

Autoficción y memoria colectiva: notas sobre el documental en primera persona en Argentina

*Autofiction and collective memory:
notes on the first-person documentary in Argentina*

Julio Prieto

Universität Potsdam
ju.prieto3@gmail.com

RESUMEN

Este artículo explora las intersecciones entre la categoría de autoficción, el documental en primera persona como género fílmico, y la cuestión de la memoria colectiva en la Argentina de los 2000, y en particular en la llamada “generación de los hijos”. Me interesa examinar la relación entre la construcción crítica del yo que es propia de la autoficción y nuevos modos de imaginar el “nosotros” –modos alternativos de socialidad e intervención política en la época del ocaso de los grandes relatos de la modernidad. El análisis se enfoca principalmente en la película *Los rubios* de Albertina Carri, que pongo en diálogo con otras prácticas fílmicas y artísticas de la “memoria insatisfecha” y con la discusión crítica sobre la cuestión de la memoria en contextos post-traumáticos. A través de este análisis el artículo ofrece una redefinición teórica de la autoficción que aborda las nuevas perspectivas que abre su uso como categoría analítica en el cine y en general en las prácticas de autofiguración audiovisual, ampliando su alcance en cuanto estrategia de construcción subjetiva entendida en términos de las teorías de lo performativo en la filosofía política contemporánea.

Palabras clave: autoficción; documental en primera persona; memoria colectiva; *Los rubios*; teoría de la performatividad.

ABSTRACT

This article explores the intersections between the category of autofiction, the first-person documentary as film genre, and the question of collective memory in Argentina in the 2000s, and in particular in the so-called “generation of the children”. I am interested in examining the relation between the critical construction of the self that is

characteristic of autofiction and new ways of imagining the “we” –alternative modes of sociability and political intervention at a time of decline of the grand narratives of modernity. The analysis focuses mainly on Albertina Carri's film *Los rubios*, which I bring into dialogue with other filmic and artistic practices of “dissatisfied memory” and with the critical discussion on the question of memory in post-traumatic contexts. Based on this analysis, the article offers a theoretical redefinition of autofiction that takes into account the new perspectives opened by its use as analytic category in film and in other forms of audiovisual self-representation, considering it as a wider strategy of self-construction as defined by theories of the performative in contemporary political philosophy.

Keywords: autofiction; first-person documentary; collective memory; *Los rubios*; performance theory.

Este artículo propone explorar el concepto de autoficción como categoría productiva para analizar el llamado “giro subjetivo” en las prácticas culturales del nuevo milenio, y en particular la emergencia de los documentales en primera persona en Argentina, en el contexto de una serie de cuestionamientos de las políticas de la memoria del kirchnerismo (2003-2015). Como lo han observado varios críticos, la cuestión del giro subjetivo en las prácticas culturales de los 2000 supone un cambio de paradigma epocal que ciertamente va más allá de la Argentina, y que afecta al conjunto de las prácticas artísticas y aun a la propia crítica literaria y a las ciencias sociales y humanas en general¹. Sin perder de vista la dimensión epocal de ese giro, aquí nos enfocaremos en sus manifestaciones concretas en el ámbito de las prácticas fílmicas y literarias puestas en juego en Argentina por la “generación de los hijos” –autores nacidos durante o poco antes de la última dictadura militar (1976-1983), que experimentaron el terrorismo de estado durante su infancia o adolescencia–, es decir, por esa generación intermedia que en términos del análisis de Susan Suleiman sobre las víctimas del nazismo podríamos llamar “generación 1.5” –la generación de los “niños sobrevivientes”, que estaría entre la de quienes sufrieron el terrorismo de estado como adultos y la de quienes no tuvieron experiencia directa del genocidio (Basile; Feierstein, *Memorias*).

El giro subjetivo y el cine de la memoria insatisfecha

Para situar históricamente el giro “subjetivo” o “autobiográfico” en las prácticas fílmicas y literarias de los 2000 (Sarlo; Giordano, *El giro*) hay que tener en cuenta el giro en las prácticas de construcción de la memoria colectiva que se inicia en la década anterior. Varios críticos han señalado el cambio de paradigma que se produce en ese sentido en los años 90: lo que se podría describir como el paso del paradigma jurídico-testimonial que predomina

¹ Véase Sarlo; Arfuch, *El espacio*; Giordano, *El giro*; Sabilia, *La intimidad*. La práctica de la “autoetnografía” en el ámbito de la antropología y en ciertas áreas de la crítica literaria sería en ese sentido tan sintomática como el caso del propio Giordano, cuyos últimos libros publicados, *El tiempo de la convalecencia. Fragmentos de un diario en Facebook* (2017) y *El tiempo de la improvisación* (2019), son lo que podríamos llamar el “diario éxtimo del crítico”, integrado por los *posts* regularmente aparecidos en Facebook a lo largo de los últimos años.

en los 80, en la primera década de convivencia democrática tras la dictadura, a un paradigma narrativo-melodramático que opera de manera cada vez más intensa en el ámbito de los medios de comunicación masivos (Feld; Oberti/Pittaluga; Vallina).

En los años 80 las prácticas de la memoria tienen como objetivo prioritario revelar la “verdad” de los hechos, en el sentido jurídico de aportar evidencias que permitan procesar a los culpables de crímenes execrables y violaciones sistemáticas de los derechos humanos, poniendo entre paréntesis la militancia política de los desaparecidos a fin de demostrar su condición de víctimas inocentes. El modo de expresión de esa memoria “reivindicativa” es fundamentalmente escritural. En ese sentido, los textos emblemáticos de los 80 son el informe *Nunca más* (1984) que refleja los resultados de la investigación del CONADEP y el *Diario del Juicio a las Juntas* (1985), cuya retórica judicial permea también las prácticas literarias de la época, que suelen adoptar la forma del testimonio, como es el caso de *Preso sin nombre, celda sin número* (1982) de Jacobo Timmerman, *Recuerdo de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso, *La escuela* (1986) de Alicia Partnoy o *Pasos bajo el agua* (1987) de Alicia Kozameh, todos los cuales entrarían en el rubro de lo que Elizabeth Jelin llama “relatos de los sobrevivientes-testigo” (111).

En los años 90, una vez establecida la verdad judicial y revelado el “secreto a voces” del terrorismo de estado practicado por la Junta Militar –en lo que son determinantes tanto las confesiones públicas de represores arrepentidos, realizadas en espectaculares entrevistas y reportajes televisivos, como los indultos presidenciales decretados en 1990 por Carlos Menem, que pretenden cerrar el proceso jurídico contra la dictadura²–, pasan a primer plano las experiencias individuales del terrorismo de estado y los relatos personales de la militancia izquierdista en los 70. Así, de las visiones totalizantes de documentales como *La república perdida* (Miguel Pérez, 1983) o *DNI* (Luis Brunati, 1989) pasamos a las perspectivas subjetivas que proponen filmes como *Montoneros, una historia* (Andrés di Tella, 1994), donde se subraya la relación conflictiva entre las memorias personales y las memorias colectivas y tienden a agrietarse los relatos políticos hegemónicos durante los años de plomo, relatos que

² El proceso judicial será reabierto en 2003 con la anulación de los indultos de Menem decretada por el gobierno de Néstor Kirchner.

perduran de manera cada vez más difusa en los primeros años de la post-dictadura.

Esta tendencia culmina en los 2000 en las prácticas filmicas y literarias de la “memoria insatisfecha” (Richard 29) que ponen en juego los hijos de desaparecidos, que no se contentan con reproducir las fórmulas establecidas para evocar el pasado³. Es el momento en que emergen los relatos del “testigo-escucha” (Amado, *La imagen*; Feierstein, “Por una e(sté)tica”), donde ya no es central la oposición binaria entre “memoria subalterna” y “memoria oficial”, ya sea en la forma que adoptó durante la dictadura o bien en la que, invirtiendo las tornas, adopta con el regreso de la democracia y en particular en los 2000 durante los gobiernos de los Kirchner, cuando la memoria “subalterna” de los militantes izquierdistas perseguidos durante la dictadura se institucionaliza como discurso hegemónico.

De manera esquemática, entonces, podríamos señalar dos criterios de clasificación en cuanto a las escrituras de la memoria post-dictatorial en Argentina: un criterio de periodización cronológica, por un lado, que nos permitiría distinguir entre un período de predominio de la lógica jurídica de la denuncia y de la lógica política hegemónica (años 80) y un período de interiorización reflexiva y de disipación gradual de los relatos hegemónicos (años 90 y 2000); y un criterio genérico, por otro lado, que propondría un esquema ternario, en el que distinguiríamos entre el modo del testimonio (predominante en los años 80), el modo narrativo melodramático imperante en los medios masivos (de influencia creciente a partir de los 90) y el modo autobiográfico/autoficcional (predominante en los 2000).

³ En el rubro de la literatura de la “memoria insatisfecha” cabe incluir textos de hijos de desaparecidos, como *76* (2008) de Félix Bruzzone o *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, así como textos de autores que, aun no siendo hijos de desaparecidos, participan de una análoga sensibilidad epocal, como *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron o *Historia del llanto* (2007) de Alan Pauls. En el polo opuesto del paradigma de la verdad testimonial-judicial se situarían textos como *Diario de una princesa montonera: 110% verdad* (2012) –publicado originalmente en forma de blog– de Mariana Eva Pérez (hija también de desaparecidos) o *Los topos* (2008) de Bruzzone, que trabajan la memoria apelando al humor y a la autoficción, derivando hacia modalidades narrativas no realistas como el género fantástico o la ciencia-ficción. Sobre esta literatura véase Drucaroff 373-78; Forné; Logie; Logie/De Wilde; Basile.

Si ampliamos el marco conceptual y cronológico, y consideramos de manera más general las escrituras que abordan el impacto del terrorismo de estado en la memoria colectiva –el cual de hecho antecede en varias décadas a la última dictadura militar–, podemos distinguir como propone Carlos Vallina tres tipos de relato: el relato de los “precursores”, que anticipan la violencia que adquiriría carácter endémico en los 70, y que se caracteriza por un modo testimonial-periodístico⁴, el relato heroico de los padres –el relato de los protagonistas de la Historia, de los que se enfrentaron directamente a la violencia de la dictadura, que puede adoptar el modo narrativo épico, el de la ficción melodramática o el de la autobiografía–, y lo que Vallina llama el “tercer relato” –el relato de los hijos, de quienes no fueron protagonistas: el relato de esa generación que no sólo, en muchos casos, perdió a sus padres como consecuencia del terrorismo de estado, sino que de modo más general perdió los grandes relatos de la modernidad.

El “tercer relato” que emerge en los 2000 –el relato de los que perdieron el relato– adopta por lo general modos autobiográficos o autoficcionales. Ahora bien, si la crítica ha tendido a asociar ese “tercer relato” con la noción de autobiografía (como es el caso notoriamente de Alberto Giordano, que acuña la expresión “giro autobiográfico”, pero también de otros críticos que trabajan en esa órbita, como Sarlo, Catelli o Arfuch) cabe sugerir que el modo narrativo emblemático de esta generación, la generación de los que “perdieron el relato” en la época de la post-memoria y la post-hegemonía (Hirsch; Beasley-Murray) –el modo narrativo por excelencia de los “hijos”, como lo viera de forma preclara Serge Doubrovsky– no es la autobiografía sino la autoficción⁵. Al acuñar el término “autoficción” en la contratapa de su novela *Fils* (1977), que plantea la cuestión de la filiación ya desde el doble

⁴ Emblemático de dicho modo sería un texto como *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh, texto precursor también más allá de Argentina, pues se adelantó en nueve años a la obra que suele considerarse iniciadora de la “no ficción” y el “nuevo periodismo”: *In Cold Blood* de Truman Capote. Otros textos que entrarían en este rubro serían *La patria fusilada* (1973) y *Los pasos previos* (1974) de Francisco Urondo, o *La pasión según Trelew* (1974) de Tomás Eloy Martínez.

⁵ En un trabajo reciente, Arfuch apela a la categoría de autoficción para referirse a las producciones de esta generación, como también lo hace Jordana Blejmar, que acuña el término “giro autoficcional” en contrarréplica a la fórmula de Giordano. Véase Arfuch, “(Auto)ficciones”; Blejmar.

sentido del título –tanto “hilo(s)” como “hijo(s)”–, Doubrovsky define significativamente ese modo narrativo como relato de los “hijos”, de los sujetos marginales de la Historia (o en todo caso de quienes han dejado de creer en los grandes relatos modernos), en abierta oposición a la autobiografía en cuanto modo de escritura de sí de los “padres”, de los protagonistas de la Historia⁶:

¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*, haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje” (cit. en Alberca, *El pacto ambiguo* 146).

A diferencia del rechazo de la ficción que demanda el modo testimonial del “primer relato”, y del énfasis en la verdad autobiográfica que predomina en el relato de los padres, el relato de la postmemoria de los hijos recupera y rearticula la ficción como algo que no se opone frontalmente a la “realidad” sino que forma parte indiscernible del tejido de la vida y atañe crucialmente a la reimaginación ética y política de las prácticas de lo cotidiano, esto es, a la reinención de los modos de convivencia y de conducción de la vida, en el sentido foucaultiano del “cultivo de sí” (Foucault 38-68)⁷. De ahí la fuerte inflexión ética y política de las autoficciones fílmicas de los 2000 –algo que, quisiera sugerir, más allá del contexto histórico de la “postmemoria” en Argentina y en otras latitudes (Amado, “Escenas”; Ciancio; Hirsch), tiene que ver también con la propia especificidad semiótica del medio cinematográfico.

⁶ Uno de los principales estudiosos de la autoficción, Philippe Gasparini, relaciona asimismo este modo narrativo con “los temas relativos a la filiación, la memoria colectiva y el duelo” (187).

⁷ En esa línea se orienta la reflexión teórica de Jacques Rancière, que define la ficción no como algo “fingido” que se opone a la realidad sino como algo “forjado” que forma parte de ella: “La ficción en general no es la historia bella o la mentira vil que se oponen a la realidad o pretenden hacerse pasar por tal. La primera acepción de *fingere* no es 'fingir' sino 'forjar'. La ficción es la construcción, por medios artísticos, de un 'sistema' de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden” (*La fábula* 82).

El documental en primera persona: radiografías del yo en crisis

El término “documental subjetivo” que suele utilizarse para nombrar las formas autobiográficas del documental tiene algo de engañoso, toda vez que, en contra del aparente oxímoron que parece implicar –la aglutinación en un mismo sintagma del registro objetivo de la realidad y la subjetividad de un individuo–, en realidad encierra un latente pleonasma. Pues es innegable que aun el más pretendidamente objetivo de los documentales pone en juego la subjetividad de un autor (o de varios), que aunque no aparezca(n) de manera explícita en la pantalla está(n) siempre presente(s) de manera implícita en el montaje, la puesta en escena, el manejo de la banda sonora y la narración en *off* etc.: elementos que construyen un específico punto de vista, lo que valdría también para los casos en que se construyen subjetividades corales, compartidas por un conjunto de individuos o por un determinado grupo social –como sería el caso, en Argentina, de las películas del Grupo Cine Liberación en los años 60 o del cine piquetero de los 2000.

Para designar la novedad que representa el giro subjetivo en el cine de los 2000 en cuanto a las formas tradicionales del documental, sería quizá más preciso hablar de “documental en primera persona” (Piedras; Aguilar; Livon-Grossman), que combinaría elementos de lo que Bill Nichols llama “documental reflexivo” (*Representación* 93-114) y “documental performativo” (*Introduction* 130-38). En efecto, la diferencia que proponen las nuevas prácticas filmicas en cuanto al documental tradicional –supuesta o al menos formalmente “objetivo”– no radica tanto en el eje objetividad/subjetividad cuanto en la puesta en cuestión (y literalmente en pantalla) de la *persona* del autor.

Como observa Nichols en su indispensable estudio sobre el documental, éste se basa siempre en una toma de posición y en la construcción de un punto de vista “mediado por las convenciones y la retórica de la objetividad”, en el que se privilegia el valor indicial de la imagen cinematográfica a fin de producir un efecto de verdad y de realidad histórica en el que es crucial el borrado del dispositivo técnico de la captación y la realización filmica (*Representación* 58-62).

Un rasgo notable de los documentales en primera persona de los 2000 es que no sólo enfocan la figura del autor-documentalista (que ahora aparece en escena o “entra en cuadro”) sino que a menudo –pienso en filmes como *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *M.* (2007) de Nicolás Prividera, *La televisión y yo* (2002) y *Fotografías* (2007) de Andrés di Tella– se hace también visible la mediación *material* de la producción cinematográfica –ya sea por la inclusión del artefacto de captación técnica en la puesta en escena (cámaras, micrófonos etc.) o mediante efectos de montaje que denotan una marca autorial en la post-producción–, en una estrategia de exposición metaficcional que se combina con la exploración autoficcional de la intimidad subjetiva y la (de)construcción de la figura del autor-documentalista.

En estos documentales autofccionales se abandona también la linealidad argumentativa característica del cine político de los 90 así como en general del documental clásico –la “estructura problema-solución” (Carril 88)–, tendiéndose más bien a la digresión (rasgo notable en particular de los últimos documentales de Andrés di Tella) y a las estructuras abiertas e inconclusivas, lo que a la vez es algo sintomático del *Zeitgeist* “post-hegemónico” de los 2000, y en particular remite a la desidentificación y alejamiento de la generación de los “hijos” con respecto a los relatos políticos e identitarios dominantes en los años de la guerra sucia y de la post-dictadura –los relatos de los “padres” militantes de los años 60 y 70, reactivados por lo demás en cuanto política oficial de la memoria histórica por los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner (2003-2015).

En estos filmes no se trata ya, como en el documental político de los años 80 y 90⁸, de la construcción de un *nosotros* opuesto a un *ellos* (según la lógica binaria del amigo/enemigo delineada por la teología política de Carl Schmitt), la cual se orienta a la persuasión de un “otro” indeciso para atraerlo al campo del “nosotros” –es decir, a la producción de hegemonía, en los

⁸ Este rubro incluiría filmes que trabajan la memoria histórica reciente como *La república perdida 1 y 2* (Miguel Pérez, 1983, 1986), *Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignogna, 1984), *DNI (la otra historia)* (Luis Brunati, 1989), *17 de octubre. Una tarde de sol* (Jorge Coscia, 1995), *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995), *Evita, la tumba sin paz* (Tristán Bauer, 1997) o *Perón, sinfonía del sentimiento* (Leonardo Favio, 1999). Para la tradición del documental político en Argentina véase Aprea; Sartora/Rival; Bernini; Traverso/Crowder-Taraborrelli 25-123.

términos clásicos de Gramsci—, sino que ahora se trata crucialmente de la interrogación de un yo cuya relación con los otros y con la colectividad social está en crisis. Esa relación es lo que centralmente se cuestiona ahora, en la medida en que el “yo” no se siente ya representado por los relatos identitarios de la modernidad en un momento histórico “post-político”, “post-hegemónico”, o “post-soberano” (Žižek; Beasley-Murray; Ariel Cabezas): un momento en el que las prácticas culturales y los modos de hacer política —los modos de socialización de las subjetividades, de poner el yo en relación con los otros— entran en un proceso de radical redefinición.

En los documentales en primera persona de los 2000 pasamos entonces de la “coreografía de los cuerpos” colectivos (Aguilar 182) a la *radiografía* de cuerpos individuales y heterogéneos: del paradigma de la imaginación hegemónica y de la creación del “pueblo”, a un cine de la reimaginación de los cuerpos y las subjetividades/comunidades en crisis. Es en este específico contexto histórico y en el campo deslindado por estas nuevas prácticas fílmicas donde propongo explorar la productividad del concepto de autoficción, extrapolándolo del ámbito de la narratología y la teoría literaria en que surgió y se ubicó su pertinencia hasta fecha reciente, para pasar a considerar el espectro crítico y político de lo que podríamos denominar autoficción “expandida”⁹.

La autoficción fílmica: consideraciones teóricas y metodológicas

A la hora de explorar la operatividad del concepto de autoficción en el cine conviene considerar no sólo la dimensión intermedial de las relaciones entre cine y literatura, que marcaron las prácticas fílmicas y literarias prácticamente desde la invención del cinematógrafo, sino también las especificidades ligadas a la materialidad y a las convenciones discursivas de cada medio. Un insoslayable punto de partida serían los aportes de la lingüística y la semiótica, que desde Saussure, Benveniste y Greimas a

⁹ En cuanto al estudio de la autoficción más allá de la literatura véase el volumen recientemente coordinado por Ana Casas, *El autor a escena* (2017), así como Robin, y específicamente para el caso del cine, Bergala; Quílez Esteve; Herrera; Gómez Tarín/Rubio Alcover; Gómez García; De la Torre; Casas, “De la novela”.

Pierce, Barthes y Eco establecieron una serie de cruciales distinciones entre la lógica de la comunicación lingüística y la de la comunicación visual –y en particular la distinción entre el “código fuerte” de la primera y el “código débil” de la segunda, donde la inexistencia de unidades mínimas discretas y de “doble articulación” conlleva un grado mucho mayor de indeterminación simbólica (Eco, “Semiología”). A su vez, hay que tener en cuenta la condición mixta del medio cinematográfico, donde al igual que en el teatro y en general en las artes escénicas coexisten regímenes semióticos visuales y verbales.

Señalo a continuación, sin ánimo de exhaustividad, tres cuestiones que me parecen claves para el análisis de la autoficción en el cine, y que a su vez no dejan de tener relevancia para pensar el cine de la “memoria insatisfecha” en la Argentina de los 2000:

1. La cuestión de la “autoría diseminada” del cine. A diferencia de la autoría individual que al menos desde la era moderna asociamos a la literatura, el cine viene a ser un palimpsesto de subjetividades más o menos autoriales, en el que intervienen numerosas instancias creativas –el director, el productor, el guionista, los actores, el director de fotografía, el compositor de la banda sonora, etc.–, lo que dificulta aplicar sin más el esquema autor=narrador=personaje de la literatura autobiográfica y autoficcional.

2. La cuestión del carácter *indicial* de la imagen cinematográfica (en el sentido de Pierce). Es decir, el hecho de que, como lo expresara Serge Daney, “el cine es ese arte extraño que se hace con cuerpos verdaderos y acontecimientos verdaderos” (288) – un arte que, de manera inequívoca a los “efectos de real” que producen el texto literario o la representación pictórica, comporta inmediatamente la evidencia de *algo que realmente aconteció*, de acuerdo con el análisis de Barthes sobre la imagen fotográfica en *La chambre claire* (1980). A la vez, el cine produce una poderosa ilusión de *vida presente* –algo que *está sucediendo ahora*, a diferencia del carácter espectral de la fotografía, ligada al pasado en cuanto vestigio de algo que fue, y a diferencia del carácter *inevidencial* de la literatura (incluso, y específicamente, de la que se llama “autobiográfica”), que remite a lo que “podría ser” o en el mejor de los casos a *algo que tal vez fue*. Pues ni aun cuando afirma representar “lo que fue” –como en el caso de la

autobiografía— le es dado a la literatura hacerlo con el grado de evidencialidad que posee la imagen filmica o fotográfica: en un nivel muy básico, el cine y la fotografía no requieren de lo que Coleridge llamó “fe poética” o de un pacto de lectura “realista” para hacernos creer en la verdad de sus imágenes.

3. La cuestión de las diferentes genealogías genéricas del cine y la literatura. Cuestión bastante compleja, pues si bien la formación y desarrollo histórico de los géneros es en gran medida intermedial, y podríamos enumerar una serie de géneros que se desarrollan a caballo y en continuo diálogo entre la literatura y el cine (y otros medios audiovisuales) —así por ejemplo el *western*, el melodrama, la ciencia-ficción, el género detectivesco, etc.—, hay otros que son específicos o bien de la literatura o bien del cine, y que tienen difícil traducción o equivalencia en otros medios. Es justamente el caso de los géneros que nos interesan para esta discusión: la autobiografía y el testimonio (por el lado de los géneros literarios) y el documental (tan específico del medio cinematográfico como podría serlo el musical). Géneros difícilmente equiparables por lo señalado en los puntos 1 y 2, es decir, por lo inequívoco de los modos de enunciación autorial (autoría diseminada vs. autoría individual) y por los distintos regímenes de “verdad” que operan en el cine y en la literatura (régimen indicial vs. régimen inevidencial).

En cuanto al primer punto, se podría decir que la autoría diseminada que es propia del medio cinematográfico se atenúa históricamente (aun sin anularse nunca del todo) a partir de la “política de los autores” desarrollada en los años 50 y 60 por los críticos de *Cahiers du Cinéma* y la subsiguiente emergencia del llamado cine de autor¹⁰, más o menos a partir de la “nueva ola” del cine francés de los sesenta, protagonizada por algunos de esos críticos devenidos directores (caso de Godard, Rohmer o Truffaut), lo que viene a coincidir con el surgimiento del “nuevo cine latinoamericano” en esa misma década, igualmente movilizado en torno a figuras autoriales fuertes (Glauber Rocha, Tomás Gutiérrez Alea, Raúl Ruiz, etc.). El hecho de que a partir de esos años se empiece a pensar el cine en términos de “películas de tal o cual director” (en vez de “películas de tal o cual actor o actriz”, como era lo habitual hasta entonces), permite hasta cierto punto

¹⁰ Para el origen y desarrollo histórico de la “política de los autores” y del “cine de autor” véase Oubiña.

trasladar al cine la problemática de la literatura autobiográfica/autoficcional y el aparato crítico-teórico que le es propio. Tanto más cuanto que ese realce de la autoría del director puede verse como un fenómeno de “literaturización” del cine (algo que por otra parte distingue tanto a los cineastas de la *nouvelle vague* como a los del nuevo cine latinoamericano de los sesenta), lo que habría que situar en la estela de una larga serie de “remediaciones” (Bolter/Grusin) que determinaron que a lo largo de su historia el cine a menudo se viera y analizara críticamente en términos de “literatura”.

No voy a detenerme aquí en esa historia que hasta cierto punto normalizaría el hablar de un cine autoficcional y el referirse a una “película de tal director(a)” en los mismos términos en que nos referimos a una “novela de tal escritor(a)”. Antes bien, quiero explorar un cierto extrañamiento en la intermedialidad cine/literatura como estrategia productiva para pensar la categoría de autoficción. Y ello al menos en dos sentidos: en el sentido de la dimensión ético-política que implica considerar la autoficción en términos de “autoría diseminada”, con las posibilidades que ello abre para pensar el vínculo entre lo individual y lo colectivo en el contexto de las prácticas de la postmemoria de los 2000; y en el sentido, por otro lado, de la dimensión epistemológica que emerge al hacer refractar la categoría fílmica de “autoría diseminada” sobre las prácticas literarias de escritura del yo. En el sentido, vale decir, de la crítica del yo y de la autoría individual, que más allá de hacernos pensar en formas específicamente literarias de “autoría diseminada” –como la que se da en el caso del testimonio de sujetos iletrados, de central relevancia en la tradición latinoamericana, o en el más puntual de los editores “autorales” que plantean distintos grados de “autoría compartida”¹¹–, enlazaría con nociones como la “muerte del autor” barthesiana o la “intertextualidad” bajtiniana, y en general con la crítica de la subjetividad que recorre la filosofía moderna.

¹¹ Pienso en ediciones póstumas como el diario borgiano de Bioy Casares, o en casos célebres como la drástica revisión del manuscrito de *La tierra baldía* de T. S. Eliot realizada por Ezra Pound, o la de los relatos de Raymond Carver llevada a cabo por su primer editor Gordon Lish –casos que plantean dudas en cuanto a quién habría sido responsable de lo que en términos cinematográficos llamaríamos el *director's cut*–, así como en general en la dimensión “autorial” de la traducción o de la edición de textos de culturas o épocas remotas.

En cuanto al carácter indicial de la imagen cinematográfica –el segundo de los tres puntos arriba señalados–, cabe observar que la marca de “real” que porta la imagen cinematográfica no deja de estar determinada por el complejo dispositivo técnico de la representación fílmica –es decir, por los varios niveles de artificio y mediación que implican la puesta en escena, la iluminación, los movimientos de cámara, el montaje, etc.–, lo que hace que el valor indicial de la imagen dependa en gran medida del régimen de veracidad correspondiente al género de la película en que aparezca, y de las estrategias de representación puestas en juego por sus instancias autoriales (director, productor, actores, etc.), variando en función de que se trate de una película de ficción histórica, de ciencia-ficción, de un documental, un film pornográfico, un experimento vanguardista, etc. Como observa Julian Rebentisch, “la imagen documental no se genera en el momento del registro (como creen saber los fetichistas de la indexialidad), sino en el momento diferido de su puesta en contexto” (67). No obstante, aun en el caso de la ficción fílmica más delirante siempre quedaría una huella de real –de algo que aconteció realmente en el rodaje– que estaría ausente en el texto literario –y esa huella de real es tanto más vívida cuando de lo que se trata es de la imagen del autor (normalmente encarnada en la figura del director), cuyo “acto de presencia” en el film tiene una fuerza evidencial inequívoca a los modos de autopresentación autorial que encontramos en los textos literarios.

En ese sentido, cabe sugerir que la autofiguración autorial en el cine es *siempre* autoficcional, puesto que en la imagen fílmica del autor-director coexisten necesariamente la “marca de real” de su indicialidad y el artificio técnico de la representación cinematográfica –i.e. en la imagen fílmica del yo coinciden lo “acontecido” y lo “forjado”, lo factual y lo ficcional (Schaeffer). En cierto modo, la *verdadera* autoficción se daría en el cine, no en la literatura: la propia materialidad de la imagen cinematográfica determina que la autorrepresentación fílmica sea *literalmente* autoficcional (es decir, a la vez factual y ficcional), en tanto que la autorrepresentación literaria es siempre de uno u otro modo metafórica o figurada: aun cuando, como en el caso de la autobiografía, proponga un régimen de veracidad más o menos explícito, la literatura no contiene el menor “grano de verdad”, la menor evidencia de ese “algo acontecido” que se hace

inmediatamente presente en cualquier imagen cinematográfica. En la literatura, en el mejor de los casos, puede haber “pretensión de veracidad” –en tanto que en el cine siempre hay, necesariamente, un “grano de verdad”: la verdad inscrita en la textura de la imagen.

La autfiguración fílmica comporta entonces una *fuerza evidencial* que altera (y nos invita a repensar) los parámetros literarios de la autoficción. Entre otras cosas, lo indicial de la imagen cinematográfica hace en gran medida inoperante el paradigma literario de la autoficción en cuanto vacilación entre lo “real” y lo “ficticio” en función de un “pacto ambiguo” (Alberca, *El pacto*). En el cine y la fotografía la subjetividad está de entrada puesta en entredicho, pero no tanto (o no sólo) por un exceso de lo “ficcional” –como suele ocurrir en la autoficción literaria– sino por un exceso de lo “factual” en la indicialidad de la imagen y en su mecanismo de producción. Como observa el filósofo chileno Sergio Rojas a propósito del dispositivo fotográfico de registro automático del mundo sensible –y es algo que bien podríamos extender al dispositivo cinematográfico–: “La fotografía, conservando de manera insoslayable su condición de registro, tiende a exceder la esfera de la expresión o configuración de una subjetividad interior, de autor” (n. p.). De ahí que, si bien es posible reconocer algo semejante a un “pacto novelesco” en las películas de ficción, es muy dudoso que exista en el cine algo equivalente a lo que se entiende en literatura por “pacto autobiográfico” (Lejeune). Por un lado, el régimen evidencial de la imagen cinematográfica hace superfluo un “pacto de verdad”; por otro, la subjetividad está continuamente problematizada por la diseminación y el automatismo inherentes al dispositivo cinematográfico¹². Lo cual nos lleva al punto 3.

De lo expuesto hasta aquí se infiere la necesidad de una arqueología crítica que deslinde las genealogías genéricas de la autoficción fílmica, las cuales no siempre coinciden con las genealogías literarias, aun cuando en algunos puntos puedan

¹² De acuerdo con Pierre Barboza, la imagen cinematográfica (en el cine analógico) constituye un “paréntesis indicial en la historia de las imágenes” que se situaría entre dos épocas de la imagen como representación de lo real, con la intervención subjetiva que ello conlleva: la época pre-fotográfica y la época de la imagen digital, las cuales se opondrían al régimen de la fotografía analógica en cuanto modo de registro automático y “objetivo” de la realidad (9-21).

intersectarse o solaparse con éstas. Me limito a esbozar un par de ideas. Mientras que la autoficción literaria suele considerarse como un modo narrativo que desestabiliza dos géneros canónicos –la novela y la autobiografía–, y otro de más corta historia pero que adquirió una notoria visibilidad en las últimas décadas, especialmente en Latinoamérica –el testimonio–, no podemos atribuirle al cine autoficcional un análogo rol de desestabilización genérica. Pues si bien la novela es más o menos equiparable al cine de ficción, no existen equivalentes fílmicos satisfactorios ni del testimonio ni sobre todo de la autobiografía¹³. Por un lado, lo más parecido al testimonio en cine sería el documental “expositivo” (en la terminología de Nichols), con la importante diferencia de que en el documental la pretensión de verdad se basa en la *ausencia* en el discurso de la primera persona –en la omisión del yo del autor-director–, lo que de hecho más bien lo aproximaría a la impersonalidad de los géneros expositivos científicos y periodísticos –lo que Nichols llama géneros de la “sobriedad” (*Representación* 32).

Por otro lado, si bien es innegable la cualidad autobiográfica del cine de ciertos autores (Fellini, Bergman, Woody Allen, el último Almodóvar), sus películas adoptan más bien la forma de lo que en literatura llamaríamos “novela autobiográfica”, y aunque podamos encontrar ejemplos puntuales de películas más cercanas al modelo literario de la autobiografía (o tal vez al ensayo autobiográfico) sobre todo en el ámbito del documental experimental –pienso en filmes como *Journal inachevé* (Marilú Mallet, 1986) o *Sherman’s March* (Ross McElwee, 1986)¹⁴–, estas películas representan una tradición marginal y discontinua, por lo que no es posible pensar la emergencia de la autoficción en el cine como abandono de un género mayor, como en el caso de la autoficción literaria proponen Doubrovsky y Gasparini en cuanto a la autobiografía.

Si, como vimos, Doubrovsky vincula la autoficción a la crítica de la autobiografía en cuanto modo de escritura del yo propio de los “padres” –o del Sujeto Moderno con mayúsculas–, Gasparini

¹³ Elizabeth Bruss ofrece numerosos argumentos acerca de la “imposibilidad” de la autobiografía en el cine (299-308); para una posición más matizada véase Lejeune, “Cine” 18-22 y Bellour 287-292.

¹⁴ Sobre la vertiente “autobiográfica” del documental experimental y en particular del cine de McElwee, véase Cuevas.

asocia su emergencia histórica al auge en los años 70 de los testimonios de víctimas del holocausto judío, como una forma de buscar formas alternativas a los códigos obsoletos de la autobiografía que pudieran dar expresión a experiencias en el límite de lo representable (203), idea en la que también inciden Régine Robin y Elizabeth Molkou, quienes relacionan la autoficción con la escritura judía y la experiencia traumática de la *Shoah* (Robin, *Golem*; Molkou 165). Abundando en esta idea, e incorporando la tradición del testimonio latinoamericano que se conforma desde los años 60 del siglo XX a partir del relato oral de sujetos subalternos, cabe sugerir que la autoficción emerge en el momento en que se desestabiliza el cruce de subjetividades que implican tanto el testimonio como la autobiografía. En el momento, vale decir, en que se hace visible la imposible coincidencia entre el sujeto del recuerdo y el sujeto del relato, así como entre el “yo informante” y el “yo transcriptor” (en el caso del testimonio de un sujeto iletrado mediado por un escritor), lo que expone una superposición conflictiva entre el yo que testimonia y el yo que narra, entre el yo que “dice la verdad” y el yo que construye las posibilidades retóricas de su enunciación.

Ética y política de la autoficción: del yo en crisis al “tenue nosotros”

Todo ello nos lleva a pensar que en la reciente emergencia del cine autoficcional, y en particular del documental en primera persona, es más relevante su cualidad de irrupción sociopolítica que la dimensión intertextual de la transgresión genérica. En Argentina, el cine autoficcional de los 2000 propone una intervención específica en cuanto a las políticas de la memoria institucionalizadas en los años de la postdictadura y especialmente en el contexto del kirchnerismo, las cuales se manifiestan de manera difusa en una nebulosa de géneros, medios y prácticas (novelas y testimonios literarios, informes jurídicos y reportajes periodísticos, telenovelas, cine de ficción y otras formas de visibilidad de masas, obras de teatro, instalaciones artísticas, prácticas museísticas y arquitectónicas, reorganizaciones del espacio urbano, etc.). De manera más general, se trata de películas que se distancian de las concepciones hegemónicas de la política imperantes en ese período, orientándose a reimaginar el vínculo entre

memoria individual y memoria colectiva desde otros parámetros de “reparto de lo sensible” (Rancière, *Malaise* 38-39). En ese sentido, las prácticas autoficcionales que surgen en los 2000 en el contexto cultural de la “memoria insatisfecha” están en las antípodas del tipo de narcisismo lúdico y apolítico que se le ha podido atribuir a ciertas formas de autoficción ligadas a la cultura del espectáculo del capitalismo global (Sibilia; Alberca, “De la autoficción”).

A partir de la reflexión de Gonzalo Aguilar sobre la imagen cinematográfica en la época del semiocapitalismo y de Internet – una época en la que la imagen funciona cada vez más como “organismo vivo”, como “nexo con la vida” (84-86)–, podemos pensar el tipo de irrupción que propone el cine autoficcional como un específico modo de intervención biopolítica, en el sentido de la “biopolítica afirmativa” reivindicada por Roberto Esposito, o bien de lo que el sociólogo José Manuel Valenzuela Arce llama “biorresistencia” (Esposito xix-xxix; Valenzuela Arce, “Biocultura”). Se trata de una intervención que va más allá de la oposición binaria realidad/ficción, cada vez más inoperante en la época de la virtualidad digital y del “capitalismo de ficción” (Verdú), y que tiene un fuerte componente ético-político. La autoficción en estas películas es algo que atañe crucialmente a la “conducción de la vida” y a la reimaginación de lo político y de los modos de convivencia –algo que las prácticas artísticas de la generación de los “hijos” (entiéndase en un sentido epocal, no exclusivamente argentino) ponen en juego en la forma de una demanda. Es lo que Ana Amado llama el “régimen ético” de las producciones fílmicas y literarias de esta generación, en cuanto incitación a pensar de otra manera “la difícil y siempre compleja alianza entre los acontecimientos trágicos y su representación” (*La imagen* 141).

En ese sentido, la imaginación de “familias alternativas” en estas producciones, en las que “la familia biológica deriva hacia una familia política” (Amado, *La imagen* 152) –es el caso de documentales en primera persona con un notorio sesgo autoficcional como *Los rubios, M.* o *Fotografías*–, está directamente relacionada con la práctica de la autoficción en cuanto deconstrucción de un yo incierto, recorrido por otras voces, que a partir de estrategias de figuración autocrítica se orienta a imaginar nuevas vías para conectar al individuo con la comunidad,

nuevos modos de pensar la relación entre el yo y ese “tenue nosotros” (Butler 82) que sería la forma contemporánea de lo político tras el ocaso de los grandes relatos de la modernidad. Tan significativo es, desde esta perspectiva, el plano final de *Los rubios* como la cita de Faulkner que abre *M.* de Nicolás Prividera:

Su niñez estaba poblada de nombres, su propio cuerpo era como un salón vacío lleno de ecos de sonoros nombres derrotados. No era un ser, una persona. Era una comunidad.

Autoficción y comunidad en *Los rubios*: hacia una política performativa

La reflexión autoficcional sobre la identidad como algo fundamentalmente performativo, que implica la in-corporación y actuación de algún tipo de ficción, es particularmente aguda en *Los rubios*¹⁵. Podemos interpretar en este sentido la opción por una estrategia de autofiguración autorial mediada: el hecho de que sea una actriz la que interpreta el papel de la directora –una actriz que se presenta así al principio de la película: “Mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri”. De hecho, lo interesante es que la directora comparte numerosos planos con la actriz, y así por ejemplo vemos a aquélla dándole instrucciones a ésta sobre cómo interpretar ese rol, cómo “hacer de” Albertina Carri en el trance de dar testimonio, poniendo en juego una estrategia de “metaobservación” (Nichols 85). Es decir, que el objeto de observación “etnográfica” no son tanto los actores sociales presentados cuanto el propio rodaje de la película, el propio acto de observación que implica su realización, lo que también incluye la auto-observación de la subjetividad de la directora en su interacción con esos actores. Lo mismo vale para el tema de las pelucas rubias que da título a la película y que culmina en la última escena, que muestra a la directora (con su cámara en la mano) y al equipo de realización del film,

¹⁵ En cuanto a dicha reflexión, seguramente no es casual que en un momento de la película se cite a la socióloga y novelista canadiense Régine Robin, una de las más notables teóricas y practicantes de la autoficción en el ámbito francófono, y precisamente en una secuencia donde la meditación sobre la identidad fragmentada de la directora se ilustra con una figurita de Playmobil que cambia vertiginosamente de sombrero y atuendo –sucesivamente es árabe, albañil, pirata, enfermero, policía, astronauta, vaquero, bombero, rey, motorista...

ataviados con pelucas rubias y avanzando por un camino rural que se pierde en el horizonte (fig. 1). Imagen que desplaza y re-significa el símbolo de la identidad familiar y de la otredad socio-política que identificara a los padres de la directora como “subversivos” a la vez que como víctimas del terrorismo de estado –los padres desaparecidos por el aparato represor de la dictadura, que al igual que su hija Albertina (la futura directora del film) y sus hermanas Paula y Andrea son percibidos como “rubios” (i.e. como forasteros) en el barrio obrero al que se mudaron antes de su secuestro¹⁶.

El plano final propone una suerte de identidad alternativa que no se basaría en la herencia familiar o en la condición biopolítica de “víctimas”, sino en la comunidad potencial integrada por esa futura “familia” que formaría la directora junto con el equipo de realización del film. En esta “mascarada de filiación” (Amado, “Órdenes” 77) nos alejamos de lo que Diana Taylor llama “DNA performance” (173-175) –el modelo identitario de interpelación genealógica que distingue al colectivo HIJOS¹⁷–, y emerge otra familia y otro tipo de “actuación”: la familia de los cineastas, de una nueva generación de ciudadanos argentinos y, de algún modo, de todos aquellos que quieran sumarse, todos aquellos que estén dispuestos en algún momento a “ponerse la peluca”¹⁸. En ese sentido es significativo que al principio del plano veamos una sola figura (la directora, o mejor dicho la actriz que hace de directora) y que tras un corte el plano se reinicie mostrando un

¹⁶ Tanto Albertina Carri como Analía Couceyro, la actriz que la representa en la película, más bien tienen el pelo negro o castaño, lo que subraya la valencia de “rubios” en el sentido de “forasteros”, es decir, como marca de clase social. Ser “rubios” define a los Carri sobre todo en función de lo que no son: no son “cabecitas negras”, no son de clase obrera –así como, implícitamente, describe lo que son, a diferencia de los vecinos del barrio: intelectuales universitarios, militantes montoneros.

¹⁷ Acrónimo de “Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio”, agrupación fundada en 1995 con el objetivo de luchar contra la impunidad de los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura y restituir la identidad de los hermanos y familiares secuestrados y apropiados.

¹⁸ El distanciamiento del discurso identitario-genealógico es patente en la escena de la toma de una muestra de ADN para la eventual identificación de familiares desaparecidos en el laboratorio del Equipo Argentino de Antropología Forense: primero se le toma la muestra a la actriz que representa a la directora, luego se repite la misma operación con la directora. Simbólicamente, la gota de sangre de la actriz, que propondría un vínculo genealógico ficcional-performativo, tiene precedencia sobre la que denota un vínculo natural determinado por la genética.

grupo de miembros del equipo de rodaje que incluye a la directora y a su avatar ficcional, todos ataviados con pelucas rubias, así como que la imagen se sostenga hasta que esas figuras alejándose en la distancia se funden en una única silueta. Es decir, por las leyes de la perspectiva se produce el efecto óptico de una unidad de sujetos heterogéneos: imagen fugaz pero que perdura en la memoria como *after-image*, al ser lo último que vemos antes del fundido en negro que da paso a los títulos de cierre.

En *Los rubios*, como en otras propuestas fílmicas, teatrales y artísticas más o menos contemporáneas –la instalación fotográfica *Arqueología de la ausencia* (2000-2001) de Lucila Quieto, la obra teatral *Mi vida después* (2010-2011) de Lola Arias, el documental *Estrellas* (2007) de Federico León y Marcos Martínez– el trabajo auto(de)constructivo con el papel del yo a partir de una estrategia de “máscaras a cara descubierta” (Vallina 296) sugiere formas de autoficción post-hegemónica, donde la construcción de la subjetividad es inseparable de las determinaciones históricas y las potencialidades anacrónicas de la memoria colectiva. Nuevas incitaciones, vale decir, a pensar y activar lo político en una época de “nublado” de los grandes relatos y las formas modernas de la política, para evocar la imagen que sugiere la propia Carri en el cortometraje experimental *Restos* (2010), cuya voz narrativa contrapone el “nosotros” del cine militante de los años 60 y 70 al desamparado “yo” del cine de los 2000 –el yo de los “hijos”, de quienes perdieron los “grandes relatos”:

¿Acumular imágenes es resistir? ¿Es posible devolverles ahora el gesto desafiante? Durante las décadas del 60 y el 70 el cine también fue un arma política. Una cantidad indeterminada de películas desafiaron la censura y la represión. [...] La mayoría quedaron perdidas, desaparecidas ellas también. Curiosamente las películas que sobrevivieron ahora tienen dueños particulares, raramente se exhibieron, recuperaron la firma de autor, aunque así no fueron pensadas. Lo primero que se perdía era el nombre, detrás de un bautismo guerrero fundido en el grupo se ganaba otro, anónimo, una identidad colectiva para empuñar la cámara. [...] Decir nosotros tenía la fuerza del agua que busca la pendiente. Desde esta orfandad que sólo puede decir yo me dejo encandilar por las imágenes perdidas. Buscarlas es resistir a esta intemperie sin sueños, enhebrar secuencias para empujar los *flashes* sueltos de la memoria. ¿Será posible recuperar su gesto desafiante? [...] ¿Podrán todavía mellar la trama que cubre el cielo de los rebeldes? El fulgor de su ausencia quema, ahora mismo.

Significativamente, en *Restos* la voz narrativa en *over* no es la de la directora sino la de Analía Couceyro, la misma actriz y dramaturga que interpreta el papel de Albertina Carri en *Los Rubios*¹⁹, lo que crea un vínculo intertextual autoficcional entre ambos filmes: el largometraje que interroga la desaparición de los padres y el cortometraje que explora la cuestión de los “filmes desaparecidos” (la destrucción o extravío de películas concretas de los años 60 y 70, y en cierto modo la pérdida de una manera de hacer cine y de hacer política). En los dos filmes de Carri es tan central la construcción de la subjetividad a partir de sus pérdidas y ausencias como la reflexión sobre las consecuencias éticas, estéticas y políticas de esa “orfandad del yo”. Una de las más notorias, quisiera sugerir, es la oportunidad de repensar, a partir de esos restos y esas pérdidas, la relación con el “tú” y con los “otros”, en el sentido que propone Butler: “La pérdida ha formado un tenue nosotros” (82).

Cabe traer a colación aquí la reflexión de Adriana Cavarero sobre la relacionalidad ética del sujeto autobiográfico, que Butler sintetiza así: “uno sólo puede contar una autobiografía a otro y hacer referencia a un ‘yo’ únicamente en relación con un ‘tú’: sin el ‘tú’, mi propia historia resulta imposible” (*Dar cuenta* 50). En ambas películas lo que está en juego en la construcción autoficcional del yo es la relación con el “tú” y la reimaginación del “nosotros” más allá del horizonte ético y político moderno –i.e. más allá del individualismo arraigado en la soberanía del sujeto que sustenta el discurso neoliberal y más allá de la lógica hegemónica del “nosotros” del discurso revolucionario marxista–, tal como lo plantea Cavarero:

El “tú” está antes que el *nosotros*, antes que el *ustedes* y antes que el *ellos*. De manera sintomática, el “tú” es un término que no se siente cómodo en los planteamientos modernos y contemporáneos de la ética y la política. Es ignorado por las doctrinas individualistas, que se preocupan en exceso por elogiar los derechos del yo, y el “tú” queda enmascarado por una forma kantiana de ética que sólo es capaz de presentar un *yo*

¹⁹ Analía Couceyro es también autora de la pieza de teatro experimental *Barrocos retratos de una papa* (2002), representada en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires en el marco del “Proyecto Biodrama” dirigido por Vivi Tellas, lo que añade un grado de complejidad a la diseminación de la autoría que es propia del cine, y no deja de incidir en la ficcionalización de la figura autorial característica de la autoficción.

que se interpela a sí mismo como un “tú” conocido. El “tú” tampoco encuentra refugio en las escuelas de pensamiento que despiertan la oposición del individualismo; en su mayor parte, estas se revelan afectadas por un vicio moralista que, a fin de evitar hundirse en la decadencia del *yo*, elude la contigüidad del *tú* y privilegia los pronombres plurales colectivos. En efecto: muchos movimientos revolucionarios (que van del comunismo tradicional al feminismo de la hermandad) parecen compartir un curioso código lingüístico basado en la moralidad intrínseca de los pronombres. El *nosotros* siempre es positivo, el *ustedes* es un posible aliado, el *ellos* tiene el rostro de un antagonista, el *yo* es impropio y el *tú*, desde luego, es superfluo (90-91).

Fotogramas desvelados: la sobreexposición de la memoria y la reimaginación del nosotros

Los rubios es una película notable por el trabajo autoficcional con las contradicciones del recuerdo, orientado a “exponer la memoria en su propio mecanismo”, según lo expresa la directora a través de su avatar fílmico en uno de los planos donde aparece planificando la película. Ese trabajo de “exposición” de la memoria propone una dialéctica negativa cuya operación central es una sustracción del yo complementaria a la pérdida traumática de los padres desaparecidos. La película de Carri es admirable por la manera en que consigue plasmar en términos cinematográficos una “imposibilidad de ver” que es consustancial al recuerdo: no “vemos” aquí recuerdos, más bien se nos expone a lo inimaginable del acto de recordar, al continuo diferimiento de la visión que pone en marcha el mecanismo laberíntico de la memoria.

En ese sentido es consecuente la estrategia de distanciamiento de las imágenes de los padres desaparecidos: las pocas fotografías que vemos de ellos aparecen tapadas por otras, desordenadas o fuera de foco, como si se tratara de fotografías “desveladas” en el procesado del negativo por una excesiva “quemadura de lo real”, para tomar prestada la expresión con que Barthes describe la reacción química de la película al contacto con la luz que produce la imagen fotográfica. De acuerdo con esta estrategia “infraespectacular” (Comolli 179), no vemos ninguna imagen nítida de los padres, pero en cambio se habla mucho de fotografía y de fotografías. Por ejemplo, de las que –cuenta la directora, a través de su avatar– encontró un día al ir a enmarcar una foto: una serie de instantáneas de un matadero firmadas por

una tal Paula, fotografías que la impactan y que a una amiga le producen la certeza de que esa persona fue torturada –y en efecto, después se enterarán de que la autora de esas fotos fue la única superviviente del centro clandestino donde los padres de la directora estuvieron secuestrados. El hecho de que la autora de las fotos se niegue a aparecer en la película, alegando que si “no hablé en la tortura, tampoco lo voy a hacer ahora ante una cámara”, lleva a concluir este relato fotográfico con una inquietante comparación (doblemente inquietante por el hecho de que quien narra este recuerdo es alguien que maneja una cámara en un film sobre esos padres secuestrados y presumiblemente torturados con la “picana” de la que aquí se habla): “Me pregunto en qué se parece una cámara a una picana. Quizá me perdí un capítulo de la historia del arte, no sé. Pero en ese caso me pregunto en qué se parecerá su cámara al hacha con que matan a la vaca”.

En esto, como en general en su estrategia de exposición crítica del dispositivo cinematográfico, Carri enlaza con la tradición moderna de “denigración de la visión” (Jay): una “inserción de un no-ver incluso en el ver” (Amado, *La imagen* 191) que recorre el arte moderno y es particularmente notoria en la tradición modernista del cine de la memoria –de filmes como *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais/Marguerite Duras 1959) o *Shoah* (Claude Lanzmann 1985), donde la ilusión de ver es continuamente escamoteada o desmentida por las voces narrativas. Si a la directora de *Los rubios* se le ha podido reprochar su defeción y desafección en cuanto al relato revolucionario sesentista por el que dieron la vida sus padres (Kohan; Sarlo 147-152), cabe sugerir que de hecho la identificación con esa generación se produce en el nivel de las prácticas estéticas –en el nivel de la política de la forma, no en el del discurso ideológico–, pues la película de Carri reactiva en su estrategia formal brechtiana lo mejor del cine político latinoamericano de los 60 –en ese sentido, *Los rubios* dialoga directamente con películas como *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea 1968) o *Tierra en trance* (Glauber Rocha 1967).

Esa “imposibilidad de ver” se hace patente desde la primera frase de la película: “Chequeá que no esté yo en cuadro, Alber!”, frase pronunciada en *off* (presumiblemente por una operadora del equipo de rodaje) sobre el plano notablemente enrarecido con el que empieza el film: una secuencia animada con

figuritas de Playmobil que representa una casa de campo, introduciendo uno de los espacios centrales de *Los rubios* –el campo en el que se crió la directora, al quedar a cargo de sus tíos tras el secuestro y desaparición de sus padres, a la edad de tres años. Significativamente, ese espacio se introduce de manera auditiva antes que visual: en la banda sonora se escucha en *off* a una mujer dando instrucciones a otra sobre cómo montar a caballo –más adelante sabremos que se trata de un diálogo entre la directora y la actriz que la representa en la película, correspondiente a una escena cuya visión se difiere hasta casi el final del film. Ese “yo” dicho pero no visto –un yo “desincronizado” al que se interpela, pero cuya visibilidad es esquiva y problemática– sería un emblema de lo que entendemos por autoficción. Es precisamente esa visibilidad problemática del yo, esa “presencia perforada” (Andermann 93) que queda “fuera de cuadro” en el trabajo del recuerdo, pero también en el trabajo colectivo orientado a sacar adelante un proyecto común (en este caso, el rodaje de una película), lo que propicia la aparición de lo que con Judith Butler llamaríamos un “tenue nosotros”.

Con esas mismas figuritas de Playmobil con que se introduce el yo esfumado de la directora –un yo que continuamente aparece y desaparece en el entrecruce con su avatar fílmico y en la sobreexposición del dispositivo cinematográfico– se representa más adelante el secuestro de los padres en clave de juego infantil, como la abducción por extraterrestres de una pareja que viaja en auto por una carretera nocturna. En esta escena el horror del hecho real evocado –el secuestro en 1977 de los militantes montoneros Roberto Carri y Ana María Caruso, padres de la directora (a los que nunca volverá a ver)– sólo parecería accesible a través del fantaseo del juego infantil. Podríamos suponer que el velo distanciador de la fantasía funcionaría aquí como una especie de pantalla protectora, haciendo tolerable un recuerdo traumático, pero de hecho la eficacia de la escena radica en que ese velo es inmediatamente rasgado. La ilusión fílmica que sostendría esa fantasía es desmentida desde un principio por el plano inicial que expone el dispositivo cinematográfico, así como por el énfasis en lo inverosímil a lo largo de esta secuencia, que acentúa su condición de “ficción insuficiente”: una ficción fallida, que se sostiene precariamente en los movimientos desincronizados de las figuritas de Playmobil y en la estereotipada música

“ultraterrenal” –tomada del clásico film de ciencia ficción *The Day the Earth Stood Still* (1951)–, así como es desestabilizada por el hecho de que unos planos antes vemos a la directora (o más exactamente a la actriz que hace el papel de directora) recortando el decorado y preparando las figuritas para el rodaje de esta escena.

La estrategia de representación inverosímil puesta en juego en la escena del secuestro de los padres, así como la apelación a la fantasía infantil y a la ciencia ficción como formas de “ficción insostenible”, nos permiten pensar el tipo de intervención política que propone la película, no sólo por su distanciamiento de las políticas de la memoria de la post-dictadura y del kirchnerismo, sino por lo que propone como proyecto de futuro –como indagación del “futuro del pasado”: “un tiempo dislocado en el que el pasado se proyecta finalmente en el futuro en cuanto memoria creativa” (Nouzielles 275). Es decir, se trata de una intervención relevante en cuanto a la mirada al pasado y a las formas de repensar la memoria colectiva, pero también y de manera crucial en cuanto a la mirada al presente y al futuro: en cuanto a la articulación de la memoria en la reimaginación de las formas de subjetividad, comunidad y convivencia en la época del “nublado” de los grandes relatos modernos. En ese sentido hay una íntima conexión entre las escenas rodadas con figuritas de Playmobil y el plano final del film, que tiene que ver con la dimensión ético-política de la “ficción inverosímil” –una dimensión vinculable a la reflexión de Judith Butler y Athena Athanasiou sobre la “política de lo performativo” (*Dispossession* 7-31).

En términos de “política performativa”, diríamos que hay una relación directa entre la ficción precaria del relato de extraterrestres como manera fantástica o infantil de representar el secuestro de los padres y el tema autoficcional de la “actuación” que recorre la película, sintetizado en el motivo de las “pelucas” que le da título y culmina en el plano final. En todas estas escenas, la autoficción está directamente relacionada con la estrategia meta-ficcional puesta en juego a lo largo del film: en todo momento estamos ante ficciones que no nos dejan olvidar su condición de ficciones, y que ponen en primer término la dimensión de la performatividad y la actuación –de ahí su distintiva cualidad de ficciones precarias o inverosímiles. En términos lacanianos diríamos que se trata de ficciones “atravesadas” –ficciones en las

que continuamente estamos “atravesando el fantasma” de la ficción.

La escena final de *Los rubios* propone la imagen de una comunidad alternativa cuya potencia política reside justamente en su carácter contingente y performativo, y en su condición de ficción precaria, que continuamente hace presente su condición de ficción. En términos de la “política performativa” de Butler y Athanasiou, la comunidad que aquí se esboza no sería una comunidad basada en criterios identitarios o apropiativos: no sería una comunidad basada en lo que se “es” o se “tiene” en común en términos de clase, género, etnia, nación etc., sino que más bien se define en términos performativos de un “querer ser” o “hacer” algo en común. Se trata de una comunidad que se sustenta en un “tenue nosotros”: un “nosotros” que se forma a partir de una “relacionalidad precaria” (*Dispossession* 117) y que permite pensar la comunidad sin erradicar la diferencia, en la línea del concepto de “comunidad inoperante” [*communauté désœuvrée*] de Jean-Luc Nancy: no una comunidad “orgánica”, basada en lo que se tiene en común, sino una comunidad cuyos miembros comparten justamente una cierta imposibilidad de “ser-en-común” (72). Una comunidad de la “ausencia de comunidad” (394), como diría Bataille, o bien lo que Blanchot retomando esta idea llamara una “comunidad inconfesable” [*communauté inavouable*]: una “comunidad de los que no tienen comunidad” (117), en la que germina la “potencialidad de algo inoperante y no-constituido” (Sättele 89). Es decir, una comunidad *inverosímil*, cuya formación demanda un salto imaginativo que se sostiene en una continua conciencia de su ficción: una comunidad de los “mitos interrumpidos” (Nancy 147), que emerge en ese espacio de narrativa paradójica que sería la “ausencia de mito” (Bataille 381) –lo que sería otra forma de nombrar el horizonte epocal del “nublado” de los mitos del “yo” y el “nosotros” en que surge la autoficción.

Las prácticas fílmicas y literarias de la “memoria insatisfecha” ofrecen, en suma, un rico campo para el estudio de la autoficción no sólo como categoría narratológica sino también como categoría abordable desde la fenomenología, la antropología y la filosofía política en la medida en que opera en el nivel de la narrativa sociocultural e interviene decisivamente en la redefinición de los relatos del presente. En las prácticas autoficcionales

de los 2000, la tradición filosófica y artística de cuestionamiento del sujeto moderno –tradición ligada a la emergencia histórica del aparato foto-cinematográfico, que descentró la soberanía de la visión del sujeto cartesiano al hacer aparecer un campo de lo visible antes inaccesible al ojo humano: eso que Benjamin llamara el “inconsciente óptico” (48)– se alía con lo que Sergio Rojas llama el “agotamiento del sujeto” ligado al “giro archivístico” contemporáneo, el cual desplaza la centralidad de los relatos modernos del sujeto y la política como instancias privilegiadas de interpretación de la Historia, para pasar a interrogar “el cuerpo de los archivos como cifra de una memoria inapropiable” (Rojas s.p.). En este contexto epocal de crisis de la subjetividad moderna, las prácticas autoficcionales de la “memoria insatisfecha” ponen en juego estrategias de autofiguración paradójica o inverosímil que exploran lo que en términos de Foucault llamaríamos la “función eto-poética” del “cuidado de sí” en cuanto práctica social (“Introducción” 15; *Historia* 51). Es decir, nos incitan a pensar cómo la cuestión de la “inquietud de sí” está relacionada con lo que en términos de Barthes llamaríamos la cuestión del “cómo vivir juntos” –cómo la “escritura del yo” en condiciones históricas *interrumpivas* continuamente implica la cuestión del cuidado del otro y la reimaginación del “nosotros”.



Fig. 1. Plano final de *Los rubios* (Albertina Carri 2003).

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo. *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires, FCE, 2015.

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

----- . “De la autoficción a la antificción: una reflexión sobre la autobiografía española actual”. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ana Casas (ed.), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 149-168.

Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Colihue, 2009.

----- . “Escenas de post-memoria”. *Pensamiento de los confines* 16. Buenos Aires, CEPU y FCE, 2005.

----- . “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción”. *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. Ana Amado y Nora Domínguez (eds.), Buenos Aires, Paidós, 2004, pp. 43-82.

Andermann, Jens. “Perforated Presence: The Documentary between the Self and the Scene”. *New Argentine Cinema*. London/New York, Tauris, 2015, pp. 93-127.

Aprea, Gustavo. “El ciclo de los documentales sobre la izquierda revolucionaria peronista como testimonio y la discusión sobre la memoria social”. *Teorías y prácticas audiovisuales*. Marina Moguillansky, Andrea Molfetta, Miguel Ángel Santagada (eds.), Buenos Aires, Teseo, 2010, pp. 277-89.

Ariel Cabezas, Óscar. *Postsoberanía: literatura, política y trabajo*. Adrogué, La Cebra, 2013.

Arfuch, Leonor. “(Auto)ficciones de infancia”. *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*. Bernhard Chappuzeau y Christian von Tschilschke (eds.), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2016, pp. 143-60.

----- . *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. Buenos Aires, FCE, 2013.

----- . *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad*. Buenos Aires, FCE, 2002.

Barboza, Pierre. *Du photographique au numérique: La parenthèse indicielle dans l'histoire des images*. Paris, L'Harmattan, 1996.

Barthes, Roland. *Comunicaciones. La semiología*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

----- . *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Gallimard, 1980.

----- . *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Claude Coste (ed.), Paris, Seuil, 2002.

Basile, Teresa. *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María, Eduvim, 2019.

Bataille, Georges. “La Religion surréaliste”. *Oeuvres t. VII*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 381-405.

Beasley-Murray, Jon. *Posthegemony: Political Theory and Latin America*. Minnesota, U of Minneapolis P, 2010.

Bellour, Raymond. *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. [2002]. Buenos Aires: Coliure, 2009.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1973.

Bergala, Alain. “Si 'yo' me fuera contado”. *Cineastas frente al espejo*. Gregorio Martín Gutiérrez (ed.), Madrid, T&B Editores, 1998, pp. 27-33.

Bernini, Emilio. “El documental político argentino”. *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Josefina Sartora y Silvina Rival (eds.), Buenos Aires, Librería, 2007, pp. 21-34.

Blanchot, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Trad. Isidro Herrera. Madrid, Arena, 1999.

Blejmar, Jordana. *Playful Memories: The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Cham, Palgrave Macmillan, 2016.

Bolter, Jay David, y Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MIT P, 2000.

Butler, Judith. *Dispossession: the performative in the political. Conversations with Athena Athanasiou*. Cambridge: Polity Press, 2013.

----- . *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

----- . “Violencia, luto y política”. Trad. Edison Hurtado y Lola Pérez. *Íconos*, n° 17, 2003, pp. 82-101.

Carril, Cecilia Alejandra. “El otro ¿existe? Una aproximación a las representaciones de la identidad peronista en los films documentales del

período 1989-1999". *Teorías y prácticas audiovisuales*. Marina Moguillansky, Andrea Molfetta, Miguel Ángel Santagada (eds), Buenos Aires, Teseo, 2010, pp. 83-93.

Casas, Ana (ed.), *El autor a escena: intermedialidad y autoficción*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2017.

----- (ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2014.

----- (ed.), *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, 2012.

----- . "De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción". *Revista de literatura*, vol. 80, n° 159, 2018, pp. 67-87.

Catelli, Nora. *En la era de la intimidad, seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.

Cavarero, Adriana. *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*. [1997]. Trans. Paul A. Kottman. London, Routledge, 2000.

Ciancio, María Belén. "Sobre el concepto de postmemoria". Instituto de Filosofía, Centro de Ciencias Humanas y Sociales-CSIC, 2013, <http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/22%20Ciancio.pdf>.

Comolli, Jean-Louis. "El espejo de dos caras". *Imagen, política y memoria*. Gerardo Yoel (ed.), Buenos Aires, Libros del Rojas, 2002.

Cuevas, Efrén. "Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica". *Documental y vanguardia*. Casimiro Torreiro y Jostexo Cerdán (eds.), Madrid, Cátedra, 2005, pp. 219-250.

----- . "Esculpir el yo: la autobiografía según Ross McElwee". *Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*. Efrén Cuevas y Alberto N. García (eds.), Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2007, pp. 37-69.

Daney, Serge. *Cine, arte del presente*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004.

De la Torre, Mario. "Cines del yo: el documental autoficcional contemporáneo español". *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 92, n° 5, 2015, pp. 567-582.

Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé, 2011.

Eco, Umberto. "Semiología de los mensajes visuales". *Análisis de la imagen*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

Esposito, Roberto. *Bíos. Biopolitics and Philosophy*. Minneapolis, U of Minnesota P, 2008.

Feierstein, Daniel. *Memorias y representaciones: sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires, FCE, 2012.

Feierstein, Liliana Ruth. "Por una e(sté)tica de la recepción: la escucha social frente a los hijos de detenidos-desaparecidos en Argentina". *Helix*, n° 5, 2012, pp. 124-144.

Feld, Claudia. *La television comme scène de la memoire en Argentine. Une étude sur les récits et les représentations de la disparition forcée des personnes*. (Tesis doctoral). Paris, Université Paris 8, 2004.

Forné, Anna. "La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba". *El hilo de la fábula*, n° 10, 2010, pp. 64-73.

Foucault, Michel. "Introducción". *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. Martí Soler (trad.). México, Siglo XXI, 1993, pp. 7-33.

----- . *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*. Trad. Tomás Segovia. Madrid, Siglo XXI, 1987.

Gasparini, Philippe. "La autonarración". *La autoficción: aproximaciones teóricas*. Ana Casas (ed.), Madrid, Arco Libros, 2012, pp. 177-211.

Giordano, Alberto. *El tiempo de la improvisación*. Rosario, Iván Rosado, 2019.

----- . *El tiempo de la convalecencia. Fragmentos de un diario en Facebook*. Rosario, Iván Rosado, 2017.

----- . *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires, Mansalva, 2008.

Gómez García, Iván. "Mapa(s) sin territorio: un paseo por la autoficción de Elías León Siminiani". *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, vol III, n° 1, 2015, pp. 109-122.

Gómez Tarín, Franciso Javier, y Agustín Rubio Alcover. "Narrador fílmico y autoficción. Nuevas posibilidades del punto de vista". *Actas del V Congreso Internacional Latina de Comunicación*. Universidad de La Laguna, 2013, pp. 1-28.

Greimas, A. J. "Semiótica figurativa y semiótica plástica". *Figuras y estrategias*. [1984]. Gabriel Hernández Aguilar (ed.), México, Siglo XXI, 1994

Herrera, Luz. *La autoficción en cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna*. Saarbrücken, Publicia, 2007.

Hirsch, Marianne. "Mourning and Postmemory". *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Harvard University P, 1997, pp. 17-41.

------. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York, Columbia UP, 2012.

Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, University of California P, 1993.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2012.

Kohan, Martín. "La apariencia celebrada". *Punto de vista*, n° 78, 2004, pp. 24-30.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.

------. "Cine y autobiografía, problemas de vocabulario". *Cineastas frente al espejo*. [1998]. Gregorio Martín Gutiérrez (ed.), Madrid: T&B Editores, 2008, pp. 13-33.

Livon-Grossman, Ernesto. "Memorias privadas, imágenes públicas: la primera persona en dos documentales argentinos recientes". *Iberoamericana. América latina-España-Portugal*, vol. 8, n° 29, 2008, pp. 105-121.

Logie, Ilse y July De Wilde. "El uso de estrategias irónicas en la producción literaria de los 'hijos' de la última dictadura argentina". *Ironía y violencia en la literatura latinoamericana contemporánea*. Brigitte Adriaensen y Carlos van Tongeren (eds.), Pittsburgh, ILLI, 2018.

Logie, Ilse. "Más allá del paradigma de la memoria: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina: El caso de 76 (Félix Bruzzone)". *Pasavento*, n° 5, 2015, pp. 75-89.

Molkou, Elizabeth. "L'autofiction, un genre nouveau?". *Beginnings in French Literature*. Freeman G. Henry (ed.), New York, Rodopi, 2002, pp. 154-168.

Nancy, Jean-Luc. *La Communauté désœuvrée*. Paris, Christiane Bourgois, 1999.

Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1991.

------. *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indiana UP, 2001.

Nouzielles, Gabriella. "Postmemory Cinema and the Future of the Past in Albertina Carri's *Los rubios*". *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 14, n° 3, 2005, 263-278.

Oberti, Alejandra y Roberto Pittaluga. *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamiento sobre la historia*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2006.

Oubiña, David. "Política de los autores: memoria política del cine". *Bifurcaciones de lo sensible. Cine, arte y nuevos medios*. Adolfo Vera y Sergio Navarro (eds.), Santiago, RIL Editores-Universidad de Valparaíso, 2017, pp. 71-79.

Piedras, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires, Paidós, 2014.

Pierce, Charles. *Obra lógico-semiótica*. Madrid, Taurus, 1987.

Quílez Esteve, Laia. "Cuando el documentalista se ríe de sí mismo. La estética del fracaso y el documental performativo en Avi Mograbu, Ross McElwee y Alan Berliner". *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2009, pp. 117-133.

-----". "Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. *Los rubios de Albertina Carri: un caso paradigmático*". *El cine argentino de hoy, entre el arte y la política*. Viviana Rangil (ed.), Buenos Aires, Biblos, 2007, pp. 71-85.

Rancière, Jacques. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona, Paidós, 2005.

-----". *Malaise dans l'esthétique*. Paris, Galilée, 2004.

Rebentisch, Julian. "Imagen documental e imagen estética". *Chile Internacional. Arte, Existencia, Multitud*, Andreas Fanizadeh y Eva-Christina Meier (eds.), Berlin, ID Verlag, 2005, pp. 59-72.

Richard, Nelly. *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago, Cuarto Propio, 2001.

Robin, Régine. *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*. Montréal, XYZ, 1997.

Rojas, Sergio. "¿Sobrevive la subjetividad a la muerte del index?" *Atlas. Revista de fotografía e imagen*. 18/11/2014, <https://atlasiv.com/2014/11/18/sobrevive-la-subjetividad-a-la-muerte-del-index/>.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

Sartora, Josefina y Silvina Rival (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires, Librería, 2007.

Sättele, Hannes. "La infancia en *Los rubios* de Albertina Carri". *Catástrofe y violencia. Acontecimiento histórico, política y productividad cultural en el mundo hispánico*. Marco Kunz (ed.), Wien, LIT Verlag, 2017, pp. 79-90.

Schaeffer, Jean-Marie. "Fictional vs. Factual Narration". Peter Hühn et al. (eds.), *The Living Handbook of Narratology*. Hamburgo, Hamburg UP, 2013.

Schmitt, Carl. *Teología política. Cuatro capítulos sobre la doctrina de la soberanía*. [1922]. Madrid, Trotta, 2009.

Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. México, FCE, 2008.

Suleiman, Susan. "The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust". *American Imago*, vol. 59, n^o 3, 2002, pp. 277-295.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, Duke UP, 2003.

Traverso, Antonio y Tomás Crowder-Taraborrelli (eds.). *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta a la década del dos mil*. Santiago, LOM, 2015.

Valenzuela Arce, José Manuel. "El cruising de la muerte. Biocultura: biopolíticas, biorresistencias y bioproxemias". *Heridas abiertas: biopolítica y representación en América Latina*. Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (eds.), Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 165-182.

Vallina, Carlos. *El tercer relato: jóvenes, arte y memoria*. La Plata, EDULP, 2010.

Verdú, Vicente. *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona, Anagrama, 2003.

Žižek, Slavoj. *En defensa de la intolerancia*. Madrid, Sequitur, 2008.

Recibido: 4 de junio de 2019. Revisado: 21 de diciembre de 2019. Publicado: 31 de enero de 2020. *Revista Letral*, n.º 23, 2020, pp. 24-58. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi23.9446>



Este artículo ha sido publicado bajo una licencia [Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/).