

LA SUBJETIVIDAD Y LO (AUTO)BIOGRÁFICO  
EN RELACIÓN A LA PRODUCCIÓN DEL CINE DOCUMENTAL POLÍTICO.  
APROXIMACIÓN A DOS CASOS CONTEMPORÁNEOS

*Pablo Mariano Russo*  
*Universidad de Buenos Aires (Argentina)*  
*pablomarianorusso@gmail.com*

## Resumen

Dentro del panorama del cine documental, uno de los cambios más notorios a nivel mundial en los últimos veinte años es la cada vez mayor injerencia de la subjetividad del director en su creación. No es que antes no existiera, pero se hacen cada vez más visibles algunas de las condiciones de producción de los textos audiovisuales, y con ello también el punto de vista del autor-director. Además, el resurgimiento del YO y la perspectiva individualista aflora en los documentales acompañada por una crisis de los grandes discursos y teorías generales de la sociedad: a falta de sujeto colectivo se refuerza el sujeto individual. Cabría preguntarnos si esta forma declarada de intromisión del YO en el texto no se corresponde con búsquedas de nuevas formas de representación, teniendo en cuenta que una estética y un estilo siempre pertenece a un momento histórico determinado, y que la subjetividad, entendida bajtinianamente, es también una creación social, colectiva, relacionada indisolublemente a las coordenadas de una época. Me interesa reflexionar sobre estos cambios e injerencia de lo subjetivo y autobiográfico en lo que se denomina “documental político”. En particular, centraré mi análisis en el caso de Patricio Guzman y Fernando “Pino” Solanas.

Palabras clave: Cine documental político - Subjetividad.

*Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos  
la relación entre las cosas y nosotros mismos.*  
*John Berger – Modos de ver*

## 1- La subjetividad en el cine documental

Desde el principio de su aún corta historia, el cine se dividió en dos meta-géneros bien definidos: documental y ficción. Al comienzo, se relacionó al primero con la realidad y al segundo con la ilusión y la fantasía; luego se entendió como más adecuado diferenciar un cine realista de otro que no lo es, independientemente de estos dos meta-géneros, ya que corrientes tales como el neorrealismo italiano o el Dogma 95, por citar sólo dos ejemplos, también se ocuparon de cuestiones sociales y políticas desde la ficción.

Si bien hubo quienes entendían al documental como una ventana de la realidad, la falsa polémica entre objetividad y subjetividad se vio pronto superada. Desde Dziga Vertov y su célebre película *El hombre de la cámara* -1929- (que recrea un día en la vida de un camarógrafo que recorre la ciudad en busca de imágenes, y que consistió en el primer trabajo en desvelar el proceso de creación de la propia película, al mostrar a la editora eligiendo, cortando y montando planos), podemos sostener que todo texto audiovisual es una representación de la realidad y no la realidad misma en imágenes (Texto, según lo explica Roland Barthes en *Ensayos Críticos* -1964- como un espacio de escritura pero también como un espacio de lectura, como proceso de producción de sentido).

Hoy es ampliamente aceptado que ninguna imagen puede ser filmada sin alterar el original, que la subjetividad no puede ser dejada de lado desde el momento mismo en que se elige un personaje, un encuadre, etc. Un documental es siempre una interpretación subjetiva de la realidad, y nunca su fotocopia. En el lenguaje cinematográfico cabe aplicar la idea de Emile Benveniste de que “el discurso provoca la emergencia de la subjetividad (...) el lenguaje propone siempre formas vacías que cada locutor en ejercicio de discurso se apropia, y que refiere a su “persona”, definiendo al mismo tiempo él mismo como yo y una pareja como tú” (Benveniste, 1997: 184). En palabras de John Berger: una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida, es una apariencia o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver. El reconocer que la visión específica del hacedor de imágenes formaba parte también de lo registrado fue el resultado de una creciente conciencia de la individualidad, acompañada de una creciente conciencia de la historia (Berger, 2000: 15-16). Esto es precisamente lo que el filósofo francés Alain Badiou entiende como la paradoja del cine: “una relación totalmente singular entre el total artificio y la total realidad. El cine es, al mismo tiempo, la posibilidad de una copia de la realidad y la dimensión totalmente artificial de esa copia. Lo cual equivale a decir que el cine es una paradoja, que gira en torno a la cuestión de las relaciones entre el “ser” y el

“aparecer”. Es un arte ontológico (Badieu, 2004: 72).

Si retomamos la especificidad documental y pensamos en la clasificación esencial que realiza Bill Nichols en *La representación de la realidad*, el documental puede presentar las siguientes modalidades:

1. Modo expositivo: narrador con voz en off que realiza un discurso sobre una determinada realidad. Las imágenes sirven de apoyo a este discurso.
2. Modo observacional: la cámara se limita a reflejar “la realidad” sin intervenir en ningún momento.
3. Modo interactivo: Incluye declaraciones de testigos.
4. Modo reflexivo: reflexiona sobre la propia capacidad del género para recoger la realidad (Nichols, 1997: 66).

Últimamente, fuimos y somos testigos de crisis, mutaciones y conversiones en las formas de representación en imágenes: desde las ficciones históricas, los falsos documentales, hasta las fusiones entre documental y ficción, asistimos a una transformación de los grandes géneros, que se tornan poco proclives a las identificaciones. Asimismo, debemos tener en cuenta que la producción documental tuvo un resurgimiento inesperado en los últimos años, al menos en lo que respecta a nuestro país y al resto de Latinoamérica. Resurgir que se traduce en una diversidad de modelos y formatos, potenciados por los desarrollos de nuevas tecnologías y los nuevos mecanismos técnicos, que a la vez que inciden sobre las estrategias de representación, cambian nuestro régimen de la mirada. Lo que llamamos “género documental” se ha transformado en un terreno de experiencias innovadoras, y la relación de las películas documentales con lo “real” se ha complejizado.

Dentro de este panorama, uno de los cambios más notorios en el documental mundial de los últimos veinte años es la cada vez mayor injerencia de la subjetividad del director en su creación. No es que antes no existiera, pero coincido con la idea de que se hacen cada vez más visibles y ostensibles algunas de las condiciones de producción de los textos audiovisuales, y con ello también el punto de vista del autor-director. Además, el resurgimiento del YO y la perspectiva individualista aflora acompañada por una crisis de los grandes discursos y teorías generales de la sociedad: a falta de sujeto colectivo se refuerza el sujeto individual. Ernesto Laclau remarcó, hace ya más de una década, que la muerte del Sujeto (con mayúscula) es la principal condición del renovado interés en la cuestión de la subjetividad (Laclau, 1996: 43). Cabría preguntarnos si esta forma declarada de intromisión del YO en el texto no se corresponde con búsquedas de nuevas formas de representación, teniendo en cuenta que una estética y un estilo siempre pertenece a un momento histórico determinado, y que la subjetividad, entendida bajtinianamente, es también una creación social, colectiva, relacionada indisolublemente a las coordenadas de una época.

La prensa cultural también da cuenta de estas metamorfosis: en el suplemento Radar de *Página 12* del domingo 2 de julio de 2006, Mariana Enriquez escribe “Mi mundo privado”; una nota y entrevista a Jonathan Caouette sobre su film *Tarnation* (2003). Sostiene que “La aparición de la intimidad en el cine y teatro da lugar a narrativas experimentales (...) el mejor ejemplo es el ensayo sobre la memoria *Los rubios* -2003-, de Albertina Carri, que roza lo testimonial y lo político. Pero quizás en el cine se pueda decir que el dominio de la subjetividad está mediado por la tecnología; sobre todo en Estados Unidos, donde desde hace más de treinta años las clases medias pueden registrar en películas caseras sus vidas cotidianas, los cineastas tienen un material de archivo formidable y ahora empieza a usarse (Radar, 2006: 8).

## 2- El documental político de Patricio Guzman y Fernando Solanas

Me interesa reflexionar sobre estos cambios e injerencia de lo subjetivo y autobiográfico en lo que se denomina “documental político” (parto de la base de que toda película es política, pero con esta denominación quiero referirme a aquellos films que lo son, además, en su temática y/o objetivos). En particular centraré mi análisis en el caso de Patricio Guzman, integrante fundamental del cine político chileno y realizador del clásico *La batalla de Chile* (1977), que estrenó en nuestro país *Salvador Allende* (2004). Intentaré asimismo establecer algunas comparaciones, similitudes y diferencias, con las dos últimas obras del director argentino Fernando “Pino” Solanas: *Memoria del saqueo* (2003) y *La dignidad de los nadie* (2005), en las que Solanas también asoma como un actor con rol activo. Me baso para este análisis, además de tener presentes las producciones de estos directores, en dos entrevistas a ellos mismos en las que reflexionan sobre el género documental y sus variaciones: una que le realizara a Patricio Guzmán, en marzo de 2006, con motivo del estreno en Buenos Aires de *Salvador Allende*; y la entrevista a Fernando Solanas a cargo del periodista Diego Brodersen en el primer programa de *Ficciones de lo real*, por Canal 7, a principios de septiembre de 2006. Por lo demás, resultan una fuente ineludible los sitios web oficiales de ambos directores: [www.pinosolanas.com](http://www.pinosolanas.com) y [www.patricioguzman.com](http://www.patricioguzman.com).

Si pensamos en la distinción que propone Mario Perinola, en *El Arte y su sombra*, sobre las dos tendencias opuestas que existieron históricamente en occidente respecto a la aventura artística, concibo que estos realizadores orientan su arte hacia la experiencia de la realidad, o sea que le atribuyen al arte la tarea de proporcionarnos una percepción más fuerte e intensa de la realidad. Existe un compromiso (social, político, histórico) indiscutible en ellos, ampliamente demostrado por sus trayectorias. Un

dato importante a tener en cuenta al respecto es que, tanto Solanas como Guzmán, vienen trabajando desde otra época en la que la subjetividad y la primera persona no ocupaban un lugar relevante en la construcción de los discursos. Considero que ambos trazan un puente particular entre sus mundos privados, subjetivos, y el mundo público de la política. Al igual que muchos otros, ellos se hacen cargo de la enunciación en sus realizaciones más recientes, pero a diferencia de los que exponen su individualidad como culto a la personalidad (caso Jonathan Caouette con *Tarnation*), estos la acompañan de un discurso político explícito que interpela a un sujeto con una identidad social colectiva particular.

En el caso de Solanas, ideólogo del grupo *Cine Liberación* que promovió, a fines de los años sesenta, el documental como medio de difusión política de sus ideas a partir de *La hora de los hornos* (1968), somos testigos de su regreso al género con el post o neo-menemismo, en este presente donde los grandes relatos revolucionarios quedaron atrás, aunque no así las búsquedas estéticas que siempre lo caracterizaron. En el medio subsistió el tiempo de la ficción, que había abordado con *Los hijos de Fierro* (1975), para profundizarse como camino formal durante las décadas del ochenta y del noventa. *Memoria del saqueo* marca entonces un retorno al documental, que repasa la historia argentina desde la última dictadura, con mayor énfasis en la década menemista, hasta la rebelión popular de diciembre de 2001, estructurado en diez capítulos presentados con títulos como “La deuda eterna”, “Elogio de la traición” o “El principio del fin”. Solanas es el implacable narrador en su propia voz con una permanente primera persona, aunque no se transforma en acaparador de todo el protagonismo como podría pensarse de Michael Moore en sus películas. Fernando Solanas aclara sobre esta narración: “Fue algo no premeditado y que se fue dando en el transcurso del trabajo. Para evitar gastos o por pudor, o quizás, porque no me sentía capaz, decidí grabar los textos de manera provisoria para ir montando el film. Pensaba grabarlos al final con algún profesional. No sé cuál fue la dialéctica que se instaló entre el film y yo, pero se dio una suerte de simbiosis, de exigencia y adecuación de uno al otro, hasta que todos mis colaboradores me convencieron que mi voz sumaba emoción, verdad, compromiso. A diferencia de *La Hora de los Hornos*, yo contaba esta vez un período de la historia en la que yo mismo había sido uno de sus protagonistas: fui de los primeros en salir públicamente a denunciar la traición de Menem a sus votantes el 14/5/89 y los aberrantes actos que se cometían con las privatizaciones, que me valieron seis tiros en mis piernas. La gran bandera de 400 metros que desfila frente al Congreso, fue una iniciativa mía que se concretó en la gran marcha del día de la soberanía del 20 de diciembre de 1991. Con esa bandera rodeamos el parlamento y luego recorrió el país llevada en innumerables marchas sociales”. La memoria del saqueo es en este caso la memoria de Solanas, su propio orden del mundo, con su recorrido particular sobre los que él considera protagonistas de la historia, y el dedo acusador sobre quiénes imagina responsables por la debacle nacional. Aquí es necesario tener en cuenta que Solanas no es simplemente el director de esta película, sino que su historia personal, la totalidad de su obra previa que lo convirtió en leyenda cinematográfica, su militancia política e incluso su participación en el Congreso Nacional son por todos conocidas al momento de sentarse a ver este documental político. “Mi oficio es el cine, y en ese sentido retomé más o menos los mismos postulados con ideas cinematográficas que me motivaron a hacer *La Hora de los Hornos*. Tiempos distintos, pero quería hacer un ensayo de interpretación histórica sobre lo que estábamos viviendo. Y es un cine que mezcla y utiliza con libertad todos los géneros o los procedimientos expresivos que tiene a mano, pero que en este caso está al servicio de una mirada que busca una interpretación a los dramas sociales o al drama histórico”, aclara el director. ¿Cuánto de autobiográfico hay en esta narración? Él mismo se considera protagonista de la historia que narra, y aparece en las imágenes (de archivo) cuando fue víctima del atentado a principio de los noventa. Si tomamos las características que Philippe Lejeune expone para el género autobiográfico en literatura, y recapitulamos que Solanas piensa en una mezcla libre de géneros, estamos en condiciones de afirmar que uno de esos géneros utilizados es la autobiografía, ya que coinciden la identidad del autor, la del narrador y la del personaje en pasajes como el del atentado nombrado anteriormente. Lejeune define la autobiografía como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, 1991: 48). El uso de la primera persona ratifica esta identidad, y el sujeto de la enunciación se identifica con el sujeto del enunciado a la vez que este sujeto de la enunciación remite al autor (Solanas), representado por su nombre. Veremos que en la obra de Guzmán nos encontramos con pasajes afines.

Si pensamos en este film como un fresco de época, podemos considerar el siguiente, *La dignidad de los nadie*, como un intento de situar la lupa sobre las víctimas del sistema global neoliberal denunciado en *Memoria...*, como un ensayo de contar la tragedia a un nivel más personal y, por lo tanto, biográfico. En este documental, considerado por su autor como continuación del anterior, la figura del narrador adquiere mayor presencia desde la imagen (incluso es llamativo el vestuario de Solanas, que hasta viste un gorrito estilo Michael Moore). En *La dignidad...* hay un acercamiento hacia los personajes, una búsqueda protagonizada por Solanas que deja de lado su versión de los hechos históricos para concentrarse en los protagonistas de la resistencia social, una “epopeya anónima y cotidiana de los traicionados de siempre”, como él mismo la define. Solanas también especifica su método: “los he acompañado en su búsqueda de trabajo, en sus esperas y protestas; compartí la cocina de sus casas o las tiendas de los

campamentos tratando de recuperar sus experiencias y sentimientos. Siempre me apasionó la historia y las imágenes de época: volver al pasado a través de fragmentos de vida filmados”. Una particularidad de este relato es la introducción de las historias personales a través de coplas, que retoman al payador popular del siglo XIX, recurso que ya utilizara en *Los hijos de Fierro*. Para continuar esta saga, Solanas tiene en carpeta otros dos documentales: *Argentina latente* y *La tierra sublevada*.

En *Salvador Allende*, Patricio Guzmán se interroga: ¿cómo se puede ser revolucionario y democrático a la vez? Se contesta con una personalísima pintura del ex presidente chileno, que construye con pinceladas de anécdotas personales y trazos gruesos de coyuntura político-económica de la época en que éste gobernaba Chile. La propia voz del director nos guía, a partir de sus recuerdos, en la (re)construcción del personaje y de la Historia. Esto no es un dato menor ya que, para Guzmán, el género documental no es concebible fuera del reino de la subjetividad. La técnica que usa es sencilla: impresiones personales, entrevistas, e imágenes de archivos, muchas de ellas propias, de cuando documentaba *La Batalla de Chile*. Así, vemos como se combinan la búsqueda de las raíces ideológicas y familiares de Allende con debates e interrogantes que dejó su tiempo y su accionar como presidente (¿qué hubiese pasado si Allende le entregaba armas al pueblo para defenderse? ¿era Allende acaso un iluso que confió en los militares?). *Salvador Allende* resulta, además de un retrato entre muchos posibles, una deuda de los chilenos con su memoria, que Guzmán logra saldar sin traicionarse.

El propio Guzmán se autodefine en la categoría “documental de creación”, que surge a mediados de los años ochenta en Francia, luego de una discusión entre cineastas que buscaban delimitar las fronteras, siempre móviles, entre el documental y el periodismo de entrevista. Según esta definición, el documental de creación trabaja con la realidad, la transforma gracias a la mirada original de su autor, y de prueba de un espíritu de innovación en su concepción, su realización y su escritura. Se distingue del reportaje por la maduración del tema tratado y por la reflexión compleja y el sello fuerte de la personalidad de su autor. ¿Cómo se presenta esta “mirada original de su autor”? ¿Cuál es la importancia de su sello personal? ¿Cuál es el papel del YO en su enunciado discursivo y su forma de interactuar con el género documental y con la trama del mundo? Desde el primer fotograma, el director chileno deja en claro que *Salvador Allende* es su Allende, es decir su visión particular del personaje histórico, su recorrido e indagación personal y el recuerdo vivido por él de esos años, que incluye rescatar imágenes de su película de aquel tiempo, *La batalla de Chile*. Lo mismo ocurre con *Mon Jules Vernes (Mi Julio Vernes, 2006)*, que además de fijar posición desde el título, comienza con un recuerdo de lectura de infancia en su casa de Chile. En un texto que Patricio Guzmán lee en la película sobre el ex presidente socialista, dice: “Salvador Allende marcó mi vida. No sería el que soy si él no hubiera encarnado aquella utopía de un mundo más justo y más libre que recorría mi país, en esos tiempos. Yo estaba allí, actor y cineasta. Recuerdo la frescura del aire, la profunda inspiración que nos unía los unos a los otros y más allá, al mundo entero. Filmábamos ese sueño radiante, con lucidez y fervor. Era una sociedad entera en estado amoroso”. El director habla de Allende, pero al hacerlo discute sobre sí mismo, sobre su propia biografía y sus impresiones que se mezclan con las del personaje con quien se identifica. Nuevamente nos encontramos ante el uso de la primera persona en la narración, aunque el personaje principal sea Allende, el relato tiene una alta dosis autobiográfica a través de las impresiones personales vividas: por momentos el protagonista pasa a ser Guzmán con su relato. Se cumple aquí, al igual que en *Memoria...*, un pacto autobiográfico con la afirmación en el texto (fílmico) de la identidad autor-narrador-personaje, que nos envía en última instancia al nombre propio del autor. Insisto en que no se trata de pensar estas películas bajo los parámetros autobiográficos en su totalidad, pero sí concebir que las autobiografías de los autores se introduzcan constantemente en el relato. Guzmán dice que “es irreducible el deseo de tocar un tema y de ser tú el que la narre, u otro, porque a veces tu puedes hacer descansar la película en otro, y en ese caso tu te pones al servicio de lo que otro habla, pero a la vez tu estás seleccionando lo que tu consideras más interesante, de tal manera que se vuelven a reencontrar los actores”.

Fernando Solanas realiza diversas biografías, en *Memoria del saqueo* su biografía/radiografía del país intercalada con la suya propia, y en *La dignidad de los nadie*s varias otras de personajes anónimos a los cuales, en general, los espectadores se acercan por primera vez. El caso de Guzmán es un tanto diferente: la biografía que construye, ya desde el título, es la de un personaje público, y por eso la acentuación de su visión personal y experiencia propia resulta tan importante en el carácter que adopta la película. Existe una identificación del enunciadore con el objeto del discurso, que propone a la vez una identificación diferida a través de su pacto o contrato con el espectador: identificación con el director-narrador y con el objeto. Existe el contrato de identidad sellado ante todo por el nombre propio, y como afirma Lejeune, la identidad es el punto de partida real de la autobiografía. ¿Desde dónde se propone la identificación con el espectador? Estamos en presencia de lo que Stuart Hall llama los procesos de subjetivización en las prácticas discursivas y el problema de la *identificación*. Hall entiende que las identidades nunca están unificadas y que son múltiplemente construidas a través de diferentes discursos, prácticas y posiciones a menudo intersectadas y antagónicas, en un proceso de constante cambio y transformación (Hall, 1996: 3). Las identidades se constituyen en la representación, en el discurso, mediante estrategias enunciativas específicas. Hall retoma la idea de la *différance* en la construcción de la identidad, que funciona como punto de identificación y enlace debido a su capacidad de excluir a otro en un

juego de poder. Si tomamos las películas de Solanas y Guzmán, podemos pensar esta *différance* que se establece en ellas como motor de una identificación del espectador: en *Memoria del Saqueo*, el contrapunto a la calle y la lucha se establece por ejemplo con los *travelings* a través de pasillos ministeriales con barrocos cuadros colgados; en *Salvador Allende* queda expuesta con la entrevista al ex embajador estadounidense en Chile que encarna la posición golpista dentro de este film. Volviendo a Stuart Hall, la identidad sería el punto de encuentro entre los discursos y las prácticas que intentan interpelarnos como a los sujetos sociales de discursos particulares, y por el otro lado los procesos que construyen subjetividades, que nos construyen como sujetos que pueden ser interpelados. Identidades como puntos de enlace temporario a las posiciones del sujeto que las prácticas discursivas construyen para nosotros. La articulación establece la identificación (Hall, 1996:5). Para Laclau, existe lo particular a partir de un movimiento contradictorio de afirmar una identidad diferencial, y al mismo tiempo anularla a través de su inclusión en un medio no diferencial. Lo universal, en cambio, es el símbolo de una plenitud ausente, pero este universal es parte de mi identidad en la medida que estoy penetrado por esta ausencia (Laclau, 1996: 43). Si la particularidad se afirma a sí misma como mera particularidad en relación puramente diferencial con otras, está sancionando el statu quo en la relación de poder entre los grupos, por eso, para Laclau, la construcción de identidades diferenciales sobre la base de cerrarse totalmente a lo que está fuera de ellas, no es una alternativa política viable. Lo universal, hoy en crisis, es un particular dominante, hegemónico, siempre transitorio. Podemos pensar que la interpelación del discurso de Solanas construye un sujeto con identidad particular, que se diferencia de otras identidades en una lucha política por el poder: la búsqueda de dar a sus particularismos una función de representación universal.

Volviendo a los fragmentos autobiográficos dentro del texto, estos apuntalan la subjetividad del director presente en el discurso. Para Guzmán “hay una forma, hay una interpretación, hay una entonación que sale de adentro y que conforma tu estilo, conforma la manera de planificar, que define tu puesta en escena. Hay una voluntad, un discurso que sale de ti, como la suma de tu identidad, que se expresa en un plano, en una banda de sonido, en un estilo de montaje. Creo que cada película tiene su propio camino, pero a la vez tu mano, tu forma de hacer también está ahí. Digamos que entre todos los agentes narrativos que tiene una película: los personajes, la acción, la descripción, la banda sonora, entre todos los agentes narrativos hay un último o un primero que eres tú mismo, y que está ahí, está siempre en el eje”.

En esta instancia resulta inevitable retomar a Mijail Bajtin para reflexionar sobre hasta qué punto es posible este estilo personal. ¿No es, acaso, un producto del estar-en-el-mundo? La teoría del sujeto de Bajtin apunta a un sujeto con un lenguaje cargado de significación, habitado por voces que lo toman como punto de articulación. No se trata de un Adán bíblico, dice, que habla por primera vez. Sin embargo existe la posibilidad de la palabra propia al elegir estilo y acentuación. ¿En dónde encontramos esta posibilidad creativa en los casos de Solanas y Guzmán? Orientémonos hacia la intención del autor, su voluntad discursiva. Ésta se realiza en la elección de un género discursivo determinado, y se aplica y se adapta al género escogido, con su individualidad y subjetividad se forma y se desarrolla dentro de la forma genérica determinada, en nuestro caso el documental cinematográfico. La selección de recursos lingüísticos y del género discursivo se define ante todo por el compromiso que adopta un sujeto discursivo, dice Bajtin, dentro de cierta esfera de sentido. Otro aspecto que determina composición y estilo es el momento expresivo, la actitud subjetiva y evaluadora desde el punto de vista emocional del autor (del hablante, para Bajtin) con respecto al objeto de su discurso. Este aspecto expresivo define también el estilo. Dice Solanas: “en mis películas de testimonio, siempre hice la cámara no sólo por lo que se selecciona en el momento de toma única, sino porque sus movimientos y su tensión son como el trazo del pintor”. Para Guzmán, “hoy en día hay grandes documentales con muchas reflexiones con voz en off, muy elaborados, que se aproximan a la literatura o al ensayo. Hay angulaciones, ópticas, movimientos de cámara enormemente creativos. La realidad es caos, es una desorganización. Tú tienes que ir recogiendo letras para formar palabras y con esas palabras hacer frases, pero está todo disperso. Además, la realidad es una percepción que varía según la sensibilidad de cada cual”. Siguiendo a Bajtin, escogemos según especificación genérica, tomamos de otros enunciados y ante todo de los enunciados afines genéricamente al nuestro, parecidos por su tema, estructura, estilo. La experiencia discursiva individual se forma y se desarrolla en una constante interacción con los enunciados individuales ajenos. ¿En qué medida el uso del género documental y sus mixturas les permite a estos directores el reflejo de su individualidad, de su estilo “indisolublemente vinculado con el enunciado”? Para utilizar libremente los géneros, hay que dominarlos bien. Cuanto mejor dominamos los géneros, tanto mayor es la plenitud y claridad de nuestra personalidad que se refleja en su uso, tanto mayor es la perfección con la cual realizamos nuestra libre intención discursiva. Lo social está en cada sujeto pero al mismo tiempo cada individualidad dispone los elementos de una manera singular. Combina esos elementos disponibles a su manera. La expresividad de un enunciado siempre contesta, expresa la actitud del hablante hacia los enunciados ajenos, más allá de su objeto y su sentido. Sin tomar en cuenta los matices dialógicos de un enunciado no se puede comprender su estilo (discursos ajenos y semiocultos en todo enunciado). Entonces ¿con quién dialogan estas películas? ¿Cuáles son los enunciados anteriores, sobre todo los ajenos, presentes en ellas? Las obras se relacionan con otras obras-

enunciados, con aquellos a los que contesta y con aquellos que les contestarán a ellas, y están separadas por las fronteras absolutas del cambio de los sujetos discursivos. En el caso de Solanas, un diálogo entre muchos posibles se establece con la representación de la realidad argentina elaborada por distintos discursos políticos, por el periodismo, y por otras películas políticas (como *Tren Blanco*, de Nahuel García, Sheila Pérez Giménez y Ramiro García, *Matanza*, del grupo Primero de Mayo, *Deuda*, de Jorge Lanata, etc.). En el caso de Guzmán, dialoga entre otros con la propia memoria de los chilenos, con los partidarios y opositores de Salvador Allende, y por supuesto con otras películas sobre el mismo objeto (como *Santiago ensangrentada*, de Roman Lejtman).

Podemos aseverar que en el lenguaje cinematográfico también se formula la polifonía de voces que se expresan en una voz, como en una novela de Fiódor Dostoievski.

### 3- Cierre y apertura de nuevos interrogantes

Retomando la última frase, una complejización (que excede el actual trabajo y puede tal vez entenderse como un hipervínculo a desarrollar) surge si pensamos en el punto de vista y la injerencia de la autobiografía en relación con esta polifonía de voces en el texto audiovisual: ¿de quién es el punto de vista? Es decir: ¿qué ideología transmite el texto? Como señala Leonor Arfuch en *Problemáticas de la identidad*, Bajtin desarrolló el concepto de polifonía de voces sin adentrarse en la cuestión del poder.

La producción fílmica es una obra colectiva, generalmente con una estructura verticalista y una férrea división del trabajo (excepto, tal vez, las experiencias de cine militante y creaciones colectivas experimentales). Cabe preguntarse cuál es el papel que cumple el realizador o director de cine en el contexto de la producción cinematográfica en la sociedad capitalista. Entramos aquí en la polémica sobre quién es el verdadero autor de un texto fílmico ¿es acaso el guionista, el director, el productor? Al respecto, Edgard Morin sostiene en su ensayo sobre *La industria cultural* que la división de trabajo en el cine es análoga a la que se opera en una fábrica, y que el realizador sea considerado como el autor no impide que el film sea un producto de una creación concebida según normas especializadas de la industria cinematográfica. También el cineasta Octavio Getino reflexiona sobre este tópico y asegura que la producción industrial cinematográfica adjudica al director o realizador de un film una determinada parte del trabajo, consistente en la ejecución de un producto ideológico, que supone siempre un discurso sobre la realidad, para reorganizarla e interpretarla, a través de la conducción de distintas actividades productivas. Entonces, son los capitalistas (dueños de la producción industrial) quienes aprueban la misión del director y deciden no sólo los temas aptos para ser filmados, sino que también aceptan o rechazan el equipo técnico, el tratamiento, el montaje y el corte final. Por eso la ideología que emerge de la producción de películas no es la de los realizadores en primera instancia, sino la de los productores a los cuales los directores prestan servicio (Getino, 2005: 275-279). El productor capitalista resulta ser la máxima autoridad con poder de decisión, salvo en los casos donde el realizador es también el productor capitalista, o donde los realizadores alcanzan a desarrollar un poder personal propio y suficiente. De todas formas, resulta interesante interrogarse sobre cómo se realiza la lucha de clases por la acentuación ideológica dentro de la producción discursiva en los textos fílmicos.

En referencia al presente análisis, podemos pensar que en los casos de Patricio Guzman y Fernando Solanas, sus trayectorias biográficas adquieren un peso propio que les brinda cierta autonomía relativa a la hora de la creación artística (en relación a los poderes económicos para la financiación como limitantes para la creación). A lo que no podrán escapar nunca es a la sociedad, al mundo que impone sus criterios de producción ideológica acordes con el conjunto de la industria cultural y a las fuerzas que tal industria representa. Además, el director de cine vive condiciones de existencia que hacen también de su tiempo libre un tiempo productivo, destinado a facilitar la producción de una ideología. Sus conciencias se forman en la trama de la sociedad, diría Bajtin: están en el mundo y el mundo en ellos.

Retomando la clasificación de Nichols presentada anteriormente, en lo que respecta al documental político, podríamos sostener que nos encontramos ante un resurgimiento potenciado del modo expositivo (como por ejemplo en *Salvador Allende*), el interactivo (caso "Pino" Solanas), e incluso el reflexivo (como puede ser *Los rubios*, de Albertina Carri). Aprovecho para destacar aquí la importancia del género documental frente del periodístico, regido por lógicas diferentes, aunque la época presenta límites difusos respecto del documental en estos tiempos de mixturas.

Solanas, poco proclive a la división actual en géneros, alega que "el llamado género documental es un grandísimo medio de expresión que te permite una libertad que no te permite el cine de ficción, porque al reconstruir la realidad y la imagen entran otras estructuras, otros presupuestos. El cine documental parte de la idea de que hay una relación tuya con la realidad. Aunque hoy la noción de los géneros está muerta, se usa para especulaciones comerciales. El espectador no se preocupa cuando se sienta en la platea de qué género se trata, lo que es importante es si la película lo atrapa o no, si llega al corazón, si redescubre una realidad, que es lo que no puede dejar de hacer: revelarte un mundo. Cuando ese mundo te lo revelan con nobleza, con procedimientos estéticos, y ese mundo te llega a la cabeza y al corazón, vos salís y es una fiesta". Guzmán, en cambio, a quien no le gusta la

fusión entre documental y ficción, sostiene que “es fundamental sacar al documental de su vieja tradición pedagógica, escolar, del ámbito educativo y llevarlo al cine. Y creo eso se consigue con la subjetividad y la sinceridad. Lo importante de una película no es tanto que sea objetiva sino que sea creíble. El documentalista es un testigo que participa, no es un observador neutral, es un tipo que entra en la película. Uno hace películas de lo que le gusta y uno se entra. La gente que te exige objetividad generalmente es gentes de derechas, casi siempre alguien que dice “no es objetivo” es de derecha. Es decir, es un término que siempre la derecha ha utilizado para descalificar nuestros discursos”.

Lo incuestionable es que, aunque lo político sigue siendo articulador del discurso de estos directores, sus trabajos se ven mucho más tamizados por la visión personal, subjetiva, que gana terreno en la narración, en el cuerpo y la voz, en los recuerdos y experiencias personales. Estamos en presencia de una relevancia testimonial y de la primera persona en estos discursos fílmicos. El documental político, al menos en estos dos casos, ha abrazado y asumido la subjetividad presente en los relatos contemporáneos de nuestra sociedad, creando una identificación particular con los sujetos interpelados. En este acto, los momentos autobiográficos dentro del texto fílmico adquieren un peso trascendental, que juega su propio rol en la afirmación de la subjetividad dentro del discurso político.

## Bibliografía

Arfuch, Leonor; “Problemáticas de la identidad”, en Arfuch L. (comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*; Prometeo; Buenos Aires; 2002.

Badiou, Alain; “El cine como experimentación filosófica”; en *Pensar el Cine 1*; Yoel Gerardo (comp.); Bordes Manantiales; Buenos Aires; 2004.

Bajtín, Mijail; “El problema de los géneros discursivos” y “Autor y personaje en la actividad estética”; en *Estética de la creación verbal*; Siglo XXI editores; México; 1982.

Barthes, Roland; *Ensayos críticos*; editorial Seix Barral; Barcelona.

Benveniste, Emile; *Problemas de Lingüística General II*; Siglo XXI editores; México; 1997.

Berger, John; *Modos de ver*; editorial Gustavo Gili; Barcelona; 2000.

Getino, Octavio; “Ideología y dependencia”; en *Cine argentino entre lo posible y lo deseable*; Ciccus; Buenos Aires; 2005.

Hall, Stuart, “Introducción: ¿Quién necesita identidad?”, en *Question of cultural identity*; Sage Publications; Londres; 1996. Traducción de Natalia Fortuna.

Iparraguirre, Sylvia; “Una aproximación a Mijail Bajtín”, en Revista *El Orritorrinco* número VII, 1986.

Laclau, Ernesto; *Emancipación y diferencia*; Espasa Calpe; Buenos Aires; 1996.

Lejeune, Philippe; “El pacto autobiográfico”, en AA.VV.; *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Suplemento 29 de *Anthropos*, Barcelona, 1991.

Morin, Edgard; *La industria cultural*; Eudeba; Buenos Aires; 1970.

Nichols, Bill; *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*; Paidós, Buenos Aires; 1997.

Perniola, Mario; *El arte y su sombra*; Cátedra, Madrid, 2002.

## Diarios, programas de tv

Enriquez, Mariana; “Mi mundo privado”; en Radar, suplemento de *Página 12*, domingo 02 de julio de 2006,

Brodersen, Diego; Entrevista a Fernando Solanas, en *Ficciones de lo real*, Canal 7, 2006.

Russo, Pablo; Entrevista a Patricio Guzmán; 2006; inédita.

## Páginas web

[www.patricioguzman.com](http://www.patricioguzman.com)

[www.pinosolanas.com](http://www.pinosolanas.com)

## Películas

*Deuda*, 2004, de Jorge Lanata.

*La batalla de Chile*, 1977, de Fernando Solanas.

*La dignidad de los nadie*, 2005, de Fernando Solanas.

*Los hijos de Fierro*, 1975, de Fernando Solanas.

*La hora de los hornos*, 1968, de Fernando Solanas.

*Los rubios*, 2003, de Albertina Carri.

*Matanza*, 2001, del grupo Primero de Mayo.

*Memoria del saqueo*, 2003, de Fernando Solanas.

*Mon Jules vermes*, 2006, de Patricio Guzmán.

*Salvador allende*, 2004, de Patricio Guzmán.

*Santiago ensangrentada*, 2003, de Roman Lejtman.

*Tarnation*, 2003, de Jonathan Caouette.

*Tren Blanco*, 2003, de Nahuel García, Sheila Pérez Giménez y Ramiro García.