

Ecografías del “Yo”: documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad

Echography of Self: Autobiographical Documentary and the Paths to Subjectivity (Self)Representation

Paola Lagos Labbé

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

Resumen

El artículo plantea las principales discusiones teóricas alrededor del documental autobiográfico y da cuenta de las estrategias narrativas, formales y estéticas más recurrentes para representar la subjetividad en el cine de la experiencia. El rasgo introspectivo que caracteriza a los “*autobiografilmés*”, se enmarca en el espacio de lo privado -lo cotidiano, íntimo, afectivo, emocional, confesional- y se traduce en puestas en escena que convocan diversos recursos autorrepresentacionales para modular un espacio, un tiempo y una voz que confluyen para evocar un “yo”. Deteniéndose en expresiones cruciales de este tipo de cine de no ficción tales como los diarios de vida, diarios de viaje y autorretratos, el artículo finaliza con una proyección acerca de los desafíos de la autobiografía filmada en el contexto contemporáneo, a la luz de las vertiginosas transformaciones tecnológicas asociadas al vídeo digital y las plataformas virtuales.

Palabras clave

Autobiografía, Subjetividad, Cine Documental, Diarios Filmados.

Abstract

The article reviews the main theoretical discussions on autobiographical documentary, regarding its most recurrent narrative, formal and aesthetic strategies, in order to represent subjectivity. The introspective feature that characterizes "autobiografilmés" is delimited in a private, intimate, quotidian, affective, emotional, confessional realm, adopting settings that gather different autorepresentational resources to shape a distinct space, time and

voice that come together to evoke the “self”. Tracing crucial expressions of this type of non fiction film, such as diaries and self-portraits, the article closes with a projection on the challenges of contemporary autobiographical filmmaking under vertiginous technological changes linked to digital video and the proliferation of virtual platforms.

Keywords

Autobiography, Subjectivity, Documentary Cinema, Diary Films.

I. Autobiografías, Autorretratos, *Autobiografilm*s: breve recorrido histórico.

Ecografía: (De eco y grafía).

1. f. Técnica de exploración del interior de un cuerpo mediante ondas electromagnéticas o acústicas, que registra las reflexiones o ecos producidas en su propagación por las discontinuidades internas. Se emplea en medicina.

2. f. Imagen que se obtiene por este método

El vuelco hacia una subjetivación de la mirada mediante géneros (auto)referenciales testimoniales, posee larga data dentro de las manifestaciones literarias que, ya desde el siglo XVI, han puesto de relieve las potencialidades de la escritura para explorar en las esferas privadas de sus autores. La teoría coincide en señalar que -tras la excepcionalmente temprana “Confesiones”, la obra capital de San Agustín (400 d.c)- son los “Ensayos” de Michele de Montaigne (1580-1595) los primeros escritos modernos propiamente autobiográficos publicados en Occidente. Siguiendo el precepto de la Grecia Antigua adoptado por Sócrates, “conócete a ti mismo”, la autobiografía se fue consolidando hacia los siglos XVII y XVIII con ejemplos tan emblemáticos como las “Memorias” de François de La Rouchefoucauld (1662); o las “Confesiones” de Jean Jacques Rousseau (1782), donde el autor arroja una verdadera declaración de principios para el género: “Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de la naturaleza; y ese hombre seré yo. Solo yo”. Ya en el siglo XIX, destacan las publicaciones póstumas de las correspondencias, diarios íntimos y pensamientos de Joseph Joubert (1838), y la autobiografía de François-René de Chateaubriand, “Memorias de ultratumba” (1848).

En las artes visuales, el autorretrato como manifestación escultórica (Peter Parler: “Busto del autor”, 1380) y pictórica (Jan Van Eyck, 1433) se desarrolla

sostenidamente a partir del siglo XIV, mientras que la fotografía presenta esta forma de autorrepresentación desde sus albores con pioneros como los franceses Daguerre o Bayard, a quien se le atribuye el primer autorretrato fotográfico en 1840 con “El ahogado”, puesta en escena en la que el autor ficcionaliza su propia muerte.

El arte cinematográfico que aquí nos conmina, no ha estado exento de esta vocación introspectiva por narrar la realidad más íntima, privada y cercana. El gesto de volcar la cámara “hacia dentro” -de allí la metáfora de lo “ecográfico” que recoge el título de este artículo- hacia lo más próximo y personal e incluso hacia el propio “yo”, parece ser una operación connatural al propio medio desde su nacimiento. Basta recordar una de las primeras filmaciones de los hermanos Lumière en los inicios del séptimo arte: “La comida del bebé” (Louis y Auguste Lumière, 1895), primera *home movie* de la historia del cine, registra una sencilla toma en plano secuencia de encuadre fijo, donde vemos al propio Auguste Lumiere y a su mujer en la mesa de la terraza del hogar una mañana cualquiera, dando de comer a su pequeña hija, marcando el preludio de la larga historia que entrecruzarán los caminos del cine autobiográfico con el cine doméstico familiar y el modo *amateur*. Estos eventos en apariencia intrascendentes, son en realidad sumamente significativos porque están cargados de valor emocional y de la espontaneidad de la vida cotidiana. Las *home movies* constituyen un gozne que permite múltiples vaivenes intersticiales entre los diversos registros del documental del “yo”, además de conformar un vestigio visual de aquello que ya no está, transformándose en “huellas”; dominios imaginarios en los que el tiempo histórico es evocado como experiencia y como inscripción del pasado en el presente. De allí, también, su ligazón como parte del repertorio del cine autobiográfico.

Un segundo hito histórico para la experimentación de la subjetividad cinematográfica, lo constituyen las vanguardias; terreno extremadamente fértil que arrojó clásicos tales como la película manifiesto del Cine Ojo, “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). En esos mismos años, el teórico húngaro Bela Balasz (1931) desde ya había predicho 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 escritas¹”, anticipándose a lo que décadas más tarde sería el apogeo de las “autocinemabiografías” o “*autobiografilmés*”.

Desde ya cabe consignar que en el espacio de este artículo sólo abordaremos las discusiones alrededor de las diversas posibilidades de representación del “yo” en el documental contemporáneo, dejando de lado el vasto campo de la autobiografía en

1 (Cfr. “Je est un film”, Alain Berlanga, Ed. ACOR, 1998).

el escenario del cine de ficción (cuando, sobre todo al evocar biografías o memorias, pueden ser concebidas como la expresión directa o indirecta de la identidad y personalidad del autor), e incluso las denominadas “autoficciones”, películas genéricamente muy híbridas como “Querido Diario” de Nanni Moretti (1993), en las que el director se interpreta a sí mismo en un contexto de fantasía; o los álbumes, autorretratos y documentales epistolares de Boris Lehman, en cuyos créditos el autor se autodefine como realizador y personaje².

Hacia las postrimerías del siglo XX, hemos sido testigos de un verdadero auge del documental autobiográfico³. En una revisión retrospectiva exhaustiva, sin duda encontraremos algún que otro aislado y ocasional filme de carácter autobiográfico en forma previa a los años 90; desde los emblemáticos “*David Holzman’s diary*”, de Jim McBride (1967); o Jonas Mekas, con “*Walden. Diaries. Notes and Sketches*” (1969) y su posterior ininterrumpida creación autobiográfica, pasando por Ed Pincus (“*Diaries*”, 1971-1976), Jerome Hill (“*Family Portrait*”, 1972), Johan Van der Keuken (“*Filmmaker Vacation*”, 1974), Chantal Akerman (“*News from home*”, 1977), o David Perlov (“*Diary*”, 1973-1983 y “*Updated Diary*”, 1990-1999). La década de los 80’, por su parte, catapultó a documentalistas autobiográficos tales como Raymond Depardon con “*Les années déclin*” (1983); Alan Berliner (“*Intimate Stranger*”, 1986) -si bien su consagración se produce en la década de los 90’, con “*Nobody’s Business*” (1994), una “proximate collaborative autobiography” en palabras de Paul John Eakin⁴-, o Ross McElwee (“*Sherman’s March*”, 1986). Sin embargo, no es sino hasta finales de los años 90 cuando se evidencia una irrupción definitiva y una producción sostenida y sistemática de autobiografías, diarios íntimos y personales, no sólo como manifestaciones excepcionales, a menudo experimentales 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. Un ejemplo de ello es nuestro propio país,

2 Este tipo de expresiones bien pueden ser percibidas como autobiografía, si entendemos el género bajo la concepción de Louis Gustave Vapereau quien, en su *Dictionnaire Universel des Littératures* (1876), lo comprende desde las más variadas formas textuales (ensayo, testimonial, novela, poesía, etc.), a condición de que el autor haya tenido la intención –implícita o explícita- de narrar su vida, pensamientos o sentimientos.

3 En concordancia con lo anterior, esta eclosión de filmes autobiográficos trae aparejadas las primeras preocupaciones teóricas y críticas alrededor del cine del yo, que irrumpen a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XX. Es así como en 1984 y 1986, se realizan los encuentros “Cine y Autobiografía” (Valence; Francia, y Bruselas; Bélgica, respectivamente). En 1985, en tanto, la Revista *Revue Belga du cinéma*, lanzó un número se llamaba: “Un cine de la autobiografía”. En la década siguiente (1999), la propia 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 Eakin (1999) emplea dicho término para definir obras que –tratándose sobre alguien íntimo, por lo general algún familiar cercano- se construyen en un coro de dos primeras personas. Ello pues, para indagar en su propia identidad, el cineasta se sirve de la vida narrada de un “otro”.

que inaugura el nuevo milenio con documentales autobiográficos como “La hija de O’Higgins” (2001) de Pamela Pequeño, “En algún lugar del cielo” (2003) de Alejandra Carmona, “*Dear Nonna. A filme letter*” (2004) de Tiziana Panizza, y que hasta hoy ha sostenido un desarrollo exponencial de narrativas íntimas con películas de amplio reconocimiento tales como “El edificio de los chilenos” (2010) de Macarena Aguiló, o la reciente “Hija” (2011) de María Paz González.

No es de extrañar que esta eclosión germine precisamente 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” - expresión que ya en 1947 empleara Jean Pierre Chartier en un artículo fundacional para el cine autobiográfico: “*Les Films à la première personne et l’illusion de réalité au cinéma*”⁵- se explica en parte por la preeminencia que se ha dotado (desde la historia, la sociología, las ciencias humanas en general y por supuesto también desde las artes, sobre todo las literarias y cinematográficas) a las expresiones subjetivas que reivindican la memoria. Estos proyectos con vocación arqueológica, en el sentido de que situándose desde el presente, abren las puertas para indagar en el pasado, surgen en un contexto occidental globalizado que amenaza con arrasar con las particularidades y homogeneizar las culturas y sus prácticas, sometiéndolas a la fugacidad del consumo de un presente efímero e insalvable.

II. Los problemáticos contornos de un lenguaje autobiográfico para el cine de no ficción.

“Porque la autobiografía tiene que ver con el tiempo, con la secuencialidad y con aquello que constituye el flujo continuo de la vida”.

Walter Benjamin, *Reflections*.

En cuanto a su adscripción genérica, sus estrategias narrativas, sus recursos estilísticos y sus registros de enunciación narrativos y poéticos, estos documentales de búsqueda identitaria en los que el yo se construye como huella de la experiencia y de la subjetividad de sus autores, 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 de inscripción autobiográficas tales como el diario de vida filmado, el diario de viaje, los documentales epistolares (las “cartas filmadas”), el autorretrato, el cine familiar y *amateur*⁶, entre otras expresiones, algunas de las cuales desarrollaremos a lo largo de las próximas páginas. La fertilidad de los diálogos entre estas diversas formas de

5 “Los filmes en primera persona y la ilusión de realidad en el cine”. Publicado en *La revue du cinéma* 1, 4. Enero de 1947.

6 Cfr. Stan Brakhage, “Défense de l’amateur”, en *Le Je filmé*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1995.

autorrepresentación, siempre ha tenido cabida en los extramuros de los sistemas de producción industriales, acuñándose en espacios cinematográficos independientes y marginales, como las vanguardias, el cine experimental, o el cine Ensa-Yo, privilegiando, en consecuencia, formatos de cine *amateur* tales como el 16 y el 8 mm. en celuloide, y luego el vídeo doméstico y digital.

El cine contemporáneo de no ficción ha demostrado claramente su radical divorcio de la pretendida objetividad atribuida casi por defecto al documental (diríamos que al menos hasta sus manifestaciones clásicas e incluso modernas, tales como el *Direct Cinema* y el *Cinema Verité*), y se ha decantado decididamente hacia la vocación subjetiva e introspectiva de las formas narrativas autobiográficas, hasta el punto en que hoy estas producciones de naturaleza “yoica” incluso predominan cuantitativamente en espacios de exhibición y distribución de cine documental, tales como festivales internacionales especializados en el género, donde no sólo suelen ser ampliamente premiadas, sino que -sin siquiera perseguir la masividad- logran a menudo repletar las funciones y cosechar una inaudita atención teórica y 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 contemporáneo⁷.

El documental, tradicionalmente exigido de dar cuenta de la alteridad, en la actualidad es conminado a dar cuenta de sí mismo (del sí mismo autor y del sí mismo cine), aunque sea para develar -al decir de Rimbaud- que finalmente siempre “yo es otro”. El giro subjetivo del documental como espacio privilegiado de experimentación visual y narrativa para la expresión de la intimidad, evidencia la puesta en escena de un “autos” (*autobiografía*; *autorretrato*; prefijo de origen griego que significa “uno mismo”) que construye una narración alrededor de sí. Así pues, la autobiografía -la representación o escritura (“grafos”) de la vida (“bio”) de uno mismo (“auto”)- es, al decir de Jerome Bruner (1993), “la construcción de la vida a través de la construcción de un ‘texto’”. Como podemos apreciar, es en el carácter grafológico donde está puesto el acento de la mayor parte del trabajo analítico producido alrededor de las prácticas autobiográficas literarias y cinematográficas.

7 Renov rebate lo señalado por el Nichols (1991) de “La Representación de la Realidad” (es justo precisar que, 3 años más tarde, el investigador actualiza el debate en su libro “*Blurred Boundaries*”, 1994) acerca de que “la subjetividad y la identificación son por lejos menos frecuentemente explorados en el documental que en la ficción. Los asuntos de la objetividad, ética y la ideología han llegado a ser el sello del debate documental, tal como los asuntos de la subjetividad, la identificación y el género lo han sido de la narrativa de ficción” (Nichols, 1991:156)

Para el teórico de referencia obligada en los estudios autobiográficos, Philippe Lejeune, este tipo de narración debe ser un relato retrospectivo -en prosa, en el caso de la literatura- 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, de identidad, focalizado en la experiencia temporal de un individuo (preferentemente su infancia y juventud; el pasado recobrado a través de la memoria). Así, pues, 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. “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.” (Adams Sitney, 1978:246).

En el cine de no ficción, la narración retrospectiva autobiográfica adoptaría la forma de una puesta en escena de la propia trayectoria vital o de fragmentos de ésta, 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 denomina el “pacto autobiográfico”, que –más allá de intentar encorsetar el relato en categorías a estas alturas bastante obsoletas tales como el carácter “verídico” u “objetivo” de unos hechos determinados- más bien releva gran importancia a la relación entre el autor y su receptor (lector o espectador).

Las principales preocupaciones de Lejeune al hablar de cine autobiográfico, dicen relación con las dificultades que supone desplazar así, sin más, el vocabulario genérico de una expresión a otra (medio de comunicación o arte; la literatura, el cine), sin considerar las especificidades particulares que distinguen a cada manifestación.

Si se entiende como “autobiografía” un texto regido por un compromiso de veracidad, éste puede tener funciones (ligadas a la situación de la escritura y al destino) y formas muy diferentes. Íntimo por su contenido, pero público por su destino es el caso del relato autobiográfico (...) o del autorretrato. Íntimo por su contenido y por su destino: el diario íntimo (que refleja paulatinamente el presente). Por supuesto, estas situaciones básicas pueden ser desviadas (la “carta abierta”, en la cual se toma al público como testigo de una misiva que dice ser privada; el “diario íntimo” que el mismo autor publica ...) o combinadas (...). ¿En el cine, el reparto entre íntimo, privado y público funcionará de la misma manera (¿se puede hacer una película con la idea de no enseñársela a nadie?, ¿o, lo que viene a ser lo mismo, saltándose las reacciones del público?)? (...) Heme aquí ante la segunda causa de confusión, el traslado de un término genérico de un medio de comunicación a otro. Dos posiciones se enfrentan en este punto. La primera, pesimista,

severa y aparentemente rigurosa, se debe a la poetisa americana Elizabeth W. Bruss en su ensayo "La autobiografía en el cine". La segunda, optimista, fluida e imprecisa, se debe a los cinéfilos que actualmente tratan de promover este nuevo género y a los cineastas que demuestran el movimiento al andar: ¡el cine autobiográfico tal vez no sea posible en teoría, pero en la práctica existe! Incluso si es rara vez y confidencialmente. Incluso si es de otro modo. (Lejeune, 2008:16, 17).

En efecto, para Bruss (1980) no puede haber autobiografía en el cine o, cuanto menos, ésta no sería equivalente comparativamente a la autobiografía literaria. Pero es precisamente allí donde Bruss olvida las lógicas y los códigos propios de cada arte; sus especificidades expresivas, representacionales, enunciativas, narrativas, formales y estéticas. Daremos cuenta de algunos de los prejuicios desde los cuales la investigadora sustenta su percepción, para poder debatirlos. Resumiendo algunos de los argumentos de Bruss, Lejeune señala:

El cine autobiográfico parece estar condenado a la ficción (incluso si, lo veremos más adelante, puede obrar con astucia para soslayar esta dificultad esencial). No puedo pedirle al cine que muestre lo que ha sido mi pasado, mi infancia, mi juventud, solo puedo evocarlo o reconstituirlo. La escritura no presenta este problema, porque el significante (el lenguaje) no tiene ninguna relación con el referente. El recuerdo infantil escrito es tanto una ficción como el recuerdo infantil reconstituido en el cine, pero la diferencia es que puedo creerlo y hacerlo creer verdadero cuando lo escribo, porque el lenguaje no toma nada prestado a la realidad. En el cine, en cambio, la falta de autenticidad del artefacto se vuelve perceptible porque, en última instancia, una cámara también hubiera podido registrar, en otro tiempo, la realidad de lo que aquí es representado por un simulacro. La 'superioridad' del lenguaje se debe, pues, a su capacidad de hacer olvidar su parte de ficción, más que a una aptitud especial para decir la verdad. El cine presenta la desventaja de poder ser documental, la imagen, de estar siempre ligada a una realidad. (Lejeune, 2008:19).

Prontamente se evidencia el primer desacierto de Bruss (curiosamente refrendado de algún modo por Lejeune): pensar y validar el cine desde su vertiente hegemónica, la ficción, da cuenta de una abierta discriminación hacia el documental, que –por la vía de la omisión- es relegado por Bruss a una categoría de cine menor. Es cierto que el texto de la investigadora data de 1980 y que para aquel entonces –tal como hemos visto- muchas de las que hoy son consideradas valiosísimas obras del documental autobiográfico, aún no habían sido realizadas. Sin embargo, también es un hecho que parte importante de la obra de cineastas emblemáticos para el género, como Jonas Mekas, a esas alturas ya habían arrojado piezas fundamentales. Por eso es que cuesta comprender las palabras de Lejeune que, aunque referidas a los argumentos de Bruss, restan méritos al documental en su larga búsqueda por definir

una voz propia que enuncie el “yo”. “El cine es, antes que nada, el lugar de la ficción. Nadie se acuerda de haber ido al cine para ver una autobiografía, *stricto sensu*. Tanto más, cuanto la imagen referencial, verídica, más bien sería para nosotros la imagen-televisión. Entre los géneros referenciales, el cine se presta mejor a la biografía que a la autobiografía”. (Lejeune, 2008:21).

Estas aseveraciones olvidan, en segundo lugar, uno de los recursos narrativos por excelencia del que se sirven las autobiografías filmadas para modular el yo: la *voice over* o comentario retrospectivo, recurso intrínsecamente subjetivo que suele dotar de un sentido estructural al filme por medio de la voz en primera persona del cineasta, que vierte en ella los pensamientos que le surgen a la luz de la revisión del material registrado en un pasado temporal. Esta narración enmienda la relativa dificultad que se le atribuye al cine para la autorrepresentación, toda vez que – efectivamente- a menudo se ve imposibilitado de indicar a ese “sí” en una imagen en la pantalla. No podemos olvidar que desde que el lenguaje cinematográfico pasó a ser un lenguaje *audiovisual* con la llegada del sonoro, la oralidad de la palabra en todas sus formas es un elemento constitutivo del séptimo arte, tan importante como lo es la imagen. Así pues, con toda propiedad, la narración en *off* puede reivindicarse como un elemento propiamente cinematográfico; incluso cuando la voz del autor no se encuentra en *off*, sino su intervención es parte de la diégesis y/o constituye un sonido *on*, como podemos ver en las diversas estrategias que de esta forma de enunciación han hecho -parcial o totalmente- *autobiografíes* de registros tan diversos como “*Irène*” (2009) de Alain Cavalier (donde la voz efectivamente se encuentra en *off* –el cineasta no aparece en cámara- pero sus comentarios son registrados sincrónicamente con la imagen, no elaborados fruto de revisiones posteriores e incorporados en el proceso de montaje, como ocurre con la mayoría de las autobiografías filmadas); algunos fragmentos de “*Tarnation*” (2003) de Jonathan Caouette; o la totalidad de “*Hija*” (2011), de María Paz González, documental que prescinde absolutamente de la *voice over* y donde la oralidad de la autora (quien sí figura delante de la cámara) es fruto exclusivamente de su interacción en la puesta en escena, producto de una búsqueda que reivindica la sincronía entre la inmediatez de lo vivido y el presente filmado, y delata una valoración por parte de la cineasta tanto acerca del acto de capturar el aquí y el ahora, como de la capacidad *in situ* de la cámara para revelar los sentidos subyacentes a los sujetos y hechos pasados a los que interpela.

Una de las principales paradojas de los registros íntimos de filmación, es el hecho de que los esfuerzos del realizador por capturar la propia vida con la cámara, en general lo relegan a transformarse en un mero espectador de la misma; al no poder situarse simultáneamente en ambos lados del aparato, el cineasta está en general condenado a tener que optar entre el acto de ver y el inscribir la presencia del propio

cuerpo en la imagen. “La imagen de alguien detrás de la cámara comprende su propia imposibilidad como representación, incapaz de acceder a su origen, de invertir su propio proceso” (Marchessault, 1986). Pero aún este relativo impedimento se ha soslayado mediante la recurrente imagen empleada por muchos documentales autobiográficos en los que figura el cineasta registrándose a sí mismo frente al espejo, entre otros variados recursos para la representación del “yo” y para la evocación del pasado, sin necesidad de recurrir a la reconstrucción ó a otros artificios tradicionalmente asociados al cine de ficción. Por lo demás, a la hora de recoger las huellas indiciales para restituir la relación con el propio pasado, parte importante de los documentales autobiográficos se construyen a partir de las fotografías o películas domésticas sobre la infancia de los autores, que han sido registradas por sus padres en el pasado y resignificadas en la actualidad a través del montaje de los nuevos filmes. Evidentemente el aligeramiento y abaratamiento de los soportes de registro (desde el súper 8 mm. al video digital) han facilitado inmensamente el desarrollo del documental autobiográfico y las posibilidades del un creador para construir por sí solo una imagen de sí mismo (y nuevamente aquí los cruces del cine del “yo” con los registros domésticos y *amateur*; con un tipo de cine *autofinanciado*, *autofilmado*, *autorevelado*, *automontado*; distribuido y exhibido *autónomamente*, prescindiendo de la profesionalización y especificidad de roles técnicos involucrados en la producción industrial de un filme). Sin embargo, aún considerando que, a diferencia del texto autobiográfico literario, el texto cinematográfico suele ser una creación de naturaleza colectiva, cabría preguntarse de todos modos si –sobre todo en la ambigua y redundante, aunque tan de moda categorización del documental “creativo” o “de autor”- el hecho de que la obra congregue a más personas distintas del sólo director del filme, lo vuelve potencialmente “menos autobiográfico”.

Por último, la aseveración de E. Bruss de que –a diferencia de la literatura- el cine es incapaz de ser subjetivo y realista al mismo tiempo, así como de articular su enunciación mediante la duda, el escrúpulo o la indecisión, es muy discutible si se piensa que en general la subjetividad representada en los documentales autobiográficos se encuentra constantemente en tránsito, en transformación, no hay tal cosa como una identidad fija, cerrada, completa, sino más bien una suerte de boceto, de “*work in progress*” de la experiencia vital. Así, muchas veces estas creaciones dan cuenta explícitamente de sus experiencias de ensayo/error sin meta preconcebida –recurso por lo demás muy propio de los diarios de vida y de viaje y de su construcción paulatina mientras se “toma nota” con la cámara-, adoptando las formas del ensayo cinematográfico, término curiosamente preñado también del “yo”: cine Ensa-Yo. Como su símil escrito, el ensayo conlleva siempre la posibilidad de la duda, la indecisión y de la reflexión como recurso modelador de las interrogantes existenciales del autor, en tanto determinan su visión sobre la propia

vida, sobre los acontecimientos exteriores y también sobre la práctica autobiográfica en sí misma y sus potencialidades de representación a través del lenguaje cinematográfico. El ensayo -por definición- más que aportarnos respuestas, nos formula preguntas; a través de la reflexión, nos interpela como espectadores convocándonos a someter al mundo a la prueba de la duda, a tomar distancia y a adoptar un punto de vista en la formulación de las ideas. En general, estas cavilaciones se canalizan –nuevamente- mediante la *voice over* aludida hace algunos párrafos. Naturalmente, nos referimos pues a aquella voz en *off* que matiza, cuestiona, da cuenta de los estados de ánimo del autor y sus disquisiciones vitales, voz que no posee certezas y que, por lo tanto, difiere consustancialmente del comentario ilustrado, omnisciente, anónimo, de las autoritarias voces en *off* del documental expositivo⁸, que certifican y autentifican pretendidas verdades universales y conocimientos absolutos.

Habiéndonos aproximado a algunas de las principales discusiones teóricas alrededor de la autobiografía en el cine de no ficción, a continuación intentaremos dar cuenta de ciertas formas de representación recurrentes en las que se manifiesta el “yo” en el documental autobiográfico contemporáneo. Sin pretensiones taxonómicas, nos aproximaremos a las estrategias autorreferenciales medulares empleadas por los cineastas en la formulación de su subjetividad y sus experiencias de vida, a través del documental.

III. El polimorfo “yo” filmado: diarios de vida, diarios de viaje, autorretratos y otros registros del cine de la experiencia.

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, el documental autobiográfico se caracteriza por una naturaleza de difícil clasificación 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. Desprovista de una forma fija, esta herramienta de autorrepresentación cinematográfica suele circular por constantes transformaciones, por lo que cualquier intento de categorización no solo no puede ser taxativo y excluyente, sino resulta tan difuso como las expresiones discursivas que lo conminan.

Los encuentros de Valence, en 1984, intentaron abalizar ampliamente el terreno, al distinguir ocho géneros de ‘filmación íntima’ (viaje/ reportaje/ teórica/ banco de prueba/ autoanalítica/ confesión amorosa/ autobiográfica/ correspondencia) (...) Este desenredo no aspira al rigor: ‘Reiteramos nuestra preocupación de no proponer esta clase de inventario como una tipología rigurosa o definitiva’. (...). Para la semana ‘Cine y Autobiografía’ de Bruselas, Adolphe Nysenholc ha propuesto una clasificación más coherente, al distinguir autoretratos, retratos de amigos,

8 Cfr. Nichols, Bill. “La representación de la realidad”. Paidós, Barcelona, 1997.

retratos de familia/ cartas, diario de viaje, noticiario privado/ diario íntimo/ confesiones (más o menos noveladas)/ recuerdos de infancia/ cuadernos de cineasta (génesis del filme). (Lejeune, 2008:22).

A continuación, caracterizaremos al menos tres de las formas más recurrentes para la puesta en escena fílmica de la subjetividad: el diario de vida; el diario de viaje; y el autorretrato, y exploraremos algunos usos narrativos y estéticos transversales dentro de dichas manifestaciones.

a. *El Diario de Vida Cinematográfico*. Partamos de la constatación acerca de 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 (cinematográfico, literario, etc.) para dar cuenta de la totalidad de una trayectoria vital. Dicho esto, cuando hablamos de “diario de vida filmado”, nos referimos a (dia)crónicas personales por lo general registradas a lo largo de períodos prolongados en la vida de un cineasta (varios años o décadas) que -sin un orden establecido y tal como lo hace el diario de vida escrito en el que se inspiran y con el que dialogan- recogen y plasman sus vivencias cotidianas, sus relaciones afectivas y familiares. Durante el registro, la exploración del sí mismo, del cotidiano, del mundo histórico y del propio acto de filmar, obedece a una subjetividad fílmica que se proyecta a la cámara como extensión y prótesis de sus realizadores. Sin embargo, no podemos olvidar que no se trata simplemente de una acumulación de hechos o anécdotas; como dispositivo de la autobiografía, el diario de vida surge de la necesidad dar sentido a la experiencia, pues –tal como señala el filósofo W. Dilthey– “la autobiografía es una comprensión de sí mismo”.

Existe un innegable parentesco conceptual y formal entre el diario filmado, las *home movies* y el cine *amateur*; aunque en el caso del diario se agrega una dimensión autobiográfica que densifica y complejiza el registro íntimo del cine doméstico clásico, cuyo imaginario –principalmente alrededor del hogar- es irremediamente feliz, como si la familia fuese un cuerpo social libre de cualquier conflicto, dolor o tensión. Esta sublimación opera sobre las *home movies* transformándolas en verdaderas “ficciones familiares”. El diario filmado, en cambio, no sólo registra momentos celebratorios, sino además eventos traumáticos, desintegraciones familiares, memorias trizadas, exilios, desarraigos y eternos retornos, poniendo muchas veces en evidencia la propuesta de construcción estética y formal de las estrategias de evocación de una memoria y una identidad fracturada que indaga en experiencias a menudo traumáticas o no resueltas. Sin ir más lejos, Michel Fischer (1986) describe la autobiografía contemporánea como una exploración de las identidades fragmentadas y dispersas de la sociedad pluralista de finales del siglo XX. Por lo mismo, los registros de enunciación clásicos de la

mayoría de las filmaciones íntimas, acuden a tonos solemnes y hasta “terapéuticos” cuando se ha de explorar en memorias personales y familiares signadas por dolores, secretos, vacíos, y confesiones, en orden a cumplir con la que según Lejeune es la “función reparadora” de toda empresa autobiográfica. Según el autor, los encuentros de Valence de 1984, identificaron -sin aspiraciones rígidas o definitivas e incluso admitiendo mestizajes de tonos- cuatro registros de enunciación para las filmaciones íntimas: melancolía, tristeza, nostalgia/ el deseo del otro/ el pasado, la regresión/ la soledad. Poco ha cambiado el escenario más de 25 años después, salvo excepciones -la obra de Ross Mc. Elwee es una de ellas- que subvierten esta propensión hacia la seriedad y marcan algunos puntos de inflexión por medio de narrativas que contemplan el humor y la ironía como recursos fundamentales en la construcción de documentales que así logran, de paso, acceder a un público más masivo y universal.

Otro de los rasgos fundamentales de todo diario filmado, es su estructura fragmentaria. Si bien el diario es cronología, ésta 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.

Podemos encontrar múltiples semejanzas entre el diario filmado y su símil escrito, pero existen también entre ellos notables diferencias. La más evidente es que el diario de vida escrito es claramente un texto íntimo, no destinado a la publicación y que, por lo tanto, no está concebido para ser recepcionado por un público general. En cambio, por mucho que un cineasta se proponga que sus diarios filmados se entiendan como un cine íntimo, “de cámara”, no pensado para las salas comerciales y sus audiencias, los procesos asociados a su producción y a la naturaleza de las imágenes conllevan el hecho de la proyección; la necesidad de ser vistas por unos otros, por pequeños en número que éstos sean y por alternativos que sean los circuitos de distribución. La misma analogía puede aplicarse para el cine doméstico, tan emparentado con los diarios filmados: como el diario escrito, las *home movies* no están pensadas para ser proyectadas más allá de una atmósfera familiar e íntima. Sin embargo, el hecho de estos archivos personales - imágenes que no responden a lógicas de circulación comercial- se resemantizan y proyectan a través de filmes que sí alcanzan una exhibición potencialmente masiva, genera un punto de inflexión y un giro de sentido que modifica el ritual de recepción y consumo de una filmación creada para su proyección privada, en un acto público, alterando con ello la naturaleza original del cine familiar.

Así como Jim Lane (2002) en su libro “*The autobiographical documentary in America*” se refiere a ciertos documentales autobiográficos realizados con un

“enfoque diarístico” (*journal entry approach*), David E. James (1992), distingue dos momentos claves en la realización de estos filmes:

En una primer fase tendríamos los ‘film diaries’, las entradas diarias que el cineasta va grabando sin un plan previo, y que se asimilan en cierto modo al diario escrito, en cuanto que no cuentan con más estructura que su propia secuencialidad cronológica. Se distinguen, sin embargo, del formato escrito, por su dimensión puramente visual (aunque luego el video también incluirá como opción la expresión verbal simultánea); y sobre todo por su anclaje en el presente inmediato del acontecimiento, sin la distancia retrospectiva del diario, que aunque sea mínima, ya aporta una reflexión y reconstrucción narrativa sobre lo acontecido. Más tarde esos ‘film diaries’ se convertirán en ‘diary films’, en películas con una duración determinada, preparadas para ser exhibidas públicamente. En esta segunda fase, el cineasta tiene que elegir un período temporal y realizar un montaje del material rodado (...). Y lo que es más importante: en esta fase también se incorporan nuevas capas expresivas, como intertítulos, músicas, y en especial el comentario del autor-narrador, que aportan a las imágenes una reflexión más propiamente autobiográfica, de carácter retrospectivo, hasta configurar una obra de carácter híbrido, específicamente audiovisual, a medio camino entre el diario escrito y la autobiografía estándar. Así, el pasado resuena en el presente con modulaciones propias, como afirma Maureen Turim, pues los momentos en presente de la grabación inicial devienen en memorias cuando son reorganizados en el montaje, con esa voz del autor que sitúa las emociones en el tiempo, una voz que ‘aporta el peso del pasado’, que ‘convierte una fenomenología de la experiencia en otra del recuerdo’. (Cuevas, 2008:107).

He aquí un nuevo punto para contrastar entre el diario escrito y el diario filmado. Cuando llevamos un diario de vida escrito, generalmente existe un desfase entre el momento en que ocurren los acontecimientos cotidianos y el momento en que los reconstruimos y narramos, a menudo desde la tranquilidad de la noche, cuando cerramos el día y recapitulamos acerca de lo experimentado, volcándolo al papel. Tal como sería extraño imaginarse a un diarista que días después reelaborase lo escrito, no es más fácil pensar en un cineasta autobiográfico que se mantuviese exclusivamente en el plano temporal de la inmediatez del presente filmado fruto de la sincronía ontológica que en el cine supone la vivencia y su registro. Salvo excepciones como la mencionada “*Irène*” de Cavalier, en la mayoría de las películas que pertenecen al “cine del yo”, el registro del presente es retomado más tarde (y a menudo, mucho más tarde; meses o años después) en el proceso de montaje, donde –generalmente a través de la *voice over*– se ordena el carácter desestructurado y discontinuo de la narrativa del “*film diary*” (lo que lo asemejaba al cine doméstico cuando, al momento de filmar, sólo se está en sincronía con las percepciones y sensaciones que mandatan el acto del registro), aportándole aquello que Lejeune

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, al “relato de vida”, recogido y estructurado ahora en su “*diary film*”.

b. *El Diario de Viaje Filmado*. Estas suertes de *road movies* documentales también dan cuenta de la intimidad de una vida cotidiana en tránsito, por lo que evidentemente sus cruces con el diario de vida filmico son múltiples, pero se diferencian de estos últimos pues la íntima búsqueda identitaria y genealógica en que se embarcan sus autores -comúnmente personas desplazadas, desterradas o desarraigadas- se traduce narrativamente en que éstos, en algún punto de sus vidas, emprenden viajes de retorno a la Arcadia perdida, a la historia pasada, al país de la infancia y adolescencia que han abandonado, al hogar y los ritos de su cotidiano, sea éste un lugar físico concreto, o un espacio imaginado y recordado que sólo es asequible por la vía de la memoria. Es por ello, que el desplazamiento físico – generalmente desde la urbe en la que se han asentado (lo global), hacia el pueblo del que se han marchado (lo local, lo propio, el territorio que conserva ciertas tradiciones vinculadas a la experiencia y al ethos personal)- pasa a ser metáfora de un movimiento interior, de un viaje hacia el autoconocimiento.

En estos desplazamientos cartográficos o espirituales, efectivos o afectivos, los cineastas errantes⁹ avanzan animados por reencontrar las propias huellas del pasado, y fruto de dicho movimiento interior y exterior, (re)construir un nuevo yo que, al final del camino, termina encontrándose a sí mismo. 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, la “saudade” que se impregna en los pequeños detalles, gestos e interjecciones. “Precisamente en este punto se pone de relieve uno de los problemas esenciales del diario filmado. ¿Cómo es posible traducir sensaciones y emociones tan íntimas? ¿Cómo el cineasta

9 Ejemplos de estos viajes cinematográficos en primera persona, se encuentran en las obras del francés Chris Marker, quien al inicio de “Carta de Siberia” (1957) señala “Os escribo desde un país lejano”, a modo de guiño intertextual a la obra del escritor y pintor Henri Michaux titulada con el oxímoron “Lejano Interior”; del lituano de origen judío radicado en Estados Unidos, Jonas Mekas y su “Reminiscencias de un viaje a Lituania” (1972); del norteamericano Ross McElwee y su trayecto al sur en “La marcha de Sherman” (1986); del canadiense de origen armenio, nacido en Egipto, Atom Egoyan y el viaje al país euroasiático de sus ancestros que inspira *Calendar* (1993); del brasileño de origen judío, radicado en Israel, David Perlov, tanto en *Diary* (1973-1983), como en *Updated Diary* (1990-1999); del centenario cineasta portugués Manoel de Oliveira, que en “Puerto de mi infancia” (2001), retorna a su Oporto natal. Al principio del filme, señala Oliveira: “Recordar momentos de un pasado lejano es viajar fuera del tiempo. Sólo la memoria de cada uno lo puede hacer, es lo que voy a intentar...”.

del yo puede manifestar su dolor? ¿cómo puede dar forma al desasosiego sentido en soledad, tan sólo con la mediación de espacios vacíos y la voz que los acompaña?” (Martín Gutiérrez, 2008:218).

La memoria contenida en estos diarios de viaje, suele encontrarse atravesada por el concepto y el conflicto del desarraigo; toda vez que los cineastas se preguntan dónde está realmente el hogar para un forastero; dónde las raíces, el sentido de pertenencia. Y es que para quienes han debido tomar la decisión forzosa o voluntaria de abandonar el hogar natal por razones de desplazamiento, exilio o migración, la construcción de la figura del hogar constituye un dilema existencial de por vida, incluso a pesar de tener la posibilidad de un fugaz retorno. Estos cineastas buscan explorar 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 fílmicos. Como dice Waldman (2009), la pertenencia no reside necesariamente en un “hogar” y que el “hogar” no significa necesariamente pertenencia. Waldman cita a Adorno para enfatizar en que “Quien ya no tiene ninguna patria, halla en el escribir [en nuestro caso, en el filmar] su lugar de residencia” (Waldman, 2009:43).

c. *El Autorretrato Videográfico*. Una de las más recientes exploraciones dentro de las vastas formas de autorepresentación del sujeto a través del audiovisual, lo constituyen los autorretratos. Fórmula –como sus antecesoras- eminentemente híbrida, configuran una bisagra entre el cine de no ficción, el videoarte y la *performance*. En las artes visuales, el autorretrato ha transitado históricamente desde del campo de la pintura a la fotografía, luego al del cine y más tarde al vídeo, fraguándose éste último como la plataforma privilegiada para su evolución. El propio Philippe Lejeune se refiere al autorretrato reconociendo que como técnica designa realidades muy distintas para las diversas artes que la acuñan, ejemplificando en que mientras “el autorretrato escrito tiende a exponer a los otros aquello que por definición se les escapa de mí; el autorretrato pintado tiende a hacerme dueño de aquello que soy el único que no puedo aprehender directamente, mi rostro, que todo el mundo conoce mejor que yo” (2008: 16). El autorretrato pone en tensión el concepto mimético de representación, entre otras cosas porque constituye tal vez el único tipo de imagen en que el artista está impedido de plasmar aquello que contempla directamente; ha de mediar un espejo en el que ver reflejada la propia imagen espectral para, a continuación, representar la “imagen de esa imagen”, forzosamente oblicua.

Raymond Bellour (1990), uno de los principales investigadores del autorretrato filmado, emplea el concepto “entre-ímagenes” para referirse al “espacio físico y

mental” que habita en cada zona de tránsito entre los diversos dispositivos multimediáticos que caracterizan el escenario actual de la cultura visual: los vasos comunicantes entre lo analógico y lo digital; lo filmico y lo televisivo, además de las propiedades inmanentes de cada expresión y las potenciales fusiones entre los lenguajes; desde el cine y su autorreflexividad a la pintura, o al vídeo, la fotografía y la literatura.

Creo que podríamos aclarar un poco las cosas comenzando por oponer dos grandes modos de tratamiento, a menudo muy difíciles de distinguir, de la experiencia subjetiva. Por un lado está la autobiografía: si queremos conservar un mínimo de sus sustancia a su definición tradicional, estamos obligados a constatar que en el cine se vuelve fragmentaria, limitada, disociada, incierta –obsesionada con esa forma superior de disociación que nace de los disfraces de la ficción-. Por el otro, cuando su definición se torna realmente dudosa, es porque a menudo abarca una experiencia que, por ser de naturaleza autobiográfica, es también su contrario: el autorretrato (...). Podemos, sobre todo, evaluar entonces precisamente las transformaciones que el video introduce en el espacio que desde ahora comparte más o menos con el cine, acercándose más directamente que él a una cierta tradición de la experiencia literaria. (Bellour, 2009:293)

El video ha sido, pues, el dispositivo por antonomasia para el desarrollo de esta forma de autorepresentación, que 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, el video surge como instrumento de una política del cuerpo en el autorretrato, en el que el autor se expone como una unidad de cuerpo, experiencia y memoria, ante un aparato –la cámara videográfica- con el que performa una relación tanto estética como técnica. “Hemos visto lo que la mutación y la multiplicación de las técnicas precipitan, a través del video y todo lo que este implica: la imposible autobiografía se transforma allí explícitamente en autorretratos de un nuevo género, que se despliegan con una consistencia, una continuidad y una lógica de las que el cine no ofrece en verdad equivalente” (Bellour, 2009:337).

Respecto a las estrategias performativas sobre el cuerpo en las que indaga el autorretrato videográfico, Bellour 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” (2009:249). Utilizo el verbo “mostrar”, pues la

inscripción del cuerpo del autor en la pantalla parece definir al autorretrato, tanto como a su símil pictórico. La experiencia del videoartista se materializa a través de la presencia de su cuerpo y la relación que se establece entre éste y la representación tecnológica.

Mientras la concepción clásica de la autobiografía describe la coherencia de un relato lineal, cronológico y continuo que se refiere al pasado, el autorretrato presenta al sujeto de enunciación incrustado en una narrativa ya no solo fragmentada y discontinua, sino muchas veces abiertamente incoherente en una estructura con (des)órdenes que apelan más bien al tiempo presente; al tiempo del rodaje. El autorretrato explora recursos poéticos y elípticos de naturaleza metafórica y abstracta (como en el cine de Stan Brakhage); empleando formas que apelan a la circularidad, la repetición, la intermitencia y la superposición (varios de los cortometrajes autorreferenciales de Naomi Kawase). En cuanto al sonido como estrategia de enunciación del “yo”, a diferencia de la autobiografía y su recurso clásico de la narración en *off*, el autorretrato ofrece a menudo palabras fragmentadas, gritos, susurros y onomatopeyas (por ejemplo, “*The space between the teeth*”, de Bill Viola, 1976), o respiraciones y sonidos corporales, como podemos apreciar en obras tales como las de la artista libanesa de origen palestino, Mona Hatoum. Hatoum lleva al extremo la divagación y distorsión propias de las estructuras del autorretrato, en una poética del exceso en torno a la exploración del “yo” y del cuerpo humano: en su video instalación “Cuerpo extraño” (1994), la artista despliega una *performance* mediante imágenes endoscópicas del interior de su propio cuerpo, acompañadas del sonido de su corazón registrado desde las diversas cavidades que recorre la cámara, y de la respiración de Hatoum cuando ésta abandona su cuerpo. Como la ecografía –metáfora escogida para titular este artículo, que etimológicamente se refiere a la representación del “eco”, término de origen griego que alude al “ámbito vital”- la endoscopia sugiere la alegoría del ejercicio de exploración visual interior, inherente a cualquier autobiografía o autorretrato.

Para finalizar, quisiera plantear algunas inquietudes en torno a cuáles representan, a mi juicio, los principales desafíos para la autobiografía en el contexto contemporáneo, determinado por las trepidantes transformaciones tecnológicas asociadas al video digital y las plataformas virtuales. Como hemos revisado en las páginas anteriores, los autores que cimientan su obra en la puesta en escena de la subjetividad, lo hacen por lo general tanto desde la experimentación formal, estética y narrativa, como desde las prácticas deconstructivas y autorreflexivas alrededor de la consciencia del propio dispositivo cinematográfico y sus posibilidades creativas y (auto)referenciales. De lo anterior, se desprende la comprensión crítica por parte de los creadores en torno a las propias herramientas, soportes y formatos audiovisuales

que modelan las narrativas del “yo”. Las concepciones y los modelos alrededor de la intimidad, la subjetividad y la autorrepresentación, no surgen deslindados de los medios con que se construyen tales discursos sino, muy por el contrario, son en gran medida consecuencia de la relación entre los ámbitos representacionales y los ámbitos tecnológicos. Las nuevas tecnologías interconectadas, principalmente Internet y su *world wide web* (www), han permitido el surgimiento de plataformas hipertextuales tales como *blogs*; páginas *webs* personales, *Facebook*, *Youtube*, entre muchas otras herramientas que abren formidables posibilidades (a la vez que inusitados retos) para las nuevas formas de autoinscripción que colonizarán las prácticas “autocinemabiográficas” del siglo XXI. Autobiografías electrónicas o digitales, videos confesionales, ensayos electrónicos, sitios web autobiográficos, entre otras manifestaciones del fenómeno que Paula Sibilia (2008) define como “extimidad”, son solo algunas de las expresiones emergentes que desestabilizan las nociones clásicas de la autobiografía. Si hasta hace poco los relatos privados alrededor de la intimidad conservaban un rasgo introspectivo para la narración de la experiencia personal, hoy la producción de sentidos en torno al *etos* subjetivo se encuentra atravesada por el fenómeno de la exhibición, facilitada por la democratización de estos nuevos dispositivos para la autoexpresión y la posibilidad virtual de alcanzar a una audiencia universal cada vez más accesible en esta era de la circulación y recepción de imágenes sin aparente frontera, con todos los inconmensurables efectos mediáticos y las insospechadas implicancias políticas que ello conlleva. Por otra parte, la autobiografía asume un rol cada vez más decidido como ejercicio de resistencia y disidencia frente a las tendencias estandarizantes de la cultura global, consolidándose como espacio predilecto para artistas que reivindican políticas de la diversidad, asumen identidades marginales, o pertenecen a minorías étnicas, sexuales o de género: Es el caso de la norteamericana Sadie Benning y algunos de los videos en los que se alza contra los estereotipos culturales femeninos, revelando su mirada feminista y lesbiana (“*If Every Girl Had a Diary*”, 1990; “*It Wasn’t Love*”, 1992; ó *Girl Power*, 1992).

El contexto mediático contemporáneo en permanente mutación, ofrece múltiples posibilidades para las prácticas autobiográficas y su construcción textual, que ameritan ser observadas con especial interés y cuidado. La elección de un soporte audiovisual (cine, vídeo, Internet) en desmedro de otro, jamás ha sido una operación ingenua para los efectos de enunciar el “yo”, sin embargo hoy más que nunca parece revestir una significación política radical.

Referencias bibliográficas

Adams Sitney, P. (1978). “Autobiography in Avant-Garde Film”. En: *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. Nueva York: University Press.

- Bellour, R. (1990). *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo*. París: La Différence. Traducción al castellano: *Entre Imágenes. Foto, cine, video*. Buenos Aires. Colihue, 2009.
- Brakhage, S. (1995). "Défense de l'amateur". *Le Je filmé*. París: Editions du Centre Pompidou.
- Bruner, J. (1993). "The Autobiographical Process". En: *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*. Robert Folkenflik (ed). Stanford: Stanford University Press,
- Bruss, E. W. (1980). "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film". En: *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton University Press.
- Cuevas, E. (2008). "Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta". En: *Cineastas frente al espejo*. Martín Gutierrez, G (ed). Madrid: T&B Ediciones.
- Eakin, P. J. (1999). *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca: Cornell University Press.
- Fischer, M (1986). "Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory". En: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Clifford, J. y Marcus, G.E. (eds). Berkeley: University of California Press.
- James, D. E. (1992). *To free Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton: Princeton University Press.
- Lagos, P y Figueroa, A. (2008). "Patrimonio Audiovisual y Memoria en la XIV Región". *Revista Austral de Ciencias Sociales*, N° 15; Valdivia: Universidad Austral de Chile. pp.97-113.
- Lane, J. (2002). *The autobiographical documentary in America*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Lejeune, P. (2008). "Cine y Autobiografía, problemas de vocabulario". En: *Cineastas frente al espejo*. Martín Gutierrez, G (ed). Madrid: T&B Ediciones.
- Lejeune, P. (2004). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Magazul-Endymion.
- León, Ch. (2005, mayo). "El Modo de Representación Amateur". *Ocho y Medio*. Obtenido el 01 de noviembre de 2011 en <http://www.ochoymedio.net/?cat=18>.
- Marchessault, J. (1998). "Sans Soleil". *CineAction!* Primavera, 1986. Toronto: CineAction Collective. pp.2-6.
- Martín Gutiérrez, G. (2008). *Cineastas Frente al Espejo*. Madrid: T&B Ediciones.
- Moran, J. M. (2002). *There is no Place Like Home Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Renov, M. (2004). *The Subject in Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Schefer, R. (2008). *Vi-deo memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos*. En: "Historia Crítica del Video Argentino". Jorge La Ferla (comp.). Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini y Fundación Telefónica.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Waldman, G. (2009). "¿Dónde está el hogar? Apuntes para una reflexión". En: *Estéticas de la Intimidad*. Amaro, L (ed). Santiago: Instituto de Estética, PUC.