

Las nuevas formas del biodrama en el documental latinoamericano. Cuchillo de palo/108 (2010) de Renate Costa y The Illusion (2009) de Susana Barriga
Laura Durán
Arkadin (N° 6), pp. 116-124, agosto 2017. ISSN 2525-085X
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LAS NUEVAS FORMAS DEL BIODRAMA EN EL DOCUMENTAL LATINOAMERICANO

LAURA DURÁN

laudu@yahoo.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Recibido: 03/02/2017 | Aceptado: 09/05/2017

RESUMEN

En este artículo se reflexiona sobre las nuevas estéticas que presenta el documental latinoamericano donde la ruptura y la superación de la instancia de pretensión de enunciación objetiva deja paso y se funde en la enunciación de un yo que interpela al otro y a sí mismo. El biodrama se instala, entonces, con su fuerza narrativa y con sus formas de film ensayo en la escena cinematográfica contemporánea.

PALABRAS CLAVE

Cine; documental; subjetividad; biodrama; Latinoamérica



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

DE LA OBJETIVIDAD A LA SUBJETIVIDAD

En 1995, Michael Renov apuntaba que el documental audiovisual, como ocurría también con la ciencia, estaba volcándose más hacia la subjetividad. Si desde la II Guerra Mundial, explicaba Renov, el documental se centraba en la objetividad, a partir de la década del noventa se comenzaba a valorar la perspectiva personal y poner en primer plano el interés sobre el realizador. Según Renov, este fenómeno se debía a la proliferación de grupos sociales que se habían manifestado y habían luchado por sus identidades desde décadas anteriores. La enunciación totalizadora y objetiva del documental enunciado desde una especie de «voz de Dios» se había vuelto obsoleta. Se puede hablar, desde entonces, de nuevas subjetividades que toman la voz enunciativa en el documental. Esta inscripción del Yo, a su vez, implica la unión con un contexto social desde el cual se enuncia: «Si ciertamente vivimos en una época de identidades psicosociales intensificadas y cambiantes, no debería sorprenderle a nadie que la documentación de esta escena cultural esté profundamente impregnada de subjetividades» (Renov, 1995).

En este contexto, es interesante traer a colación un nuevo fenómeno que se está dando en el teatro latinoamericano: el biodrama. El término surge por un proyecto impulsado por Vivi Tellas que se denominó *Biodrama. Sobre la vida de las personas*. En él, los distintos realizadores convocados ponían en escena obras basadas en personas vivas en ese momento (Cornago, 2005: 6). Una de las propuestas más interesantes de biodrama fue la obra de la propia Vivi Tellas *Mi mamá y mi tía*, que presentaba en un ámbito privado una escena familiar protagonizada por su madre y su tía reales (Cornago, 2005: 7). Asimismo, por fuera de este ciclo, se destacaron obras como *Mi vida después*, de Lola Arias, en la que un grupo de actores nacidos en la década del setenta y ochenta evocaban mediante distintos elementos la vida de sus padres y realizaban una *remake* de las mismas (Blejmar, 2012).

Este nuevo fenómeno que implica una ruptura del binarismo realidad/ficción y una puesta en cuestionamiento del mismo, también puede verse en el cine documental latinoamericano. Así, en el contexto audiovisual se puede hablar de biodrama documental. De ello dan cuenta dos películas cuyas realizadoras se involucran entrando a escena y poniendo no sólo su voz sino también su cuerpo. En efecto, ellas ingresan en el cuadro y se posicionan como

sujeto y objeto de la representación. Así, centran la atención en sus historias familiares que encierran en sí mismas las historias políticas e ideológicas de los países latinoamericanos. Me refiero al cortometraje *The Illusion* (Cuba, 2009) de Susana Barriga y al largo *Cuchillo de palo/ 108* (España, 2010) de la paraguaya Renate Costa.

THE ILLUSION (2009)

«Yo quería hacer una película sobre la felicidad pero sólo tengo recuerdos difusos cuyo significado aún desconozco» dice Susana Barriga al inicio de su película *The Illusion*. Esta frase sintetiza la película: el intento frustrado por parte de la realizadora de reencontrarse con su padre, un exiliado cubano en Londres. Barriga viaja hasta Inglaterra para ver a su padre y el corto nos muestra, filmado con cámara oculta, ese encuentro. O habría que decir, mejor, ese desencuentro, porque en esa reunión se lleva adelante un drama: él le pide el pasaporte para asegurarse de que es su hija y empieza a desconfiar de ella al saber que el gobierno cubano le permitió salir del país: «es un privilegio grandísimo salir de Cuba, aunque sea para volver otra vez. Es un privilegio muy grande», le dice y comienza un largo monólogo para rechazarla. Finalmente, termina pidiéndole: «Vete. Cámbiate de apellido. Olvídame.» Es interesante tener en cuenta que Barriga nunca le dice a su padre que está siendo filmado. Como espectadores, asistimos a una reacción violenta y que podría ser infundada por parte del padre, ya que él no tiene pruebas de que Susana se comporte como una traidora. Al mismo tiempo, a diferencia del padre, nosotros sí sabemos que ella efectivamente lo está traicionando al filmarlo con una cámara oculta [Figura 1].



Figura 1. *The Illusion* (2009). Susana Barriga

Este es el pequeño drama mínimo que contienen los pocos minutos de la película, pero encierra un drama mucho mayor, que se desprende de su filiación con la realidad: la situación política de Cuba y el trauma de los exiliados políticos del país y de las familias que han resultado separadas por ello. Hay en este drama algo del orden de lo inevitable y fatal típico de la tragedia griega. El reencuentro armonioso de padre e hija es una ilusión, no porque no se concrete efectivamente sino porque constituye desde el comienzo algo imposible de llevarse a cabo. La grieta abierta entre quienes se quedaron en Cuba y los familiares que se exiliaron es tan grande que no hay posibilidad de vuelta atrás. El encuentro es una ilusión desde su misma concepción y no existe posibilidad de que deje de serlo. ¿Se buscaba efectivamente un reencuentro entre padre e hija si se llevaba una cámara oculta? ¿De qué otra forma podría haber reaccionado el padre? Son preguntas que no pueden tener respuesta. Quizá, como en la tragedia griega, nos demos cuenta del error cuando resulta demasiado tarde.¹

La imagen que nos queda del padre puede ser la de monstruo o la de víctima, así como la imagen de la propia realizadora. Esto depende de la manipulación que se realice de las imágenes. Por eso hablamos de biodrama, porque se trata de la utilización del montaje para construir, a partir de las imágenes documentales, un pequeño drama que contenga una historia, con un nudo dramático, una trama. Justamente, el acierto de la película es mantener la ambigüedad respecto de los personajes. Y eso lo logra mediante el montaje.

En efecto, aunque pueda resultar discutible la dimensión ética de su utilización de la cámara oculta,² resulta de sumo interés el hecho de que ella le ponga el cuerpo y la voz, se involucre, entre en escena. Es ella la encargada de poner sobre el tapete su uso de la cámara oculta, ella lo menciona y lo resalta desde la voz en off del film, de manera de reforzar el impacto del drama que se está poniendo en escena.

Andrés Di Tella señala la responsabilidad inherente a todo documental que inscriba la subjetividad del realizador:

Poner en juego materia prima autobiográfica, exponer intimidades de la propia experiencia, abrir las puertas de la familia, todo eso, en última instancia, es una especie de ofrenda pública, casi un sacrificio ritual. Todo documental autobiográfico (¿toda obra autobiográfica?) es un curioso acto de *responsabilidad*. Me hago responsable de esta historia. Respondo con mi vida. Respondo por mis ideas sobre el cine y el arte (y la vida) con mi propia vida. Pongo el cuerpo, sin mediaciones. También, por supuesto, confieso mis limitaciones (Di Tella, 2008: 251).

Porque justamente se trata de involucrarse en un relato que busca mostrar el impacto de la historia cubana en el seno de las familias. Y esto no hubiera tenido el mismo peso, la misma fuerza, si hubiera estado contado mediante una ficción pura o un documental que se enuncie desde una supuesta distancia objetiva. Es decir, desde formas que sigan creyendo en el binarismo realidad/ficción. Porque este hecho central, el desencuentro,

¹ Desde una perspectiva feminista, Danae Diéguez incluye al film de Barriga dentro de una tendencia poco explorada del nuevo documental que «apunta al hecho de abordar desde el lenguaje un estilo que ponga en crisis la veracidad misma de la representación, pues de esta manera cuestiona un orden narrativo equivalente a los discursos hegemónicos» (Diéguez, 2012)

² Su utilización de la cámara oculta ha sido muy criticada por parte de los lectores en páginas y blogs en los que se habla de la película.

la imposibilidad, la ilusión, se reviven en cada proyección, en cada visión del corto. El espectador puede fácilmente ubicarse en el lugar de la realizadora y, con ella, volver a vivir el episodio, experimentar el drama trágico en el que no hay culpables pero, no obstante, todos experimentamos algún grado de culpabilidad.

CUCHILLO DE PALO/108 (2010)

«Asunción: una ciudad que le da la espalda al río. Me gusta mirar la ciudad desde acá, es como que me señala cuánto nos cuesta mirar para atrás». Con esta frase, pronunciada por la voz en off de su realizadora mientras se ve el río, comienza *Cuchillo de Palo*, una película que trata sobre la memoria y las posibilidades del recuerdo. El nudo dramático se centra en la vida y la muerte de su tío Rodolfo durante la dictadura de Stroessner (1954-1989) y el gobierno conservador que le siguió (1989-2008) en Paraguay. Su tío Rodolfo fue el único de sus hermanos que no se dedicó a la herrería en una familia de herreros, de ahí el título de la película que nos mete en el seno de una historia familiar. Pero la película también se identifica con una cifra que completa el título *Cuchillo de Palo/ 108*. El número 108 es el que ha señalado a los homosexuales desde 1959 con un sentido peyorativo. Era un insulto y, por eso, también fue borrado sistemáticamente de los números de las calles, de los hoteles, de las patentes de los autos, de los documentos, etcétera.³ La película combina la historia familiar, la búsqueda del tío, con la del país y de la persecución de los homosexuales que también es, como historia de la represión, una trama de silencios y ocultamientos.

Asimismo, la película se desenvuelve como una investigación. Renate Costa emprende la búsqueda de su tío y de su recuerdo, para recuperar la memoria de una persona de la que se da cuenta que no sabe demasiado. Cuando Rodolfo fallece, a Renate le dicen que murió de tristeza. Sin embargo, ella había tenido siempre una imagen de su tío como alguien muy alegre, de hecho, ésa era la característica que lo distinguía del resto de la familia. Junto a este interrogante, hay varios elementos más de la muerte que requieren una investigación y que sostienen el interés del espectador: el cuerpo del tío ha sido encontrado desnudo en el piso de su casa, su armario estaba vacío y había una suma de dinero que nadie sabía de dónde salía. Su familia desconocía la vida de su tío: a qué se dedicaba, qué hacía, de qué trabajaba, quiénes eran sus amigos, etc. A partir de este enigma se comienza a tejer otra historia, la trama del silencio y del olvido, del ocultamiento. *Cuchillo de palo/108* cuenta una historia, pero también es un ensayo, es decir, una búsqueda. La película se mueve a partir de ciertos interrogantes que intenta contestar, ensaya respuestas que nunca termina de resolver, enigmas. En lugar de respuestas, en el transcurso de la película el espectador

³ La identificación del número 108 con los homosexuales comienza en 1959, a partir del caso Aranda, en cuya investigación se elabora una lista que contenía 108 nombres de homosexuales, sospechosos del asesinato sólo por su condición sexual. En 1982 sucede algo similar con el caso Palmieri, pero esta vez la lista suma alrededor de 600 apresados e interrogados. El tío de Renate Costa ocupaba el número 41. Esta lista fue distribuida en las empresas, en oficinas estatales, en instituciones educativas, etc. Más que ocultar a la disidencia sexual, lo que se hizo fue lo contrario: exhibirlos como modo de castigo para que fueran echados de sus trabajos y expulsados de sus familias. Se generó un gran odio porque homosexual comenzó a ser sinónimo de asesino. La gente debía cuidarse de ellos, alejarse, evitarlos, como si fueran una enfermedad, una plaga. Hasta el día de hoy, llamar a alguien 108 en Paraguay es un insulto

encuentra más interrogantes u otras respuestas a preguntas no formuladas. El enigma de la muerte del tío nunca se resuelve, pero Renate saca a la luz algunos tramos de la historia de su tío, como los hechos de violencia de los que fue objeto por ser homosexual o la necesidad de mantener una doble vida para no lastimar a la familia. Así, Rodolfo Héctor Costa Torres fue Rodolfo Costa durante el día para su familia, pero mantuvo la identidad de Héctor Costa en los ambientes homosexuales y en sus trabajos como bailarín. También devela la violenta y cruel historia de persecución de homosexuales y travestis durante los 61 años de gobierno conservador.

En la búsqueda del tío, Renate se reencuentra con su padre [Figura 2].



Figura 2. *Cuchillo de palo/108* (2010). Renate Costa

En la búsqueda/ensayo de la historia del tío, delinea también la historia del padre y de todos los que vivieron la dictadura de Stroessner. La relación y el diálogo con su padre es también el diálogo, simbólico, con la dictadura, ya que éste vivió toda su vida bajo el gobierno conservador del Partido Colorado que duró 61 años, la misma edad que tenía al momento de realización del film. Más que enjuiciar o lapidarlos, se trata, según Costa, de comprenderlos:

Quería hacer una película sobre la aceptación. Pero la aceptación se debe dar de los dos lados, no sólo yo tratando que él me entienda, o que entienda a mi tío, sino escucharlo y tratar de comprender por qué es así. Ellos vivieron una época muy dura, es casi imposible que yo llegue a entender por lo que pasaron, pero algo quedó, un silencio tremendo, fuerte, que sigue clavado hasta hoy. Ese rastro, esa negación, el miedo a hablar, también es algo de mi generación, y en la película se siente, porque es algo que sucede hasta hoy (Dos Santos, 2010).

Quizá eso lo convierta en un ensayo cinematográfico. No se trata simplemente de denunciar los crímenes y persecuciones de la dictadura y la complicidad de los ciudadanos, sino de comprender, de investigar, de ensayar, de meterse en las oscuridades de los mecanismos del silenciamiento, la ocultación, el olvido, la desmemoria. Weinrichter considera al ensayo audiovisual, de una forma laxa, como aquél que va encontrando su forma a medida que se va realizando (Weinrichter 2004, 89). En el trayecto de la búsqueda del tío hasta el encuentro del padre, el film de Costa va ensayando su propia forma. Una forma en la cual Renate se involucra en la escena, entre en el cuadro para dejar de ser ojos que ven y convertirse en parte de la historia que está contando:

Pero ahí, yo lo veo, lo siento y lo vivo y me doy cuenta de que él cambia porque yo entro en cámara, que es ahí donde él me explica lo que para él es ser homosexual. Cuando yo también me pongo en riesgo, él comienza a ponerse como lo que realmente es, no como objeto y director, sino como mi papá (Acevedo Kanopa, 2011).

ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN

Siguiendo a J. Caughie⁴, Beattie diferencia documental dramático (dramatized documentary) de drama documental (documentary drama). El primero es «un enfoque basado en hechos derivados de investigaciones y estudios», en tanto el segundo constituye «una obra que se basa en códigos dramáticos y convenciones para la base de una narrativa ficticia que hace referencia a factuales o posibles situaciones, personas y eventos»⁵ (Beattie, 2004: 148).

El problema de esta definición es que sigue manteniendo la separación entre realidad y ficción. Por eso no es posible identificar con ninguna de las dos opciones ni a Cuchillo de Palo/108 ni a *The Illusion*. Justamente, el concepto de biodrama resulta interesante al respecto porque está tomado del teatro, en cuyo origen se encuentra la simulación, la máscara. Se trata del problema de la incorporación de la dimensión real en el ámbito del artificio teatral. El cine, en cambio, está desde su nacimiento más intrincado con lo real y la realidad. Si seguimos las concepciones de Comolli (1995), podemos decir que desde su origen el cine se ha caracterizado por una duplicidad, es decir, por tener al mismo tiempo una inscripción realista y una ficcional. Por eso Comolli habla de cine-monstruo, porque su naturaleza es dual, la imagen que muestra nunca es completamente real (Comolli, 1995). El biodrama audiovisual viene a poner el acento en el hecho de que esa realidad no es transparente, sino que es producto de una construcción, de una mirada que la constituye. Lo interesante es que esa mirada también está construida históricamente. De esta manera, se puede afirmar que las variadas formas del documental, del docu-drama y de las diferentes inscripciones del yo exceden ésta y cualquier tipo de clasificación, porque de lo que se trata, justamente, es de cuestionar nuestras visiones de la realidad y su relación con los géneros cinematográficos.

⁴ Caughie, J. (1980) *Progressive Television and Documentary Drama*, citado por Beattie (2004: 148)

⁵ Este utiliza un look documental, es decir, «a style which creates the impression of facticity within a fiction by replicating the visual language of documentary film through techniques such as shaky camera shots and a reliance on natural lighting» (Beattie, 2004: 148)

Por eso, habría que considerar al biodrama emparentado con (o como parte de) el cine-ensayo, ya que éste se caracteriza por rebasar la forma estrictamente documental (Weinrichter, 2007: 24). El cine-ensayo, entendido «como manifestación histórica y no como modelo abstracto o género teórico» (Weinrichter, 2007: 46), no cree, como lo hace el documental, en el poder de la cámara para captar la realidad. Por el contrario, «su verdad (la del filme-ensayo) no depende de ningún registro inmaculado de lo real, sino de un proceso de búsqueda e indagación conceptual» (Machado, 2007).⁶ Se trata de la reflexión mediante las imágenes, de construir un pensamiento a partir del montaje: «El film-essai surge cuando alguien ensaya pensar, con sus propias fuerzas sin las garantías de un saber previo, un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película» (Bergala, 2000: 14).

Con Barriga y Costa estamos en presencia de un nuevo fenómeno (por no denominarlo género). Se trata de la necesidad no sólo de hablar desde uno mismo, desde un lugar personal que contrarreste la «voz de Dios» típica del documental, sino también de poner el cuerpo, de exponerse, uno mismo, su vida, su familia, su pasado y presente, su historia y memoria y con ellos las de la propia familia, el barrio, la sociedad, etcétera. Y esta inscripción del Yo, del cuerpo y la voz, no es gratuita; implica que ya no hay temas que puedan ser ensayados de forma objetiva, como si no dependiera de quien lo enuncie, que ya no hay historias, ni familiares ni sociales, que puedan ser contadas sin que uno, en ese acto, se cuente a sí mismo. Renate Costa y Susana Barriga relatan dos desencuentros del Yo con su propia familia y con la memoria social y cultural. Es un primer paso para una historia que se aleje de la corrección política, del lugar común, del pensamiento ya constituido y, muchas veces, cristalizado. Si el biodrama, como forma del ensayo audiovisual, viene a cuestionar nuestra actual separación entre realidad y ficción, entre documental y película de ficción, es necesario entender que ya nada puede ser dicho desde la asunción de una verdad que se considera única e indiscutible. Porque esa verdad, ya lo sabemos, ha sido creada por una visión de mundo y se ha constituido en única por un proceso de hegemonización intrincado con complejos sistemas de poder.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beattie, Keith (2004). *Documentary Screens. Non-Fiction Film and Television*, Houndmills: Palgrave MacMillan.
- Bergala, Alain (2000). «Qu'est-ce qu'un film-essai». En *Le film-essai: identification d'un genre* (catálogo). París: Bibliothèque Centre Pompidou.
- Catalá, J. M. (2005). «Film-ensayo y Vanguardia». En Torreiro, Casimiro ; J. M. Cerdán (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Caughie, J. (1980) *Progressive Television and Documentary Drama*, en *Screen*, 21 (3) pp. 9-35.

⁶ Por su parte, García Martínez detalla otras características del mismo, entre ellas, la utilización del Yo enunciativo, el «uso del montaje que devuelve el valor a la palabra», «cierta voluntad de estilo» y el papel activo desarrollado por el autor y por el espectador García Martínez, 2006: 82). En definitiva, se trata de explorar una nueva forma de pensar, de organizar el conocimiento. En efecto, en el film ensayo las ideas no se tienen sino que se hacen: A su vez, J. M. Catalá afirma: «He aquí, pues, en esencia, la estructura básica del film-ensayo: una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión» (Catalá, 2005: 133).

Comolli, Jean-Louis (1995). «Éloge du cine-monstre». En *Cinéma du réel: catalogue du festival international de films documentaires*. París: Bibliothèque publique d'information.

Cornago, Óscar (2005). «Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro». *Latin American Theater Review*, vol. 39 (1) (fall 2005) pp. 5-27. Kansas University.

Dos Santos, Danisa; Soriano, Griselda (2010). «Las cicatrices de la historia. Entrevista con Renate Costa». *El Ángel Exterminador*, (15) (julio-agosto-septiembre 2010). Buenos Aires.

Di Tella, Andrés (2008). «Yo y tú: autobiografía y narración». *Archivos de la Filmoteca*, (57-58) vol. II (octubre 2007-febrero 2008), pp. 249-259.

García Martínez, Alberto Nahum (2006). «La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual». *Comunicación y Sociedad*. Vol. XIX. (2), pp. 75-105. Universidad de Navarra.

Machado, Arlindo (2007). «El film-ensayo» En La Ferla, Jorge (comp.). *El medio es el diseño audiovisual*. Universidad de Caldas. (Traducción de Gustavo Zappa en La Fuga)

Weinrichter, Antonio (2004). «Hacia un cine de ensayo». *Desvíos de lo real*. En *El cine de no-ficción*. Madrid: T&B editores

Weinritcher, Antonio (2007). «Un concepto fugitivo. Notas sobre el cine-ensayo». En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona: Gobierno de Navarra, Fondo de Publicaciones.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Acevedo Kanopa, Agustín (2011). «Entrevista a Renate Costa». En *El Pijama de Hebrón* [en línea]. Consultado el 12 de diciembre de 2016 en <<http://elpijamadehepburn.blogspot.com.ar/2011/08/entrevista-renate-costa.html>>

Blejmar, Jordana (2012). «Reescrituras del yo. Apuntes sobre Mi vida después de Lola Arias», En *Afuera. Estudios de crítica cultural*, II (12) (Junio 2012) [en línea]. Consultado el 10 de diciembre de 2016 en <<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=79>>

Diéguez, Danae (2012). «¿Miradas de género? Crítica y documental» En *Portal Centroamericano de cine, video y animación*. AlterCine de IPS Cuba (02/11/2012) [en línea]. Consultado el 10 de diciembre de 2016 en <<http://www.cineyvideocentroamericano.org>>

Renov, Michael (1995). «New Subjectivities Documentary and Self-Representation in the Post-Verité Age» En *Documentary Box 7. 1-12* [en línea]. Consultado el 10 de diciembre de 2016 en <<http://www.yidff.jp/docbox/7/box7-1-e.html>>

REFERENCIAS AUDIOVISUALES

Barriga, Susana (2009). *The Illusion*. Guión: Susana Barriga y Fabio Meira. Con: Susana Barriga. 24 min. Cuba: Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV).

Costa, Renate (2010). *Cuchillo de Palo / 108*. Guión: Renate Costa. Con: Renate Costa y Pedro Costa. 93 min. España: Estudi Playtime.