por la crisis financiera, el dolor y la distancia- es la antesala para el reencontro y la resiliencia. En una escena se mira a Darío conversar con su madre moribunda que yace en la cama, entonces sucede el siguiente diálogo:

Darío: Cuando yo me fui como que mi papá se decepcionó porque yo no iba a seguir con el negocio. ¿Hay algo de cierto en eso? Porque me fui con esa sensación ¿No sé si será cierto?

Madre: Sí puede ser que él quería que tú lo ayudaras. Se sintió terriblemente solo. Él sufrió mucho cuando tú te fuiste. Se sintió desamparado cuando tú te fuiste. Que con las hijas no pasó lo mismo... Te fuiste tú y él se sintió...solo realmente. Solo. Por eso casi no hablaba contigo por teléfono porque lloraba. O sea el sufrió mucho (Escena 31).

En ese momento, Darío se entera que la falta de comunicación con su padre no era por indiferencia sino por dolor. Con el transcurso de la película padre e hijo caen en cuenta que aunque cada uno se ha construido como hombre por caminos diferentes existen muchos elementos en común y aun no es tarde para expresarse afecto.

A través de recursos como el humor, la teatralización, la puesta en escena, *El grill de César* expone de forma performativa un relato desde el yo y familiar que trabaja el reconocimiento mutuo entre padre e hijo en un contexto signado por los conflictos planteados por la migración, los choques generacionales y la construcción de masculinida-

des. A través de una serie de recursos narrativos que incluyen la construcción dramática, el humor, la mascarada, la interpretación musical, el filme renueva el pacto autobiográfico generando una poderosa empatía con el espectador.

6. Conclusión

Desde los años noventa, la sociedad ha experimentado una preocupación creciente por la subjetividad, el relato desde el yo y la memoria familiar. Esta realidad, propia de las sociedades contemporáneas, ha llevado a las ciencias sociales y humanas a teorizar sobre el "giro subjetivo" en todas las instancias de la vida social (Sarlo, 2006). Este paradigma emergente nos lleva a cuestionar los enfoques positivistas con los cuales se ha pensado la realidad y el documental que anclaron sus verdades a un objetivismo ingenuo. El giro subjetivo y la inflexión hacia la autobiografía en el campo del cine documental nos plantean la indiscernibilidad entre la descripción y acción, entre verdad y arte, entre procedimientos de documentación y puesta en escena.

Los documentales biográficos producidos en el Ecuador en los últimos 16 años permiten apreciar una nueva forma de relato documental que rompe radicalmente con el documental social y nacionalista. A partir de la incorporación de la biografía y el relato familiar estos filmes logran construir una nueva epistemología desde donde narrar y mirar la realidad personal, cultural e histórica. En todos estos filmes, la subjetividad ha dejado de ser un valor que atenta contra la verdad documental para convertirse en un filtro desde el cual reinterpretar la realidad (Weinrichter, 2004). Es plausible pensar que este giro se produjo gracias a que dentro del campo cinematográfico y la cultura ecuatoriana se dieron las condiciones para la construcción una puesta en escena del yo que oscila entre el deseo de dar cuenta sobre la propia vida y las mediaciones históricas, sociales, discursivas, narrativas y tecnológicas.

Estos documentales hacen de la biografía un disparador de autoconocimiento y resolución de conflictos personales relacionados con las ansiedades y deseos que solo pueden resolverse de manera performativa a través de un dispositivo que opera

entre la pulsión documental y la puesta en escena. De ahí que podamos concluir que el autobiografilm sea un dispositivo de subjetivación que anuda memoria y deseo, procedimientos ficcionales y no ficcionales, expresividad y arte cinematográfico. Los sujetos que surgen en películas como *El lugar dónde se juntan los polos* o *El grill de César* son la expresión de una nueva forma de narración documental que combina lo personal y lo histórico a través de la utilización de procedimientos formales como el ensayo, la carta, el performance.

Referencias

- Aguirre, D. (septiembre de 2016). Entrevista. *Proyecto "Memoria y subjetividad en el documental ecuatoriano (2000-20015)"*. (M. B. Moncayo, Entrevistador, & C. León, Editor)
- Araya, S. (13 de abril de 2015). Darío Aguirre: "La vida me da el material que quiere mostrar" Esta noticia ha sido publicada originalmente por Diario EL TELÉGRAFO bajo la siguiente dirección: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton-piedra/34/dario-aguirre-la-vida-me-da-el-material-que-quiere-mostrar> [5 mayo de 2018].
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Arfuch, L. (2009). Íntimo, privado, biográfico. Espacios del yo en la cultura contemporánea. En *Estéticas de la intimidad* (págs. 17-28). Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Austin, J. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Bergala, A. (2008). Si "yo" me fuera contado. En *Cineastas frente al espejo* (págs. 27-33). Madrid: T&B Editores.
- Bruzzi, S. (2003). *New Documentary. A Critical Introduction*. Londres: Routledge.
- Catalá, J. M. (23 de 07 de 2015). Etnografías alucinadas y onirismo epistemológico. (C. León, Entrevistador) Universidad Andina Simón Bolívar. Quito.
- Cueva, E. (2008). Del cine domestico al autobiográfico. Caminos de ida y vuelta. En *Cineastas frente al espejo* (págs. 101-120). Madrid: T&B Editores.
- Cueva, J. M. (11 de octubre de 2016). Entrevista. *Proyecto "Memoria y subjetividad en el documental ecuatoriano (2000-2015)"*. (M. B. Moncayo, Entrevistador, & C. León, Editor)
- Cueva, J. M. (2016). El uso de la primera persona en el cine documental ecuatoriano. En *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*. Quito: Cinememoria-Universidad Andina Simón Bolívar.
- Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En *Michael Foucault, filósofo*. Madrid.
- Derrida, J. (2015). "Hay que comer" o el cálculo del sujeto. (E. p. Nancy, Ed.) *Revista Con-*

finis (17), 1-28.

- Font, D. (2008). A través del espejo. Cartografías del yo. En *Cineastas frente al espejo* (págs. 35-51). Madrid: T&B Editores.
- Gamba, P. (junio de 2014). El grill de César. *El espectador imaginario* (53).
- Huyssen, A. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Imbert, G. (2003). *El zoo visual: de la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa.
- Lagos Labbé, P. (2011). Ecografías del "Yo": documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad. *Comunicación y medios* (24), 60-80.
- Lejeune, P. (2008). Cine y autobiografía, problemas de vocabulario. En G. M. Gutiérrez, *Cineastas frente al espejo* (págs. 13-26). Madrid: T&B Editores.
- León, C. (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía.
- León, C. (2011). *Ecuador* (Vol. 3). (E. Casares, Ed.) Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España.
- Muriel, A. (2016). "Abuelos", plantado cara a la muerte. En *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*. Quito: Cinemoria-Universidad Andina Simón Bolívar.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México.
- Niney, F. (2015). *El documental y sus falsas apariencias*. México: UNAM.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Rascaroli, L. (2014). El cine subjetivo y el ojo de la cámara. *Cine Documental*, 145-179.
- Renov, M. (2012). Topología del sujeto. Una introducción. *La Fuga* (12), 1-12.
- Sandoval, I. (26 de abril de 2015). Los pinchos de Darío. *El Universo*.
- Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. México: Siglo XXI.
- Sibila, P. (2012). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvios de lo real. el cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

- Sobre la autora

Christian León es Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Magíster en Estudios de la Cultura mención Comunicación por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB). Es docente-investigador y coordinador de la Maestría en Comunicación, Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB) y profesor invitado en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).

- ¿Como citar?

León, C. (2019). Giro subjetivo y puesta en escena del yo en el documental ecuatoriano. *Comunicación y Medios*, (39), 136-146.