laFuga

Vi-deo Memoria

Autobiografía, autorretrato, autoreferencialidad

Por Raquel Schefer

Tags | **Cine documental | Nuevos medios | Intimidad | Estética - Filosofía | Argentina**

Raquel Schefer (Oporto, 1981) es directora de cine y doctoranda en Estudios Cinematográficos en la Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, donde prepara una tesis sobre la representación cinematográfica de la historia contemporánea. Ha dirigido cortometrajes y vídeos, presentados en diversos festivales y exposiciones, como en el FIDMarseille, el DocLisboa, el Berlinale Talent Campus, la Trienal de Mármara o el Espacio Fundación Telefónica. Su primera exposición individual fue inaugurada en junio en Santander. Su cortometraje "Avó (Muidumbe)" recibió en julio el premio para el mejor filme en competición del Festival FUSO, en Lisboa. Ha publicado artículos en diversas publicaciones académicas en Portugal, Argentina, Francia e Italia. Es autora del libro "El autorretrato en el documental" (Catálodo, 2008). El presente artículo forma parte del libro: "Historia crítica del video argentino" (Buenos Aires, Malba, 2008).

"Lo que yo seré de ahora en adelante, no será más que un medio-ser, ya no seré yo. Me escapo cada día y me hurto a mí mismo."

Michel de Montaigne, *Ensayos.*

Volver la cámara hacía sí mismo, invertir los conceptos de campo, contra-campo y fuera de campo, redefinir la puesta en escena de la subjetividad, convocar el pasado, multiplicar los gestos con que el sujeto de enunciación se inscribe en la imagen.

El panorama audiovisual contemporáneo es prolífico en ensayos que trastocan los criterios tradicionales de puesta en escena, que redefinen y subvierten los conceptos de objetividad y subjetividad documental y que reflejan usos innovadores de los aparatos audiovisuales.

"Autobiografía", "autorreferencialidad" y "autorretrato" son términos que proceden en su raíz etimológica del Griego "autos", es decir, "sí-mismo". De la alteridad como objeto audiovisual transitamos a un campo en el cual el "Mismo", polifónicamente desdoblado, a presentarse como "Otro". Este desdoblamiento enunciativo es acompañado por la reinvención de los mecanismos de puesta en escena y por la experimentación estética y formal de los aparatos y soportes audiovisuales. La autobiografía como escritura de la vida. El autorretrato como retrato/imagen ("dibujo") del sí mismo como otro[1].

Históricamente, el autorretrato y la autobiografía subvierten la concepción del arte como medio transparente de comunicación, trastocan el concepto de "mimesis" y rompen parodísticamente con las normas y convenciones literarias y artísticas establecidas.

Las obras que se inscriben en esta tendencia conceptual, narratológica y estética para la puesta en escena de historias familiares y personales se destacan en la escena audiovisual contemporánea por la autorreferencialidad narrativa y por la experimentación formal de los medios y soportes audiovisuales. Asimismo, se caracterizan por la deconstrucción narrativa y desplazan, de un modo general, los modelos perceptivos dominantes, proponiendo nuevas concepciones espaciotemporales.

La autorreferencialidad transita del campo de la literatura al del cine y, más tarde, al del vídeo. Como géneros literarios transhistóricos, el autorretrato y la autobiografía, florecieran a partir del siglo XVI, con los *Essais*, de Montaigne, consolidándose en los siglos XVII e XVIII. La literatura francesa de los siglos XVII, XVIII y XIX es prolífica en autobiografías y autorretratos: de La Rouchefoucauld a los

diarios íntimos de Joubert, articulación del plano histórico (la Francia revolucionaria e imperial) y del plano íntimo, pasando por las *Confesiones*, de Rousseau, y *René*, de Chateaubriand, el autorretrato se consolida como un género que se define por la introspección, la polifonía narrativa (el entrelazamiento de voces como condición del autorretrato) y el rigor moral. *En Búsqueda del Tiempo Perdido*, de Proust, constituye tal vez la obra más paradigmática da la reflexión literaria sobre la memoria del siglo XX.

Tras las experiencias fundadoras de las obras de Man Ray, Jonas Mekas, Maya Deren y Marie Menken y, más tarde, David Perlov en el campo del cine experimental y de vanguardia, el autorretrato transita hacia el vídeo. Para pensadores como Raymond Bellour, el vídeo, por sus características y especificidades tecnológicas, constituye el medio privilegiado del autorretrato. La relación entre estética y técnica, imbricadas en el autorretrato, atraviesa la historia del género. En el autorretrato, el autor se enuncia y expone al aparato como un bloque de cuerpo, memoria y experiencia.

En la Argentina, las primeras manifestaciones de autorreferencialidad en el videoarte son más tardías que en Europa y Estados Unidos. Si en Francia, Alemania y Estados Unidos, la autorrereferencialidad se consolida como tendencia del videoarte ya en las décadas del 60 y el 70 del siglo XX, en la Argentina ésta solo se tornará notoria a partir del final de la década de 80, concretamente con el vídeo **Roles** (1988), de Graciela Taquini, que es considerado como el primer autorretrato performático de la historia del vídeo argentino.

2. Pequeña historia de la autobiografía y del autorretrato

"Me serviré de la misma fidelidad en lo que me queda hacer de mi retrato; puesto que me he estudiado lo suficiente para conocerme bien, y no me falta la seguridad para decir libremente que puedo tener buenas cualidades, ni sinceridad para admitir francamente que tengo defectos."

François de La Rouchefoucauld. *Recuil des portraits et éloges en vers et en prose dédié à Son Altesse Mademoiselle*.

La autorreferencialidad atraviesa la historia del cine a través de obras de carácter experimental y vanguardista, en que el sujeto de enunciación se inscribe en la imagen, refleja y explora cuestiones íntimas o, entonces, recupera y reconstruye narrativas familiares y personales, muchas veces apropiándose material de archivo familiar o personal. En estas obras, discurso, puesta en escena, narración y búsqueda de una verdad interna están estrechamente ligados.

Si la autobiografía como género literario y audiovisual se caracteriza por la obediencia a leyes de continuidad narrativa y a una cronología factual que se confunde con la vida del sujeto que se narra, en el autorretrato, al contrario, la exposición del "yo" se caracteriza por la discontinuidad y por la adopción de modelos narrativos fragmentarios, polifónicos y, muchas veces, aparentemente incoherentes.

En el campo del cine experimental y de vanguardia, así como en el del videoarte, el autorretrato constituye el género de elección de los directores y artistas para la reflexión / narración de historias y episodios familiares e íntimos. Al contrario de la autobiografía, el autorretrato se rige por un modelo de coherencia no necesariamente narrativa, fundado en mecanismos de superposición y de correspondencias. Es la presencia – incrustación física en la imagen o intervención vocal –del autor / enunciador– la que unifica el género.

La dialéctica entre sujetos y máquinas audiovisuales, entre otras cuestiones de naturaleza tecnológica, juega un papel fundamental en el autorretrato. Si nos detenemos en la historia de éste, verificamos que ha sido una cuestión de orden tecnológico –el encarecimiento y el carácter cada vez más complejo de la producción cinematográfica con el advenimiento del cine sonoro- la que estuvo en el origen de los primeros diarios filmados. En la década de 30, Man Ray se retira hacia un territorio privado, experimentando los nuevos formatos de 16mm y 9,5 mm mudos, y dirige los diarios filmados **Autoportrait** (1930), **Courses landaises** (1935) y **La Garoupe** (1937), autorretratos del artista.

El cine experimental y de vanguardia es prolífico en obras de carácter autorreferencial, autorretratos o trabajos en la frontera entre el autorretrato y la autobiografía. **Lost, Lost, Lost** (1976), de Jonas Mekas, obra fragmentaria filmada a lo largo de treinta años y unificada en el montaje por la reflexión

a posteriori en voz-*off* del director y por un sonido asíncrono, es quizás una de las obras autorreferenciales más conocidas y que refleja la articulación, en el género, de una estética y de una ética de la creación artística.

Con el advenimiento de soportes de grabación caseros, como el Súper 8 mm, se multiplica el registro de la cotidianidad familiar en imágenes –fragmentarias, elípticas, lagunares, próximas a los flujos de la memoria y a la cadencia del sueño-, que fundan el *home movie* como género y que serán, más tarde, apropiadas y resemantizadas por los documentalistas y videoartistas. En el documental y en el vídeo argentinos contemporáneos, esta tendencia es notoria. **The Edge of Rain** (1995), de Marcello Mercado, **Producto de una ausencia** (2002), de Lorena Salomé, **Fotografías** (2007), de Andrés Di Tella, y **M** (2007), de Nicolás Prividera, son ejemplos de obras documentales y videográficas en que material de archivo familiar digitalizado es combinado con imágenes digitales.

Será, sin embargo, con la llegada del vídeo como el autorretrato se consolidará como género audiovisual. Por sus especificidades tecnológicas –dimensiones reducidas, el flujo continuo de la imagen, el costo asequible de los equipos y soportes de grabación, la fácil utilización, la duración potencialmente ilimitada, la posibilidad de reutilización de los casetes, etc.–, el vídeo favorece la exposición de la intimidad, la inscripción y el desdoblamiento del cuerpo o de partes del cuerpo del director en la imagen y el uso del aparato a modo de prótesis. Para Raymond Bellour [2] , la imagen electrónica y digital traduce mejor las impresiones del ojo, los movimientos del cuerpo y los procesos de pensamiento. El flujo constante de la imagen electrónica favorece la duplicación del cuerpo del director en la imagen. Asimismo, el carácter inmaterial de la imagen electrónica abre camino a una suspensión de la materia favorable a la expresión y representación de estados mentales y mnemónicos, como es notorio en la obra de Bill Viola.

El vídeo favorece, por lo tanto, una relación más íntima y privilegiada entre el autor y el aparato tecnológico y debe, por eso, ser pensado a partir de los dispositivos de captación, producción y percepción de la imagen. En el autorretrato, en particular, se verifica una imbricación recíproca entre estética y técnica, es decir, es a partir de las especificidades tecnológicas de cada máquina y soporte audiovisual como se desarrollan los discursos y estrategias de puesta en escena. Asimismo, estos testimonian un uso experimental e innovador de las potencialidades inscriptas en la concepción de los dispositivos.

En la década del 60, la autorreferencialidad atraviesa la fase del espejo. En la primera fase del videoarte, el cuerpo se aproxima al aparato videográfico como a un espejo. Cuerpo filmante y cuerpo filmado coinciden y se multiplican los mecanismos especulares, bien como la autorrepresentación en directo y el cuestionamiento del estatuto de la mirada y de la representación a través del circuito cerrado. El videoarte se caracteriza, durante esta fase, por una dimensión performática y testimonial, ya que mucha de la producción de esta época tenía como objetivo registrar *performances* y otros eventos de arte efímero.

A partir de la década del 70, asistimos al pasaje del vídeo a una fase más compleja de exposición de la subjetividad y de autorrepresentación. El aparato continúa siendo usado como instrumento de exploración de la intimidad, pero las estrategias narrativas y estéticas de puesta en escena se vuelven más complejas. Las formas narrativas se aproximan a los códigos cinematográficos y literarios y la dimensión performática del vídeo es sustituida o combinada con la reconstrucción de historias familiares, la reescritura de fragmentos del pasado, la puesta en escena de narrativas del presente o la reelaboración electrónica de otros medios. El cuerpo recula para dar paso a la visión y a la historia.

En la Argentina, esta tendencia se consolida en la década del 90, con obras como **Vídeo en la puna: el viaje de Valdez** (1993-94), de Jorge La Ferla, **Un día bravo** (1995), de Iván Marino, **The Warm Place** (1996), de Marcello Mercado, y **Filtraciones** (1999), de Alejandro Sáenz.

2. Vi-

"Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de la naturaleza; y ese hombre seré yo.

Yo, yo mismo."

Jean-Jacques Rousseau, *Las Confesiones.*

La autorreferencialidad emerge y se insinúa como tendencia en el vídeo argentino en la segunda mitad de la década de 80.

En *Roles* (1988), de Graciela Taquini, artista con una obra muy consistente aunque discontinua, están ya presentes algunas de las tendencias que caracterizarán y persistirán en la posterior creación videográfica argentina. En este vídeo precursor, Graciela Taquini se pone físicamente en escena, encarnando los distintos roles que ha asumido a lo largo de la vida. La artista está presente performáticamente en un espacio neutro, que evoca el modelo de la psicoterapia o el ensueño, adoptando una posición fetal. En *off*, distintas voces la interpelan directamente, evocando una especie de limbo subliminal inconciente o un estado prenatal.

Graciela Taquini reflexiona sobre los roles que desempeñó a lo largo de su vida a través de las voces fuera de campo que la interpelan, llamándola desde "profesora" a "puta". Paralelamente, el recurrido biográfico de la autora es representado fragmentariamente a través de material de archivo de carácter ecléctico: fotografías familiares y personales, escenas televisivas en las que la artista está presente, trozos de vídeo, etc. La estructura narrativa y formal de *Roles* refleja el movimiento de construcción y deconstrucción de la identidad en el autorretrato –el plano-secuencia es permanentemente interrumpido por las secuencias de montaje de material de archivo, que, a la vez, dotan el vídeo de un carácter polifónico. La articulación de las múltiples voces del sujeto de enunciación –dentro y fuera de campo– se combina con un modelo de escritura intertextual e intratextual. La inscripción de Graciela Taquini en escena es puesta en abismo por las imágenes en que ésta se multiplica y pulveriza, configurándose como una especie de fuera de campo imaginario –en todo caso, temporalmente dislocado– del plano-secuencia. La música –la canción *Only you*– funciona como contrapunto irónico de las imágenes. Solo el cuerpo es irreducible.

Las cuestiones de la imagen, de la memoria y de la identidad se encuentran aquí íntimamente ligadas a la relación entre el cuerpo y su representación tecnológica. Graciela Taquini explora experimentalmente las especificidades tecnológicas del vídeo, específicamente a través de la vocalidad, recurso muy trabajado en la obra de la videoartista, y de la asunción del vídeo como *flow*, entrecortado por las secuencias de material de archivo. Graciela Taquini define su obra como la búsqueda de una *tecnología emocional* [3] .

Esta concepción es retomada en **El cuerpo** (2005), serie televisiva producida por la artista para Canal Abierto, donde la reflexión sobre el cuerpo y sus anomalías se conjuga con una reflexión sobre la vida de la autora y la puesta en escena de sus materiales de archivo. Episodios biográficos de Graciela Taquini son, a la vez, entrelazados con la historia de Argentina (*vide* el episodio *Cadáveres*).

También en *Video en la puna: el viaje de Valdez* (1993-94), de Jorge La Ferla, encontramos la reflexión sobre los medios y soportes tecnológicos como punto de partida para la definición de los recursos y estrategias de puesta en escena. A través de su álter ego, el *reporter video* y magnate de la comunicación Richard Key Valdez, La Ferla lleva a cabo una reflexión subjetiva sobre la imagen y la puesta en escena documental, procediendo a la reelaboración del discurso televisivo.

En el vídeo producido por Richard Key Valdez **Entertainment**, el autorretrato se juega a varios niveles: por un lado, a través de la reelaboración electrónica de la "realidad" documental; por otro, a través de la lectura en voz-*off* de fragmentos de un diario de viaje, detrás de la cual se insinúa la presencia del autor. A partir de la década de 70, los videoartistas comienzan a asociarse a ingenieros o ellos mismos se tornan expertos en programas de manipulación tecnológica de la imagen. El objetivo: subvertir el carácter referencial e indicial de la imagen, desvelando la naturaleza tecno-ideológica de las imágenes técnicas. A semejanza de lo que estaba siendo hecho en la fecha por otros videoartistas, La Ferla procede a la deconstrucción de la imagen, dejando al descubierto aquello que es la esencia de la imagen electrónica: el *flow*, es decir, el flujo incesante de la imagen televisiva.

La desconstrucción operada por La Ferla posee importantes consecuencias ontológicas. Sintomáticamente, el carácter inmaterial de la imagen electrónica (en su naturaleza, ésta no posee original) es asumido en un vídeo que parodia la investigación periodística y el discurso antropológico. El conflicto entre realidad y representación se insinúa como núcleo estructural de la obra. En un dado momento, Richard Key Valdez pregunta a un niño boliviano: "¿Qué te gusta más, mirar la televisión o mirar la realidad?". El niño contesta sin siquiera hesitar: "La televisión".

Por otro lado, la adopción del montaje horizontal [4] en ciertas secuencias rompe con la concepción unitaria y monocular de la representación clásica, con el modelo de la *perspectiva artificial* renacentista y, en simultáneo, con el régimen de visibilidad ideológica instaurado en el siglo XIX con la invención de la fotografía y del cine, que propugna la pasividad del observador [5] .

La experimentación tecnológica, bien como la singularidad y la subjetividad de las estrategias de representación, aproximan *Video en la puna* del autorretrato como género audiovisual. Por otro lado, el desdoblamiento de Jorge La Ferla en Richard Key Valdez posee características notables. La Ferla adopta un álter ego y, en el mismo movimiento, lo encarna y se distancia de él a través de la voz-*off* y de la manipulación tecnológica de la imagen, haciendo uso de una estrategia que solo tenía antecedentes en el campo literario y que encuentra en el cine clásico de ficción su modelo: Carlota Valdez, en **Vértigo** (Alfred Hitchcock, 1958).

La enunciación personal en la escritura audiovisual, bien como la experimentación de soportes y aparatos tecnológicos son características del autorretrato como género. Los artistas reinventan los usos de los aparatos, sometiéndoles a sus aspiraciones estéticas. *Nuevos géneros definen nuevos usos*. El trabajo de los dispositivos de registro y postproducción de las imágenes es una característica constante de las obras autorreferenciales del videoarte argentino.

Marcello Mercado, artista que inicia su obra en la década de 90, explora también las variables tecnológicas en la creación artística. En **The Torment Zone** (1992), se comienza a dibujar en la obra de Mercado la tendencia a la representación del cuerpo -aquí, pintado y radiografiado y, más tarde, animado e inanimado-, y a la articulación de imágenes referenciales con pintura, animación 3D e imagen numérica. La economía de los cuerpos y la economía de la imagen. De **The Edge of Rain** (1995) a **Das Kapital** (2007), la obra de Mercado parece interrogarse sobre la relación entre la imagen de la muerte y la muerte de la imagen. Si Aristóteles definió el espectáculo trágico como el espacio de pasaje del *pathos* a su exposición simbólica (*logos*), la articulación, en la obra de Mercado, entre imágenes referenciales e imágenes a-referenciales parece dar cuenta de un exceso y, a la vez, de una insuficiencia de la imagen a la hora de dar cuenta del ser incluso en su apariencia visual. Estamos ante una obra iconoclasta –en el sentido en que, poco a poco, se emancipa de la imagen- y, a la vez, excesiva, ya que las imágenes de Mercado son imágenes estéticamente irrepresentables. Material e inmaterial, visible e invisible conviven en esta obra de forma admirable. A través de la exploración experimental de las posibilidades contenidas en los programas contemporáneos de edición, Mercado rompe con las relaciones espaciotemporales de la imagen, no hesitando en colocarse en escena para mediar la relación entre la imagen abstracta y la imagen excesiva: los cuerpos muertos pierden aquí el peso de su materialidad para convertirse en signos de la victoria del hombre [6] sobre la máquina. Volviendo a Marx: *La máquina se aprovecha de la debilidad del hombre para reducir el hombre débil al estado de máquina* [7] . La obra de Mercado podría ser definida como un autorretrato al borde de la impersonalidad, que traduce la dialéctica marxista en una política del deseo-plenitud / de la muerte-aniquilación de la imagen.

En *Filtraciones* (1999), de Alejandro Sáenz, encontramos también la dialéctica entre imagen referencial e imagen a-referencial, pero el autorretrato emerge a partir de la representación de un entorno personal y familiar. El director se prepara para abandonar la casa donde vive desde la infancia. Estética y formalmente, la representación de la memoria sinestésica es lograda a partir de una creciente desreferencialización de la imagen. El resultado es la emergencia de un espacio mental y mnemónico, fundado en un modelo perceptivo sincrónico, donde ganan especial relevancia las cuestiones del punto de vista, dispositivo, posición del sujeto y estatuto de la mirada.

Algunas de estas cuestiones pueden también ser encontradas en la obra de Gustavo Galuppo y Hernán Khourian, autores en que la puesta en escena de la subjetividad se encuentra también aliada a la experimentación formal y narrativa propia del autorretrato como género. Vaciar o sobrecargar la imagen, subvertir su carga referencial y apropiarse de ella son tendencias del vídeo autorreferencial argentino. Estas cuestiones transcienden, sin embargo, el campo del vídeo. También en el documental argentino contemporáneo es notoria la tendencia a la reconstrucción del pasado a través de imágenes de archivo subjetivamente filtradas. Pero esa es una cuestión que será retomada más adelante.

3. –Deo

"Un secreto instinto me atormentaba; sentía que no era más que un viajero, pero una voz del cielo parecía decirme: 'Hombre, la estación de tu migración no ha llegado todavía; espera que el viento de la muerte se levante'."

René de Chateaubriand. *René*.

La visión es reestructurada en una serie de vídeos argentinos de la década del 90 del siglo XX y de la primera década del siglo XXI. La polifonía narrativa se da, se juega, en un territorio donde las nociones de punto de vista, campo, contracampo y fuera de campo, visibilidad y espacio de la representación son trastocadas o redefinidas a partir de la puesta en escena de la subjetividad.

La tensión entre campo, contracampo y fuera de campo es modélica en la obra de Arturo Marinho. **Transatlántico** (1992) abre con el siguiente epígrafe: *Je suis l'espace où je suis* [8] . La dialéctica entre movimiento e inmovilidad, estatismo y desplazamiento estructura este vídeo. Se suceden planos fijos de paisajes urbanos y rurales (la pampa), a penas desplazados por movimientos de *zoom in* y por los vehículos que atraviesan el cuadro. Detrás de la cámara, la presencia marcada del cuerpo del autor. El autorretrato a partir de la ubicación en el espacio, de los movimientos de estructuración y desestructuración de la mirada.

En **Perdido y encontrado** (Arturo Marinho, 2000), el relato es ficcionalizado a partir de la realidad documental de la caída de un avión. La lectura en voz-*off* del texto *C'est tout*, de Marguerite Duras, por una narradora femenina, ficticia pasajera del avión accidentado, acompaña el retrato del cotidiano del director. Frente a la inexistencia de imágenes de la catástrofe, es el espacio íntimo del director el que ilustra el relato. Estas imágenes se intercalan con el plano de una chica que encuadra el espacio exterior de un aeropuerto con una cámara fotográfica. Una vez más, se convoca aquí el conflicto entre registro y representación documental. El vídeo es acompañado por el sonido casi continuo de la cabina de un avión. La experiencia autorreferencial se combina e imbrica con la experiencia histórica colectiva. ¿Cómo reconstruir la memoria cuando hay una ausencia de relatos? Apropiarse la memoria alterna, superponerla a la íntima, desplazar el recuerdo hacia la experiencia sinestésica, transferir el relato a lo que permanece fuera de campo como mecanismos de reinvención del recuerdo.

Un día bravo (1995), de Iván Marino, pone en escena el conflicto entre el deseo de ver y los límites éticos del acto de mirar. Iván Marino retrata a su tía, Rosita Bravo, una mujer mayor con problemas físicos y mentales. Sin embargo, la familia del director y, en especial, su tío se opone a la filmación. Iván Marino se coloca en escena y enfrenta la resistencia de la familia a su deseo de poner en imagen ese cuerpo fustigado por la edad y la enfermedad, trabajando experimentalmente el dispositivo de registro a partir de la íntima adherencia de la cámara a su cuerpo. El cuerpo de Iván Marino –atravesando puertas, pasillos-, media la transición entre el fuera de campo y el espacio del núcleo familiar, donde transcurre la vida de Rosita Bravo. El resultado es un retrato crudo y descarnado del cotidiano de la anciana, marcado por un trabajo plástico, duro, deformado y casi expresionista de la imagen. Del campo del vídeo, Iván Marino transita para la realización de obras no-lineales *on line*.

El cuerpo y sus anomalías es una temática recurrente en el vídeo argentino. De **Usos del suplicio** (1995), de Arturo Marinho, a **In Death's Dream Kingdom** (2003), de Iván Marino, y **Las sábanas de Norberto** (2003), de Hernán Khourian, encontramos múltiples retratos de cuerpos disformes, maltratados por el paso del tiempo o la enfermedad física o psíquica, y la emergencia de un territorio proscrito de la representación cinematográfica clásica e, incluso, del documental contemporáneo. En el vídeo argentino actual se destaca, pues, una tipología de la materialidad y de la corporeidad que ha sido históricamente excluida del espacio de representación. Pero el trabajo del dispositivo de registro y/o la postproducción de las imágenes, así como la exposición de las marcas enunciativas y la adopción de modelos de escritura mayoritariamente polifónicos, alejan estos retratos de toda la tentación *voyeurista*, dotándolos de una singular belleza.

En **Uyuni** (2005), de Andrés Denegri, la articulación de imágenes filmadas en diferentes soportes –vídeo analógico Hi8 y Súper 8mm- con un encuadre similar permite representar simultáneamente dos puntos de vista distintos y, a veces, coincidentes. La superposición de imágenes híbridas de Uyuni, ciudad del altiplano boliviano, es acompañada por la lectura en voz-*off* de un texto por una voz femenina y otra masculina (la voz del director). Ella quiere irse; él, quedarse. Es a partir de la dialéctica entre deseo de permanencia y voluntad de desplazamiento como se desarrolla el vídeo,

definido por Denegri como "una ficción experimental". No sólo la duplicación del punto de vista no solo desestabiliza los conceptos de representación y realidad, sino que la hibridación tecnológica crea también dos visiones distintas del mismo referente –una con mayor profundidad de campo; otra, más borrosa-, lo que, en el límite, apunta para la dimensión ideológica y conceptual de las imágenes técnicas. Denegri opta por combinar dos soportes que se tornaran obsoletos fuera de los circuitos artísticos [9] . Los puntos de vista coinciden en el prólogo (la llegada, Hi8), en el final (la partida, Super 8mm) e, intermitentemente, al comienzo y/o al final de cada plano.

Es también muy interesante la forma como son trabajadas las cuestiones de la duración y del fuera de campo. Las imágenes pertenecen a narradores imaginarios, a cuyo punto de vista ficticio corresponden los planos documentales. La experiencia real atestigua aquí puntos de vista imaginarios y remite a la tensión entre memoria técnica (la memoria de imágenes técnicas) y memoria sinestésica (la memoria perceptiva). La cuestión de la duración es traducida en la persistencia o en la retirada de una mirada que deja de cruzar la otra, es decir, en la permanencia, mayor incidencia o retroceso de un solo soporte alternadamente, y en la ralentización de algunas imágenes. Por otro lado, el sonido proléptico de una emisión radiofónica peruana anticipa la acción, anunciando la partida.

También en **Puna** (2007), de Hernán Khourian, se pone en escena un espacio mental y conceptual, donde las geografías físicas e imaginarias se cruzan con el espacio real. El espacio mental y el espacio material son unificados a través de la inscripción del cuerpo del director en el cuadro y de la proliferación de mecanismos de orden especular (Khourian es encuadrado repetidas veces por su lente), que recuperan el modelo precinematográfico de visión desencarnada de la *camera obscura*. El trabajo de los dispositivos de registro y postproducción deforma la imagen documental y convierte esta obra en un trabajo sobre la visión y su representación. La inestabilización y la imposibilidad de fijación de la mirada se afirman desde la primera secuencia. La posición del sujeto y el estatuto de la mirada son colocados en escena y son objeto de un desplazamiento -el observador se convierte en observado o asume simultáneamente las dos funciones o los dos estatutos-.

Khourian produce deliberadamente una relación sinuosa y difícil entre el sujeto y su proyección en las secuencias especulares en que el ojo es desincrustado de la cámara. El director se desdobla en sujetos-reflejos. La realidad documental boliviana y el acto de representar adquieren el mismo valor ontológico, lo que, por sí sólo, coloca en abismo las cuestiones relacionadas con la representación documental. Se verifica una autonomización y una desterritorialización de la mirada a partir de la exposición del cuerpo del director al dispositivo tecnológico. El uso prostético de la cámara y la puesta en abismo de la relación entre sujeto, dispositivo y objeto de representación crean una cadena especular que apunta, en última instancia, para la relación entre Khourian y el dispositivo tecnológico.

El tratamiento sonoro, alejándose de la percepción convencional, contribuye también a la articulación entre el espacio físico y el espacio mental. Khourian propone una inédita lógica de organización espaciotemporal, fundándola en una nueva concepción de la representación. Del registro de acciones pasamos a la representación de situaciones y estados mentales, que encuentran en el vídeo, por sus características tecnológicas, su medio privilegiado. Hay que remarcar, sin embargo, que también en *Puna* el vídeo (en este caso, digital) convive con el registro en Súper 8mm. La oscilación entre el sonido referencial y a-referencial acompaña los movimientos de hibridación y manipulación de la imagen. En el vídeo argentino de la última década, el Súper 8mm es reinventado: el dispositivo por excelencia de inscripción de la memoria familiar se convierte en dispositivo de reinvención de la imagen.

El Súper 8mm es también el soporte elegido por Khourian para filmar la secuencia en que diversos fotógrafos y camarógrafos *amateurs* y profesionales filman una torada. Khourian se coloca de espaldas con respecto al fotografiado y de frente para los fotógrafos, colocando en escena la dialéctica entre memoria sinestésica y memoria técnica. Esta inversión es simultáneamente física e ideológica, ya que contrapone un uso experimental de los aparatos técnicos a la ritualización contemporánea de la fotografía y del vídeo digital.

En **Esplín o errar o sin embargo** (Hernán Khourian, 2007), estas cuestiones son transferidas para el cotidiano del director en París. También en este vídeo es notoria la dialéctica entre registro y representación a partir del desarrollo del concepto baudelairiano y simbolista de *spleen*. El tedio, la

neurastenia, la obsesión por el paso del tiempo se traducen en una puesta en escena metonímica, en que se establece una relación de contigüidad física entre los objetos y las imágenes, su representación tecnológica, y entre aquéllos y el cuerpo del director. Así como en *Puna*, el director se coloca en escena a través de la proliferación de mecanismos de orden especular, cuestionando el sistema de representación tradicional.

La puesta en escena de la visión y la inestabilización de la representación unen el conjunto de obras analizadas en este capítulo. La enunciación polifónica, la no-linealidad, el trabajo experimental de los dispositivo de registro y postproducción de la imagen son características del vídeo autorreferencial argentino. En la próxima sección, se analizará un conjunto de obras que reflejan y reinventan la memoria a partir de la intersección entre la historia personal y/o familiar y la historia sociopolítica.

4. Memoria

"Apoyo tiernamente mis mejillas contra las bellas mejillas del almohadón, que, llenas y frescas, son como las mejillas de nuestra infancia."

Marcel Proust, *Por el camino de Swann*.

La reconstrucción de la memoria se insinúa como una de las temáticas más importantes del vídeo y del documental autorreferencial argentino. La nueva generación de directores argentinos elige el vídeo como medio privilegiado para el tratamiento de cuestiones relacionadas con la memoria individual y colectiva y, a la vez, como instrumento de una política de la memoria y de la identidad. Muchos son los documentales dedicados a la dictadura militar -durante la cual algunos de estos jóvenes directores perdieran a sus padres- estructurados a partir de la dialéctica entre memoria personal –a menudo, reconstruida a través de material de archivo– y memoria colectiva. En el campo del vídeo, hay una tendencia a la reconstrucción de narrativas personales y familiares o, en el caso de la obra singular de Gustavo Galuppo, a la articulación de la memoria del cine con la puesta en escena de lo cotidiano familiar.

La cuestión de la imagen y de la memoria, tanto como de los procesos de reconstrucción de esa memoria (histórica, familiar y/o personal) es, pues, uno de los temas más recurrentes en el cine y en el vídeo autorreferencial argentino y está estrechamente asociada a la relación entre el cuerpo y su representación tecnológica. Las estrategias de puesta en escena son dispares: desde el movimiento brechtiano de delegación de la identidad de Albertina Carri en la actriz Analía Couceyro, en **Los Rubios** (2003), hasta la puesta en escena de Nicolás Prividera, en *M* (2007), pasando por el recorte de los cuerpos y la adopción formal del plano-secuencia en **Lo sublime / banal** (2004), de Graciela Taquini. Es importante precisar que casi todos los trabajos de cine documental sobre estas temáticas fueran hechos en vídeo y, luego, transferidos al cine.

En el campo del documental, *Los Rubios* constituye la obra más emblemática sobre la memoria. Singularizando el trabajo de la memoria y repudiando deliberadamente cualquier interpretación historicista, Carri cuestiona la relación del autor con el cuerpo y la película al asumir el desdoblamiento enunciativo como dispositivo narrativo. Más, el desdoblamiento de Carri en Couceyro se combina con momentos de aparición de la directora y con momentos en que ésta y la actriz comparten el cuadro, a través de una puesta en abismo física y tecnológica. *Los Rubios* entraña la lógica polifónica del autorretrato a través del desplazamiento de las categorías de sujeto representado y sujeto de la representación y de la reiteración del lapso que existe entre ambos.

M, documental de Nicolás Prividera sobre la misma temática, emplea también –aunque de forma más discreta– recursos de la ficción. Prividera investiga el desaparecimiento de su madre durante la dictadura militar a través de una puesta en escena que combina los recursos del cine de ficción (*jump cuts* godardianos, Bresson, el *film noir*) con recursos del cine documental (entrevistas, cámara en mano, etc.). Es importante destacar aún el trabajo notable de los archivos familiares, bien como el uso del *raccord* como mecanismo de continuidad narrativa para crear correspondencias entre el punto de vista de Prividera y el de su madre, a través del material de archivo.

Fotografías (2007), de Andrés di Tella, constituye un film-ensayo sobre la historia familiar del director, que también articula imágenes en soportes híbridos –aparte del material de archivo familiar, Di Tella filma su viaje a India en búsqueda de sus raíces familiares en vídeo digital y Súper

8mm. Si el Super 8mm constituyó históricamente un soporte de registro y de atestiguación de la "felicidad" familiar, su reinvención por el vídeo lo convierte en mecanismo de exploración de la imagen y de apertura de la película a un campo donde, muchas veces, resulta más fácil la emergencia del sujeto de enunciación. Son, sin embargo, las características técnicas del vídeo como medio electrónico las que favorecen el tratamiento de temáticas relacionadas con la memoria y el tiempo, tanto como el trabajo con archivos. Hay, por un lado, una relación de naturaleza casi ontológica entre la simultaneidad del registro y su actualización en la imagen videográfica -cuya existencia prescinde de la mediación de un soporte de fijación- y el proceso mnemónico. Por otro lado, el vídeo encuentra en la memoria privada, autorreferencial, su material de archivo privilegiado.

Producto de una ausencia (2002), de Lorena Salomé, y **XXX**, de Pablo Pintor, son vídeos que reflexionan sobre personajes familiares. El primero es una obra de carácter intimista que evoca el personaje de Matilde, la ya desaparecida tía de la directora. Lorena Salomé adopta un modelo de narración no-lineal, superponiendo materiales de archivo eclécticos a través del montaje horizontal. El cuerpo de la directora, el cuerpo organizador del relato, y el cuerpo de Matilde, un cuerpo ya ausente, comparten momentáneamente el espacio de la representación, transgrediendo de esa forma las leyes de verosimilitud de la representación. *XX* aborda la relación entre el director y su padre, y constituye a la vez una reflexión sobre la memoria de los espacios y los espacios de la memoria.

Alguien en la terraza (2006), del director alemán radicado en la Argentina Christoph Behl, es una reconstitución autorreferencial de la crisis argentina del 2001. El documental se centra en la relación personal del director con Markus Rodler, un fotógrafo con quien compartía casa en esa época. Esta opción no es solamente metodológica, ya que permite a Behl contraponer dos miradas de los acontecimientos: la visión fotográfica de Roedler y su mirada videográfica. Behl no retrata solamente la relación entre dos sujetos, sino también entre la relación entre dos aparatos tecnológicos distintos: uno analógico, que arranca instantes privilegiados al tiempo y los eterniza; el otro, digital, encarnación del tiempo en movimiento.

En su obra, Gustavo Galuppo se apropia imágenes a la historia del cine y las implanta en su entorno familiar cotidiano. En **Sweetheart: Storie(s) about Accidents of Love** (2006), el trabajo de resemantización de los archivos de la memoria del cine se combina con la puesta en escena de la vida familiar de Galuppo, captada con una *web cam*. *Sweetheart* se sustenta formalmente en una lógica de desincrustación progresiva. El ojo se desaloja de la cámara en las primeras secuencias de la película, ensayando un movimiento inverso al del ojo-cámara en *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov, y apuntando al desdoblamiento narrativo de Galuppo: éste es, a la vez, personaje, narrador y enunciador de su narrativa, lo que la imbrica en la lógica polifónica del autorretrato; observador y observado de sus imágenes y de las imágenes de la memoria del cine, lo que inscribe a *Sweetheart* en el conjunto de películas sobre la puesta en escena de la visión, como *Puna*. Por otro lado, los instantes-pose a través de los cuales el entorno familiar es puesto en escena recuperan, en la era del digital y de la posibilidad de filmar por un tiempo potencialmente ilimitado, la alegoría de la pose en la fotografía y en los soportes fílmicos que sirvieran de vehículo al film familiar.

A modo de conclusión, en el documental y en el vídeo autorreferencial argentino, son el cuerpo y/o la experiencia del autor, polifónicamente desdoblado, los que unifican, muchas veces por medio de la experimentación formal de las especificidades de los dispositivos tecnológicos, la relación entre el espacio material -el cuerpo, el entorno físico, lo cotidiano-, y el espacio mental -la visión puesta en escena, la memoria personal, familiar o cinematográfica, la historia, la percepción subjetiva del presente-.

Bibliografía

Baudelaire, C. (1998). *As flores do mal*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Baudelaire, C. (1991). *O spleen de Paris: Pequenos poemas em prosa*. Lisboa: Relógio d´Água.

Bellour, R. (1997). *Entre-Imagens. Foto. Cinema. Vídeo*. Sao Paulo: Papirus.

Bellour, R. (1999). *L'entre-images 2. Mots, images*. Paris: P.O.L. Trafic.

Comolli, J. L.(2007). *Ver y poder: La inocencia perdida: cine, televisión, ficción y documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.

Crary, J. (1992). *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge-London: MIT Press.

Duguet, A. M.(2002). *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*. Nîmes: Centre National des Arts Plastiques et Éditons Jacqueline Chambon.

Flusser, V. (1998). *Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d´Água.

Lischi, S. (2001). *Dallo specchio al discorso. Video e autobiografía*. *Bianco & Nero*, (1-2).

Manovich, L. (2001). *The Language of the New Media*. Cambridge-London: MIT Press.

Mondzain, M. J.(2002). *L'image peut-elle tuer?*. Paris: Bayard.

Montaigne, M. (1999). *Les Essais*. Paris: Poche.

Odin, R. (1995). *Le film de famille*. Paris: Méridiens Klincksieck/Armand Colin.

Parfait, F. (2001). *Vidéo: un art contemporain*. Paris: Éditions du Regard.

Proust, M. (1993). Du côté de chez Swann. En *À la recherche du temps perdu*. Paris: Poche.

Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.

Rousseau, J. J.(2006). *Les Confessions* (libros I a VI). Paris: Livre de Poche.

Stam, R. (1985). *Reflexivity in Film and Literature. From "Dom Quixote" to Jean-Luc Godard*. Michigan: UMI Research Press.

Tarquini, S. (2001). *Forme della soggetività. Tra generi e media*. *Bianco & Nero*, (1-2).

VV.AA. (1996). *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*. New York: Aperture Foundation.

VV.AA. (1997). *Le Désir*. Paris: Flammarion.

VV.AA. (2002). *Portraits et autoportraits*. Paris: Gallimard.

Williams, R. (2000). *Televisione, tecnología e forma culturale*. Roma: Riuniti.

Notas

1

En *Soi-même comme un autre*, Paul Ricoeur defiende una dialéctica de la *ipseidad* que se opone a la dialéctica de la *mismidad* y la define como una dialéctica de la alteridad.

2

Bellour, R. (1997). *Entre-Imagens. Foto. Cinema. Vídeo*. Sao Paulo: Papirus.

3

En www.boladenieve.org.ar

4

Éste, en oposición al montaje vertical temporal clásico, constituye un modelo de montaje en profundidad. En el mismo plano coinciden varias capas de imágenes, flujos visuales que pueden ser de duración y velocidad heterogéneas. El montaje horizontal inaugura un nuevo modelo espaciotemporal, opuesto a la sucesión temporal de planos del montaje vertical. **Napoleón** (1927), de Abel Gance, y **El hombre de la cámara** (1929), de Dziga Vertov, son obras precursoras del montaje horizontal

5

Crary, J. (1992). *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge-Londres: MIT Press.

6

citando a Flusser, del *fotógrafo experimental* (Flusser, V. (1998). *Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d´Água).

7

Marx, K. (1997). Manuscritos de 1844. En VV.AA. *Le Désir*. Paris: Flammarion.

8

Soy el espacio donde estoy o *donde soy.*

9

aunque, posteriormente, hayan sido ambos digitalizados para la exhibición del vídeo

---

Como citar: Schefer, R. (2011). Vi-deo Memoria, *laFuga*, 12. [Fecha de consulta: 2026-11-26] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/vi-deo-memoria/451