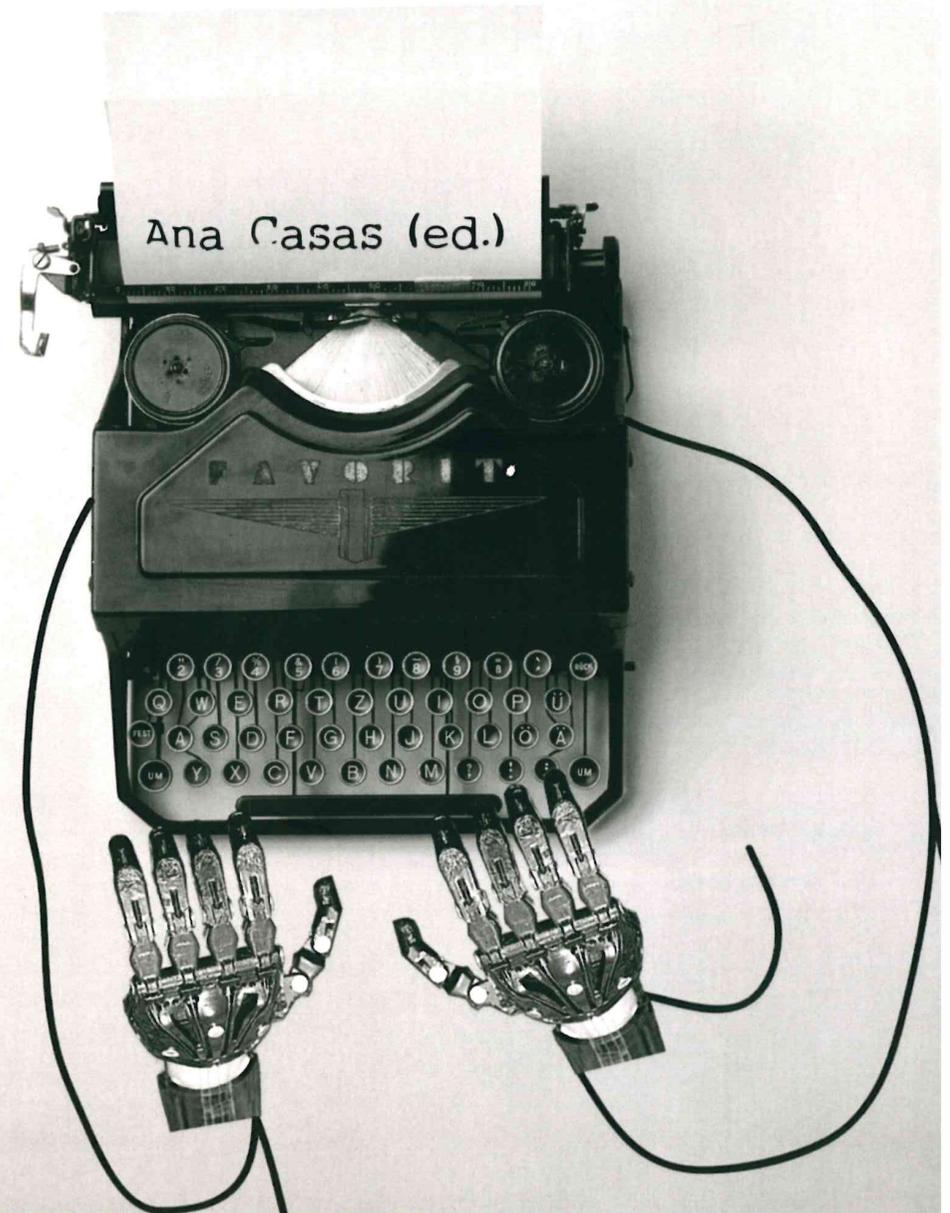


EL AUTOR A ESCENA

Intermedialidad y autoficción



El autor a escena
Intermedialidad y autoficción

Ana Casas (ed.)

Este libro es resultado del Proyecto del Plan Nacional “La autoficción hispánica. Perspectivas interdisciplinarias y transmediales, 1980-2013” (ref. FFI2013-40918-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Para su publicación se ha beneficiado de las Acciones de dinamización de la comunicación de resultados científico-técnicos o de la innovación en congresos internacionales de alto nivel 2015 (ref. FFI2015-62998-CIN).

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Reservados todos los derechos:

© Iberoamericana 2017
c/ Amor de Dios, 1
E-28014 Madrid

© Vervuert 2017
Elisabethenstr. 3-9
D-60594 Frankfurt am Main
info@ibero-americana.net
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-1692-216-1 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-592-4 (Vervuert)
ISBN 978-3-95487-593-1 (e-book)
Depósito Legal: M-11710-2017

Diseño de cubierta: Rubén Salgueiros
Ilustración de cubierta: Esther Correa
Impreso en España

Sumario

Presentación	7
<i>Ana Casas</i>	
I. CINE, TELEVISIÓN, TEATRO	
Espejos audiovisuales. Autofiguraciones del yo en el cine contemporáneo	13
<i>Iván Gómez</i>	
La autoficción audiovisual. Series de televisión, intermedialidad y autoconciencia paródica	39
<i>Ana Casas</i>	
Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral.....	59
<i>Mauricio Tossi</i>	
Ficcionalidad y modelos referenciales en el teatro español actual: el dominio estético del Teatro Verbo	81
<i>Manuel Pérez Jiménez</i>	
II. CIBERESPACIO	
Figuras digitales. Autoficción y prácticas fronterizas en la blogosfera ...	103
<i>Julio Prieto</i>	
III. NARRATIVAS INTERMEDIALES	
Singularidades e intermediaciones en la constitución del sujeto transmoderno latinoamericano.....	135
<i>Angélica Tornero</i>	

De peritextos y epitextos. Juegos intermediales en Jorge Volpi, Damián Tabarovsky y Pedro Juan Gutiérrez	161
<i>José Manuel González Álvarez</i>	
Autoficción, parodia y paratexto en dos cuentos de <i>Tristicruel</i> de Domingo Michelli.....	175
<i>Javier Ignacio Alarcón</i>	
Nuevas “mutaciones discursivas” o “fábulas del yo” sin moraleja en el espejo de la intermedialidad: Juan Goytisolo, Robert Juan-Cantavella y Agustín Fernández Mallo	191
<i>Bénédicte Vauthier</i>	

IV. LITERATURA Y ARTES (AUDIO)VISUALES

Latencias de la autoficción. De Gimferrer al documental autobiográfico latinoamericano.....	221
<i>Enric Bou</i>	
Miradas cruzadas sobre lo contemporáneo. Archivo y autoficción: del arte visual a la literatura	241
<i>Patricia López-Gay</i>	
Nota sobre los autores	261

Presentación

ANA CASAS

El presente libro aglutina los resultados del Proyecto del Plan Nacional “La autoficción hispánica. Perspectivas interdisciplinarias y transmediales, 1980-2013” (FFI2013-40918-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y desarrollado en la Universidad de Alcalá con la participación de investigadores españoles y extranjeros. Con dicho proyecto hemos tratado de responder a la necesidad de abordar de manera conjunta el estudio de la representación autorial en la narrativa, el audiovisual y el teatro. Para ello partimos de la siguiente hipótesis: la autoficción responde a una tendencia general en el arte contemporáneo, pues, asumida la imposibilidad de un referente estable –incluido el propio autor–, los creadores siguen afanándose en plasmar sus identidades (aun fragmentaria y precariamente) con más intensidad incluso que en otros periodos. Emprenden así una búsqueda que va del cauce introspectivo –en el que prima la representación de lo íntimo– a formulaciones que se vinculan a la memoria colectiva y el testimonio. Entre ambos polos, tienen lugar otras manifestaciones de carácter eminentemente lúdico (que no vacío de significado), cuyos contenidos son metanarrativos, o metateatrales, y humorísticos o paródicos. Dichas constantes –como expresión del llamado “giro subjetivo”– evidencian cómo la ficcionalización de lo real desafía los modos tradicionales de representación del yo –y del mundo que lo circunda–, al tiempo que manifiesta de manera palpable el rechazo a ciertas formas más o menos canónicas de la autobiografía, el testimonio o el ensayo.

Nuestro objetivo ha sido, por lo tanto, confirmar la operatividad teórica de la autoficción en otras artes distintas de la narrativa. Tras rastrear la obra de cineastas y dramaturgos, fundamentalmente del ámbito hispánico, concluimos que el concepto de autoficción sí puede resultar oportuno –a pesar de su inflación teórica, ya subrayada en otros trabajos nuestros– para reflexionar

Latencias de la autoficción. De Gimferrer al documental autobiográfico latinoamericano

ENRIC BOU
Università Ca' Foscari Venezia

Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre: ce n'est pas raison que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain.

Montaigne, *Essais*

Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman.

Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*

LATENCIAS Y AUTOFICCIÓN

Como es bien sabido “latencia” significa “cualidad o condición de latente” (que existe, pero oculto y escondido) y también significa “tiempo que transcurre entre un estímulo y la respuesta que produce”, y, además, latencia se refiere al “lapso entre el momento en que se contrae una enfermedad y la aparición de los primeros síntomas”. Por otra parte, en las redes informáticas de datos se denomina latencia a la suma de retardos temporales dentro de una red. Todos estos significados me resultan precisos y preciosos para iniciar este trabajo cuyo objeto es estudiar, dentro del ámbito de las producciones actuales, las relaciones entre cine, artes escénicas, música y literatura desde una perspectiva transdisciplinar, intertextual e intermedial. Porque el concepto de latencia me sirve como metáfora de la operación que se produce en este tipo de relaciones: se detiene el tiempo, lo sentimos de otro modo y permite

establecer la fundamental maniobra definitoria en el proceso autorreflexivo (*self-reflexive*) y de autoconfiguración. Se produce una retención del tiempo un momento de reflexión.

Asimismo el concepto de latencia destaca cómo en situaciones autobiográficas y autoficcionales se produce una presión singular para el ejercicio de prácticas intermediales. La autoficción, sabemos, aparece como una desviación de la autobiografía ficticia. Pero de acuerdo con un primer tipo de definición, la metamorfosis estilística de la autobiografía en la autoficción tiene algunos efectos en el tipo de lenguaje utilizado. En un segundo tipo de definición, que atiende a lo referencial, la autobiografía se convierte en autoficción en función de su contenido, y según la relación del contenido con la realidad.

Nos movemos en el terreno de lo que Philippe Gasparini (2014) ha llamado recientemente la “tentation autofictionnelle”, es decir, el uso de esa ambigüedad que se abre entre autobiografía y ficción para desarrollar una exploración alternativa del yo.¹ La intermedialidad es eminentemente actual en clave de autoficción. Esto viene subrayado por dos obras recientes. “Imago” es el título de la nueva colección que publica Roberto Calasso en Adelphi. Como es sabido, este era el título de una revista dirigida por Freud. La colección está dedicada a “vincere la ignara acquiescenza con cui guardiamo di solito alle immagini” (Settis 2015: 21). El primer volumen es de Carlo Ginzburg y se titula *Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica*. Salvatore Settis ha indicado que Ginzburg parte de dos principios. El de Warburg, favorable a “il ripudio de le guardie confinarie delle cosiddette discipline” (Settis 2015: 21), y de la necesidad de adoptar una perspectiva oblicua para entender el presente: “Per capire il presente dobbiamo imparare a guardarlo da sbieco” (Ginzburg 2015: 53), en modo oblicuo. Es un ensayo muy personal, con tintes autobiográficos.

El segundo es el libro de Gérard Genette *Bardadrac* (2006). A pesar de haber mostrado reticencias frente a la definición de autoficción, Genette reconoció la utilidad que tenía para él ese concepto, ya que, jubilado como estructuralista, se ha convertido en autor de extraños e imponentes volúmenes autoficcionales. Como leemos en *Bardadrac* a propósito de “Fiction”:

1 Doubrovsky había distinguido tres categorías para referirse a la autoficción: “1 - les indices de référentialité: l’homonymat; un engagement à ne relater que des ‘faits et événements strictement réels’; la pulsion de ‘se révéler dans sa vérité’, en s’exposant, en prenant des risques. 2 - les traits romanesques: le sous-titre ‘roman’; le primat du récit; une prédilection pour le présent de narration; une stratégie d’emprise du lecteur. 3 - le travail sur le texte: la recherche d’une forme originale; une reconfiguration non linéaire du temps (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...); une écriture visant la ‘verbalisation immédiate’” (Gasparini 2009: s. p.).

Comme il est pratiqué aujourd’hui, le “genre” de l’autofiction répond presque fidèlement, sinon dignement, à la définition large, et délibérément déconcertante, qu’en donnait Serge Doubrovsky. La définition plus étroite que j’ai défendue un temps, croyant bien faire, visait tout autre chose: un récit contradictoirement, de statut déclaré autobiographique [...]. Je maintiens ma définition générique, mais je renonce forcément à lui conserver un terme que je dirais volontiers aujourd’hui galvaudé, si je n’étais conscient de l’avoir moi-même jadis abusivement emprunté à son inventeur pour désigner un genre auquel il ne pensait pas. De toutes manières, le corpus auquel je l’appliquais est quantitativement infime, comparé à celui de l’autofiction au sens désormais courant voire débordant, comme on dit d’une crue, ou d’une marée noire. Mais, du coup, ce corpus-là (le mien) n’a plus de nom. J’ai envisagé furtivement le concept également contradictoire d’autobiographie non autorisée, mais je ne suis pas sûr qu’il convienne, et je préfère le réserver pour une autre occasion (Genette 2006: 136-137).

Es un libro en el que uno encuentra de todo y del que salen, a modo de una gran bolsa de Mary Poppins, todo tipo de textos: reflexiones sobre la sociedad contemporánea, sus discursos y estereotipos; recuerdos de infancia, el paso por el compromiso político; la evocación de algunos amigos como Roland Barthes; opiniones originales sobre ciudades y ríos (geografía sentimental como en una *rêverie*), mujeres y música; múltiples consideraciones no pedantes sobre literatura y lengua, con unas opiniones corrosivas (a lo Lázaro Carreter) sobre el dialecto que domina en los medios de comunicación.

Estas dos obras, de profundo sentido autorreflexivo esconden los dos extremos de una práctica ensayística y autobiográfica –casi autoficcional– en la que se producen casos extremos de intermedialidad.

SOKUROV IN ALTO MARE

Empiezo con una referencia a la última película de Sokurov, *Francofonia*, que se presentó en la Mostra del Cinema de Venecia de 2015. Es una película de extraordinaria calidad, ambiciosa y fascinante, en la que el director ruso reflexiona sobre el sentido del Museo del Louvre y lo que él considera como una representación máxima de la cultura europea. Es un film-ensayo en el que a diferencia de un documental normal, la película se permite vagar libremente invocando otros escenarios ficticios. Una escena que se repite en varios momentos nos presenta al director sentado en su estudio de trabajo tratando de comunicar con su amigo el capitán Dirk a través de una conexión de Skype que (como casi siempre) no acaba de funcionar bien. El capitán se encuentra en una situación desesperada a bordo de su buque de carga, con la

cubierta del barco cargada hasta los topes con contenedores llenos de obras de arte. El enemigo aquí es la fuerza de los elementos: una enorme tormenta en el mar que amenaza con hundir el barco a menos que él tire por la borda la preciosa carga. La película se filmó antes de la destrucción de Palmira y otros monumentos a cargo de Daesh en Siria, pero tiene, vista en aquel mes de septiembre de 2015, una acongojante y siniestra actualidad. Sokurov se está refiriendo a los numerosos episodios de destrucción que ha sufrido el arte a través de los siglos, cuando reyes, emperadores y tiranos de diversa índole, han robado y enviado a casa sus trofeos de guerra, que a menudo terminaron en el fondo del mar.

Sokurov mezcla en el film reconstrucciones de época y fantasmas históricos (Marianne y Napoleón que repiten monótonamente: *Liberté, égalité, fraternité*, y *C'est moi, tout n'existerait pas sans moi*) para exponer un impresionante documental que gira en torno al tema candente de la identidad cultural europea. La reflexión de Sokurov arranca de un hecho histórico: la ocupación alemana de París. El Museo del Louvre estuvo en peligro de ser saqueado por la banda de nazis que vaciaron Europa de tantas de sus riquezas. En el caso del Louvre, el botín fue salvado (o protegido) por el mismo oficial nazi que estaba a cargo de establecer un inventario y vaciarlo. Esta historia verdadera le sirve como punto de partida para plantear una reflexión sobre el valor (y la fragilidad) del patrimonio cultural: las imágenes del barco *in alto mare* son verdaderamente impresionantes. Al mismo tiempo reflexiona sobre la fragilidad del hombre cuando no se compromete a defender su pasado cultural. La metáfora del peligro marino es subrayada por una frase de Sokurov: "Todo pueblo tiene un océano a su alrededor y cada persona tiene un océano dentro de sí mismo". Esto es lo que son los museos: contenedores en alta mar, amenazados por los ventarrones de cualquier político a quien se le crucen los cables. Nuestro recuerdo acerca de esos cuadros, la posibilidad de revisionarlos, también están amenazados por la cultura digital, el Daesh, etc. Como ha indicado el crítico Paolo Mereghetti, Sokurov lanza un llamamiento en defensa de la cultura y su capacidad de forjar y construir una identidad que fagocite los nacionalismos, superados por una identidad superior europea: "Come forse ci vuol dire l'inno russo deformato in maniera quasi irrecognoscibile delle ultimissime scene" (2015: 55).

Es de particular interés la reconstrucción de escenas de 1940, en el momento de la ocupación nazi de París, de los encuentros entre el director del Louvre, Jacques Jaujard, y el oficial alemán Count Franziskus Wolff Metternich. Hasta cierto punto es en este eje donde el discurso se está llevando a cabo, a través de la relación entre estos dos personajes cuyas circunstancias les hacen hostiles entre sí, pero que, a pesar de todo, se respetan. Y que se

acercan gracias a un amor visceral por el arte, lo que les acerca como unas almas gemelas que superan el conflicto. Entre medio hay lecciones sobre el largo proceso de construcción del Louvre; material de archivo que presenta a los parisinos continuando con su normalidad cotidiana durante la ocupación nazi; reflexiones sobre cómo el retrato dio la forma a la civilización europea; y, como he indicado, el espíritu de Napoleón (Vincent Nemeth) que camina por las galerías del museo vacías, para encontrarse de vez en cuando con la personificación de Francia, Marianne (Johanna Korthals Altes).

La película de Sokurov está filmada en ricos y variados tonos y texturas que facilitan el disfrute visual de la misma. Algunas imágenes tienen una pátina de color ámbar como si fuera el barniz en las pinturas de los grandes maestros en el Hermitage, mientras que las dramatizaciones de los años cuarenta tienen un resplandor vacilante que imita el color de las películas de nitrato, tamizado a través de la luz macilenta de un viejo proyector. Algunas de estas películas son presentadas como objetos mismos, con la banda de sonido visible, y en otros momentos mostrando sus perforaciones. Quizás el mensaje más claro sea este: el arte es testimonio y archivo de nuestro pasado. El arte constantemente está expuesto a los ataques de los bárbaros, es destruido en las guerras, es de una extrema fragilidad.

Francofonía es un inmenso canto a la mirada. Ver con los ojos, ejercitar la mirada, provocar el contraste de miradas. A través de los ojos se pueden reconstruir identidades, pueblos, costumbres, es decir, la civilización. La delineación de una identidad europea más efectiva (y sirve de denuncia, puesto que el observador es un cineasta ruso), y que supere algunas de las muchas limitaciones de la Europa actual. El poder de la mirada –pero, aún más, solo de la vista– está en la mejor posición para aprender, conocer y conocerse.

Un film como *Francofonía* puede ser también leído como un viaje narrado en primera persona en el presente, con aquella inmediatez de la autobiografía. El entusiasmo de la narración "en vivo y en directo", con esa concentración y distracción que experimentamos en la vida real, totalmente atentos y acto seguido distraídos por alguna pequeña distracción doméstica. El director ruso está delante a la pantalla del ordenador en su despacho, procede por asociaciones de lecturas, imágenes, recuerdos que le han impresionado y que puede relacionar con el Louvre, los cuadros o el sentido intrínseco y asociado de los mismos. La vida descubierta y dilucidada, la vida realmente vivida es la literatura.

La reflexión fílmica de Sokurov me obliga a abrir un paréntesis sobre la tipología de film que vemos. Es obvio que nos movemos en el ámbito del film-ensayo. Como sabemos, un ensayo no es ni una ficción ni un relato de hechos, sino una investigación personal que implica tanto la pasión como la

inteligencia del autor. Una manera de definir el film-ensayo es como un punto de encuentro entre el documental, el cine experimental de vanguardia y el cine artístico. Como lo definió Nora Alter: el film-ensayo “[is] not a genre, as it strives to be beyond formal, conceptual, and social constraint. Like ‘heresy’ in the Adornean literary essay, the essay film disrespects traditional boundaries, is transgressive both structurally and conceptually, it is self-reflective and self-reflexive” (1996: 171). Michael Renov, por su parte, ha observado que “the essay form, notable for its tendency towards complication (digression, fragmentation, repetition, and dispersion) rather than composition, has, in its four-hundred-years history, continued to resist the efforts of literary taxonomists, confounding the laws of genre and classification, challenging the very notion of text and textual economy” (2004: 70).

Jean-Luc Godard (1998), que es el máximo representante de los directores ensayísticos, sugirió en su *Histoire(s) du cinéma* que el cine es “[u]ne pensée qui forme. Une forme qui pense”. Él ha sido fundamental como ensayista crítico y cineasta; sus películas tienen siempre un componente crítico. La película ensayo es un campo abierto de experimentación, situado en el cruce entre la ficción, lo no ficcional y el cine experimental.

GIMFERRER AUTOBIÓGRAFO DEL TIEMPO Y LA PALABRA

El film de Sokurov y la reflexión sobre el ensayo nos permite enlazar con un aspecto de la obra de Pere Gimferrer: las prosas de su *Dietari*. Y en particular con una prosa excepcional, “Autorretrato”, publicada en *ABC Cultural* el 8 de abril de 1994:

NATURALMENTE, soy la misma persona que solía ser. El envejecimiento es un simulacro; fingimos que dejamos de vivir en el instante eterno y pleno que es nuestra juventud. Naturalmente, estoy en Barcelona, en 1958, y leo a Rubén Darío, a Rimbaud y a Lautréamont, y sueño con una palabra que, como las suyas, sea tan poderosa que se muestre capaz de transfigurar todo, ya que no a ojos vista, sí en su argamasa moral. Naturalmente, cada mes aguardo la aparición, en el mostrador central del Hogar del Libro de la calle de Vergara, de las cubiertas amarillas de *Cahiers du cinéma*, siempre con aquellas fotos que en sí mismas son un relampagueo de inusitada y violenta (o suavísima) poesía en blanco y negro. Naturalmente que todos los jueves Vicente Aleixandre —no yo— acude a la Academia. Naturalmente que estoy en Mallorca, en el verano de 1969, y leo a Racine entre turno y turno de una noche de guardia en el cuartel de Intendencia. Naturalmente que veo por primera vez *Los muelles de Nueva York* en el local del Trocadero de la Cinemateca Francesa; naturalmente que Ma-

ría Rosa y yo, en la vieja Filmoteca barcelonesa de la calle Mercaders, vemos tres veces seguidas en un solo día *Madame de...* Naturalmente que estoy hablando con Joan Miró en su estudio de Mallorca, en Son Abrines, naturalmente que hoy recibo la primera carta de Octavio Paz desde Nueva Delhi; naturalmente que viajo apenas por segunda vez en mi vida a Venecia, naturalmente que acaban de matar a John F. Kennedy en Dallas, naturalmente que hay que llevar siempre la contraria a los más adultos, naturalmente que aceptar ser más adulto es capitular, naturalmente que un poeta debe hacer siempre, de modo sistemático, lo opuesto a lo que de él se espera, naturalmente que nunca cumpliré cuarenta años, naturalmente que nací el 22 de junio de 1945 y tengo los ojos verdes y no necesito mirarme al espejo para saber que ya no volveré a ser joven, pero que jamás dejaré de ser el joven que fui entre 1958 y 1975. Naturalmente que a todo esto le llamo mi vida; naturalmente que todo esto será yo en mi muerte.

En la prosa destaca la oposición entre un tiempo eterno y el instante. Gimferrer presenta en progresión cronológica relativamente ordenada con atención a momentos clave, todos los cuales han sido destacados en entradas del *Dietari*. Por ejemplo, el momento adolescente de descubrimiento, en 1958, de Rubén Darío, Rimbaud, Lautréamont. La lectura atenta, esperada como un alimento necesario de *Cahiers du cinéma*, en los años sesenta, con un notable oxímoron sobre las fotografías: “aquellas fotos que en sí mismas son un relampagueo de inusitada y violenta (o suavísima) poesía en blanco y negro”; el ingreso en la Real Academia Española en substitución de Vicente Aleixandre en 1985; la lectura de Racine en Mallorca durante el servicio militar (1969); algunas salas de proyección como la Cinemathèque Trocadero, en París, o la vieja Filmoteca, en la calle Mercaders, de Barcelona; Joan Miró en Mallorca y la primera carta de Octavio Paz. El brillante final nos devuelve al problema del tiempo, eternidad e instante, lo que provoca la frase final que significa que se es joven hasta los treinta años. Cada una de las frases de esta prosa funciona como un arcano, pistas para resolver un jeroglífico que esconde una formación, un trayecto vital. Una frase del mismo es particularmente importante: “naturalmente que hoy recibo la primera carta de Octavio Paz desde Nueva Delhi”.

A diferencia de las prosas del *Dietari*, en las que pocas veces se ocupa de experiencias personales, en este caso reconstruye una autobiografía parcial de ese personaje que es el heterónimo de Pere Gimferrer. Como apuntó Josep M. Castellet, el *Dietari* constituye un universo personal, íntimo en el que personajes y hechos históricos y míticos, de nuestro presente a la antigüedad, actúan como protagonistas de la reflexión moral del escritor Pere Gimferrer (1981: 7). La gran diferencia en este caso es que el propio Gimferrer se sitúa en el centro y finge presentarnos aspectos, momentos claves de

su autobiografía. Se pone en evidencia un aspecto de las prosas de Pere Gimferrer que ya indicó Justo Navarro: “La evocación histórica se transforma en reflexión autobiográfica. El espejo en el que se miran el escritor y el lector es el espacio del mito” (2011: 18). Hace coincidir Historia y mitología. El *Dietari*, como también sucede en esta prosa, se caracteriza por una superposición de realidades, de planos temporales y espaciales. En palabras de T. S. Eliot, “Sentido histórico significa ser consciente no solo de que el pasado es pasado, sino de que también es presente; el sentido histórico obliga a escribir no solo con la sensación física, en la sangre, de pertenecer a la propia generación, sino también con la conciencia de que toda la literatura, de Homero en adelante, tiene una existencia simultánea”. Y toda la Historia. De esta “existencia simultánea” trata el *Dietari* (Navarro 2011: 19). En Gimferrer es fundamental la idea de sentido histórico, “que es sentido de lo atemporal y de lo temporal a la vez”, en frase de Eliot: “es lo que hace tradicional a un escritor, y al mismo tiempo es lo que lo vuelve más agudamente consciente de su lugar en el mundo, de su contemporaneidad” (1997: 41).

La alusión a Octavio Paz y al inicio de su correspondencia es significativa. Octavio Paz vivió siempre rodeado de poetas, escribiendo al mismo tiempo poesía y sobre la poesía. En abril de 1967, Paz escribió una larga carta a Gimferrer para comunicarle su opinión negativa respecto a la serie “Tres poemas” que había apenas recibido. Paz proponía, a partir de una valorización muy crítica de la poesía española de los años sesenta, un elogio de un tipo de poesía que él mismo explora en sus poemas. Y añade:

[...] lo que está en juego no es la realidad sino el lenguaje. Y lo está de dos modos: la realidad del lenguaje y el no menos formidable lenguaje de la realidad. En este sentido –no en el de la retórica verbal– el surrealismo ha pasado –aunque, como es natural y con otro nombre reaparecerá, reaparece ya en la búsqueda de los poetas nuevos (Paz 1999: 21).

Esta defensa de la realidad autóctona creada por el lenguaje está construida a partir de una crítica de la teoría surrealista. Para Paz, los surrealistas habían proclamado la libertad de la escritura poética para luchar contra la antinomia entre el yo y el lenguaje, al favorecer la impersonalidad y la objetividad del lenguaje inconsciente. Es claro que Paz postula la idea contraria: es partidario de un control absoluto del lenguaje que se dejaría al mismo tiempo dominar por él. Octavio Paz intenta convencer de esta concepción de la poesía a su joven amigo Gimferrer. Y tuvo éxito. Algunos años más tarde, en los libros de poesía que Gimferrer escribe en catalán a partir de 1970 (*Els miralls*, *Hora foscant*), o en una serie de textos en prosa publicados en un periódico bajo el

engañoso título de “Dietari” (1979-1980), Gimferrer demuestra cómo se ha aprovechado de la lección de Paz. Por ejemplo, escribe sobre Wallace Stevens, a quien denomina “El poeta americana”:

Al capdavall, tot conflueix: el poema és l'espectacle –mental i sensitiu– del procés de creació de la poesia, semblant al procés de revelar d'un negatiu fotogràfic, on el contrast –pàl·lidament platejat– del blanc i el negre virarà, en una mutació progressiva, cap a l'esclat concís i suau, o fort i colpidor, dels colors límpids. La claror de la intel·ligència perfecta, de la sensitivitat més afinada, tensa en l'aire pur i enlluernador. Dimarts, 12 [febrer 1980] (Gimferrer 1995: 234).

Gimferrer demuestra haber aprendido bien la lección de Octavio Paz y se muestra partidario del principio de la existencia de un hecho poético, a la vez mental y sensible, compuesto por visiones luminosas, exóticas, oscuras o abstractas; visiones ligadas solamente a la imagen visual o al sonido, o concebidas como combate de ideas y de conceptos. El clima de esta relación intelectual, que no se extinguió sino con la muerte de Paz en 1998, y que fue el tema de un poema, “La arboleda”, dedicado “A Pere Gimferrer”, y del estudio que Gimferrer ha consagrado a la obra poética de su maestro y amigo, *Lecturas de Octavio Paz* (1980).

Pere Gimferrer se ha dedicado con asiduidad y fortuna a una aproximación poética, ensayística en su *Dietari* a desarrollar una actitud intermedial. Para Albert Serra ha escrito un “Prólogo” al libro publicado como *booklet* dentro de una edición de DVD de este cineasta. Allí leemos unas palabras sobre las películas de Serra que podrían aplicarse a la primera poesía de Gimferrer en catalán, en particular a los poemas de *Els miralls* (1970): “Su materia prima y última es, por lo tanto, el tiempo y el espacio del rodaje que han sido retenidos en su duración final” (Gimferrer 2010: 8).

Pere Gimferrer es una de las personalidades de nuestro mundo cultural que ha demostrado un interés y una pasión más decidida por lo intermedial. Como poeta, editor y crítico literario, como cinéfilo y crítico cinematográfico, ha acumulado a lo largo de los años una colección envidiable de imágenes y recuerdos que ha distribuido sabiamente en sus textos de creación literaria o de ensayo crítico. Estamos en una encrucijada en la que la lectura –una especie de lectura– se encuentra bajo ataque de los *mass media* y de las nuevas tecnologías. En las prosas de Gimferrer se vive entre líneas una defensa principal de la literatura (del arte y del cine). Lo que queda de una especie de civilización de la que –quizá– somos observadores displicentes de transformaciones definitivas. Los rescoldos de una ceniza. Escribió algo así a propósito de lo que resta de la literatura de Ovidio, uno de los grandes escritores de nuestra tradición cultural. Saber ver en los textos, en las actitudes del poeta

joven, la grandeza que lo confirma en la edad adulta, el calor moral: “El poeta jove –que no ha estat mai tan ben retratat com en aquesta desena elegia del quart llibre de les *Tristes* d’Ovidi– fa possible la subsistència moral i literària del mateix poeta ja adult. És el caliu que dóna vida a la cendra” (Gimferrer 1995: 28). El gesto de lectura y escritura, de contemplación y reflexión, de Pere Gimferrer nos hace saber ver en los libros, en el arte, en el cine, lo que queda de un mundo.

EL DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICO

Un excelente documental de José Luis García *La chica del Sur* (2012) es un buen ejemplo de documental performativo. Plantea problemas de medios (analógico *versus* digital) y de tiempos en clave geográfica e ideológica, para terminar conduciéndonos a la zona más recóndita e íntima del director. La película supone una revisión de los mitos de la Guerra Fría a partir de la visita a Corea del Norte que García efectuó en el verano de 1989 y la presencia electrizante de una muchacha de Corea del Sur, con sus deseos utópicos de reunificación y de paz. Veinte años más tarde García persigue el recuerdo de ese verano, la pérdida de la juventud, e intenta comprender cómo se han transformado los ideales, colectivos y personales. El “Sur” actúa como acicate para una reflexión personal que funde geopolítica, dramas íntimos y poesía.

Debemos a Bill Nichols la tipología más difundida para analizar el documental. Esta se reduce a seis modos de representación: expositivo, de observación, interactivo o participativo, reflexivo, performativo y poético. Según Nichols, estos modos no evolucionan en el tiempo, sino que coexisten e incluso pueden hacerlo dentro de una misma película. En opinión de Pablo Piedras las inscripciones del yo en el discurso documental comprenden la esfera de dos de los modos definidos por Nichols: el participativo y el performativo (2011: 252). En el modo participativo la intervención del director se observa en forma de “mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales” representados. El director tiene la función de “agente catalizador” y “su intervención explícita moviliza procesos de transformación en los sujetos y agentes sociales abordados, pero no necesariamente reconoce que la interactividad puede repercutir de manera directa en su experiencia subjetiva y en su propia corporalidad” (Piedras 2011: 252). En el modo performativo, a su vez, hay una notable presencia de la experiencia del director que tiende a destacar los aspectos afectivos que tiene lo filmado para él (2011: 253).

La chica del Sur es, en principio, un ejercicio autobiográfico y de reflexión sobre el medio filmico y político. Se inscribe en la especificidad del docu-

mental argentino reciente que “está signado por sus obligaciones respecto del mundo histórico” (Piedras 2014: 239). También es un documental en el que domina lo performativo. La película se estructura en tres partes bien definidas: las imágenes filmadas en vídeo en el viaje de 1989, la búsqueda a través de Internet de la chica que le había sorprendido en aquella ocasión, y una posterior visita al sur de Corea para entrevistarla, en 2009. La conclusión es sorpresiva y encubre los sentidos ocultos del film. La película ejemplifica lo que afirmó Susanna Egan: el film documental autobiográfico escenifica una intensificación transformativa de una experiencia vital. Y lo hace en un modo inesperado, elusivo, explotando y explorando los idiomas del lenguaje cinematográfico (1994: 613) En este caso no se trata tanto de un film-ensayo en estado puro, aunque por su énfasis autobiográfico y autorreflexivo sobre el medio que está utilizando lo sitúa también en esa órbita.

El director aprovecha unos materiales filmados en videocámara en el año 1989. Proviene de un viaje que José Luis García hizo a Pyongyang para asistir a una reunión de activistas internacionales, el “Festival Internacional de Jóvenes y Estudiantes”, organizado por Corea del Norte. La casualidad impregna el film. Nos enteramos de que García no era el invitado, sino que fue a Corea en sustitución de su hermano, el verdadero activista. Lo considera un “viaje inesperado”, que resulta una buena manera de olvidar un desengaño amoroso. Con textura de vídeo nos ilustra el largo viaje en avión a las antípodas de Argentina, hasta el norte de Corea, un “lugar perfecto para olvidarse de todo”. Demuestra esta profunda lejanía, espacial y temporal, el visionado de un mural con fotografías de Breznev y Fidel Castro. Así, puede definirse a sí mismo con un cierto desapego: “No era ni periodista ni militante, era paracaidista”, insistiendo en que sustituye a su hermano que no ha podido ir. García registra distintos aspectos del Festival y nos ofrece el recuerdo de las actividades paralelas que se realizaron: la visita a una fábrica, la convivencia con una familia. Se sorprende de que no se hable para nada de un hecho reciente protagonizado por la juventud china, la revolución de la plaza de Tiananmen. Recuerda con fascinación la visita a Panmunjom, la frontera más vigilada del planeta con sus leyendas dramáticas de intentos de cruzarla. Como dice García: “las consignas del verano del 89 comenzaron a desvanecerse en el aire. Solo una sigue dando vueltas en mi cabeza”. Esa no es otra que la reunificación de las dos Coreas y el deseo de saber qué le ha sucedido a una joven surcoreana.

La atención, entre curiosa y nostálgica, hacia una realidad que se percibe ya en vías de extinción, se convierte en exploración íntima, en justificación de un magnetismo, cuando García se interesa por la historia de Lim Sukyung, una joven activista de Corea del Sur que llega al encuentro de 1989 después de dar la vuelta

al mundo para terminar a pocos kilómetros del punto de partida, al norte de la frontera de su propio país. Aquí empezamos a entrar en materia. José Luis García relata en voz en *off*, con tono cálido y con expresión sincera, la transformación de su actitud durante el viaje coreano, desde el leve interés por el compromiso político a la obsesión que le provocó ver la acción de la joven del Sur, quien se atrevió a expresar sus creencias ideológicas frente a los activistas internacionales, y también a demostrar una asombrosa fe en el pacifismo, manifestando en múltiples ocasiones el deseo de que su país se reunificara, acabando con décadas de separación. Dos noches antes del regreso, García sale a caminar solo por la ciudad cámara en mano y anota: “la última vez que la vi era como en un sueño”. A continuación filma unas imágenes de movimientos de masas que evocan las escenas de Leni Riefenstahl en *Triumph des Willens* (1934), de grandes y mecánicos movimientos coreográficos de masas. Allí se encuentra con Sukyung. Aparece de repente, en medio de la masa, cerca de donde él estaba, “en las escalinatas del Palacio del Pueblo”. Es la última vez que Sukyung pronuncia sus consignas a favor de la reunificación ante un grupo de coreanos. De regreso a Buenos Aires, dos semanas más tarde, a través de los jefes de la delegación argentina, García se entera de que cuando Lim Sukyung regresó a su país, atravesando a pie esa frontera infranqueable e inexpugnable, arriesgó su vida ante las cámaras y fue inmediatamente detenida: “eso fue lo último que supe de ella”.

En los años siguientes siguió con interés las noticias sobre Corea. Alguna vez vuelve a repasar las imágenes de la conferencia de prensa de Sukyung con opiniones contundentes a favor de la reunificación. El director establece un paralelismo entre su vida y el interés por Corea. En sus sucesivos traslados de casa, familia y países, lleva consigo los vídeos grabados en Corea del Norte. Tiene noticias acerca de ella a través de Internet. Descubre que al cruzar la frontera fue acusada de subversión, espionaje y contrabando, y fue condenada a diez años de cárcel. Luego, nos cuenta García, nada más se supo de ella, e incluso algunos periódicos la dieron por muerta. Años más tarde García empieza una fructífera investigación en Internet. Se entera de que cruzó la frontera a pie y fue detenida. Le resulta de gran ayuda trabar conocimiento en 2008 de un coreano argentino, Alejandro Kim, quien le ayuda en las comunicaciones por correo electrónico y actúa como traductor.²

Descubre que salió de la cárcel, se casó, tuvo un hijo, y que este murió en un accidente en una piscina en las Filipinas. Luego se divorció, pasó un tiempo en un monasterio budista y ahora es profesora de periodismo en una

2 Como parte de la búsqueda intenta obtener sin éxito un documental norcoreano sobre ella, *Flower of Reunification*. Cuando lo encarga, las autoridades comunistas le envían fotografías de flores. Actualmente está disponible en Youtube, y se comprueba que es un ejemplo patético de propaganda: <<https://www.youtube.com/watch?v=t7fUTltA3RE>>.

universidad de Seúl. Así García decide hacer un documental que organizará en torno a una entrevista a Lim Sukyung. Un productor coreano le recomienda cambiar de tema porque ella es una persona difícil. A pesar de todo, decide enviarle un *e-mail*, con muy pocas esperanzas: “Mi primer mail fue como un mensaje en una botella”. Después de contactar con ella y de un intercambio de varios mensajes electrónicos decide regresar a Corea (esta vez a la del Sur) con el amigo coreano-argentino, figura indispensable, puesto que se ha convertido en su compañero de fatigas facilitando la posibilidad de entrevistarla.

En la tercera parte de la película algunas de las actividades que presenciemos son el reflejo inverso de algunas de la primera parte, enfatizando así la oposición general entre Norte y Sur (dictadura y democracia, teoría del periodismo y cine documental en acción, etc.). Hay una visita a la frontera más vigilada del planeta, pero esta vez desde el lado sur. Consigue filmar a Sukyung mientras da clases en la universidad. El objetivo del viaje es hacerle una entrevista, registrar algo de su vida cotidiana. Así, visita la casa de sus padres y ella cocina para los visitantes australes. Las secuencias en las que Sukyung está dando su clase en la facultad de periodismo tienen el atractivo de introducir un nivel de reflexión acerca del medio. Asistimos a una clase sobre *privacy*, sobre el derecho a estar solo. Precisamente esto es lo que el cineasta está perpetrando. Sukyung ha construido un muro que la protege y el cineasta está intentando atravesarlo. En la persecución a través de su vida privada y cotidiana, de cuando en cuando acompañan a Sukyung en visitas a bares. Visitan el bar “La luna sobre mil ríos”, donde ella canta karaoke, y donde reciben veladas o misteriosas amenazas: “El que viene a tomar conmigo termina enfermo”.

Visitan también algunos de los lugares en los que había estado Sukyung al salir de la cárcel. Ella no les acompaña siempre. El templo Haeinsa es el monasterio “donde perdimos su rastro cuando la buscábamos en Internet”. Allí se refugió después de la muerte de su hijo y el divorcio del marido. Un monje les atiende y les da explicaciones. Regresan y tienen un accidente en la autopista. Cuando están en el hospital de la ciudad de Daegu, García apunta: “El accidente me hizo pensar en lugares comunes que se olvidan todo el tiempo. Nada es para siempre, todo puede cambiar en un instante”. Curiosamente añade que durante la primera noche en el hospital “reviví el momento del choque en un sueño. [...] Avanzando sin frenos contra un muro de hierro. [...] Algo parecido me pasaba con ella”. En efecto, García va confesando el magnetismo en la distancia que siente hacia la figura de Sukyung y el gesto radical por defender sus ideas.

Después del accidente acompañan a Sukyung en un viaje al sur de la península coreana. Se detienen a cenar en un restaurante de un antiguo com-

pañero de militancia y después de beber unos tragos, ella se emociona (“como nunca antes, como nunca después”) y les muestra una foto de su hijo muerto. El niño murió en un accidente durante una excursión escolar a Filipinas. Sukyung les habla del libro que su hijo se llevó como lectura para el viaje, *Cómo sobrevivir en el Polo Sur*, un título claramente significativo en el contexto de la película. Ella no sabe por qué había escogido este libro si estaba yendo a un país tropical. Unas semanas más tarde lanzó las cenizas de su hijo junto con las del libro. Sukyung le hace una pregunta entre naif y misteriosa: si Ushuaia, en Argentina, queda cerca del Polo Sur. Les enseña la foto del hijo y llora. El segundo viaje termina con el intento, fracasado, de hacerle la entrevista. García le somete a doce preguntas. Sus respuestas son lacónicas: sí, no, tal vez. No consigue hablar con ella sin interferencias. Kim y García regresan a Buenos Aires frustrados.

La conclusión llega de un modo inesperado. Este último episodio del documental está ambientado en Argentina. Alejandro y Sukyung se han hecho amigos y siguen en contacto. Con sorpresa comprobamos que no mucho tiempo después Sukyung llega a Argentina. Finalmente accede a realizar la entrevista que le pedía el cineasta. Es el segundo intento de entrevista. Ella se muestra muy agresiva, le acusa de plantear preguntas estúpidas. El conflicto se traduce en una tensa secuencia que expresa muy bien las dificultades del film. Hasta ese momento García ha sido un *voyeur*, observador obsesivo, desde el otro lado de la cámara. Ante los ataques de Sukyung todo se anima. Ella le obliga a sentarse delante de la cámara y a hacerle directamente las preguntas. Ahora las preguntas y respuestas fluyen. Explica finalmente su versión del viaje de 1989 y los efectos que tuvo. Ella era la encargada de la propaganda de la organización de los estudiantes que viajaba a Corea del Norte. La experiencia de la cárcel la ayudó a convertirse en escritora. Su voz va desapareciendo, cada vez tienen menos importancia las preguntas y las respuestas, y esto se combina con un plano en barrido (*whip pan*) de un mapamundi coreano que cuelga en el muro del apartamento de Alejandro Kim, gracias al cual viajamos desde Corea hasta la Argentina a través del océano Pacífico: “A ella la había traído el mar. Buenos Aires era solo una escala más”. Es un modo visual muy efectivo de hacernos tomar conciencia de las insalvables distancias culturales que alejan a cineasta y objeto del deseo. De la querencia comunicativa que asocia a ambos personajes, pero también de las dificultades que esta entraña.

La penúltima secuencia de la película materializa el viaje al Sur. José Luis García y Alejandro Kim acompañan a Sukyung hasta Ushuaia, la última ciudad argentina en la ruta al Polo Sur, por donde pasean contemplando las quietas aguas grises de la gran bahía. La cámara se detiene en nimiedades: un conejo que se esconde tras unos matorrales, Sukyung que pasea pensativa

junto al mar gris y amenazador. Alejandro y Sukyung cantan a dúo una canción coreana muy romántica y pegajosa, “La lluvia y tú”, de Bang Joon-Suk.

La letra de la canción puede leerse con un doble sentido. Se refiere al sentimiento de dolor de la madre que ha perdido a su hijo, el recuerdo del cual la persigue. Pero también a la obsesión de García por Sukyung, que no es de amor, pero sí de presencia del recuerdo en un momento importante de la vida. Incluso el dolor por la división de un país. Las últimas imágenes del documental nos devuelven al año 1989, al momento en que Sukyung regresó a Corea del Sur. El film trata de la pérdida de los ideales de juventud, de los misterios en torno a la pérdida de un hijo, de la atracción magnética entre dos personas (sin contenido sexual o romántico), de dos países y culturas muy alejadas. El largo peregrinaje hacia el Sur, el acercamiento a Ushuaia, significa la búsqueda de un Sur cargado de sentidos alternativos.

La primera parte del film está montada a partir de las grabaciones que el realizador hizo en 1989 en VHS, en un estilo antiguo, de reportaje doméstico. El conjunto esconde una mirada nostálgica hacia un universo que está a punto de desaparecer. García nos recuerda en varios momentos la inminente caída del muro de Berlín que se iba a producir pocos meses después. En la conclusión, García vuelve a utilizar material de archivo. La película adquiere una calidad granulosa, proveniente del VHS. Son las imágenes de Sukyung al cruzar la frontera, de regreso a su país. Sukyung recita la oración por la paz de San Francisco. Y estas son las últimas imágenes que vemos en el film y las últimas palabras que oímos, subrayando el sentido pacifista de la empresa.

El realizador se atreve a exponer su desnudez, sus dudas, a confesar lo que de obsesivo tiene seguir el rastro de esta muchacha por tanto tiempo y por tantos kilómetros. Hay un proceso de despojo, de eliminación del pudor y de atreverse a presentar sus debilidades y dudas. Un crítico cinematográfico, el de *Página 12*, emitió una opinión incompleta sobre la película a propósito de la secuencia de la entrevista:

Sorpresivamente, ese encuentro es puesto en escena de un modo convencional, que contrasta en su encuadre casi amateur con el rigor con que García llegó hasta ahí. Algo no está bien y cuando el director hace su primera pregunta, la película colapsa. Sumkyung [sic!], enojada por lo que considera una pregunta burda, toma las riendas de todo en una escena tan tensa como cómica, en la que parece ser ella quien dirige y García, delante de la cámara, queda desnudo. Como el emperador (Cinelli 2013: s. p.).

El crítico no se da cuenta de que un proceso semejante se ha producido ya previamente en la película, cuando Sukyung confiesa al cineasta el dolor por la muerte de su hijo y la razón de su obsesión por el Sur que se confir-

mará en las dos últimas secuencias. Allí ya hemos visto la cara del cineasta y los personajes se han desnudado de sus máscaras de protección post-1989: documentalista o profesora de comunicación. De hecho, esta tragedia, vamos descubriendo poco a poco, es una de las claves de la personalidad de Sukyung y de su aparente actuación errática. En la visita al monasterio de Haeinsa se aclara este particular. Uno de los monjes les revela que Sukyung empezó a colaborar en una revista. Les muestra los artículos que escribía. Son artículos muy triviales con titulares como “un hijo niño es el ser humano más importante en el mundo para una madre”.

García, por su parte, arrastra consigo la pérdida de la juventud y el recuerdo de ese momento mágico en el verano de 1989, que luego asocia con la pérdida de los ideales. El clímax del film se produce en los últimos diez minutos, cuando encuentra, donde nadie lo buscaba, un final inesperadamente bello. Más allá de las oposiciones Norte-Sur, de las insinuaciones a propósito de las situaciones de dictadura y democracia. José Luis García consigue confesar sus perplejidades y hace que confluyan su búsqueda de una juventud y los ideales perdidos con la búsqueda del sentido de la muerte del hijo por parte de Sukyung. Estos dos destinos de la película confluyen en Ushuaia, el lugar más meridional de la Argentina, más cerca de la explicación que buscaba el hijo muerto en el libro que se llevó de viaje, *Cómo sobrevivir en el Polo Sur*. Es una solución en clave poética, intuitiva, ambigua, insinuada, de los muchos problemas planteados a lo largo del film.

En “El Sur”, el cuento de Borges, el norte y el sur de Buenos Aires se presentan como los dos polos de la sociedad. En el relato hay también un sentido alternativo del espacio y el tiempo como comprobamos en estas frases: “También el coche era distinto; no era el que fue en Constitución, al dejar el andén: la llanura y las horas lo habían atravesado y transfigurado” (Borges 1989: 200). Unas líneas más adelante leemos: “Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no solo al Sur” (Borges 1989: 200). Estas palabras no solo provocan el desasosiego en el lector, sino que abren las puertas a un sentido alternativo del tiempo y el espacio. Algo parecido a lo que sucede al espectador de este documental. Desde la textura de la imagen, el paso de lo borroso y provisorio de lo analógico a la imagen prístina digital, se abre el camino para descubrir la identidad del director y de la “chica del Sur”. Descubre un Sur más íntimo, que esconde otros sentidos, superando los límites de la oposición en clave borgeana. En la secuencia final se ha desvanecido el sentido de la búsqueda de la “chica del Sur”. *La chica del Sur* consigue superar lo anecdótico. Convierte en categoría un canto al pacifismo y una denuncia velada de los absurdos de la geopolítica. Es un excelente ejemplo

del documental performativo en primera persona que incorpora elementos autoficcionales.

LATENCIAS DE LA AUTOFICCIÓN

Los filmes y textos examinados aquí se acercan al *film-essay*. A ellos se puede aplicar lo que escribió Lopate acerca de Alain Resnais, puesto que detectamos un voz auto-interrogativa: “like a true essayist’s, dubious, ironical, wheeling and searching for the heart of the subject matter” (1998: 286). Una reflexión de Gasparini es también oportuna:

[...] l’autofiction ne peut se définir qu’à travers une critique de l’autobiographie. Elle se constitue comme genre littéraire en s’opposant au genre dont elle dérive et avec lequel on risque de la confondre. Et, pour s’en distinguer, elle le construit comme un mauvais objet, immoral et prosaïque, dont elle doit éviter la contamination (Gasparini 2011: 24).

Las obras que he analizado nos muestran a autores tentados por la autoficción –*tentation autofictionnelle*– que con propuestas intermediales se analizan, se exponen en público, no por el toque de egotismo inherente a cualquier autobiografía, sino como exploración de algunas íntimas creencias. Sokurov reflexiona sobre la fragilidad del arte y la centralidad de la pintura en la cultura francesa y europea de nuestro tiempo, a partir del ejemplo de un Louvre y un barco en peligro de naufragio. Gimferrer expone el concepto de tiempo eterno y recursivo encarnado en el “personaje” que ha construido a través de las décadas. José Luis García, en *La chica del Sur*, a través del contraste de medios (vídeo analógico en VHS y digital) exponiendo los peligros de la privacidad, indaga sobre una misteriosa “chica del Sur”. Le sirve para presentar sus perplejidades y hace que confluyan su búsqueda de una juventud y los ideales perdidos con la búsqueda del sentido de la muerte del hijo de Sukyung. Es una solución en clave poética, intuitiva, ambigua, insinuada, de los muchos problemas planteados a lo largo del film. Son variaciones de las “latencias” discutidas al principio: se detiene el tiempo, lo sentimos de otro modo y nos permite establecer una maniobra definitoria en el proceso autorreflexivo (*self-reflexive*) y de autoconfiguración. Se produce una retención del tiempo en un momento de reflexión. Nos acercamos a la frase provocadora de Roland Barthes: “Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman” (1995: 81).

BIBLIOGRAFÍA

- ALTER, Nora, (1996): "The Political Im/perceptible in the Essay Film Farocki's Images of the World and the Inscription of War", *New German Critique* 68, 165-192.
- BARTHES, Roland (1995): "Roland Barthes par Roland Barthes", en *Oeuvres complètes* vol. 3: Paris: Éditions du Seuil, 79-250.
- BORGES, Jorge Luis (1989): *Obras completas* I. Buenos Aires: Emecé Editores.
- CASTELLET, Josep M. (1981): "Pròleg" a Pere Gimferrer, *Dietari (1979-1980)*. Barcelona: Edicions 62, 7-17.
- CINELLI, Juan Pablo (2013): "La chica del Sur, otro notable documental de José Luis García. Maravillosa libreta de apuntes hecha cine", accesible en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-27748-2013-02-07.html>> [última visita: 02.10.2015].
- EGAN, Susanna (1994): "Encounters in Camera: Autobiography as Interaction", *Modern Fiction Studies* 40.3, 593-618.
- ELIOT, T. S. (1997): "Tradition and the Individual Talent", en *The Sacred Wood*. London: Faber and Faber.
- GASPARINI, Philippe (2009): "De quoi l'autofiction est-elle le nom?", en *Autofiction.org*, accesible en <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>> [última visita: 02.10.2015].
- (2011): "Autofiction vs autobiographie", *Tangence* 97, 11-24.
- (2014): "La tentation autofictionnelle. De l'Antiquité à la Renaissance", en Anna Forné y Britt-Marie Karlsson (eds.), *Stratégies autofictionnelles = Estrategias autoficcionales*. New York, Peter Lang, 15-36.
- GENETTE, Gerard (2006): *Bardadrac*. Paris: Seuil.
- GIMFERRER, Pere (1994): "Autorretrato", *ABC Cultural*, 8 de abril.
- (1995): *Obra catalana completa / 2. Dietari Complet, 1 (1979-1980)*. Barcelona: Edicions 62.
- (2010): "Prólogo" a Albert Serra, *Honor de caballería. Plano a plano*. Barcelona: Intermedio.
- GINZBURG, Carlo (2015): *Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica*. Milano: Adelphi.
- LOPATE, Phillip (1998): *Totally, Tenderly, Tragicall*. Amsterdam: Anchor.
- MEREGHETTI, Paolo (2015): "Fantasmi al museo in difesa dei valori", *Corriere della Sera*, 5 de septiembre, 55.

- NAVARRO, Justo (2011): "Dietario: figuras en una pantalla", *Mercurio. Panorama de Libros* 127, 18-19.
- NICHOLS, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- PAZ, Octavio (1999): *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer. 1966-1997*. Barcelona: Seix Barral.
- PIEDRAS, Pablo (2011): "El documental subjetivo: una tendencia productiva en el cine documental contemporáneo", en Lauro Zavala (coord.), *Reflexiones teóricas sobre el cine contemporáneo*. México: Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal, disponible en <<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto/textos/Autenticantes.doc>> [última visita: 02.10.2015].
- (2014): *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- RENOV, Michael (2004): *The Subject of the Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SETTIS, Salvatore (2015): "L'immagine è sempre politica", *Il sole 24 Ore. Domenica*, 6 de septiembre, 21.

FILMOGRAFÍA

- GARCÍA, José Luis (2012): *La chica del Sur*. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)/LAT-E.
- SOKUROV, Alexander (2015): *Francofonia. An Elegy for Europe*. Francia: Idéale Audience, Zero One Film, N279 Entertainment.
- GODARD, Jean-Luc (1998): *Histoire(s) du cinéma Episode 3A La monnaie de l'absolu*. Francia: Gaumont.