

Retratos audiovisuales

Por Fernanda Alarcón* y Mariano Veliz**



Rey (2017), de Niles Atallah

El género pictórico del retrato posee una vasta tradición en la historia del arte y promovió una prolífica producción crítica y teórica. En el rastreo de sus orígenes, emprendido por investigadores como Pierre y Galienne Francastel (1978), se puede llegar hasta el antiguo Egipto y la difusión del arte funerario. En esta dirección, no puede desconocerse la relevancia adquirida por la noción de individuo. Desde el surgimiento de su variante burguesa en el Renacimiento, el retrato se configuró como un medio privilegiado de conformación identitaria, como un acto de memoria y como un modo de promoción social. Tzvetan Todorov (2006) explora con precisión la simultaneidad de una nueva concepción del individuo y la emergencia del retrato humanista. El retrato estuvo dedicado, inicialmente, a representar a los sujetos que concentraban el poder político, económico o cultural en sus respectivas sociedades. Sin embargo, dado que su historia está marcada por una paulatina ampliación de fronteras, a lo largo de los siglos el género fue mutando a través de la integración de nuevos actores

sociales como modelos en concordancia con una serie de transformaciones históricas y culturales. En esas travesías surgieron tanto los retratos de grupos estudiados por Alois Riegl (2009) en el Barroco holandés como los retratos realistas que, en el siglo XIX, hicieron visibles las existencias de aquellos sectores expulsados por la Modernidad y la expansión del capitalismo (Bourriaud, 2015). En ese mismo siglo, en América Latina, los retratos públicos explorados por Laura Malosetti Costa (2022) promovieron la vinculación del retrato y la conformación de una identidad nacional volcada sobre los rostros de los próceres del período de las independencias. A su vez, la historicidad de las figuraciones del rostro en particular, como elemento clave del género, fue estudiado con detenimiento por autores como Jean-Luc Nancy (2006), Gilles Deleuze (2002), Jacques Aumont (1998) y Hans Belting (2021).

Desde su origen, el cine se apropió de este género y reveló las torsiones que el retrato debe atravesar en su inflexión audiovisual. El retrato experimenta aquí un primer proceso de ampliación. El cine primero, el video y la televisión después, las nuevas pantallas y dispositivos en la actualidad, supusieron una explosión de la temporalidad. A diferencia de la búsqueda del “instante pregnante”, clave en el funcionamiento tradicional del género, los discursos audiovisuales despliegan el retrato en el tiempo. Esta expansión supone, en ocasiones, la emergencia de una mayor narratividad. El retrato audiovisual puede confluir con el relato. Junto con esta dilación debe destacarse la posibilidad de desarrollar alternancias temporales. En este sentido, muchos retratos documentales encuentran en el material de archivo la posibilidad de complejizar la temporalidad del retrato a través de la apropiación de diversas imágenes y sonidos del pasado. En otras ocasiones, esta expansión deriva del trabajo con la multiplicación de puntos de vista. De este modo, el sujeto retratado es percibido desde una variación proliferante de perspectivas sensoriales y de posicionamientos enunciativos. En este incremento de las posibilidades del retrato audiovisual, la inclusión del sonido resulta ineludible. Si en algunos casos, el retrato audiovisual puede incluir

la voz del individuo retratado, y sumar la materialidad de esa voz, su sensibilidad, sus inflexiones subjetivas; en otros se suman otras voces que dan cuenta del sujeto y de diferentes recortes al respecto. En este sentido, el retrato audiovisual nunca se compone como una simple traslación de los recursos pictóricos, escultóricos y fotográficos, sino que alienta la aparición de procedimientos propios, novedosos, a veces disruptivos, que posibilitan un renacimiento del retrato como género y una mutación de sus concepciones.

Más allá de las diferencias en los soportes, en las últimas décadas se produjo un incremento notorio de la producción de retratos en diálogo con nuevos abordajes de la subjetividad. En este giro contemporáneo, se acentúa su diferencia con la biografía, que confía mayoritariamente en la posibilidad de recomponer una historia de vida a través del relato detallado de sus episodios más relevantes. Por el contrario, el retrato detenta un carácter fragmentario, que fija en algunos instantes la dimensión no conclusiva de las identidades de los sujetos retratados (Renato Bernárdez Dini, 2015). Raquel Schefer (2008) aboga por esclarecer el carácter experimental de los retratos audiovisuales, atentos a la búsqueda de nuevas correspondencias entre las concepciones actuales de la subjetividad y las materializaciones propuestas en estos retratos audiovisuales. John Berger (2006) desarrolla una búsqueda cercana en el campo de los estudios sobre los retratos fotográficos.

En este contexto histórico, marcado por la crisis de las definiciones tradicionales del sujeto, por la emergencia de políticas de la identidad y por la transformación de las agrupaciones colectivas, la producción audiovisual devino un territorio idóneo para reformular tanto el género del retrato como los acercamientos a las identidades (individuales o colectivas) que se habían extendido en el campo del audiovisual. En esa búsqueda, sobresalen autorretratos como *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003), en el que las *home movies* familiares devienen el material de su propia auto figuración; *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008), en el

que la hibridación del documental y la animación conducen a una auto-revelación del yo del cineasta; y *Of Time and the City* (2008), en la que Terence Davies reconstruye su infancia en la ciudad de Liverpool. En estos casos, lejos de la reconstrucción integral de sus historias de vida, los documentales se enfocan en períodos limitados y lo hacen a través de experimentaciones formales. En otros casos, documentales como *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005) o *Amy* (Asif Kapadia, 2015) proponen retratos de personajes públicos, de menor o mayor trascendencia, para revisar los modos en los que algunas imágenes dan cuenta no de la totalidad de la experiencia, sino de algunos de sus momentos más fulgurantes.

En el marco de la producción latinoamericana, el retrato audiovisual se convirtió en el espacio en el que fue posible fraguar nuevas aproximaciones a la subjetividad de los individuos retratados. Así, surgieron retratos de las víctimas del terrorismo de Estado centrados en exploraciones de su subjetividad, como *Retratos de identificação* (Anita Leandro, 2014) o *Ejercicios de memoria* (Paz Encina, 2016). En ese contexto, irrumpieron películas sobre represores y genocidas (*El caso Pinochet*, Patricio Guzmán, 2001) y sus alianzas civiles (*El diario de Agustín*, Ignacio Agüero, 2008). También aparecieron nuevos modos de pensar la figura del pueblo y/o de los trabajadores, alejados de los circulantes en el cine militante de los años sesenta y setenta, y vinculados con las zonas no homogéneas de las construcciones identitarias colectivas como *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004). Otras películas abordan la posibilidad del autorretrato como *Esquirlas* (Natalia Garayalde, 2020) y otras indagan en la potencia de los retratos imaginarios como *Rey* (Niles Atallah, 2017). Finalmente, algunas se arriesgan a los retratos familiares como *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi (2017). En todos los casos, se trata de una producción audiovisual que procede a desmontar la tradición del género del retrato y a proponer maneras disruptivas de pensar la identidad que reconfiguran el panorama político y estético de la contemporaneidad.

Los artículos que conforman este dossier profundizan algunas de estas perspectivas y diseminan el alcance de la noción de retrato para estudiar la producción audiovisual latinoamericana reciente. En su artículo “Las caras del rey. Algunas ideas sobre la potencia del retrato en el cine”, Fernanda Alarcón explora las múltiples formas en las que la noción de retrato dialoga y se tensiona con la producción cinematográfica. Su análisis sobre *Rey*, de Niles Atallah (2017), se inicia con una reflexión sobre el género del retrato. ¿De qué manera una película de ficción sobre Orélie Antoine de Tounens puede ser concebida como un retrato? ¿La semejanza tiene en el retrato audiovisual la misma relevancia que tenía en los retratos pictóricos tradicionales? El abordaje de esta figura histórica le permite a Alarcón una reflexión sobre los modos en los que el retrato supone una simultaneidad temporal: el pasado histórico, el presente de la realización, el futuro a construir. En la circulación de retratos se entrecruzan estos tiempos y se proponen lecturas de la historia abiertas a pensar el presente. En este sentido, el siglo XIX se imbrica con el XXI y el retrato constituye la superficie sobre la que se tensionan lo individual y lo colectivo, pero también, en este caso, el Estado chileno y el pueblo mapuche. En esos conflictos históricos, inscriptos en el retrato como género, la autora también vislumbra con lucidez la propia historicidad de los dispositivos: la fotografía, el cine y la cultura digital. En esa búsqueda, el artículo indaga los enlaces entre los soportes tecnológicos, los dispositivos audiovisuales y las formas de funcionamiento del retrato.

Francisca Pérez Lence despliega en “El retrato que fue y el que pudo haber sido: A propósito de *Santiago. Uma reflexão sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2007)” un análisis de este documental brasileño a partir de la proposición de un retrato mutuo. Si los estudios que lo abordaron previamente privilegiaron el estudio de las formas en las que Moreira Salles retrata al antiguo mayordomo de su familia, y rastrean la importancia de la desigual distribución del poder entre ambos, la aproximación de Pérez Lence permite ver la relación entre ellos desde otra perspectiva. En su argumentación, el retrato que el cineasta esboza de

Santiago se tensiona con el que el antiguo mayordomo realiza del cineasta y su familia. De esta manera, el artículo complejiza su reflexión en torno a cómo se imbrican y multiplican los enlaces entre retratista y retratado. El retrato audiovisual se disemina en estos retratos que funcionan, al mismo tiempo, como autorretratos. En esa proliferación adquiere una relevancia específica el trabajo sobre la voz. Pérez Lence desglosa las formas en las que la banda sonora, y en especial la *voice over*, compone un aspecto fundamental del retrato. En este sentido, su artículo resulta clave para pensar las especificidades de un retrato audiovisual.

En “Álbum de abuelas. Los retratos cinematográficos de Maite Alberdi y Tatiana Mazú”, Mercedes Alonso propone una aproximación a dos documentales contemporáneos, *La once* (Maite Alberdi, 2014) y *Caperucita roja* (Tatiana Mazú, 2019), a partir de una noción acotada del retrato: un retrato de familia centrado en las abuelas de las respectivas realizadoras. El artículo se despliega en un campo de preocupaciones doble: por un lado, reflexiona en torno a la representación de la figura de “las viejas” en el cine. En esa dirección, la autora identifica un fenómeno significativo: la aparición de una serie de documentales latinoamericanos que, en los últimos años, visibilizaron a integrantes de ese grupo etario de un modo alejado del que suele producirse en las narraciones tradicionales. Por otro lado, esta forma de romper la supresión habitual es abordada en el artículo a través de un giro relevante: ¿cuáles son los dilemas éticos y estéticos que irrumpen frente a la posibilidad no solo de filmar a una “vieja” en un documental, sino a su propia abuela? Alonso se dedica a analizar los modos en los que los cuerpos, los rostros, los gestos y las actitudes son filmados en estos retratos audiovisuales. ¿Cómo se filma a quienes están “retirados de la vida activa —laboral registrada—, de la producción —económica—, de las imágenes —porque no cumplirían con los parámetros de lo deseable, agradable”? A esta pregunta general le siguen otras particulares: “¿qué hacen las cineastas con sus abuelas, cómo las filman; es decir, cómo

hablan con o sobre ellas; qué formas de estar con ellas tienen lugar desde atrás de la cámara o frente a ella?”. En el trabajo exhaustivo con estos documentales, Alonso recurre al análisis desarrollado por Pablo Piedras en torno al “documental en primera persona” para ver cómo se produce una inflexión particular de este cine, dado que aquí la primera persona aparece con o a través de otro miembro de la familia, la abuela.

Finalmente, en “*Flora no es un canto a la vida* (2018) de Iair Said: retratos de presente, signaturas de pasado”, Débora Kantor problematiza la relación entre retratista y retratada. En su minucioso análisis del documental de Said, la autora apela a algunas teorías contemporáneas en torno al documental performativo y el documental en primera persona para evaluar el funcionamiento de un documental en el que el cineasta compone un retrato de su tía abuela. Sin embargo, a diferencia de los documentales estudiados por Mercedes Alonso, aquí la principal motivación del sobrino parece ser postularse como heredero del departamento de Flora. En este sentido, el documental complejiza las formas de pensar al retrato como autorretrato. ¿Cuánto se materializa en el retrato de la subjetividad del retratista? Pero, al mismo tiempo, ¿cómo se imbrica la identidad del cineasta con la composición performativa de un personaje? Kantor aborda estos dilemas a través de una reflexión en torno a la posible existencia de un “humorismo judío”. Es allí, en su indagación de una clase de personaje frecuente en este humorismo, el *shnorrer*, una suerte de aprovechador o embustero, que el documental de Said despliega un retrato en movimiento. A lo largo de su desarrollo, el retrato muta y ni el retratista ni la retratada parecen iguales que en un primer momento. El carácter audiovisual, la expansión temporal, la transformación del punto de vista, todo colabora para que el documental constituya un retrato póstumo de la tía abuela. El documental, en la senda del arte funerario que está en el origen de la historia del retrato, inmortaliza a Flora y su vínculo, complejo y variable, con su retratista.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

Bibliografía

- Aumont, Jacques (1998). *El rostro en el cine*. Paidós: Barcelona.
- Belting, Hans (2021). *Faces. Una historia del rostro*. Madrid: Akal.
- Berger, John (2006). *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bermudez Dini, Renato (2015). "Aproximaciones teratológicas al retrato en la pintura contemporánea" en *Revista Sans Soleil*, número. 7, pp. 82-102.
- Bourriaud, Nicolas (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cole, Jonathan (1999). *Del rostro*. Barcelona: Alba.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari (2002). "Año cero –Rostridad", en *Mil mesetas*. Valencia, Pre-textos.
- Francastel, Pierre y Galienne (1978). *El retrato*. Madrid: Cátedra.
- Malosetti Costa, Laura (2022). *Retratos públicos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Nancy, Jean Luc (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Piedras, Pablo (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Riegl, Alois (2009). *El retrato holandés de grupo*. Madrid: La balsa de Medusa.
- Schefer, Raquel (2008). *El retrato en el documental*. Buenos Aires: Universidad del Cine.
- Todorov, Tzvetan (2006). *El nacimiento del individuo en el arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

*Fernanda Alarcón estudió Artes Combinadas en la Universidad de Buenos Aires (UBA), donde se desempeña como profesora de "Análisis, Crítica y Estudios sobre Cine" desde 2011. También dicta "Historia de las Artes Audiovisuales" y el seminario "Miradas Mutantes. Escribir, investigar, proyectar con enfoque de género" en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Es Magíster en Crítica y Difusión de las Artes (UNA). En 2024 publicó el libro *Cruzando géneros. Un recorrido por el cine de Lucrecia Martel*, por EUDEBA. Actualmente está escribiendo su tesis doctoral sobre ficciones históricas y paisajes coloniales en el cine contemporáneo latinoamericano. Sus actividades de investigación y docencia entrelazan los estudios visuales y los estudios de género. E-mail: ma.fernanda.alarcon@gmail.com

**Mariano Veliz es Doctor en Historia y Teoría de las Artes, Magister en Análisis del Discurso y Licenciado en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es Docente de la carrera de Artes de la misma institución y de la carrera de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Dirige la revista académica *En la otra isla. Revista de audiovisual latinoamericano*. Junto con Natalia Taccetta, dirige la colección "Imagen e historia" para la editorial Prometeo. E-mail: marianoveliz@gmail.com