

Desestabilizaciones de una memoria brasileña en clave documental: voces de un yo singular y colectivo en la producción audiovisual de Petra Costa

Eleonora Soledad García

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires-UBA (Argentina)

Resumen

Los films *Elena* (2012) y *Al filo de la democracia* (2019) de la directora brasileña Petra Costa proponen la apertura de un espacio de memoria autobiográfica en el que voces y cuerpos configuran un paisaje discursivo de resistencia y análisis político reflexivo. Fuertemente poético, el primero, busca abrazar los espacios fragmentarios de recuerdos, melodías, fantasmas y otras formas de escritura simbólica acerca de la muerte por suicidio de Elena Costa, su hermana. El segundo, innegablemente político, presenta el derrotero de la destitución de la mandataria Dilma Rousseff y el posterior enjuiciamiento de *Lula da Silva*. La politicidad del afecto permite a Costa, inscrita en el giro subjetivo de la producción documental, pensar la conexión histórica entre el espacio público y aquel de lo íntimo privado. Su cine visibiliza la palabra pública y privada, a partir de un archivo de imágenes, que dicen de la historia y las memorias.

Palabras clave:

cuerpos, documental, democracia, primera persona, Petra Costa.

Destabilization of a Brazilian memory in a documentary key: voices of a singular and collective self in the audiovisual production of Petra Costa

Abstract

Brazilian director Petra Costa's films *Elena* (2012) and *Al filo de la democracia* (2019) propose the opening of a space of autobiographical memory in which voices and bodies configure a discursive landscape of resistance and reflexive political analysis. Strongly poetic, the first seeks to embrace fragmentary memories, melodies, ghosts and other forms of symbolic writing about the death by suicide of Elena Costa, her sister. The second, undeniably political, presents the course of the impeachment of president Dilma Rousseff and the subsequent impeachment of Lula da Silva. The politicization of affection allows Costa, inscribed in the subjective turn of documentary production, to think about the historical connection between the public space and that of the private intimate. Her films make public and private words visible through an archive of images that speak of history and memories.

Keywords:

bodies, documentary, democracy, first person, Petra Costa.

Desestabilizações de uma memória brasileira em chave documental: vozes de um eu singular e coletivo na produção audiovisual de Petra Costa

Resumo

Os filmes do diretor brasileiro Petra Costa *Elena* (2012) e *Al filo de la democracia* (2019) propõem a abertura de um espaço de memória autobiográfica no qual vozes e corpos configuram uma paisagem discursiva de resistência e análise política reflexiva. Fortemente poético, o primeiro procura abraçar os espaços fragmentados de memórias, melodias, fantasmas e outras formas de escrita simbólica sobre a morte por suicídio de Elena

Palavras-chave:

organismos, documentário, democracia, primeira pessoa, Petra Costa.

Costa, sua irmã. O segundo, inegavelmente político, apresenta o curso do impeachment da presidente Dilma Rousseff e o subsequente impeachment de Lula da Silva. A politização do afeto permite a Costa, inscrita na virada subjetiva da produção documental, pensar sobre a conexão histórica entre o espaço público e o do íntimo privado. Seus filmes tornam visíveis palavras públicas e privadas através de um arquivo de imagens que falam de história e memórias.

Introducción

Petra Costa, directora de cine brasileña, asume la voz en primera persona para presentarse. «Me llamo Petra en honor a Pedro Pomar» periodista militante fundador del Partido Comunista de Brasil durante los primeros años del siglo xx muerto en 1976 a manos de las Fuerzas Armadas.¹ Y continúa: «La democracia brasileña y yo tenemos casi la misma edad», es decir, aproximadamente, unos treinta años. Ambas frases pertenecientes al film *Al filo de la democracia* resumen la intención de poner en vínculo esfera pública y privada mediante el gesto político de dar luz y montaje a un corpus de imágenes. Petra Costa es hija de militantes políticos de los

'70, arrestadxs, liberadxs, autoocultadxs durante diez años sin que siquiera sus familias supieran dónde vivían, vinculadxs a lo que luego sería el PT (Partido de los Trabajadores). Pero además es nieta por parte de madre – que estudiara compartiendo colegio con Dilma Rousseff– de uno de los más grandes y acaudalados empresarios de la construcción en Brasil, enriquecido durante la última dictadura militar. Estas contradicciones en la vida privada y singular de la autora sirven en principio como pivote para pensar el entramado social en el que tienen lugar recuperando parte del pasado reciente brasileño, así como los años más inmediatos y anteriores a la llegada de Jair Bolsonaro.

¹ Pedro Pomar fue asesinado en diciembre de 1976 durante los episodios conocidos como Masacre de Lapa a cargo de las Fuerzas Armadas bajo el régimen militar imperante. Otros tres dirigentes del PCdoB (Partido Comunista do Brasil) también fueron desaparecidos y muertos. La Masacre de Lapa ha sido investigada a posteriori por la Comisión Nacional de Verdad que entre los años 2011 y 2014 asumió el compromiso de investigar las violaciones a los derechos humanos cometidas desde 1945 y hasta 1988.

Lo íntimo, lo privado y lo público se ponen a la vista en un lazo complejo y lábil que queda visible a partir de las imágenes organizadas en cada uno de los films. Tal disposición abre sentidos posibles en tanto conforma un archivo entendido como un encuadre escriturario que hace posible el acto de ver (Castillo: 2020) en una operación discursiva como la narración fílmica. En estos términos, la potencia del archivo radicaría en provocar la alteración de los afectos que cargan las imágenes poniendo en crisis los modos en que ellas afectan la dimensión escópica espectral. Para abordar ambos films el presente trabajo acuerda con las propuestas teóricas de Castillo quien desde una perspectiva latinoamericana y de género

en particular pone en vínculo las nociones de archivo e imagen con la figurabilidad de los cuerpos en el orden visual.

Elena (2012) con un tono fuertemente poético arma una dialéctica entre la finitud de la existencia y la infinitud ante la muerte. En un cruce de registros que va del documental autobiográfico a la ficción fílmica y sin intención de suturar los espacios fragmentarios de memoria, el relato se encarna en imágenes de video, melodías, documentos, fantasmas y otras formas de escritura simbólica que contribuyen en la reconfiguración de la subjetividad de la directora.

La vida y la muerte son los dos principales tópicos sobre los que se anuda la historia familiar sin dejar por fuera un Brasil



Elena



Elena

dictatorial y expulsivo en los años '70 o una Nueva York impiadosa e impía con el extranjero, para con quien ser hospitalario parece un ejercicio de constante desavenencia. El suicidio de Elena Costa Andrade, hermana de la directora, a los veinte años, en un río de Nueva York, funciona como el nudo trágico que veinte años después, puede ser narrado en imágenes. La figura de la circulación aparece como principio constructivo del film a partir del cual voces y cuerpos se cargan de afectos y deseos, abren un paisaje de memoria autobiográfica y reconfiguran un relato.

Danza, luz y agua proponen un camino hacia la figuración y oponen resistencia discursiva a la ocultación de la palabra en la muerte. La inscripción de la primera

persona en el plano como momento en que el yo discursivo se hace presente es doblemente tensionado. Por un lado, por el diálogo que el yo de la directora mantiene con esa segunda persona ausentada en la muerte y que vuelve al presente de la enunciación tanto por vía de la voz de Petra Costa como por los registros de los videos caseros que la misma Elena realizó siendo adolescente. Por otro lado, la tensión sobre el yo del discurso se opera en aquellas imágenes correspondientes a la ficcionalización de la persona de la directora que entra en el campo visual.

Al filo de la democracia (2019) se corre de la ficción y a la luz del documental en primera persona encabalga dos archivos que sin embargo arman una sola

posición enunciativa: Petra Costa, sujeto mujer joven y blanca, mira el presente de su Brasil y su vida personal a la luz del pasado y en subrayada continuidad con el ideario de sus padres que bogaron por una justicia social posible y que, en los primeros años del siglo XXI, continúa siendo socavada. La primera línea de trabajo versa sobre el archivo personal de la familia Costa, del que Petra selecciona videos de su primera infancia, así como fotografías de sus padres y folletos de militancia política. A estos suma imágenes de planos que presentan el territorio de Brasil donde todos han vivido. Son estas últimas las que funcionan como el eslabón entre lo familiar privado y lo colectivo público. El imperativo de orden y progreso del que las grandes ciudades latinoamericanas se apropiaron a alto costo social, económico y político, queda expuesto en la sucesión de planos cinematográficos, muchos en encuadre cenital, que dan cuenta de la extensión de las vías de comunicación y

ensanchamiento de espacio geográfico. Las calles, las manifestaciones a favor de un régimen democrático y su posterior transformación en el signo contrario, la ofensiva de las Fuerzas Armadas y los violentos actos represivos, ocupan importante parte del documental. A su vez, este incluye otro punto de vista con la utilización de fragmentos recortados del documental *ABC de huelga* (León Hirsman, 1990). Costa recurre a él con la intención de reconstruir como en una suerte de *Bildungsroman* el camino de Luis Lula da Silva desde sus comienzos en las primeras organizaciones de movimientos obreros hasta su encarcelamiento. Este camino del héroe es el que en una hipótesis de lectura como la que propone este trabajo, el que aparecería duplicado en la biografía de la directora, que en condición de libertad física mira, se piensa como mujer adulta, ciudadana y con la inquietud artística de volver sobre la historia personal cosida en un entramado histórico nacional y regional.



Al filo de
la democracia

Desde comienzos de los años noventa las prácticas cinematográficas han visto una renovación del interés por la autobiografía que, muy probablemente, como señala Alain Bergala (2008) responde a múltiples factores. Uno de ellos se concentra sobre la apertura y tolerancia hacia distintas formas de libertad narrativa en tanto y en cuanto cumplan con ciertas cláusulas previstas por los sistemas de producción, distribución y difusión, hoy planteados a escala planetaria. Bastará en este sentido atender a las estrategias discursivas puestas en juego en la organización de la página web oficial del film *Elena* (<http://elenafilm.com/>). Tim Robbins y Fernando Meirelles, dos reconocidas figuras de la cinematografía internacional, son los productores, pestañas correspondientes a prensa y difusión por las redes sociales más frecuentadas por los usuarios como Instagram, Twitter, *Youtube* y *Facebook*, papers de críticas y algunas entrevistas con la directora posibles de ser descargados, además del detalle de premiaciones recibidas. En lo que atiende a *Al filo de la democracia*, su producción corresponde enteramente a la plataforma *Netflix* y a partir de su estreno fue candidateada para el premio Oscar 2020 en la categoría «mejor documental».

De la propuesta teórica de A. Bergala, conviene atender la aparición de nuevas tecnologías que han renovado los formatos de las cámaras de video acercándolas cada vez más a lo que se denominara

caméra-stylo ya en los años cuarenta. Los nuevos dispositivos hacen posible nuevos modos de poner en campo y fijar un punto de vista desde el cual mirar, además del registro del propio cuerpo que filma. Sin embargo, el autor señala, que quizás la causa que mejor colabora en explicar esta centralidad de lo autobiográfico que reaparece, deba buscarse en lo que Freud nombrara como «el malestar en la cultura» pero ahora en referencia a los cambios bruscos y desmembramientos de las principales estructuras sociales, organizadoras de la vida simbólica. Ya en las postrimerías del siglo xx ni la familia, ni las posibilidades laborales concretas, ni la asimilación inmigratoria y las consecuentes divisiones de clase y género se desempeñan en los términos que lo hicieron durante casi los últimos cien años; bien por el contrario, conforman el paisaje de decaimiento de los sistemas tradicionales de pertenencia en coincidencia con los fuertes resquebrajamientos de los sistemas democráticos. De aquí que ambos films se proponen como dos textos que recuperan a partir del montaje y en gesto estético-político, lo íntimo y lo privado que se abre al mundo, volviendo presentes las huellas y el registro de esos cuerpos que nos hablan de los otros para hablar de sí mismos. Interpelados como semejantes en el gesto autobiográfico, volvemos a sentir la impresión de las emociones y el eco del devenir de pensamientos peregrinos acerca de todos los yo es susceptibles de hacerse film.

Performatividad autobiográfica

Bill Nichols (1994) propone una categorización de la producción documental dentro de la cual distingue una variante que es la del documental reflexivo, preocupado por el contexto político de la obra. Sin embargo, al interior mismo de la reflexividad señala una suerte de desplazamiento que denomina documental performativo. La condición de performatividad estaría dada por la intención de distraer la atención del espectador del aspecto referencial de modo tal que un corpus de modulaciones poéticas —expresividad, retórica, poesía— se presentan como las nuevas dominantes de la textualidad audiovisual. Por esta vía el espectador devendría el mismo referente y anudaría sobre sí lo personal con lo político, lo concreto con lo abstracto, la subjetividad individual con otra colectiva, en un movimiento dialéctico, en definitiva, transformador de mundo.

Tanto los problemas de definición del género (*genre*) autobiográfico como lo concerniente a la especificidad del cine documental se hacen presentes en *Al filo de la democracia* y *Elena*, en los que la voz autoral se encarna principalmente en el género (*gender*) femenino. Teniendo en cuenta la proximidad existente entre el sujeto de discurso y el objeto que lo ocupa, el teórico de cine Pablo Piedras (2014), especialista en el cine documental en primera persona, señala la existencia de tres modalidades por medio de las

cuales se hace manifiesta la presencia del realizador. A modo de síntesis inicial, estas podrían resumirse en: textos en los que el sujeto habla de sí —*autobiográficos*—, textos en los que el sujeto habla *con* los otros —*de experiencia y alteridad*— y textos en los que el sujeto habla *de* o *sobre* los otros —modalidad *epidérmica*.

Atendiendo a las características de cada una de estas categorías, que tal como señala Piedras «no deben pensarse como compartimentos estancos en los cuales enmarcar cada uno de los films» (2014: 77) sino que por el contrario constituyen un conjunto de estrategias narrativas que atraviesan distintos corpus de obras, proponemos ambos documentales en términos de lo *autobiográfico*. La «autobiografía cinematográfica», ya desde su linaje literario, pone en suma proximidad sujeto y objeto de discurso, de modo tal que la primera persona se encarna como «una identidad en crisis y/o en proceso de introspección y cuestionamiento» (Ibidem: 77). Por su parte *Al filo de la democracia* siguiendo la clasificación de Piedras se inscribiría además dentro de la modalidad *de experiencia y alteridad*. Resulta necesario destacar la intimidad desplegada en este film entre Petra Costa y los dos principales representantes del período democrático brasileño como son Lula da Silva y Dilma Rousseff en conversaciones sostenidas en encuadres sumamente cerrados al interior de los autos en que ambos mandatarios se trasladan

en distintos momentos. En este sentido, otros usos que Costa hace del dispositivo se emparentan con el desplazamiento humano. La cámara homologada al cuerpo del sujeto de la enunciación recorre una y otra vez la inmensa sala interior del Palacio del Planalto, sede del Poder Ejecutivo, deteniéndose incluso «a mirar por la ventana» cuando no, saliendo a la explanada curvilínea.

Dentro del espectro de usos diferenciados del dispositivo al que referimos anteriormente, quisiéramos traer brevemente, los señalamientos que hacen Andrea Franca y Patrícia Machado (2021) al film *Al filo...* a partir de lo que denominan «tres imágenes tóxicas²» Las autoras, quienes en su artículo se preguntan de qué modos las prácticas documentales contribuyen a forjar un imaginario contemporáneo sobre el acontecimiento del *impeachment* de la expresidenta Rousseff, así como cuáles

son las narrativas acerca del pasado en general posibles de ser construidas a partir del gesto cinematográfico, subrayan la necesidad insoslayable de pensar por separado: la historia de los acontecimientos históricos y la historia de las imágenes. Entendiendo por historia de las imágenes el momento de registro, las personas que tenían las cámaras en sus manos, el referente de las situaciones registradas, así como otros textos que pudieran haber acompañado a las imágenes producidas como entrevistas o mismo otras imágenes para leer de modo relacional, todo en su conjunto, inscribiría un espesor de visualidad, cuya reducción más acabada podría ser la deshistorización. Este gesto de deshistorización de las imágenes —las tres «imágenes tóxicas», que aparecen en los primeros cinco minutos del film— constituyen la crítica principal³ de Franca y Machado al trabajo de Petra Costa.

2 Las tres imágenes tóxicas analizadas en el artículo—nuestra es la traducción— refieren a una fotografía de los padres de la directora en una fiesta popular de trabajadores rurales, en la que miran a una cámara casi cenital, durante el período en que vivieron de manera clandestina. La pregunta crítica es: ¿por qué dos personas que se encuentran viviendo a escondidas a consecuencia de su militancia política, se exponen de tal modo? ¿Cuál era el contexto de en el que el acontecimiento registrado tuvo lugar? La segunda imagen tóxica corresponde al momento del asesinato de Pedro Pomar y Angelo Arroyo y la manipulación de la imagen que hace Petra Costa a través del uso de tecnología digital para quitar las armas junto a los cadáveres en la escena del crimen, aunque éstas a su vez hubieran sido «plantadas» tal como demuestran las autoras tras sus trabajos de investigación. Por último, la imagen de un desfile en el que dos indios vestidos con uniforme militar sostienen a un hombre colgando de un palo de guacamayo – antigua técnica de tortura, deshistoriza los vestigios de tortura de los cuerpos de los propios indios, víctimas de un exterminio cultural.

3 Franca y Machado en el derrotero argumentativo que presentan colocan en lugar central la pregunta por la organización de lo visible en el montaje cinematográfico – como gesto político por

Tal como señala María Luisa Ortega (2008) la primera persona se identifica con la voz del cineasta, la que convive además con otras prácticas narrativas de autoexpresión ya instaladas desde los años de las vanguardias artísticas como el diario filmico o el autorretrato.

El trabajo de selección y organización de materiales permite a la realizadora hacerse presente e indagar en sus vínculos tanto familiares y políticos como afectivos. Petra Costa apela a distintas estrategias discursivas, que la resitúan, aunque de forma mediada, como sujeto donante de relato. En términos de Bill Nichols (1994), un marcado acento sobre la subjetividad caracterizaría la instancia enunciativa del documental de modalidad performativa, cuyo eje sería justamente el desplazamiento de la referencia hacia una cualidad poética y expresiva. El itinerario de la memoria arma su curso en la experiencia de mujeres. En el caso de *Elena* se trata de tres mujeres unidas alguna vez por un cordón, simbólico o no, del cual resulta

imperioso soltarse comprendiendo la necesidad de experiencia de individuación del sujeto. Sin embargo, la experiencia del devenir mujer, requiere, también imperiosamente el reconocimiento de esa filiación que conecta ancestralmente en la historia individual y colectiva. Elena, Petra, Li An, se multiplican hacia atrás y hacia adelante en el canto arquetípico de Ofelia. Elena vuelve a ser presencia en las imágenes de video que traen su cuerpo adolescente filmado y su voz. Pero también su ausencia se desdobra en la presencia de un cuerpo inventado al final del film. Para *Al filo...* también se unen tres mujeres, esta vez por el cordón de la conciencia social, la militancia política y la praxis artística. Dilma, Petra y su madre comparten un tiempo histórico que pivotea al pasado para comprender el presente e interrogar no sin cierta desesperanza el futuro en lo personal y en lo colectivo de un Brasil que es mucho más que un territorio nacional. Vale decir que, de un film a otro la utilización de la primera persona, varía. Mientras que

excelencia- y el relato de la Historia que a partir de ella se hace o no posible. Vale decir, Costa, ¿organiza el montaje de modo tal que las contradicciones de la Historia, sus huecos, lagunas e incompletudes quedan visibles al espectador? ¿O bien sutura esos espacios intersticiales y de ese modo forja un modo totalizante de ver que en definitiva espejan su propio deseo y mirada? Por lo demás las autoras, hacen hincapié en la dimensión ética de quien investiga o bien del artista al manipular imágenes históricas, así como tienen en cuenta el contexto de exhibición y circulación del documental en cuestión en la plataforma Netflix, como medio de comunicación de vasto alcance por el que Costa pareciese al decir de Franca y Machado «hacer justicia del pasado y aún de los crímenes de la historia, en la asunción de la primera persona del relato» (2021. 71-72).

en el primer caso la experiencia poética coloca la experiencia personal y política en primer plano, para el segundo, se trata de una voz, cuya intención preeminente está en dar voz a lxs otrxs, por vía de delegaciones enunciativas, accedemos tanto a esos testimonios como a las imágenes de archivo a las que recurre la directora que soportan el ejercicio de memoria.

El gesto performativo en Elena coloca su preocupación en un decir poético del mundo, en el que la captación de la textura, la experiencia y la duración son capaces de capturar lo real (Ortega, 2008). La filmación de la escena final resulta un ejemplo poético altamente elocuente desde el punto de vista de los elementos de puesta y la edición de fotografía-ángulo cenital sobre fondo negro, vestuarios de colores pasteles y con flores, viraje del fondo negro a la transparencia del agua, banda de sonido que funciona como comentario de lo visible-todo en su conjunto da realidad a una transformación de la vivencia de Petra Costa. La disposición emocional hacia la experiencia afectiva colabora en la suspensión de una representación realista del referente proponiendo así una narración fílmica autobiográfica capaz de modular la inscripción del yo en el texto, así como de resituar al sujeto mismo en el entramado simbólico de los propios vínculos familiares. El gesto performativo adquiere otro tono en el segundo film analizado. La trayectoria de la democracia brasileña

y sus contradicciones estructurales organizan un sentido explícito en el film que es la mostración de tales irregularidades, aunque no sin cierto tinte comprensivo, que como hemos dicho, siguiendo a Franca y Machado (2021) respondería a la voluntad de un relato totalizante, atravesado por una cierta unidad de sentido sin posibilidad de dispersiones ni saltos en el montaje enunciativo. Si «una imagen es una condensación de lo escópico y por eso es siempre más que una imagen» (Castillo, 2020: 18), entonces es el modo en que lo performático tiene lugar. La puesta en visibilidad de procesos judiciales, escuchas capturadas y dispuestas en el plano como si perteneciesen a un film policial, lectura de la gestualidad de algunos mandatarios al momento de asumir sus funciones, o incluso la banda sonora, iluminan un campo visual cuyo centro es un ojo que aparece duplicado por el artificio y la técnica cinematográfica. Costa pone en escena fragmentos de vidas, historias y relatos que a través de una superficie de inscripción como el cine conforman no sin ciertas contradicciones, una especie de contra-archivo. Es decir que la selección de imágenes contribuye a configurar un régimen escópico no demasiado diferente a aquel que fuera organizado por los medios de comunicación hegemónicos respecto de la caída del régimen democrático liderado por el PT, a manos del ascenso de grupos empresarios y partidos políticos alineados

fuertemente a políticas neoliberales de derecha, considerando la inscripción del film en la dimensión del documental mainstream así como su narrativa con pinceladas de tinte romántico.

Un espacio biográfico: entre viajes y experiencias

La figura del viaje que se repite organiza la narración de *Elena*. Retomar los pasos que no pudieron avanzar más allá de un camino que quedó trunco e incluso trascenderlos hicieron posible para Petra Costa en el trayecto Brasil –Nueva York y viceversa, la revisión de la historia íntima. Así ambos viajes se proponen como dos tiempos entre los cuales un pasaje de identidad se opera. A cada uno de los viajes de las hermanas se pliega el viaje del padre, un intelectual que hacia fines de los sesenta regresaba a Brasil desde Nueva York, trayendo consigo el deseo de la revolución. La revisitación de distintas capas de pasado que hace Petra Costa contribuye en el presente de la enunciación el despliegue de una nueva subjetividad para sí. Si la escritura autobiográfica como señala Bergala (2008) funciona a veces como un apoyo psíquico que intenta combatir cualquier amenaza traumática que pudiese atravesar al sujeto y su mundo, *Elena* constituiría entonces esta posibilidad.

En línea con el autor citado, Pablo Piedras (2014) sostiene que la función reparadora presente en las escrituras del

yo pone de manifiesto una voluntad por alcanzar algún tipo de impacto social puesto que de otro modo no resultaría necesario para los autores hacer visibles sus discursos. Esta necesidad de tornar público lo privado podría entonces deberse a la falta de representación o referencia de sí en los relatos sociales constituidos en un determinado momento histórico. Aunque también, siguiendo a Piedras, «[e]sta dinámica reparatoria involucra inherentemente cierta conflictividad» (2014: 115). Esta última estaría en la necesidad de enfrentarse con otro –familia, sistema de valores o posicionamientos ideológicos—para definir la propia identidad.

Nueva York, ciudad prohibida por mandato paterno, así como la profesión de actriz, constituyen las dos prohibiciones transgredidas por ambas hermanas. Tanto Elena como Petra Costa vivieron a un tiempo distinto en la ciudad de Nueva York, a la que llegaron buscando una posibilidad artística que en Brasil no habría, más que en sentido escueto. Doble es el viaje a su vez para Petra Costa: primero como estudiante de actuación y tal como lo hiciera Elena y años después como directora del film, en calidad de artista profesional, que se distancia por vía de la cámara para acercarse y volver la mirada sobre sí. El ejercicio de memoria, casi en un tono ensayístico, contagia los lugares, objetos e imágenes del pasado trayéndolos al presente en las distintas

modulaciones de la voz narrativa. La noción de tránsito, de recorrido va configurando en *Elena* una enunciación que plantea un imaginario geográfico vinculado a un paisaje afectivo sobre el que la directora busca organizar el lazo entre mundo histórico y vida afectiva de exs otrxs que habitaron esos paisajes (Depetris Chauvin, 2019).

La cámara en mano durante la secuencia de apertura pone de manifiesto un espacio geográfico complejo en el que la circulación de los cuerpos deviene confusa cuando no inestable. El registro de Nueva York de noche y de día desdobra también la ciudad. Planos cortos y cercanos fragmentan los cuerpos, la cámara se adentra en la multitud y se suma a ese ritmo de megalópolis. Sin embargo, es la atención casi obsesiva sobre los rostros la que busca dar con Elena. La voz *en off* así lo confiesa, como si cada uno de esos sujetos capturados en un instante pudieran ser Elena. La filmación de lo cotidiano inscribe de este modo las percepciones y sensaciones de la cineasta en un tiempo de puro presente e inmediatez. Afecto: capacidad de afectar y ser afectado. Afecto que introduce la dimensión del cuerpo en una experiencia que excede la esfera lingüística para dejar paso « a la percepción y a la sensación como otros modos de cognición posibles para pensar negociaciones sociales y políticas» (Ibid: 12), individuales y colectivas. Afecto, memoria y tiempo arman la tríada del

paisaje por el que pasea Costa y por el que nos invita a compartir su errancia en una trama social que salta del presente al pasado y viceversa.

Pero no solamente lo cotidiano en las calles responde a ese tiempo presente del registro, sino que también aparece por vía de fotografías y un insert documental que retrocede al año setenta en que nació Elena. Las imágenes corresponden a una de las tantas persecuciones llevadas adelante en el marco de la Guerrilla de Araguaia (1967-1972) en la que los miembros de una facción del Partido Comunista luchaban contra la dictadura militar brasileña. Alineados en las filas del Partido, los padres de Elena, se disponían a partir hacia el frente campesino de la guerrilla cuando las Fuerzas detuvieron a la madre, embarazada de seis meses de Elena, y la obligaron a permanecer en la ciudad. «Fuiste vos en el vientre de nuestra madre quien salvó a nuestros padres» dice Petra Costa.

La red compleja que enlaza lo público y lo privado puede ser pensada con la noción de «espacio biográfico» que Piedras (2014) estudia a partir de los aportes de Leonor Arfuch. Esta línea asentada en los géneros discursivos de Mijail Bajtín que postula la imposible coincidencia entre autor y narrador, permite un alejamiento de la idea de lo autobiográfico a partir de definir lo biográfico como el territorio discursivo en el que la subjetividad contemporánea encuentra un lugar

complejo de expresión. De este modo tanto Arfuch como Piedras, lejos de disociar lo público y lo privado, subrayan la necesidad de concebir la subjetividad a través de procesos de intersubjetividad, en los que lo colectivo aloja lo individual armando un espacio biográfico amplio y heterogéneo. *Al filo de la democracia* funcionaría como un contrapunto a *Elena* en términos del acento subjetivo puesto sobre lo público-colectivo y donde ya no hay más viaje que hacia el pasado político reciente. Así, todo documental en primera persona podría pensarse en diálogo con la experiencia colectiva, aunque el acento sobre una u otra esfera dependerá de la intención de los directores respecto del tratamiento de su experiencia personal para lo que utilizará como se ha visto, distintas estrategias enunciativas. En uno y otro caso, de todos modos, tal como lo plantea Mario Rufer (2020) al pensar la noción de archivo, existiría un vínculo visible a aquello que muere o al menos que no cesa de morir –de aquí el interés del autor en pensar en términos de lo espectral (Derrida, 1997; Mbembe, 2001). Democracia que no cesa de morir. Regímenes totalitarios que insisten en pervivir. Una historia personal que hace lo posible por restituir presencia al ausente: Pomar, el padre, el Estado en libertad. Sin embargo y tal como se lo pregunta Rufer «¿puede el archivo constituirse en hecho social como acción ritual que incluye simbolización, drama y trama?»

(Ibid: 02). Probablemente acercar una respuesta exceda los límites de este trabajo, aunque en todo caso, coincidimos con las autoras Franca y Machado, citadas anteriormente, en repensar los grados de «toxicidad» de las imágenes seleccionadas de los archivos con los que trabajan los films, así como la necesidad de hacer visible la lupa desde la cual se mira y se recorta la historia, al menos la que habrá de escribirse luego con mayúscula.

Modulaciones de la autoexposición

El documental, como práctica socioestética, ha puesto entonces desde finales de los años noventa su interés por prácticas que conciernen a distintas modulaciones del yo como índice de sí mismo y también de experiencias y pensamientos sobre las contradicciones del mundo que lo rodea y en el cual se inserta (Ortega:2008). La mostración de aspectos íntimos y de sucesos relevantes en la historia personal promueve la utilización de distintas estrategias que hacen posible en mayor o menor medida la exposición del cineasta. Para atender las distintas estrategias enunciativas puestas en juego en ambos films seguimos nuevamente los ejes propuestos por Pablo Piedras (2014): la escritura en el plano, la voz en off y la figuración del cuerpo.

En lo que respecta a la escritura en el plano, Petra Costa, como operación rectora elige la yuxtaposición. De una

parte, de aquellos materiales video, cinemáticos y fotográficos con lo específicamente registrado para el film; de otra parte, yuxtapone, tal como hemos señalado al documental, la ficción, para el caso de *Elena* únicamente. El acta de defunción de Elena, el diagnóstico de su propia psicoanalista, el video de la madre y su pasión por hacer películas a través del cual se desliza la cuestión de la herencia, la cinta que registra una entrevista laboral de Elena en una productora cinematográfica, Elena performer en el grupo de teatro con el que comienza su formación de actriz en Nueva York así como los muchos home videos que devuelven a Elena y Petra a un tiempo de infancia, conviven con los espacios de regreso a Brasil. En ambos documentales abundan los primerísimos planos sobre el rostro de la madre, quien suma su voz y su cuerpo al relato, interpelada por Petra.

El eje de la voz *en off* otorga cohesión a los films y organiza un elemento fuerte de autoridad textual en tanto la voz de Petra Costa abre un espacio narrativo que se encabalga sobre la banda de imagen. En el caso de *Elena* en particular, la autora tensiona la voz en primera persona en un pseudo-diálogo con la Elena ausente. Ana Amado a propósito de las fisuras y desacuerdos entre la imagen y la voz en la imagen-recuerdo propone: «... cuerpo y voz, biografía e historia, inconsciente y memoria, son disyunciones que resisten una vía homogénea de re-

presentación»(2009: 187). Aún más este desacuerdo se profundiza considerando los desplazamientos constantes entre el ensayo documental y la ficción, aunque esta última también trabaja sobre desvíos y reenvíos desde el momento en que a partir de la figura del viaje pliega capas de pasado sobre un tiempo presente enunciativo.

Como espectadores asistimos entonces, a la escucha en calidad de testigos, pero al mismo tiempo nos convertimos en los destinatarios –el tú– de los diálogos registrados. Petra le habla a Elena. Petra Costa nos habla de sí en imagen y palabra. La posibilidad de armar un encuentro entre un yo y un tú mediante el uso casi constante de vocativos –*Elena*– permite como si se tratara de un hilo de Ariadna, organizar los espacios de recuerdo y memoria familiar e histórica. La atención fijada sobre las imágenes y el dispositivo de registro (Ortega, 2008) es un acto tensionado además en el primer film por las canciones que abren mundo hacia la ficción introduciendo otras voces, que funcionan también a modo de comentario sobre lo visible.

Por último, la estrategia en torno a la figuración visual del cuerpo cobra en *Elena* y en *Al filo de la democracia* máxima centralidad. La inscripción en la imagen del cuerpo ausente de Elena encuentra en el quehacer de Petra Costa múltiples instancias mediadoras. Las cintas de video de Elena adolescente con su hermana en brazos, o enseñándole a

cantar y a bailar reponen en el presente de la enunciación, el cuerpo ya desaparecido. Sin embargo, es la puesta en cuerpo más que la puesta en escena del cuerpo, la colocación del cuerpo en la cámara (Piedras, 2014) de Elena en la escena final la que revela, mediada por el gesto poético, la identidad que en la muerte ha dejado de ser tal. Por su parte también la inscripción del cuerpo de Petra Costa resulta mediada por distintos tratamientos del dispositivo. Su exposición frente a la cámara no resulta franca a los ojos del espectador en *Elena*, aunque sí la directora decide inscribirse a sí misma en el plano en el segundo documental. Así, mientras que, en *Elena* al comienzo del film, podemos acceder a su rostro a través del vidrio de la ventanilla del autobús que llega a Nueva York, en *Al filo...* la conocemos adentrándose con su cámara en los pasillos del Congreso brasileño. La presencia de su voz que organiza todo el relato audiovisual desplaza de un modo casi completo su cuerpo físico del campo de lo visible. Pablo Piedras recurriendo a Paul Ricoeur para pensar la construcción de la primera persona en algunos documentales autobiográficos, subraya en primer lugar la autorrepresentación como si se tratase de otro que escinde la identidad del sujeto:

Por un lado la identidad surge como mismidad, que conlleva la idea de permanencia temporal de los caracteres psíquicos

y físicos del sujeto; por el otro como ipseidad, en la cual el cuerpo no está dotado de una imagen preexistente, sino que el sujeto lo construye en el acto discursivo de reclamarlo como propio. (2014: 91)

Conclusiones tentativas

Un recorrido autobiográfico como el que puede ser realizado junto a Petra Costa a partir de sus films funciona como la posibilidad real de hacer lazo en el entramado de lo simbólico. Si, por un lado, a nivel de lo exclusivamente personal, la primera persona de la cineasta, encuentra en el devenir poético de su historia, un canal de reparación de lo doloroso; por otro, es esa misma puesta en cuerpo de la historia personal la que deja ver las puntas de iceberg de configuraciones político-sociales en dos grandes centros urbanos representativos de América del Norte y Latinoamérica. Y si bien podríamos pensar en las numerosas esferas de lo público que las presentan como sociedades irreconciliables, es la representación de la micro historia, individual, única, íntima, de Elena Costa desde los ojos de su hermana, que las acerca. Se suma a lo anterior, la reconstrucción como hemos propuesto, a modo de *Bildungsroman*, de un cuerpo social y político que se resquebraja y los impactos de esto sobre dos personas de carácter público como Lula da Silva y Dilma Rousseff, así como sobre la propia Petra y los millones de personas que conforman el Estado de Brasil.

Voz y cuerpo, voces y cuerpos, performan las identidades de tres mujeres en el espesor del tiempo y la heterogeneidad de espacios, geográficos, biográficos y simbólicos, pero también la de muchxs otrxs que fueron quedando fuera de escena a causa y consecuencia de una corrupción estructural y sistémica que nunca ha dejado ni deja de asolar a los países latinoamericanos. «Las democracias frágiles tienen una sola ventaja sobre las otras: saben cuándo se terminan» puede escucharse en *Al filo de la democracia*. Las imágenes que dan forma a un archivo

entendido como el marco visual imperante de una época dada (Castillo, 2020) contienen la potencia de propiciar un cambio en la conciencia y más aún en el cuerpo político sobre el que lo íntimo, lo privado y lo público se entrecruzan de tal modo que pueden alterar las democracias y la justicia difuminando peligrosamente, los límites y funciones de las instituciones de un Estado. De aquí que la apuesta fílmica de Costa resulte un acto de responsabilidad que sondea lo inestable de las memorias y la historia, para abrirse a la comprensión de lo propio.

Bibliografía

- AMADO, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- BERGALA, Alain (2008). Si yo me fuera contado en *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores.
- CASTILLO, Alejandra (2020). *Adicta imagen*. Buenos Aires: La cebra.
- DEPETRIS CHAUVIN, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (202-2017)*. Pittsburg, Estados Unidos: Latin American Research Commons.
- FRANCA, A. y MACHADO, P. (2021) Adendo sobre a historia de tres imagens tóxicas. Disponible en: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/950>.
- NICHOLS, Bill (1994). El documental performativo Publicación original en *Blurred boundaries. Questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.p. 92-106
- ORTEGA, María Luisa (2008). Las modulaciones del yo en el documental contemporáneo en *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores.

- PIEDRAS, Pablo (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- RUFER, M. (2020). Presentación: Prácticas de archivo, teorías, materialidades, sensibilidades en Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana. [en línea]. Vol. 10, nro. 02. P.01-03. Disponible en: <https://journals.openedition.org/corpusarchivos/3811>

Material audiovisual

Al filo de la democracia

2019, Brasil

Dirección: Petra Costa

Narración: Petra Costa

Producción: Netflix

Elena

2012, Brasil

Dirección: Petra Costa

Narración: Petra Costa

Producción: Tim Robbins y Fernando Meirelles