

Cartografías de la piel

Cuerpo, performatividad y representación en el film documental argentino *Primas* (2017)

Gomez Vila, María Victoria | Universidad Nacional del Sur | victoria.gomezvila@uns.edu.ar

› RESUMEN

El presente artículo pretende explorar la potencia de los conceptos de corporalidad, performatividad y representación como herramientas de análisis teórico-estético para el film documental argentino *Primas* (Dir. Laura Bari, 2017). El universo narrativo de la película se enmarca en el contexto de lucha social y cultural por la violencia de género estructural en nuestro país y es a través de su poética visual que logra interpelar a quien observa desde una necesidad tanto artística como existencial de encontrar nuevas formas de mostrar lo irrepresentable. El interrogante que opera como hilo conductor de este trabajo consiste en preguntarse cómo puede representar el cine documental argentino reciente a un cuerpo que sobrevive a la violencia de género y al mismo tiempo, de qué manera puede problematizar el concepto mismo de representación y sus crisis. A lo largo de la primera sección, profundizaremos el abordaje filosófico de los conceptos previamente mencionados en torno al cine como forma de arte. En la segunda sección, pondremos en acción dichas nociones por medio de un crítica estético-visual del film. Por último, presentaremos algunas conclusiones y una posible futura línea de investigación en conexión con esta temática.

Palabras claves: documental argentino; corporalidad; performatividad; representación

Cartographies of the skin: body, performativity and representation in the Argentinian documentary film *Primas* (2017)

› ABSTRACT

This article intends to explore certain concepts such as corporality, performativity and representation in relation to an Argentinian documentary film entitled *Primas* (Dir. Laura Bari, 2017). The film's narrative universe is framed in the current social and cultural battle against a structural gender-based violence. It is through its visual poetics that this documentary achieves to provoke in spectators both an artistic and existential need to find new forms of representing the irrepresentable trauma. The main question that guides this article consists of how can Argentinian documentary film-making represent

a body which has survived gender violence. Throughout the first section, we focus on the philosophical origins of the aforementioned concepts and its implications on the study of cinema as an art form. In the following section, we attempt to use said notions as theoretical tools to complete an aesthetic and visual analysis of the film. Finally, we present some conclusions and a possible future line of research related to this topic.

Key words: Argentinian documentary film; corporality; performativity; representation

¿Puede el arte sanar un cuerpo? ¿Es posible concebir una memoria del cuerpo que se geste en el presente? ¿Qué cosas puede un cuerpo al transformarse en imagen? El presente artículo pretende explorar ciertos aspectos de los debates teóricos en torno a los conceptos de corporalidad, performatividad y representación, tal como han sido elaborados desde el pensamiento artístico y la creación intelectual.

En el presente artículo, nos interesa trabajar esta temática a partir de los aportes del cine documental. Para ello, elegimos abordar los conceptos mencionados desde la lectura elaborada por la investigadora Belén Ciancio (2010, 2016, 2017, 2021), cuyos estudios sobre cine desde una mirada deleuziana y en clave de perspectiva de género modulan elementos teóricos para un abordaje crítico de producciones cinematográficas tanto argentinas como latinoamericanas. Al momento de desarrollar el análisis del film *Primas* (Argentina, Dir. Laura Bari, 2017), es nuestra intención nutrirnos de aquellas nociones conceptuales a modo de caja de herramientas para complejizar y enriquecer el abordaje visual y narrativo del documental.

Desde el año 2015, con la primera marcha bajo la potente consigna de “Ni Una Menos”, la sociedad argentina atraviesa una transformación crítica en su tradicional esquema de valores: estamos en presencia de una nueva corriente política y afectiva, impulsada fundamentalmente por los movimientos feministas y queer, que denuncia la violencia estructural y sistémica que conlleva a la brutalidad y en múltiples ocasiones a la muerte de una alarmante cantidad de personas. Debatir en términos de esta nueva perspectiva es fuente de polémica y controversia, pero a la vez oportunidad de diálogo intergeneracional e intergénero como hacía décadas no se vivenciaba. Ciertamente, estas discusiones tienen una enorme influencia en las disquisiciones desplegadas a lo largo de los campos intelectual y artístico que buscan capturar, por medio de sus diferentes estrategias, los alcances de esta nueva dimensión afectiva. El concepto de corporalidad, cuya genealogía responde a intereses filosóficos y culturales que nos remiten hasta el siglo XIX, no escapa a estos cambios sociales y en el marco del contexto actual, es posible observar que cobra nuevas significaciones. ¿De qué modo pueden las teorías del cuerpo problematizar la violencia ejercida sobre ciertas subjetividades, sin caer en una banalización de la temática o un reduccionismo directo? Más aún, ¿qué puede aportar la práctica artística (en este caso, audiovisual) como fuente de conocimiento para la producción teórica?

1 Este interrogante ha sido ampliamente desarrollado por distintos escritores, como por ejemplo Suely Rolnik en su conferencia “¿El arte cura?” (2001). No es nuestra pretensión clausurar los múltiples sentidos que pueden caber en dicha pregunta, sino más bien explorar uno de ellos a partir de una experiencia artística específica.

A tal punto se ha visto interpelado el concepto de corporalidad en la arena de nuestra cotidianeidad, que nos topamos con la posibilidad de que la mayoría de las propuestas de estudio hasta el momento resulten insuficientes para retratar la emergencia de una nueva experiencia cultural del cuerpo y la urgencia con la que debe ser tratada. Ahora bien, tales circunstancias no representan un obstáculo, sino más bien un puntapié para detectar la producción de otras perspectivas sobre el tema.

El cine documental argentino logra actuar como un gran catalizador de estas reflexiones y a la vez permite la formulación de otras. En las últimas dos décadas, se puede observar un tratamiento de la corporalidad en films documentales que ponen en crisis una concepción clásica de representación.² De allí la importancia de rescatar un instrumento teórico como es el concepto de performatividad, en tanto que las imágenes de un film en sí mismas no imitarían algo, sino que más bien lo producen/construyen/crean. Retomando el marco de producciones audiovisuales documentales en nuestro país, es preciso señalar que, en varios casos, el propósito de la película consiste en visibilizar aquello que resulta irrepresentable: aquí se vuelve ineludible referirnos a los horrores perpetrados durante la última dictadura militar en Argentina que, desde comienzos de la década del 2000, son en gran parte pensados por un cine que se ha vinculado desde el concepto de (pos)memoria, sus debates y reescrituras.³ En aquellas obras, la corporalidad puesta en juego es la de los cuerpos desaparecidos manifestados a través de los propios cuerpos de los realizadores.⁴ En otros casos más recientes, y aquí reside la pertinencia de nuestro interés, se problematiza una discusión latente sobre la violencia de género, en tanto que los cuerpos representados son cuerpos de mujeres violentadas y asesinadas,⁵ y también sobre la representación ideológica del género, en el sentido que ésta también implica una forma de violencia. Tal traumas históricos, personales y colectivos cumplen un rol potenciador y desestructurante en la conformación de una nueva mentalidad cultural: por un lado, se vuelven un espejo cuyo reflejo no queremos ver pero es necesario hacerlo,⁶ a la vez que permiten quebrantar un ideal tradicional del cine documental que en lugar de plasmar lo real en la pantalla, se señala a sí mismo en su propia imposibilidad de representar. Es en este punto donde surge el dilema que compete al presente trabajo: ¿cómo se representa a un cuerpo que sobrevive la violencia? ¿existe una forma de pensar la representación de dicho cuerpo que eluda la violencia intrínseca al concepto de género? ¿De qué manera puede el cine documental elaborar aquel cuerpo presente y en lucha? En función a estas inquietudes, buscaremos construir una posible respuesta que desarrolle el modo en que las imágenes del cine documental logran (re)crear un cuerpo sobreviviente. A lo largo de la primera sección de este texto, profundizaremos los acercamientos y vínculos entablados con los conceptos de corporalidad, performatividad y representación. En la segunda sección, pondremos en acción dichas nociones por medio de un análisis estético-visual de la película *Primas*. Finalmente, presentaremos algunas conclusiones y posibles futuras líneas de investigación en torno a esta temática.

2 Aquella que entiende a la imagen documental como un espejo de lo real.

3 "El término 'posmemoria' describe la relación de la 'generación del después' con el trama personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación las experiencias que 'recuerdan' a través de los relatos, las imágenes y los comportamientos en medio de los que crecieron. Pero estas experiencias le fueron transmitidas tan profunda y afectivamente que parecen constituir sus propios recuerdos. La conexión de la posmemoria con el pasado está, por tanto, mediada no solamente por el recuerdo, sino por un investimento imaginativo, creativo y de proyección" (Hirsch, 2015:19).

4 Algunas de las producciones más emblemáticas son *M* (N. Prividera, 2007) y *Los rubios* (A. Carri, 2003).

5 Un ejemplo reciente es *Femicidio* (M. Avila, 2019).

6 Noción que nos recuerda la propuesta de Georges Didi-Huberman en su texto *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto* (2004).

› Cuerpo y cine: un recorrido teórico

Comenzaremos este primer apartado recuperando una suerte de recorrido a través de las diversas formas en que se ha conceptualizado el cuerpo en el ámbito de los estudios teóricos sobre cine, para luego visualizar el impacto de su comprensión en las prácticas de representación propias del cine documental argentino reciente. En este sentido, los aportes de la investigadora Belén Ciancio resultan fundamentales para encauzar nuestra búsqueda al interior de un marco teórico específico que posibilite el análisis del film en una instancia posterior.

De acuerdo a la autora, resulta ineludible iniciar este recorrido teórico remitiéndose en primera instancia a la figura del pensador francés Gilles Deleuze. El valor epistemológico de su teoría para la conformación de los estudios sobre cine, afirma Ciancio, reside en “dinamita[r] la lógica filosófica de tradición esencialista, pero no renuncia[r] a construir una nueva lógica: la de las imágenes” (2010: 58). Para Deleuze, tal lógica implica entender al cine como una forma de pensamiento y en las cinematografías europea y estadounidense, puede vislumbrar los rasgos propios de dos formas (epocales) del cine, a saber la imagen-movimiento y la imagen-tiempo.⁷ Ciancio recupera esta propuesta de lectura en el sentido que le permite elaborar una genealogía del cuerpo en el cine. En otras palabras, el recorrido teórico que efectúa para rastrear las distintas concepciones del cuerpo en los estudios sobre cine comienza por Gilles Deleuze y continúa a través de las críticas y revisiones de su planteo filosófico en torno a este tema. La autora manifiesta que ambos tipos de imagen remiten a una determinada idea del cuerpo, pero elige focalizarse en la imagen-tiempo porque es aquella que “despliega la idea de un cine de cuerpo desde otra modulación del esquema sensorio-motor, el *gestus*” (2016: 248) y también es aquella “donde la memoria deviene una narrativa específicamente cinematográfica” (2021:26). Ciancio llama la atención sobre el capítulo 8 del libro *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, dado que es en esa sección donde Deleuze sostiene que el cine contemporáneo a su época sería primeramente un cine del cuerpo, en el cual éste se vuelve el lugar donde el pensamiento “se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida” (2016: 247). Allí también Deleuze retoma una idea de corporalidad inicialmente pensada por Brecht, no asociada en modo directo al cuerpo como pura materia orgánica, sino a un *gestus*, compuesto por las actitudes corporales que se coordinan recíprocamente y que no dependen de una historia previa. Más aún, Deleuze encuentra en producciones fílmicas realizadas por mujeres (p. e. Chantal Akerman y Agnès Varda) un *gestus* muy particular, el gesto femenino, “con el que los cuerpos mostrarían actitudes como signos de estado ‘propios’ de personajes femeninos, mientras que los hombres darían testimonio de la sociedad, del entorno, de la parte que les toca ‘del pedazo de historia que arrastran consigo’” (2016: 249). Es entonces que, a través de aquellos gestos corporales (algunos femeninos), el cine moderno encuentra un modo de materializar el tiempo.

Según Ciancio, al plantear que existen gestos femeninos específicos del cine, Deleuze se distanciaría de los feminismos militantes de su época y plantearía al cuerpo femenino en el cine como un “extraño nomadismo” el cual también se aleja de la concepción de femineidad doméstica tal como se la supo

7 “[...] el pensamiento singular del cine se expresa en las imágenes que produce [...] El concepto de imagen-movimiento permite situar en una nueva perspectiva los debates que conciernen a la relación del montaje con el plano, así como la cuestión de la relación entre cine y narración. El concepto de imagen-tiempo permite, en cambio, dar cuenta de la mutación acaecida en el cine de posguerra, de la fractura entre el cine ‘clásico’ y el cine ‘moderno’. La articulación entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo traza no sólo una articulación interna a la historia del cine, sino también una articulación entre el cine, las otras artes y un cierto estado del mundo” (Marrati, 2003: 105 y 8).

retratar en los medios de comunicación durante gran parte del siglo XX. Si bien no lo enuncia de este modo en sus libros sobre cine, Deleuze refiere al concepto —ideado junto a Guattari— de un “devenir mujer” que caracterizaría la innovación de este cine de cuerpos. De todos modos, Ciancio señala que finalmente Deleuze se manifiesta hastiado de aquel tipo de cine, porque ahonda en una especie de culto a la violencia. Deleuze volcaría su interés a otra forma de cine moderno a la que titula cine del cerebro, asociado a “la cuestión de un cine político, en trance, cuyo devenir pueblo falta en el cine europeo de posguerra y deviene en el cine del Tercer Mundo” (2016: 248). Sería en este tipo de cinematografía donde tal “devenir mujer” podría desplegarse en toda su expresión.

Estas definiciones sobre el vínculo entre cine y corporalidad se encuentran entre las primeras de su tipo y no estuvieron exentas de revisiones en años posteriores. Respecto a esta breve descripción de la propuesta deleuziana, consideramos significativa la presencia de un concepto como “gestus femenino” y “devenir mujer” en un estudio filosófico sobre cine que no buscó proyectarse en la agenda de debate sobre la cuestión de género. Semejante herramienta teórica, con sus múltiples contradicciones y dificultades, persiste en nuestras consideraciones a modo de aporte conceptual, en tanto que permite introducirnos a la consigna de reflexionar sobre la aparición de un cuerpo femenino sobreviviente en la pantalla cinematográfica.

Según relata Ciancio, con la irrupción de los movimientos feministas en el campo intelectual, emerge una crítica particular hacia la interpretación de Deleuze sobre el cuerpo en el cine. Específicamente, es la pensadora italiana Teresa De Lauretis quien reprocha el haber formulado el concepto de “devenir mujer” que implica un cuerpo de carácter neutro, sin huellas de la sexualidad, del lugar de origen o de las violencias que lo atraviesan. La autora puntualiza que Deleuze comete un doble error: primero, presenta esta imagen neutral del cuerpo y segundo, rechaza identificar la femineidad con las “mujeres reales”. Más aún, no hace referencia a los modos en los que el feminismo logró reconstruir las nociones de subjetividad y sociabilidad en su propia época, una etapa signada de luchas y resistencias políticas por parte de los colectivos de mujeres. Deleuze, de acuerdo a De Lauretis, contempla a la mujer meramente como metáfora, algo que impide por completo visualizar sus realidades como situadas y encarnadas. En claro contraste a la mirada deleuziana, De Lauretis propone concebir al cine como una “tecnología del género”, directamente vinculada al contexto social y político, que logra construir el género “entre el personaje, la cámara/director y el espectador” (2016: 251). Ciancio entiende que recuperar esta perspectiva del cine como una “tecnología del género” no elimina ni excluye los aportes teóricos de Deleuze en los estudios audiovisuales, sino que más bien los complejiza al formular una red de discusiones en torno a lo que puede una imagen. En este sentido, señala que la noción de tecnología de género “supone un efecto performativo” (2021: 57), en cuanto que los films producidos desde esa mirada pretenden afirmar una nueva cinematografía, no definirse en oposición a otras. Esta construcción de una nueva forma de pensar y hacer cine también conlleva una nueva forma de pensar y construir género, entendido según Ciancio “como conjunto de efectos de representación” (2021: 57).

Otra pensadora que también piensa en esta clave es la filósofa ítalo-australiana Rosi Braidotti. Ciancio describe que dicha autora logra aunar las críticas efectuadas hacia la noción de “devenir mujer” sin desentenderse del valor teórico que posee la filosofía deleuziana en su concepción de la corporalidad. Braidotti reconoce el problema de observar el cuerpo desde una neutralidad, pero retoma a Deleuze como una referencia importante para el feminismo porque:

desesencializa el cuerpo, la sexualidad y las identidades sexuales, y, en su trabajo con Guattari, mostraba diferentes maneras de entender la corporalidad en sus conexiones con otros cuerpos (humanos y no humanos, animados e inanimados, enlazando órganos y procesos biológicos a objetos materiales y prácticas sociales) (2016: 252).

Es decir, para Braidotti, Deleuze introduce la corporalidad como concepto filosófico-cinematográfico que logra darle una materialidad singular a la experiencia humana y revitaliza al cuerpo en tanto idea necesaria para reflexionar sobre la preocupante actualidad que nos circunda, aquello que Paul B. Preciado llamaría el “capitalismo farmacopornográfico” del hoy.

De este análisis, emerge un punto de discusión interesante. Continuando con el hilo de lectura propuesta, el desarrollo de un modo de comprensión teórica sobre el cuerpo parecería encontrarse intrínsecamente vinculada a la problematización del género. Un potencial inconveniente a tener en cuenta sería el de caer en el error de pretender la elaboración de una tríada cuerpo-género-mujer como si éstos fuesen elementos idénticos, homologables e intercambiables.⁸ Ante esta posibilidad, lo que puede demostrarnos el trayecto realizado a lo largo de las distintas concepciones del cuerpo en la teoría de cine es que aquellas tres nociones poseen un grado de autonomía teórica tal que logran una mayor precisión, y en ese contexto se retroalimentan entre sí, permitiéndonos concebir la creación de nuevos modos de subjetivación tanto dentro como fuera de la pantalla. El desafío ahora consiste en estudiar, tal como se lo pregunta Belén Ciancio, el “modo [en que] algunos documentales contemporáneos en Argentina aportan una nueva perspectiva en esta breve genealogía del cuerpo en el cine” (2017: 235-236).

En relación a este interrogante, creemos pertinente recuperar, en un formato breve, las transformaciones por las que ha atravesado el concepto de representación en el cine documental para luego abordar sus efectos en los modos de discurso propios de las producciones documentales argentinas recientes. En sus inicios y hasta mediados de la década del '50, el incipiente campo de los estudios teóricos del cine supo concebir a la imagen documental como aquella que busca “registrar lo real”. El investigador argentino Javier Campo explica que esta pretensión de lo real es sumamente problemática, porque obliga a formularnos una pregunta de carácter ontológico: ¿qué es lo real? Contemplar al cine documental como un mero registro implica centrarse en una determinada idea de la representación en tanto “transparencia”, es decir que la imagen actúa como si fuese una ventana que busca sustituir el mundo real del modo más objetivo posible. El problema, afirma Campo, es que “históricamente los investigadores en cine documental han estado más cerca de caracterizar como opaca a la representación de lo real, antes que como transparente” (2010: 5). Esto significa que el cine documental ya no puede concebirse tan fácilmente como aquel que espeja lo real, sino que más bien tiene la habilidad de crear lo real: en esta dimensión de la “opacidad”, la imagen documental logra granularse o materializarse para dar cuenta de sí misma en tanto imagen. Es decir, el cine documental se autodelata, se reconoce a sí mismo como discurso de lo real, a la vez que señala sus condiciones de producción y sus límites en la capacidad de representación.

⁸ Optamos por focalizar nuestro abordaje en la corporalidad asociada a lo femenino dado el esquema de lecturas propuesto, cuyos aportes teóricos que enriquecen el análisis fílmico, aunque esto no significa que la cuestión del género en la teoría del cine se limite en forma exclusiva a lo femenino.

Aquí podemos entablar un punto de conexión entre aquella opacidad de la representación en el cine documental y la lectura de Belén Ciancio en torno a la performatividad de las imágenes. La autora entiende que tal concepción del cine como hacedor de realidades puede pensarse desde una óptica de lo performático, en el sentido que una imagen tiene la potencia de corporalizar lo irrepresentable. Ahora bien, ¿de qué modo impacta esta realidad en el cine documental? De acuerdo a Ciancio, el cine documental argentino contemporáneo ha dado cuenta de aquella performatividad mediante distintas modalidades, como por ejemplo el abordaje desde la(pos)memoria (“segunda generación”) o desde el giro subjetivo (“en primera persona”). En ellas, se pone en juego “una corporalidad que bordea el límite de la representación, en tanto remite como imagen virtual a un cuerpo desaparecido” (2017:236). Dada nuestra temática de interés particular, en relación al contexto actual de repudio hacia una violencia de género histórica, sistemática y estructural, se vuelve esencial preguntarnos una vez más si el cine documental puede e intenta hacerse eco desde una noción de corporalidad que pone en crisis el concepto de representación.

Son numerosas las oportunidades en las que el contexto histórico y cultural influye en decisiones artísticas. De acuerdo a Cecilia Sosa, en la Argentina pos 2015 se produjo una convergencia de dos formas de lucha que lograron ensamblarse a partir de la manifestación de sus afectividades no normativas. Nos referimos, por un lado, a los movimientos de derechos humanos que reclaman Memoria, Verdad y Justicia por crímenes de lesa humanidad y, por otro lado, a los colectivos de mujeres feministas que denuncian femicidios y otras formas de violencia. Según la autora, se ha producido una correspondencia entre ambas modalidades al punto que se amalgaman y potencian mutuamente por su ejercicio de “circulación y diseminación del duelo a lo largo de sectores amplios de la sociedad civil” (2019: 291). Esta caracterización de las dinámicas afectivas que marcan una época resulta sumamente significativa respecto al contexto de producción del documental que buscamos analizar, como también a los modos de representación que en él se logran desplegar. El film *Primas* es una de las producciones cinematográficas recientes que logra aunar aquellos gritos descarnados para corear el dolor de una pérdida. Ahora bien, desde una primera visualización, es evidente que esta película se (y nos) posiciona en un lugar inusual: el de contribuir a la elaboración de una memoria, no desde los cuerpos asesinados, sino a partir de un retrato de cuerpos sobrevivientes que desean ser filmados en la intimidad. ¿Nos atreveríamos a pensar que, tal vez, el cine documental se encuentra en el momento justo para gestar una nueva corporalidad?

› **Análisis de la película documental**

Primas es una coproducción documental argentina-canadiense que tiene como protagonistas a dos jóvenes adolescentes, Rocío y Aldana, sobrinas de la directora Laura Bari. El film presenta, en forma gradual y cuidada, las vidas de estas muchachas en su transición hacia la adultez y el nexo que existe entre sus respectivos pasados, sus deseos y sus pasiones. La historia de ambas está hermanada en más de un sentido. Sus infancias se ven marcadas por eventos terriblemente traumáticos: Rocío fue violada y quemada por un vecino del pueblo de Dorrego, provincia de Buenos Aires, cuando ella se dirigía en bicicleta a jugar básquet; Aldana fue abusada en repetidas oportunidades por su propio padre en su hogar de la ciudad de Mendoza. Las dos jóvenes continuamente expresan ser conscientes de cargar no sólo con el peso de aquellos pasados horrorosos, sino también el de proyectarse hacia un futuro

afirmado en la diferencia: sin un propósito explícito, buscan comprender quiénes podrían haber sido y quiénes podrían ser ahora a través de su inclinación por la creación artística. En consonancia con lo que hemos elaborado en el apartado teórico anterior, se podría plantear que uno de los interrogantes de este film consiste en cómo se transita el duelo de un cuerpo femenino atravesado por la violencia.



Aldana y Rocío descansando en la playa

En una entrevista personal efectuada en el año 2020, la directora Laura Bari sostuvo que todas sus películas han logrado resultados sorprendentes con la utilización de una metodología que le permitió abordar un determinado tratamiento de lo real. Dicha metodología integra dos formas de realización cinematográfica: el cine-ensayo (*cinéma-direct*) y el cine experimental.

Así logro traducir las emociones, las intenciones, los sentimientos, las contradicciones, las paradojas y los conflictos en la cámara, de la forma más auténtica posible. A veces la nuca contra un árbol es más fuerte que una palabra. Yo anticipo con una cámara o una seña la conducta humana (L. Bari, comunicación personal, 15 de octubre del 2020).

En este punto, comenzamos a entrever uno de los aspectos teóricos más importantes para el objetivo del presente artículo: la construcción de una corporalidad implica la conjunción del personaje, la cámara/directora y el espectador. Es en el “entre” de dicha triangulación que emergen las imágenes de lo real. La singularidad del film se sustenta, primeramente, en el rol de la realizadora, quien propicia un espacio de reflexión para que las protagonistas logren concretar una (re)construcción de sí mismas. En este sentido, Bari afirma que el gran desafío es siempre el de poder “hacer algo poético que diga lo cruel sin ser sensacionalista”. Esto se vuelve patente a lo largo del film, ya que su genuinidad creativa radica en la habilidad de la realizadora de conseguir que cada chica comparta su intimidad más dolorosa sin jamás verse invadida o atropellada en su mundo interior. La película transcurre como una suave invitación al relato de lo terrible.

Pocos minutos luego de iniciado el film, nos topamos con una de las escenas más bellas y conmovedoras: Rocío aparece suspendida de un aro de acrobacia y suavemente estira sus brazos, exhibiendo

las cicatrices que recubren más del 60% de su cuerpo. Ese plano contiene todo el universo narrativo de esta película: observamos un cuerpo desgarrado, rearmado, en pleno acto de expresión artística y de logro personal, el de poder estirar la piel sin que duela. De esta manera, la cámara acompaña al personaje en una introducción paulatina a su historia y al espectador en su reconocimiento de la tragedia, sin sobresaltos ni golpes bajos. La directora dice al respecto que “ése es un plano amoroso y todo es por la intervención de la cámara”. Aquí podemos señalar una resonancia entre la búsqueda artística de la directora y los efectos performativos del cine en un cuerpo: al generarse esta puesta en juego del vínculo entre quien actúa, quien filma y quien observa, la imagen cinematográfica performa un cuerpo, en tanto que lo visible, inclusive lo escenifica y, más disruptivo aún, lo hace materia.



Rocío practicando acrobacia en su pueblo natal.

Bari recuerda que la segunda vez que filmó a Rocío durante la producción de la película fue en una visita que realizó la protagonista junto a su novio al Hospital Garrahan en la ciudad de Buenos Aires. Cuando la directora observa a su sobrina, nota que está usando shorts y mostrando sus piernas. Allí reside, para Bari, el verdadero efecto performativo de la cámara: su presencia provocó un gesto de mostración de aquel cuerpo que durante años se ocultaba. Al visibilizar sus marcas, la protagonista se redescubre, la cámara captura e incentiva su transformación y el espectador dimensiona lo que puede un cuerpo. Recuperando las palabras de Ciancio, estos nuevos modos de pensar y hacer cine implican una resignificación de “la corporalidad o ‘puesta en cuerpo’, como subjetivación más allá de las clasificaciones”, que en última instancia permiten configurar otras (est)éticas de la visualidad (2021: 61).



Rocío caminando por las calles de Buenos Aires.

Tal como hemos remarcado anteriormente, este film trabaja en torno a una corporalidad diferente, aún en construcción. Los cuerpos que se retratan son aquellos que sobreviven a la violencia (re)creando su pasado en forma poética. Una de las maneras que encontró la directora para representar aquellas realidades traumáticas fue por medio de metáforas. En el caso de Rocío, le obsequió un diario para que comience a escribir; página tras página, ella cuenta en tercera persona la historia de una “niña cocodrilo” que en un momento es violada, pero logra sobrevivir. Las lecturas de los fragmentos del diario las realiza Rocío en voz baja, susurrando, y a veces figura como voz en off en secuencias donde aparece integrada al paisaje como si ella misma fuese un cocodrilo. En otra escena, la protagonista sube junto a una amiga a la cima del faro de Monte Hermoso (localidad balnearia cercana a Dorrego), comienza a leer el relato, pero eventualmente se quiebra. Su amiga la ayuda a continuar: ella también susurra y la contiene en su dolor. Nuevamente, aquí nos encontramos frente a una muestra de lo que compone a la nueva narrativa del presente: un gesto de sororidad, ese acompañamiento incondicional entre las mujeres que creen en lo que otras narran.



Rocío y su amiga en el faro. La “niña cocodrilo”.

Resulta interesante contrastar dichas escenas con una posterior, en la que ambas primas se encuentran dentro de una habitación blanca y cada una se turna para contar su historia de la manera más directa posible. En esa instancia, no hay metáfora poética; colapsamos ante la pura potencia de lo real. Las jóvenes lloran, se abrazan, se entienden y comparten su dolor. La cámara también se hace presente, incluso desde el encuadre más “pretendidamente objetivo” que encontramos a lo largo del film. Podríamos aventurar que, en el contexto de esa charla, cuando la intimidad pierde toda huella de complicidad, se vuelve una expresión de libertad: la cámara es una amiga más que ejercita aquel acto de escucha necesario, y que nos permite a los espectadores sentirnos parte del mismo. Una vez más, nos encontramos con que algo germina entre las protagonistas, la directora y los espectadores.



Aldana y Rocío conversan en una habitación

A partir de la segunda mitad del film, se produce un quiebre tanto narrativo como locativo: las primas viajan a Canadá para participar en una serie de secuencias experimentales que fusionan la danza, el teatro y la expresión corporal, entre otros lenguajes. Laura Bari afirma que fue una decisión consciente la de trasladar el tratamiento de sus situaciones a otro espacio

el paisaje está pensado para desatar los nudos afectivos, convergiendo así en una instancia de creación. Mi idea era que, con la distancia, pudiesen explorar otras posibilidades de sí mismas.

El territorio canadiense es hogar de la directora hace casi dos décadas, y es allí donde Rocío y Aldana pueden develar la profundidad del duelo en la carne. Rocío, por su parte, realiza un mapeo de su propia piel, injertada, reconstruida, texturada. Recorre con sus dedos cada parte y se detiene señalando cómo lograron reunir aquello que fue quemado. Inclusive, hace sonar su piel al golpearla y los ruidos son diferentes en función al tipo de injerto. Es un cuerpo distinto, singular, material. La suya es una historia que aún está en proceso de ser contada y el tratamiento de esta escena en su conjunto constituye, a los ojos de la teoría analizada, un acto performático.

Aldana, en cambio, explora el potencial de su duelo en una sesión de dramaturgia: grita desconsoladamente sobre su pasado y su desconcierto por tener que crecer sin saber cómo hacerlo. En una secuencia siguiente, se escucha su voz en off mientras camina coreográficamente entre los integrantes del cuerpo teatral. Su tono es pausado mientras confiesa el mayor temor: es posible sanar, pero no del todo, porque el miedo de que su padre vuelva a dañar a otra persona es una constante. Este punto es clave porque nos confronta con la crudeza de los límites de la representación: un cuerpo violentado puede reincorporarse, puede mostrarse, pero nunca curarse. Ese cuerpo sobreviviente expone su trauma en relación a los otros, inclusive aquellos desconocidos. Si Aldana denunció a su progenitor, fue con un único propósito: que esto no le suceda nunca más a nadie. Nos encontramos, entonces, ante el carácter ético de una estética visual de la corporalidad.



Rocío y Aldana transformadas. Rocío muestra los trazos de su piel. Aldana grita su dolor.



Ambos relatos son eventualmente planteados en relación a la experiencia cultural del cuerpo que atraviesan las sociedades occidentales. Si bien el documental presenta algunas discusiones entre las protagonistas sobre el contexto social y la repercusión política de la violencia de género, no hubo una intención manifiesta de dimensionar la narración en función a este contexto. De todos modos, tanto la realizadora como las chicas pudieron percatarse de la relevancia social de su película a raíz de la participación en festivales de cine. Según Laura Bari,

La respuesta del público es conmovedora y las chicas ahora son muy diferentes. En una de las proyecciones, una persona consultó sobre el feminismo y ellas pidieron ser quienes le respondan.

Aquí parecería residir la fuerza transformadora de este tipo de cine documental. En este sentido, el film *Primas* puede entenderse como un registro de alteraciones vitales, una suerte de devenir-mujeres que las hace ser adolescentes joviales y contradictorias, niñas y sobrevivientes.



Ambas aprenden a conectarse con los otros sobre un escenario.

Otro elemento propio de esta nueva cinematografía consiste en la presencia de pequeños destellos de autorreferencialidad en el film. No fueron deliberadamente buscados, pero se los comprende como partes integrales de la trama. Aquel instante en el que la hermana de Rocío le dedica un beso a la cámara, las conversaciones entre las primas sobre la filmación de la película, la presencia casi imperceptible de la directora detrás de cámara, son momentos centrales que denotan una crisis en el modo de representar de la imagen audiovisual que regularmente se reinventa. Un cine que, al documentar, se señala a sí mismo en su propio instante de fabricación.





Reconstrucción de un diálogo entre Aldana y Rocío sobre qué significa ser filmadas.

El cierre del film nos presenta un primer plano de los rostros de Aldana y Rocío con sus cicatrices, sus ojeras, sus sonrisas. Imágenes que configuran una nueva forma de lucha, que diseñan otro modo de percibir la corporalidad y que aún está por nacer. Estas tomas finales actúan al modo de punto de ruptura en una trama histórica extensa, cuya tensión exige la puesta en escena de gestos alternativos de representación. Así es como se filma un cuerpo sobreviviente.

› Reflexiones finales

A lo largo del presente escrito, hemos efectuado una interpretación del nexo entre el arte cinematográfico y el concepto de corporalidad a partir del análisis de la película documental *Primas*. En ella, es posible vislumbrar un nuevo tratamiento de la corporalidad en el que se la construye como un cuerpo que desea ser filmado desde la adversidad y replica la memoria del horror desde un presente que aún late en su materialidad. Creemos oportuna la instancia actual para reconfigurar marcos teóricos más específicos que tematicen otras aristas de esta modalidad de representación. Ciertamente, el cine documental tiene la potencialidad de presentarnos este nuevo abordaje. Por consiguiente, si tomamos en consideración los signos del contexto cultural actual, somos conscientes de estar presenciando el proceso de elaboración de una nueva concepción sobre el cuerpo que impactará tanto en el ámbito artístico como conceptual.

A modo de cierre, deseamos retomar la pregunta que inauguró el presente texto: ¿puede el arte sanar un cuerpo? Guiándonos por las vivencias plasmadas en este film, la respuesta implicaría un no, pero que al tiempo significa un comienzo. El cine documental puede reconvertirse en un ejercicio activo de la escucha que integre todas las personas involucradas en su creación, ya sea el director, el protagonista o el espectador. La historia de estos cuerpos sobrevivientes nos invita a repensar la manera de relatar un trauma. Tal vez, la salida esté contenida en una simple frase de la película: “Esa piel era y es tuya”.

› Bibliografía

- › Campo, J. (2010). Lo real en el cine de lo real. En *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine (AsAECA)*. Buenos Aires.
- › Ciancio, B. (2010). Estudios visuales. Consideraciones epistemológicas desde una filosofía crítica. *Perspectivas Metodológicas*, 10.
- › Ciancio, B. (2016). El cuerpo en los estudios sobre cine: gestus femenino, o tecnologías y teratologías del género y la posmemoria. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, 5.
- › Ciancio, B. (2017). Ante el límite de la presentación en el documental: cuerpo filmado, filmado-hablante, filmante, (anti)expectante. *Hélix-Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft*, 10.
- › Ciancio, B. (2021a). *Estudios sobre cine: (pos)memoria, cuerpo, género*. Biblos.
- › Ciancio, B. (2021b). Las imágenes, las palabras y los cuerpos: (pos)memoria y (pos)género. En B. Ciancio (comp.), *Imágenes paganas. Otras memorias, otros géneros* (pp.3-32). Imago Mundi.
- › Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós
- › Hirsch, M. (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Carpe noctem.
- › Marrati, P. (2003). *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Nueva Visión.
- › Sosa, C. (2019). Fertilizaciones afectivas y plusvalía festiva en la Argentina pos 2015. Duelo, femicidio y Matria queer. En D. Link y M. López Seoane (eds.), *Los mil pequeños sexos. Intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidades*. EDUNTREF.