

YO ES/SOY “EL OTRO”:

VARIANTES DEL DOCUMENTAL SUBJETIVO O PERSONAL

*I am/is “the other”:
subjective or personal documentary variants*

Jorge Ruffinelli

Resumen

Mediante el análisis crítico de siete documentales considerados entre los más importantes producidos en América Latina en el último cuarto de siglo, este ensayo propone mostrar las diferentes manifestaciones de una variante nueva del género: el cine documental subjetivo o personal. Se pone énfasis en la negociación entre el Sujeto y el Objeto, que por momentos se identifican en una sola entidad, o bien se juegan en el área próxima de la “familia”. El segundo énfasis se coloca en la negociación de esas dos entidades (Sujeto y Objeto) con el espectador o receptor, que a su vez representa a la sociedad en sus dimensiones culturales, sociales e ideológicas.

Palabras clave: Intimidad, subjetividad, memoria, familia, identidad, sujeto.

Abstract

Through a critical analysis of seven documentaries considered among the most important produced in Latin America in the last quarter of the century, this essay proposes showing the diverse manifestations from a new gender variant: personal and subjective movie documentary. Emphasis is placed on the Object-Subject negotiation, that seems to be identified as a unique entity, or it is placed within a close “family” area. The second emphasis is placed regarding these two entities (Subject-Object,) negotiation with the spectator or receptor, which represents, in his turn, society and its cultural, social and ideological dimensions.

Key words: Intimacy, subjectivity, memory, family, identity, subject.

En este ensayo me propongo establecer el perfil de una modalidad moderna y actual del documental que podría denominarse “subjetivo” o “personal”, y que, pese a todas sus variantes, ha convertido al documentalista en el Otro, aquel sujeto al que el documental se dedicaba a investigar y mostrar como entidad separada del observador. En la actualidad no existe separación absoluta. Esta subjetivación tiene diversas maneras de exhibirse, en una gama amplia que va desde la exposición púdica de la “intimidad” hasta el exhibicionismo impúdico, especialmente en los ámbitos que Paula Sibila ha analizado en su libro *La intimidad como espectáculo*.¹ Como metodología, me concretaré al análisis crítico, deteniéndome en siete documentales, para mostrar los diferentes caminos tomados para llegar al mismo lugar: la verdad subjetiva.

Durante muchos años el documental –nos enseñaban teóricos y ejercitantes– se encuentra en el dominio de la objetividad, y por consecuencia, en las antípodas de la ficción –que se considera “mentira” por definición–. El documental estaba comprometido con la realidad y, por ende, con la “verdad”. Ya hoy sabemos que esto es un mito, y que no hay pluma de ensayista ni cámara de documentalista que opere sin el filtro de la ideología. No existe filmación o grabación de video objetivas y neutras salvo las que registran las cámaras de seguridad de los bancos y supermercados. Y esos tampoco son documentales porque les falta la voluntad y el diseño humanos.

En los años recientes, y ante todo desde los noventa del siglo XX, se ha venido produciendo una fuerte tendencia al *documental personal o subjetivo*, desarrollado, a la vez, con una impronta narrativa, como si, al fin alcanzada la madurez, el cine hubiese descubierto que todo film es *relato*, incluso el más experimental. Y es relato porque es duración.

Resulta necesario establecerle un breve contexto, más general que el relacionado al cine, a este proceso. La auto-reflexión no existió, prácticamente, en América Latina, hasta mediados de los años ochenta del siglo XX. Los géneros de la biografía y de la autobiografía eran tan escasos que se los consideraba insustanciales y poco dignos de atención. Escritores y artistas no practicaron este

¹ Sibila, Paula: *La intimidad como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008, 326 pp.

tipo de escritura y de análisis, salvo excepciones. Se llegó a caracterizar al escritor y al artista latinoamericanos como individuos renuentes a expresar experiencias personales, que pudieran ser útiles, o al menos interesantes, para la sociedad.

Una explicación posible de este hecho es el énfasis puesto en el interés "colectivo" antes que en el "individual", a partir de los años sesenta del siglo XX, vinculado con la noción de que la historia la hacen las masas y no los individuos. Cuando en su gran mayoría los intelectuales y artistas latinoamericanos se consideraron involucrados en las luchas por el interés social, lo individual quedó relegado como manifestación de egoísmo, egolatría, vanidad. Ni diarios personales ni autobiografías se escribieron con el objetivo de su publicación.

Esta situación y actitud negativas, o al menos paralizantes, postergó la consideración, el estudio, la evaluación de lo que podría llamarse la "subjetividad latinoamericana". Se prefirió abundar en el estudio de las condiciones "objetivas" de la realidad.

La situación se revirtió a partir de mediados de los años ochenta, y, de manera definitiva, en los años noventa del siglo pasado. Se trata de un fenómeno nuevo de apenas dos o tres décadas de duración. Una vez más, para producir esta reversión existieron, en parte, motivos ideológicos y políticos tan fuertes y poderosos como aquellos que habían impedido o frenado la expresión de la subjetividad 20 años antes. No es ésta la única explicación, pero resulta importante indicarla.

Si este proceso estuvo motivado —y se desarrolló— al nivel ideológico, anímico, idiosincrático, habría que preguntarse también qué papel tuvo la técnica, en especial en un medio de producción tan caro como es el cine. Paulo Antonio Paranaguá estima que hay un corte, desde el punto de vista técnico, en los años sesenta, que facilitó la producción de este nuevo cine. Dice Paranaguá:

La revolución tecnológica que ha abierto paso al documental moderno es el sonido directo, aunando a la grabadora Nagra las cámaras livianas y la película de alta sensibilidad, que dispensa la luz artificial. En la historia del género documental, la renovación de los años sesenta equivale a la ruptura provocada por el cine sonoro respecto al cine silente en el campo de las películas de ficción. Existe un cine documental antes y [otro] después de la introducción del sonido sincrónico. Esta cesura representa el advenimiento de la palabra del Otro, hasta entonces objeto pasivo del documental, sometido a la voz en *off* del comentario

omnisciente, la “voz de Dios”. La revolución tecnológica ha conllevado una verdadera revolución dramaturgica, que ha abierto los cauces de expresión del documental.²

El “yo”, expulsado tradicionalmente del género documental, había encontrado un nicho de existencia en el cine privado, familiar, el que se entiende de manera genérica como “home movie”, cine familiar, o también doméstico o casero.

¿Existió alguna herencia o traslado de “bienes” fílmicos, desde el “home movie” hacia el *documental personal o subjetivo*? Aquel cine familiar que se realizaba sin muchas aspiraciones artísticas, en el seno de una clase media acomodada que les permitía a sus miembros adquirir cámaras y proyectores de 16mm y filmar viajes, cumpleaños, en una palabra, la vida del hogar. Ese cine casero ha sido siempre desdeñado por no poseer categoría artística. Sin embargo, los documentales personales a veces los emplean, y algunos llegan hasta a construirse a partir de ellos.

El documental personal o subjetivo es una instancia sin duda superior al “home movie” porque se realiza con una conciencia narrativa y con un objetivo de difusión que va más allá del ámbito doméstico. Lo que no desaparece, en todo caso, es el ámbito. Se modifican los recursos, la habilidad compositiva, la búsqueda de relato y de significación. La puerta de la casa se abre para la mirada ajena.

Las siguientes son algunas modalidades que empezaron a construir la historia de esta modalidad subjetiva.

1. El cine “diario”, y el diario personal como cine: *Diario inacabado / Journal inachevé* de Marilú Mallet (Canadá - Chile)³

El documental personal, por personal y subjetivo que sea, está, paradójicamente, vinculado a la experiencia colectiva. En ese sentido, tendrá siempre un lado político. La película documental

² Paranagua, Paulo Antonio: “Metamorfosis del nuevo documental iberoamericano”, *Miradas desinhibidas*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2009, p. 16. Ver también, Paulo A. Paranagua (ed.), *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Madrid, 2003, 540 pp.

³ *Journal inachevé / Diario inacabado*, Canadá, 1982; duración: 49 minutos; directora y guionista: Marilu Mallet; fotografía: Guy Borremans; música: Villa-Lobos, Bach *et al.*; sonido: Julian Olson; montaje: Marilu Mallet, Pascale

pionera de esta índole fue, en 1982, *Journal inachevé / Diario inacabado* de Marilu Mallet.⁴ Chilena en el exilio, casada hasta entonces con un conocido cineasta australiano,⁵ Mallet realizó un notable testimonio que incluye el registro de la ruptura de su matrimonio, en Canadá. Ese tema, que pudo haber sido estrictamente personal, era también "político". Porque las vicisitudes individuales de *Diario inacabado* consiguieron proyectar hacia el común de la sociedad, lo que se estaba produciendo en la esfera de lo personal: los conflictos del exilio, de la desposesión de territorios, del "viaje" de un idioma original al idioma aprendido, de la difícil comunicación con individuos de otras culturas y hábitos. Todo ello, circunstancialmente, producto de la dictadura chilena iniciada en 1973.

Journal inachevé parte de una tradición literaria (el diario íntimo) pero lo transforma en otra cosa a medida que el filme se desarrolla. Comienza con un pausado relato en *off*, indicador de actitudes personales que intentan reacomodar la vida a otro medio, a otro habitat. Así, el orden exacto de la casa se corresponde con la desposesión del país. Uno intenta compensar la otra. La narradora dice: "Vivo hacia adentro", lo cual es paradójico en una película que la instala en primer plano, pero en realidad su *reflexión subjetiva* es auténtica porque a pesar de la exposición a cámara, es el personaje más vulnerable y el que menos quiere participar en la confesión espontánea común.

Lo debatible no le resta interés a las observaciones de Nora Catelli, en su libro *En la era de la intimidad*, sobre el diario íntimo (referido ante todo al escrito) como "una posición femenina". Después de describir esa "posición femenina" más allá del sexo del hablante,

Laverriere, Milicska Jalbert; intérpretes: Marilu Mallet (la directora), Michael Rubbo (el marido), Nicolas Rubbo (el hijo), María Luisa Segnolet (la madre), Isabel Allende (amiga de infancia), Salvador Fiscielli (refugiado), Octavio Lafourcade (el músico), Hugo Ducros (organillero), Robert Philippe Dubé (taxista), Louise Mondoux, José Alarcón, Carmen Sabag; producción: Marilu Mallet, Dominique Pinel para Les Films de l'Atalante / Radio Quebec.

⁴ Santiago, 1944. Antes de 1982 había filmado tres documentales, y después de *Diario inacabado / Journal inachevé* realizó *Mémoires d'une enfant des Andes* (1985), *Child of the Andes* (1988), *Chère Amérique* (1990), *2 rue de la mémoire* (1995), *Double portrait* (2000), *La cueca sola* (2003).

⁵ Michael Rubbo (Melbourne, 1938) es director de más de 35 películas, además de escritor, editor y productor. Su documental más reciente es *Much Ado About Something* (2001).

y en términos psicoanalíticos, lo interesante es el alcance que Catelli hace, en esa lectura, al traslado de lo individual a lo social:

Colocarse en posición femenina, al menos en los textos, es una fatalidad, un destino no deseado o mal soportado. Es un síntoma, no una elección. Y desde el punto de vista del surgimiento y definición de un género literario [o fílmico, añadiríamos], no es un síntoma individual sino social y cultural. Constituye una *operación simbólica* de la historia de la cultura.⁶

En efecto, en *Diario inacabado / Journal inachevé*, la vida cotidiana está mostrada en lentas secuencias cuya clave la entregan las diapositivas de su comienzo. Todo el filme se desenvuelve como diapositivas en movimiento, inmersas en el clima frío de un Canadá invernal que aparenta no desaparecer nunca. Mallet (ella o su personaje) señala la frialdad, la artificiosidad de su vida, incluyendo la autocrítica de que el medio aséptico e infértil la ha hecho “despolitizarse” ante las circunstancias de Chile. El juego entre lo individual y lo colectivo es permanente.

Su marido australiano tiene perspectivas culturales tan diferentes, si no opuestas, que en una escena extraordinaria, desarrollada en la cocina de la casa (y jugada con la espontaneidad de una ausencia aparente de *script*, al modo de “juego de la verdad”), ella y su marido deciden divorciarse. Lo que parece el argumento para hacer un filme, *este filme*, es en verdad el símbolo de otro filme más grande: la vida que viven. Ni en el primero ni en el segundo encuentran conciliación de ideas, y como suele suceder en momentos de crisis, la “influencia” masculina, la seguridad en sí mismo, del hombre, aflora incontenible en una pareja que, como todas, es una negociación desigual de poderes. La relación de ambos se muestra estática, concentrada en débiles intentos de comunicación pero separada por temperamentos diferentes. Michael le hace ver a Marilú cómo tanto la relación como la separación inevitables, son productos del exilio: desplazamientos, países, culturas distintas los atrajeron por las razones equivocadas. En otra secuencia, en *off*, Marilú le pregunta a su marido qué es tan “racional y pragmático”, y él contesta que es su manera de ver las cosas y protegerse contra el caos. El niño (su hijo), señala Michael, es el más integrado de los tres: tiene amigos

⁶ Catelli, Nora: “El diario íntimo: una posición femenina”, en *En la era de la intimidad*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 2007, p. 56.

y vida social, mientras ellos son los verdaderos expatriados en una tierra incógnita.

Un aspecto inusual y significativo de este documental tiene que ver con el lenguaje. Desde el título mismo, *Journal inachevé / Diario inacabado* es una película sobre desposesiones y sustituciones: en la familia se comunican en inglés, francés y español. No hay un lenguaje único que los una y la utilización de varias lenguas, en vez de incrementar la comunicación, la anula. La Babel lingüística es un nivel desnacionalizador que incrementa el padecimiento del exilio. Es también la señal de culturas en contacto y en conflicto. La película respira soledad, transitoriedad (Mallet siempre piensa en volver a Chile, aunque nunca lo hizo de manera definitiva), y vacío.

2. Rescates del arcón familiar: *El misterio de los ojos escarlata* (Venezuela 1993),⁷ de Alfredo J. Anzola, y *La línea paterna* (México 1995)⁸ de Maryse Sistach y José Buil.

Dos notables documentales, uno venezolano y el otro mexicano, responden al estímulo y la modalidad de los "hallazgos" en el arcón familiar.

Son películas frescas e innovadoras hechas con retazos de películas viejas e inservibles. Lo que hizo Alfredo J. Anzola fue recoger y salvar lo que quedaba de documentales o filmaciones arbitrarias y caprichosas, realizados por su padre, Edgar J. Anzola, para organizar con ellos un retrato fascinante de Venezuela desde comienzos de siglo hasta los años cuarenta. Edgar J. Anzola había

⁷ *El misterio de los ojos escarlata*, Venezuela, 1993; duración: 90 minutos; director: Alfredo J. Anzola; guión: Alfredo J. Anzola; fotografía: Hernán Toro; cámara: Hernán Toro, Carlos E. Fernández; sonido: Mario Nazoa; montaje: Luisa de la Ville, Olegario Barrera, Alfredo J. Anzola; intérpretes: Elba Escobar, Kristina Wetter, Julio Motta, Eduardo Gadea Pérez, Chile Veloz; grabaciones originales: Aquiles Nazoa, Rafael Guinand; producción: Alfredo J. Anzola – Instituto Autónomo – Biblioteca Nacional.

⁸ *La línea paterna*, México, 1995; duración: 85 minutos; director: José Buil, Maryse Sistach; guión: José Buil; fotografía: José Buil Berenguer (9.5 mm), Servando Gajá (35 mm); música: Francesc Alcácer, Alfonso Morales, Oscar Reynoso, Ricardo Yáñez; sonido: Carlos Aguilar, Gabriel Espinoza; montaje: José Buil; intérpretes: José Buil Berenguer, Remedios Guemes de Buil, Julio Buil Guemes, Pablo Buil Guemes, Amparo Buil Guemes, Carmen Buil Guemes, Juan Manuel Buil Guemes, Ana Buil Guemes, Cristina Buil, Pía Buil, Emiliano Huitztlín Buil, Ricardo Yáñez; producción: Marisa Sistach.

sido un pionero infatigable, con incomparables ansias de vida e invención, que si bien lo colocaron en un buen sitio de la burguesía como empresario (introdutor de los primeros Fords, técnico de electrónica, impulsor del desarrollo petrolero) también consiguieron revelar una sensibilidad artística y un apetito por las diversas formas del arte y la comunicación en su etapa de inicio (radiotelefonía, cine, deportes tales como golf, ciclismo, béisbol), así como un espíritu “renacentista”, interesado por todo: máquinas registradoras para el comercio, vitrolas, pianolas, cine, radiofonía, bicicletas, aviones...

La película se inicia con una secuencia memorable de una visita de Carlos Gardel a Venezuela. Aunque no se señala entonces, fue la última ya que poco después el gran cantante moriría en un accidente de aviación en Medellín, Colombia. Sólo que *El misterio de los ojos escarlata* celebra la vida, no la muerte (no hay prácticamente una sola tragedia, ni un hecho luctuoso recordado en este filme), sumando su mirada a una visión positiva del país y de su gente, y dejando de lado los temas de la violencia o la corrupción –que no le corresponden–. Este es un comentario importante porque la apuesta del documental es fascinante por el entusiasmo puesto en la construcción fílmica de un “recuerdo”. Desde la banda sonora, un ficticio Edgar J. Anzola y un ficticio Alfredo J. Anzola comentan lo que la cámara (los fragmentos bien organizados) ha reunido y muestra. Aunque ficticios, los textos son a la vez legítimos, buen ejercicio de diálogo filial-paterno a través de una película del hijo que recrea las del padre.

En *El misterio de los ojos escarlata* hay mucho más que recuerdos de añoranza. Anzola padre fue un verdadero introductor de diferentes tecnologías en la vida del país, y éste no lo puede ignorar. Forma parte también de un panteón de prohombres de la industria y la cultura que el país precisamente ha elegido recordar de manera permanente. Cerrando el documental, Alfredo J. Anzola se pregunta retóricamente, por qué el nombre de su padre siempre ha convocado la sonrisa en quienes lo recuerdan. Esa sonrisa simboliza una carrera amable y memorable, imbuida hasta cierto punto de leyenda. La leyenda del padre poderoso, para el hijo, en su subjetividad; la leyenda del pionero nacional, industrioso, capitalista y burgués, para la sociedad y la historia.

En lo que respecta al título del documental, éste se apropia del de una comedia radiofónica de Mario García Arocha y Alfredo Cortina, en la que Anzola también “actuó”. La comedia se reconstruye con un grupo de actores que leen ante los micrófonos uno de los capítulos. Que sea la única secuencia “reconstruida” le añade valor

y significación al documental, aunque sea por el simple hecho de re-significar el resto del material "documental", o por establecer una (necesaria, divertida) conexión del presente con aquel pasado. La radio, sin embargo, era (y es) sólo imagen audible, en cambio el cine "completa" y enriquece su espectro artístico. Anzola padre fundó la primera productora de películas en Venezuela (1923), y realizó varias películas que se han perdido, como *La trepadora* (1923, sobre novela de Rómulo Gallegos) *Amor, tú eres la vida* (1925) y *Carnaval en Caracas* (1925).

Podemos calificar y valorar este documental como un homenaje al padre, y a través de los documentos recogidos, como una historia de una Venezuela activa, de gran pujanza en los negocios, que buscaba ingresar en la modernidad. No hay "intimidad" descubierta porque más allá del ámbito familiar, la figura de Anzola padre es pública, debida al gran ámbito social e histórico. La negociación entre lo histórico y lo subjetivo tiene sus límites. La película acaba real y simbólicamente con el nacimiento de Alfredo. Se muestra una foto del recién nacido y se declara que ahí termina la película porque entonces "nací yo".

En *La línea paterna*, Sistach y Buil rescatan de los arcones familiares en Papantla, Veracruz, más tres 300 rollos de películas tomadas por el abuelo de Buil, el médico valenciano José Buil B., quien entre 1925 y 1940 se dedicó a registrar la vida de la familia, el crecimiento de los hijos, haciendo del cine un recurso maravilloso de la memoria familiar. En 1992 Buil viajó con su padre y su hijita a Papantla, buscando las trazas de una cinematografía perdida durante más de medio siglo. El padre (Pablo Buil) murió al llegar, como si hubiese cumplido una misión cuyos alcances no sospechaba. Y José Buil, el hijo, se dedicó durante dos años a reconstruir la memoria de la familia y la zona social con las películas (muchas de ellas desvaídas, a punto de desaparecer) que reviven a cada uno de los familiares muertos o lejanos. No sólo encontró los filmes sino también el proyector Pathé-Baby y la cámara filmadora del abuelo. Y combinó las fotos fijas con los fotogramas, prestando especial y cálida atención a cada uno de los protagonistas involuntarios de 15 años de vida en Papantla. "A lo largo de quince años todo el mundo actuó para esta cámara", dice el narrador (que no es otro que Buil), y apoya la afirmación mostrando la actitud ora tímida, otra displicente, ora audaz de cada niño, de cada adulto, "conscientes" de ser filmados.

Allí están las tías (Ana, Cristina), o los tíos solterones (Juan Manuel, Julio), y en casi todos sus casos, Buil señala cómo, pese a

haberlos conocido apenas, ahora puede, gracias al cine, “verlos crecer”, convertirse de niños, en hombres y mujeres, adultos y más tarde viejos. A su vez, sin ser excepcional, la historia del abuelo resulta interesante, por trágica: en Valencia perdió a su primera mujer y a sus dos hijos en una epidemia. Emigró a México en pleno período revolucionario. Conoció a Remedios, y esa mujer le dio la familia numerosa que el doctor ansiaba. La muerte del primogénito, enterrado en Papantla, fincó a la familia en el lugar. Ya no volvieron a alejarse. Además de convertirse en un documento familiar notable, y en una epifanía en el mundo del cine, *La línea paterna* contiene un material valioso histórica y etnográficamente. Testimonia las transformaciones de la zona arqueológica de la pirámide del Tajín, así como el “acto” tradicional, riesgoso, mítico y bello de los “voladores de Papantla”. Más aún: comprueba cómo su padre ansió (y consiguió) ser uno de ellos, acaso el único “título” que ambicionaba, con el orgullo de pertenecer a un rito regional que sumaba la valentía a la singularidad de la proeza.

A diferencia de *El misterio de los ojos escarlata*, en que la imagen del padre es impoluta, prístina, casi heroica, Buil aquí “humaniza” a su padre, narrando (con base en lo que una tía le contara) que Julio era mujeriego en su juventud, y hasta había tenido un hijo, “hermano” que hasta hoy Buil desconoce. La intimidad se transforma aquí en una cortina rasgada, que permite avizorar algunos secretos familiares.

3. El peso de la identidad (ajena): *Papá Iván* (México-Argentina 2000)⁹ de María Inés Roqué, y *Los rubios* (Argentina 2003)¹⁰ de Albertina Carri.

En vez de películas familiares encontradas en el baúl de los tapanco y altillos o subsuelos, el cineasta se decide a escarbar en el pasado para dar cuenta de las “deudas” emocionales. Como en el caso de *Journal inachevé / Diario inacabado*, se trata de trabajar en el

⁹ *Papá Iván*, México-Argentina, 2000-2004; duración: 52 minutos; directora: María Inés Roqué; guión: María Inés Roqué; fotografía: Hugo Rodríguez, Carlos Arango de Montis; foto adicional: Esteban de Llaca; música: Pablo Flores Herrera; montaje: Fernando Pardo; sonido: Lena Esquenazi, Nerio Barberis, Eduardo Vaisman; producción: Ángeles Castro Gurría, Gustavo Montiel Pagés, Hugo Rodríguez, David Blaustein.

¹⁰ *Los rubios*, Argentina, 2003; duración: 89 minutos; directora: Albertina Carri; guión: Albertina Carri; fotografía: Catalina Fernández; música: Gonzalo

presente, pero ahora se investiga el pasado. Como muchos otros hijos de exiliados, María Inés Roqué (*Papá Iván*, 2000) creció bajo dos banderas y dos patrias, y en su caso la situación añadió el hecho de ser hija de un famoso militante Montonero muerto el 29 de mayo de 1977. Su documental es una “búsqueda del padre” y de su propia identidad.

Parece hacerse eco del personaje del cuento de Juan Rulfo, “*Diles que no me maten*”: “Es muy difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta”. Sin necesidad de citar a Rulfo, María Inés Roqué deja en claro sus propósitos desde el *voice over* de su documental, a partir de las primeras imágenes: “La mirada de tu padre te confirma, te hace, te construye... [sin ella] es como crecer a ciegas”.

Por eso, María Inés entrevista a su madre (separada de su compañero cuando éste ingresó en la clandestinidad), a su tío, a los aliados en la lucha política del padre, e incluso a un sospechoso de haber delatado a Roqué y provocado su muerte. Estilísticamente, el documental se organiza con los materiales a la mano, que son ante todo la “carta del padre” a sus dos hijos, las entrevistas mencionadas, una serie de fotografías de infancia, el texto confesional desde la banda sonora, y la filmación de algunas tomas entre las cuales una, reiterada, tiene un efecto simbólico e hipnótico: la cámara se mueve difusa, confusamente sobre árboles y maleza, sin enfocarlos apropiadamente. Igual que la memoria.

Al comienzo, Roqué alude al peso o responsabilidad que tiene el ser reconocida como *la hija de un “héroe”*. “Yo una vez dije que yo preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto, porque me pasé la vida en México –y las veces que fui a Argentina– conociendo gente que me miraba como a la hija de un héroe”.

“Yo vivo como con la presión de decirle a los otros lo que me pasa con esto. Y finalmente hay algo como muy mío con mi papá. Es como si no se lo pudiera decir a nadie más”. En *Papá Iván* late continuamente ese doble movimiento entre lo comunicable y lo incomunicable, lo objetivo y lo subjetivo, lo compartible y lo incompartible, la memoria como tumba del pasado y el recuerdo como un

padecimiento sin tregua: “No tengo nada de él. No tengo una tumba. No existe el cuerpo. No tengo un lugar donde poner todo esto. Yo creí que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta [de] que no lo es. Que nunca es suficiente. Y ya no puedo más, ya no quiero saber más detalles. [...] Quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días... Y parece que no puedo...”

En cuanto a Albertina Carri, en 2003 realizó un documental sorprendente, innovador y fascinante: *Los rubios*. Al comienzo de *Los rubios*, una actriz se presenta: “Soy Analía Couceyro y voy a representar a Albertina Carri en esta película”. Es inusual (brechtiano, godardiano) que un actor o actriz se presente “como actor” en la primera imagen de un documental. Más extraño aún será luego encontrar a Albertina junto a Analía Couceyro en los mismos planos. Y avanzando un paso más en lo insólito, advertir una hermosa secuencia en que Albertina Carri le explica a Couceyro cómo debe representarla, qué corregir de su parlamento.

Visualmente, *Los rubios* es una creación incesante de imágenes, y la cineasta apela a variados dispositivos: el dibujo, la entrevista, el *playmovil* infantil, la lectura de un libro de su padre en voz alta, incluyendo la lectura de una carta que el Instituto de Cinematografía le dirigió negando ayuda económica para el proyecto (aunque más tarde lo respaldó). A algunos espectadores esta combinación veloz de dispositivos narrativos o dramáticos los confunde. Otros la aprecian como búsqueda de lenguaje. Pero aún hay más.

En una secuencia dedicada a relatar el secuestro de sus padres, Carri emplea los *playmóviles* de plástico. De pronto los muñecos que representan a sus padres son secuestrados por extraterrestres. Desde una cierta perspectiva podría criticarse el modo lúdico de representar una escena tan brutal y de resultados trágicos como ésa.

Algunos críticos han discrepado del uso de juguetes para representar lo real, ante todo en la secuencia de la desaparición de los padres, calificando ese uso como *frivolidad* estilística. Sin embargo, otra perspectiva es sin duda más válida: Albertina Carri puso en juego visualmente su imaginario infantil, los modos en que la niña de cuatro años mitificó los hechos. Después de todo, la película es sobre ella, la sobreviviente. Sobre el dolor de los sobrevivientes. Sobre las heridas que la desaparición de los padres dejan en los hijos, para siempre.

Tanto Roqué como Carri trabajan sobre *ausencias*, pero sus documentales están lejos de celebrar la memoria de los padres-heróes o víctimas, y tienen complejamente un costado muy íntimo y

personal de reconcomio y reproche. Porque al elegir la vida de militantes –por heroica y generosa que haya sido– esos padres y madres “abandonaron” a sus hijos, y en estos dos casos –*Papá Iván* y *Los rubios*– dos hijas desposeídas de identidad tienen el derecho de construirse afanosamente, y llegar a ser ellas mismas y no las perennes “hijas” de sus padres.

4. Cortinas rasgadas: *El diablo nunca duerme* (México 1994)¹¹ de Lourdes Portillo, e *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo* (México 2008)¹², de Yulene Olaizola.

Estos dos documentales, aun separados por una década y media, tienen incuestionables parecidos. Se trata, entre otras cosas, de dos documentales de investigación, configurándose ellos mismos como *investigaciones* que llegan a resultados sorprendentes, tal vez ni siquiera avizorados de antemano por las documentalistas.

Cuando Lourdes Portillo, en San Francisco, California, se entera de que Óscar Ruiz Almeida, su “tío favorito”, ha muerto en Chihuahua, México, y habla por teléfono con su tía Ofelia, comienza a sentir la necesidad de viajar a su tierra natal para conocer mejor las circunstancias del deceso. El documental está armado como un “viaje” de regreso –el famoso regreso “a la semilla”– pero termina por ser una investigación detectivesca, al enfrentarse con silencios y ocultaciones familiares, en busca de verdades.

Muy lejos de la simple y convencional estructura del “reportaje”, *The Devil Never Sleeps / El Diablo nunca duerme* se comprueba

¹¹ *The Devil Never Sleeps / El Diablo nunca duerme*. USA 1994 Duración: 86 minutos. Director: Lourdes Portillo. Productor: Lourdes Portillo, Michelle Valladares, Xochitl Films. Guión: Lourdes Portillo. Narración: Olivia Crawford, Laura del Fuego. Fotografía: Kyle Kibbe. Foto adicional: Emiko Omori. Música: Mark Adler. Sonido: José Araújo. Montaje: Vivien Hillgrove. Intérpretes: Catalina Ruiz Kuraica (la hija), Eber Garbea (agente público), Luiz Ruiz De La Torre (hermana), Sabela Ruiz de Portillo (hermana), José I. Portillo (cuñado), Manuelita Lugo (amiga), Panchito Spriu (socio de negocios), Óscar Asiain Ruiz (sobrino), Lorenzo Ramos Félix (abogado), Josefina Ruiz (medium), Raúl Ruiz Almeida (hermano, el doctor), Francisco Ma. Garcia (sacerdote).

¹² *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo* – México 2008 Duración: 83 minutos. Director: Yulene Olaizola. Productor: Yulene Olaizola, Ángeles Castro Gurría. Fotografía: Rubén Imaz, Yulene Olaizola. Música: Emiliano González de León, Emiliano Motta. Montaje: Yulene Olaizola. Sonido: Pablo Fernández. Intérpretes: Rosa Elena Carbajal, Florencia Vega Moctezuma.

una notable, fascinante construcción vivencial a la vez que artística. Vivencial porque Lourdes Portillo participa personalmente, inquiriendo y confesando ante la cámara, al recuperar recuerdos infantiles y de toda su vida, y artística porque utiliza numerosos dispositivos formales y estilísticos para contar. El documental es, al mismo tiempo, una búsqueda y el relato de esa búsqueda. Portillo ensambla esas dos condiciones y les da una pátina de autobiografía familiar (más que propia o individual), abriendo los testimonios a todos sus familiares y conocidos. En ese grupo, sin embargo, la figura clave, la viuda Ofelia (segunda esposa del tío Óscar, una vez que éste enviudó), se niega a participar, a presentarse ante la cámara, aunque confiese (o mienta) poseer muchos materiales filmicos que le hubieran venido muy bien al documental.

Limitada por aspectos legales, Portillo reproduce las varias conversaciones telefónicas con su “tía” Ofelia usando la voz de una actriz (Soco Aguilar). En lo demás, el documental no necesita de “dramatizaciones” porque sus demás personajes acceden a responder preguntas y a testimoniar. De modo que, mediante el recurso del documental, Portillo decide rasgar los velos que familia y sociedad colocan sobre la memoria de una persona muerta. Ante todo, aquellos que tienen que ver con la privacidad de lo íntimo (las motivaciones, la dimensión económica y de negocios, la dimensión sexual). Y con precisión y valentía se dispone a recorrerlos, aunque ello lleve aparejada la reacción negativa de los familiares que preferirían dejar a la figura del tío Óscar en la situación de misterio (“intriga”, la llama Portillo) acerca de su muerte. Por ejemplo, aunque su cuerpo apareciera muerto por un balazo en un campo deportivo, los periódicos informaron que había muerto en su domicilio. La policía, que por algún azar “extravió” el archivo del muerto, asegura que las pruebas de pólvora comprobaron su suicidio. A la hija adoptiva de Óscar le dijeron que su papá había muerto de un “ataque cardíaco”.

Como una cebolla que va despojándose de sus capas protectoras, la imagen del tío Óscar se modifica paso a paso en la investigación que, mediante un excelente montaje, Portillo narra cronológicamente. Ante los ojos del espectador entonces se despliega la imagen de un hombre de origen humilde que llegó a ser muy rico; de un negociante, de un industrial, de un político, de un “mago” de fiestas, de un acupunturista. La turbiedad de algún negocio, de algunas deudas, apenas se soslaya, pero debió ser una marca en el ascenso económico y social del tío Óscar. Luego de enviudar de su primera esposa, volvió a casarse con una mujer mucho más joven (Ofelia),

convencido de que el origen humilde de ella y la diferencia de edad (según narra una tía) le darían la oportunidad de "moldearla" a su voluntad. Cuando Ofelia quiso tener hijos, la infertilidad de Óscar los llevó a la adopción y al embarazo artificial (que una tía denuncia como incierto). Testimonios de varios amigos, y de un hermano, colocan a Ofelia en el sitio de la "pérfida" de la radio y las telenovelas, y dicen que Óscar habría querido divorciarse aunque nunca se atrevió a hacerlo.

La manera en que apareció su cuerpo permite sospechar un asesinato, pero sin fundamentos para comprobarlo, la hipótesis se disipa. En los últimos 10 minutos del documental surge otro "rumor" (presentado como algo que todos conocían pero no osaban hablar): que el tío Óscar era *homosexual*, condición "inaceptable" para la sociedad de Chihuahua.¹³ Y que estaba enfermo de Sida. Ofelia insiste en las conversaciones telefónicas en que Óscar se encontraba en las últimas etapas del cáncer, aunque días antes de su muerte el hermano de Óscar, médico, lo había examinado y encontrado sano. ¿Podía presumirse que la homosexualidad fuera un motivo suficiente para suicidarse? No hay respuestas. Ni siquiera sobre la veracidad de esa "acusación". Portillo cierra su documental reconociendo conocer mucho más sobre su tío y confesando el fracaso por no haber alcanzado la verdad.

Uno de los recursos más fascinantes del documental es el uso apropiado de fragmentos de telenovelas, la forma del melodrama favorito de México. *The Devil Never Sleeps / El Diablo nunca duerme* es en verdad un "melodrama", aunque llevado a un nivel de arte al que el género no suele acceder. Y es un melodrama que revela no sólo los usos familiares de una sociedad, sino a un país mismo. En una entrevista Portillo describió su documental en estos términos:

La película va mucho allá de un incidente específico en mi familia. Y me propuse que la película tuviera impacto y significado. Lo que siento que la película cuenta es la historia de México. Cuenta la

¹³ Aunque esa condición no pasa de rumor "conocido" por algunos, Yvonne Yarbro-Bejarano hace una lectura "queer" del film, incluyendo la sexualidad de la documentalista y de sus (hipotéticos) espectadores en la organización de la estrategia narrativa y filmica del documental. Yarbro-Bejarano: "Ironic Framings: A Queer Reading of the Family (Melo) drama in Lourdes Portillo's *The Devil Never Sleeps / El Diablo nunca duerme*", en: Rosa Linda Fregoso, ed.: *Lourdes Portillo. The Devil Never Sleeps and Other Films*. Austin: University of Texas Press, 2001, pp. 102-118.

historia de engaño. Cuenta la historia del fingimiento y de los lazos familiares –la fuerza de los lazos y del amor familiar, la ceguera del amor familiar–. Cuenta la locura del cineasta. Cuenta innumerables historias en mi mente, sobre aquello de lo que se trata realmente además de lo que ves y escuchas.¹⁴

El personaje central y clave de *Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo*¹⁵ no aparece nunca en persona: murió en 1993, en un hospital, cuando intentaron salvarle la vida amputándole las piernas. Se llamaba Jorge Ríos pero se firmaba Jorge Riosse y, en algún momento, Jorge Riosseberg. El documental intenta reconstruir los últimos años de su vida, a partir de su residencia en la casa de huéspedes de la colonia Anzures, en la capital de México, precisamente donde confluyen las calles Shakespeare y Víctor Hugo. La dueña de la casa, Rosa Elena Carbajal, había estado casada con un francés “refinado, un intelectual, diplomático de carrera que había armado una impresionante biblioteca y llenado su casa de amor y de arte”.¹⁶ Lo que convierte a *Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo* en un documental “personal” es el hecho de que Rosa Elena Carbajal es la abuela de Yulene Olaizola, la documentalista.¹⁷

¹⁴ Fregoso, Rosa Linda: “Interview with Lourdes Portillo. San Francisco, 1994”, en Fregoso, ed., cit., p. 45.

¹⁵ *Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo* – México 2008 Duración: 83 minutos. Director: Yulene Olaizola. Productor: Yulene Olaizola, Ángeles Castro Gurría. Fotografía: Rubén Imaz, Yulene Olaizola. Música: Emiliano González de León, Emiliano Motta. Montaje: Yulene Olaizola. Sonido: Pablo Fernández. Intérpretes: Rosa Elena Carbajal, Florencia Vega Moctezuma.

¹⁶ Cardó, Regina, y Roberto Eduardo Carbajal: *Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo*, Plaza & Janés, México 1995, p. 7. En el documental, cuando se menciona este libro, Rosa Elena Carbajal dice que Jorge colaboró con los dibujos del mismo. Debe de haber sido una colaboración involuntaria porque el libro, publicado dos años después de la muerte de Jorge Ríos, hace de él un personaje, e incluso narra su muerte trágica. El libro es una serie de retratos literarios de los huéspedes de la casa, el último y más extenso de los cuales se dedica a perfilar a “Paolo Itani” (pp. 83-92), de quien en un momento dice: “Me encantaba ese espíritu y sensibilidad de artista que tenía, pero no podía dejar de sentirme incómoda por la relación, porque el muchacho se volvió demasiado dependiente de mí. / Siempre me llegaba con una serie de regalitos: aretes, collares, prendedores, flores, pensamientos escritos: “Existen mujeres que todos los días te muestran su infinito y generoso ser”, “Gracias por tanta luz, por tanta paz, por tanta vida” (p. 85).

¹⁷ Con el nombre de Regina Cardó, Rosa Elena Carbajal trabajó como actriz secundaria en seis películas y una teleserie: *Bonitas las tapatías* (1961),

Esa familiaridad (en sentidos lato y figurado) entre Olaizola, su abuela y la fiel sirvienta de la casona –Florenca, que ha trabajado 35 años a su servicio– determina el recurso formal intimista del relato, al partir del momento en que la abuela despierta, a las 8 de la mañana de un día determinado, y se cierra cuando Rosa Elena Carbajal se acuesta y se sume en el sueño, en otra noche determinada. Este dispositivo de apertura y cierre ayudan a emblematicar paradójicamente una historia que no pudo tener origen y jamás podrá tener un final. El hecho es que nadie pudo conocer nunca los verdaderos antecedentes del camaleónico personaje, ni su naturaleza. La película es una serie de aproximaciones hipotéticas, testimonios inconclusos, conjeturas y aún más misterios.

¿Por qué centrarse en un personaje del que se tienen tan pocas noticias, como Jorge Ríos? En principio, podría pensarse que se trata de un ejercicio dentro del género “historias de vida”, dado que Ríos era un joven (entre 20 y 25 años) muy talentoso para la pintura, la música, la poesía y todo tipo de escritura, y con un don de gentes y una simpatía que ganaba a todos los que se le acercaban. La casa de Rosa Elena Carbajal se ha convertido, de hecho, en un museo de Jorge Ríos: las pinturas cubren casi en forma exclusiva las paredes; hay grabaciones de su voz ofreciendo consejos de conducta y cordura civil (como emanadas del *Manual de Carreño*), y otras grabaciones de sus canciones y su guitarra, hermosamente ejecutadas. Al parecer, era también políglota.

Sin embargo, este conjunto de talentos naturales que parecía existir sólo para el placer de unos pocos huéspedes, ante todo de Rosa Elena, no justificarían tal búsqueda biográfica de un hombre trágicamente muerto en plena juventud. En determinado momento el documental introduce el tema de la “homosexualidad” de Jorge, pese a que sólo pintaba mujeres hermosas, y se había hecho devoto de Rosa Elena y de Florenca. De todos modos, este “nuevo” elemento de su retrato fílmico no da paso a la homofobia, sino a considerar que Jorge debía de ser una persona atormentada por sus propios complejos y su inhabilidad para vivir una vida común (no trabajaba, nunca salía a la calle de día, pero algún conocido

Juventud sin Dios (La vida del padre Lambert) (1962), *Lástima de ropa* (1962), *Sitiados por la muerte* (1963), *Los derechos de los hijos* (1963), *Así amaron nuestros padres* (1964), y la serie “Amor y orgullo” (1966). Gracias a su nieta, llegó al papel protagonista en esta historia “de la vida real”.

recuerda que siempre tenía dólares –y no pesos mexicanos– en sus bolsillos).

El retrato de Jorge Riosse se hace más interesante al revelarse que, de extrañas maneras, tanto Rosa Elena como Florencia se habían hecho cómplices de las rarezas del personaje. Rosa Elena lo consideraba “esquizofrénico”, y conocía extraños hábitos como el de nunca dormir en una cama sino sobre un tablón dentro de un clóset. A su vez Florencia nunca lo cuestionó, pero lo había visto vestido de mujer, y con peluca, y sabía de sus salidas nocturnas de las que llegaba al amanecer.

Mientras tanto, el barrio y la zona se estremecen por noticias policiales, ante varios asesinatos de mujeres, estranguladas, y cuyos cadáveres aparecían en hoteles, debajo de las camas. Yulene Olaizola entrevista al policía que en esos años investigó los casos, sin llegar a resolverlos. Se trataba de un asesino “serial” que dejaba sus marcas, entre ellas la frase “Volveré”.

Una noche Rosa Elena escucha fuertes ruidos que la despiertan, y, en seguida, gritos que alertan sobre el incendio de la caseta construida en el techo de la casa, que Jorge ocupaba. Cuando al fin Florencia consigue que Jorge abra la puerta, y salga, ve que el joven tiene un balazo en la ingle, la cabeza abierta por un golpe, y se ha quemado con las llamas. Los socorristas lo bajan por las paredes exteriores de la casa (de esto queda el testimonio de un fotorreportaje publicado en los periódicos).

Rosa Elena concluye en que Jorge Ríos era el asesino que el amarillismo periodístico llamaba “El Matamujeres”, y que ella cobijaba en su casa. También dice saber que Jorge les robaba los documentos a las mujeres que seducía, y hasta se los había mostrado a ella.

La habilidad narrativa de Olaizola se basa en desarrollar esta historia progresivamente, envolviéndola con tenues, sutiles emociones de parte de las dos mujeres-personajes. Rosa Elena, que se desenvuelve con innegable encanto personal en todo este relato (y así se “roba” la película), emplea varias veces una expresión común, una muletilla: “¡Qué horror!”, con la que, sin advertirlo, está calificando algo que debió estar constantemente en su subconciente: la presencia de un individuo a la vez encantador y peligroso, en la intimidad de su casa. Algo que la conclusión histórica le debió haber iluminado al fin en la conciencia, retroactivamente. La sirvienta Florencia continúa ofreciendo una misa, cada año, a la memoria de Jorge Ríos, ¿por cariño o por *protección* supersticiosos? Y Yulene Olaizola (a quien Ríos había conocido, prestado *atención*,

fotografiado y luego pintado en cuadros, cuando ella era niña) realiza este estremecedor y brillante documental como conjurando a un personaje tan amable como siniestro. En realidad, *Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo* es el relato de tres sobrevivientes. Tres mujeres a las que el asesino tuvo a su alcance, en la palma de su mano, pero nunca mató.¹⁸

5. Conclusiones

La primera conclusión a sacar de este recorrido por algunos documentales personales y subjetivos, entre los más importantes que el cine latinoamericano haya realizado en las últimas dos décadas, es una doble comprobación: su diversidad de estrategias discursivas, que apuntan todas hacia la narración, y la necesidad de negociar identidades entre el sujeto del enunciado (el otro) y el sujeto de la enunciación (el narrador). Como los límites distintivos entre estas dos entidades se han acortado y recortado, se crean a su vez nuevas relaciones entre aquello que entendíamos como el sujeto y el objeto (el Otro), y, a su vez, entre ellos y el receptor, el “nuevo” público. Ya no se trata de comprender realidades ajenas y lejanas, como las presentadas por los documentales etnográficos, sino de reconocer al yo receptor-narratario en problemáticas que lo incluyen. Ya no se trata de incentivar el activismo de ese receptor-narratario, como buscaba hacer el documental político tradicional, sino de que éste negocie por su lado su identidad con el Sujeto y el Objeto del documental personal. En otros términos, la subjetividad del documental personal nos compromete como receptores, las vidas contadas son reflejos posibles de nuestras vidas.

En un fragmento agudo y perceptivo de su libro *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Leonor Arfuch argumenta que

aún el “retrato” del yo aparece, en sus diversas acentuaciones, como una posición enunciativa dialógica, en constante despliegue hacia la otredad del sí mismo. No habría “una” historia del sujeto,

¹⁸ La conciencia de esta posibilidad está en la página 84 de su libro: “Así empecé mi amistad con una persona que bien habría podido acabar con mi estabilidad emocional e inclusive segar mi vida”.

tampoco una posición esencial, originaria o más “verdadera”. Es la multiplicidad de los relatos, susceptibles de enunciación diferente, en diversos registros y coautorías –la conversación, la historia de vida, la entrevista, la relación psicoanalítica– la que va construyendo una urdimbre reconocible como “propia”, pero definible sólo en términos relacionables: soy *tal* aquí, respecto de ciertos “otros” diferentes y exteriores a mí.¹⁹

En cuanto a las estrategias narrativas y de negociaciones de la identidad, resulta clara su variedad y diversidad, como sucede también en el cine de ficción. No existe un “modelo” único y tabulado de cine subjetivo y personal, aunque partiera de situaciones comparables, como las de Roqué y Carri (búsqueda de la identidad), Anzola y Buil-Sistach (identidad familiar a partir del archivo), Portillo y Olaizola (iluminación de los secretos domésticos). Y sin embargo todos tienen la impronta de una búsqueda hacia el interior (de sí mismo, de su familia, de su entorno) sin despegarse nunca del sujeto que enuncia y del destinatario que escucha (y ve), empatiza y participa. Aún existen otros ejemplos, similares en su importancia y estética, que muy probablemente ampliarían este mapa, sin modificarlo mayormente, pero que los límites de este ensayo nos impiden por el momento convocar.²⁰

¹⁹ Arfuch, Leonor: *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002, p. 99.

²⁰ A simple modo de ejemplo: *La televisión y yo* (2003) y *Fotografías* (2007) de Andrés di Tella; *La memoria obstinada* (1997) de Patricio Guzmán; *El telón de azúcar* (2006) de Camila Guzmán; *M* (2007) de Nicolás Prividera; *El abuelo Cheno* (1995) y *Del olvido al no me acuerdo* (1999) de Juan Carlos Ruflo; *Decile a Mario que no vuelva* (2008) de Mario Handler; *Santiago* (2008) de João Moreira Salles; *Passaporte húngaro* (2001) de Sandra Kogut; *Chile, los héroes están fatigados* (2002) de Marco Enríquez-Ominami; *Haciendo patria* (2007) de David Blaustein; *Circunstancias especiales* (2006) de Marianne Teleki y Héctor Salgado; *La ciudad de los fotógrafos* (2006) de Sebastián Moreno; *En algún lugar del cielo* (2003) de Alejandra Carmona; *Dear Nonna: A Film Letter* (2005) y *Remitente: una carta visual* (2008) de Tiziana Panizza; *DF-Destino final* (2008) de Mateo Gutiérrez; *La flaca Alejandra* (1994) y *Calle Santa Fe* (2008) de Carmen Castillo; *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2007) de Lorena Giachino Torrens...

Bibliografía

Arfuch, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002, 272 pp.

Arfuch, Leonor, ed., *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Paidós, Buenos Aires, 2005, 332 pp.

Cardó, Regina, y Roberto Eduardo Carbajal, *Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo*, Plaza & Janés, México, 1995, 96 pp.

Carri, Albertina, *Los rubios, cartografía de una película*, 9o. Festival Internacional de Cine Independiente, Buenos Aires, 2007, 118 pp.

Catelli, Nora, *En la era de la intimidad*, Beatriz Viterbo editora, Buenos Aires, 2007, 414 pp.

Fregoso, Rosa Linda (ed.), *Lourdes Portillo. The Devil Never Sleeps and Other Films*, University of Texas Press, Austin, 2001, 316 pp.

Paranagua, Paulo A. (ed.), *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Madrid, 2003, 540 pp.

Paranagua, Paulo A. (ed.), *Miradas desinhibidas / Olhares desinibidos*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2009, 204 pp.

Sibila, Paula, *La intimidad como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008, 326 pp.

Filmografía

El misterio de los ojos escarlata, Venezuela, 1993; duración: 90 minutos; director: Alfredo J. Anzola; guión: Alfredo J. Anzola; fotografía: Hernán Toro; cámara: Hernán Toro, Carlos E. Fernández; sonido: Mario Naoa; montaje: Luisa de la Ville, Olegario Barrera, Alfredo J. Anzola; intérpretes: Elba Escobar, Kristina Wetter, Julio Motta, Eduardo Gadea Pérez, Chile Veloz; grabaciones originales: Aquiles Naoa, Rafael Guinand; producción: Alfredo J. Anzola – Instituto Autónomo – Biblioteca Nacional.

Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo, México, 2008; duración: 83 minutos; director: Yulene Olaizola; fotografía: Rubén Imaz, Yulene Olaizola; música: Emiliano González de León, Emiliano Motta; montaje: Yulene Olaizola; sonido: Pablo Fernández; intérpretes: Rosa Elena Carbajal, Florencia Vega Moctezuma; producción: Yulene Olaizola, Angeles Castro Gurría.

Journal inachevé / Diario inacabado, Canadá, 1982; duración: 49 minutos; directora y guionista: Marilu Mallet; fotografía: Guy Borremans; música: Villa-Lobos, Bach et al.; sonido: Julian Olson; montaje: Marilu Mallet, Pascale Laverriere, Milicska Jalbert; intérpretes: Marilu Mallet (la directora), Michael Rubbo (el marido), Nicolas Rubbo (el hijo), María Luisa Segnoret (la madre), Isabel Allende (amiga de infancia), Salvador Fiscielli (refugiado), Octavio Lafourcade (el músico), Hugo Ducros (organillero), Robert Philippe Dubé (taxista), Louise Mondoux, José Alarcón, Carmen Sabag; producción: Marilu Mallet, Dominique Pinel para Les Films de l'Atalante / Radio Quebec.

La línea paterna, México, 1995; duración: 85 minutos; director: José Buil, Maryse Sistach; guión: José Buil; fotografía: José Buil Berenguer (9.5 mm), Servando Gajá (35 mm); música: Francesc Alcácer, Alfonso Morales, Óscar Reynoso, Ricardo Yáñez; sonido: Carlos Aguilar, Gabriel Espinoza; montaje: José Buil; intérpretes: José Buil Berenguer, Remedios Guemes de Buil, Julio Buil Guemes, Pablo Buil Guemes, Amparo Buil Guemes, Carmen Buil Guemes, Juan Manuel Buil Guemes, Ana Buil Guemes, Cristina Buil, Pía Buil, Emiliano Huitzlín Buil, Ricardo Yáñez; voz: Ricardo Yáñez; producción: Marisa Sistach

Los rubios, Argentina, 2003; duración: 89 minutos; directora: Albertina Carri; guión: Albertina Carri; fotografía: Catalina Fernández; música: Gonzalo Córdoba, Charly García, Ryuichi Sakamoto; montaje: Alejandra Almirón, Catalina Fernández, Carmen Torres; sonido: Jesica Suárez; intérpretes: Analía Couceyro (Albertina), Albertina Carri (Albertina), Santiago Giralt, Jesica Suárez, Marcelo Zanelli; producción: Marcelo Céspedes, Barry Ellsworth.

Papá Iván, México-Argentina, 2000-2004; duración: 52 minutos; directora: María Inés Roqué; guión: María Inés Roqué; fotografía: Hugo Rodríguez, Carlos Arango de Montis; foto adicional: Esteban de Llaca; música: Pablo Flores Herrera; montaje: Fernando Pardo; sonido: Lena Esquenazi, Nerio Barberis, Eduardo Vaisman; producción: Angeles Castro Gurría, Gustavo Montiel Pagés, Hugo Rodríguez, David Blaustein.

The Devil Never Sleeps / El Diablo nunca duerme, USA, 1994; duración: 86 minutos; directora: Lourdes Portillo; guión: Lourdes Portillo; narración: Olivia Crawford, Laura del Fuego; fotografía: Kyle

Kibbe; foto adicional: Emiko Omori; música: Mark Adler; sonido: José Araújo; montaje: Vivien Hillgrove; intérpretes: Catalina Ruiz Kuraica (la hija), Eber Garbea (agente público), Luiz Ruiz De La Torre (hermana), Sabela Ruiz de Portillo (hermana), José I. Portillo (cuñado), Manuelita Lugo (amiga), Panchito Spriu (socio de negocios), Óscar Asiain Ruiz (sobrino), Lorenzo Ramos Feliz (abogado), Josefina Ruiz (medium), Raúl Ruiz Almeida (hermano, el doctor), Francisco Ma. García (sacerdote); producción: Lourdes Portillo, Michelle Valladares, Xochitl Films.

82 BLANCA