

DE MUJERES, POR MUJERES, PARA MUJERES: ELENA DE PETRA COSTA (BRASIL, 2013)

Moira Fradinger
Universidad de Yale

Este ensayo analiza un caso específico del corpus filmico enmarcado en lo que se ha llamado el “giro subjetivo” que predomina en la producción documental internacional del siglo XXI: el documental Elena de Petra Costa (Brasil, 2013). Se ha dicho que las mujeres cineastas están al frente del “giro subjetivo” dada su conexión histórica con el lazo entre el espacio privado y el público. Sin embargo, en su mayoría, estos films recuperan la memoria de las dictaduras y sus saldos. El film de Costa no recupera lo íntimo en la narrativa pública, sino la historia pública en la narrativa íntima. Centrado en reconstruir algo del misterio del suicidio de la hermana, el film no se ocupa de la dictadura sino más bien de la historia pública, y poco narrada, del difícil acceso a la voz propia de las mujeres –podríamos decir, de su “privatización” con toda su polisemia: privatizadas por otros, privadas del espacio público, confinadas al espacio privado–. Costa elige un recorte de género para meditar sobre el suicidio: construye así una genealogía de mujeres, usando gestos cinematográficos con los que los documentalistas han filmado el problema de la desaparición política, a través de presentar diferentes salidas de la fusión originaria con la madre. De la mano de la literatura del diario íntimo de Elena y de las mitológicas figuras literarias de la Ofelia de Shakespeare, la Sirenita de Andersen y la Electra de Sófocles, la película medita sobre el ahogo de la palabra y la prohibición de la violencia femenina, mostrando salidas de la fusión con la madre que los guiones tradicionales occidentales milenariamente han ofrecido a las mujeres: ya sea hacia el silencio y la muerte (Ofelia, la Sirenita), hacia la reproducción de guiones heterónomos (la madre), hacia la violencia matricida (Electra) o hacia la posibilidad (la ilusión) de la voz propia.

Introducción: otro tipo de militancia documentalista

Enmarcada en el “giro subjetivo” que caracteriza a buena parte de la producción documental mundial de las dos últimas décadas, así como también en el auge de realizadoras latinoamericanas y de una explosión de producción documental en Brasil, la película de la brasilera Petra Costa en torno al suicidio de su hermana Elena se convirtió en el “documental

más visto en Brasil en el 2013”.¹ Un diario cinematográfico de notable lirismo, *Elena* nos sumerge en la angustia de una hermana ante la desaparición de otra hermana a través de múltiples expresiones artísticas (la danza, la música, los mitos literarios, un diario íntimo escrito a mano, cartas grabadas en cassettes, películas Super8) y de la interpelación de la voz en off auto-reflexiva, autobiográfica de Costa, convertida en el personaje central, la hermana Petra. Escuchamos la voz de Petra en primera persona a lo largo de toda la película dirigiéndose a Elena, a veces a su madre Li-An, a veces hablándose a ella misma, y siempre interpelando a la voz interior, auto-reflexiva, de los espectadores.

Sin embargo, no es sólo el duelo transformado en un “sueño cinematográfico” (al decir de Stephen Holden en el *New York Times*)² lo que distingue a *Elena* entre tantos documentales subjetivos. Costa logra una suerte de “poesía cinematográfica de la ausencia” con ecos espectrales que se superponen: su voz no es el único eco de la que no está. También reverberan ecos de los gestos retóricos a los que, desde ese “film-objeto” que partió aguas en 1985, la *Shoah* de Claude Lanzmann, el documental subjetivo político nos tiene acostumbrados en sus búsquedas de los desaparecidos de los genocidios del siglo XX. Me refiero al recurso del “retorno” al lugar de los hechos, al enigma narrativo policial sobre lo “que verdaderamente sucedió”, necesitado del desplazamiento hacia el lugar del crimen político; al “álbum familiar” mezclado con el archivo histórico colectivo, la reconstrucción de los últimos momentos antes de la catástrofe, la implicación del cineasta en la investigación al retornar allí donde la narrativa personal y social se interrumpió.³

Pero me ocupo en este ensayo del eco espectral tal vez más exitoso, por ser más siniestro, en el sentido freudiano (angustiosamente ajeno y familiar a la vez). Quizás sólo lo sea especialmente para las espectadoras identificadas como mujeres:⁴ el de un legado milenario de voces femeninas apagadas en el silencio, aprisionadas en diarios íntimos, ocultadas en el espacio doméstico, ahogadas metafóricamente en los tempestuosos gritos de hombres y de niños, o literalmente en las aguas de ríos y mares. Quizá el efecto más profundo de esta espectral y femenina carta-homenaje a la hermana que ya no está, sea el respeto absoluto por el enigma de la otra: el film deja la incógnita del suicidio intacta, no habla sobre o por Elena,

sino sobre el silencio inclemente de las pérdidas, de la pérdida de la desaparecida, pero también de la pérdida milenaria de voces femeninas por entre las rendijas de la afonía.



Elena, imagen de archivo

La palabra de Elena quedará donde la muerte la ha sepultado. Pero así como precede a *Elena* un cortometraje sobre el amor y la vejez, que Costa dedica a su hermana (*Olhos de resaca* (Brasil, 2009, 20'), también le sigue un proyecto de vida para las voces de las mujeres que se animen a escribir sus angustias en la página web del film, verdadero programa de concientización social donde se anuncian datos, charlas y talleres sobre el suicidio en organismos de salud mental y en asociaciones de mujeres. También se ofrece un premio a la mejor expresión artística sobre memorias traumáticas en el concurso "Memórias inconsoláveis" ("Memorias desconsoladas"), título inspirado en una frase de *Hiroshima mon amour* (Resnais, 1959) con la que Petra se refiere a su memoria de Elena. Los videos bajo la pestaña "Mobilização" incluyen reflexiones sobre los problemas que enfrentan las jóvenes brasileñas y estadísticas sobre suicidio de la OMS. Decididamente militante, el film continúa con un

verdadero plan de acción a través de redes sociales interactivas –tanto que inclusive fue comentado por Eleonora Menicucci, la Ministra de la Secretaría de la Mujer en Brasil–⁵.

Sólo en el trasfondo sentimos el peso de la dictadura, el cual no es el objetivo principal de Costa, a pesar de que los padres de las dos hermanas habían sido militantes comunistas. Tampoco Costa establece una clara asociación entre el suicidio de Elena y la militancia o la clandestinidad de sus padres. Costa utiliza los gestos retóricos de lo que Jean Claude Bernadet llama “los documentales de búsquedas”⁶ para hablarnos de otras prisiones y desapariciones a las que usualmente no se les otorga “dignidad política”: “¿qué fue lo que pasó con Elena antes de que tomara la letal dosis de pastillas con cachaza? ¿quién fue el último que la escuchó viva?” Habría que recordar que al suicidio no se le otorga ninguna dignidad. Cae casi en el reino del tabú.⁷ Costa ilumina otra sociedad: aquella en la que el suicidio de una adolescente, asediada por la crueldad de los ideales, emblemas familiares y culturales, aparece como una decisión “voluntaria”, antes que producto de una fisura social.

Si bien concuerdo con la recepción crítica en los periódicos que unánimemente aplaude el trabajo de duelo de la película, y si bien caben otras categorías analíticas (como por ejemplo la de “clase social”, para auscultar la alta sociedad de Minas Gerais), mi mirada interpretativa recalca en que nada hay de casual en la elección de Costa por un recorte de género que construye una genealogía de mujeres para meditar sobre el suicidio. Tal y como Costa y su co-guionista Carolina Ziskind dicen en entrevistas, esta película es una historia de mujeres, contada por mujeres, para mujeres. Las orientan los avatares occidentales del confinamiento *mítico-histórico* de la palabra femenina, de la mano de las legendarias figuras de la Ofelia de Shakespeare, la Sirenita de Andersen y la Electra de Sófocles. La verdadera pregunta de la película, a mi juicio, es acerca de cómo devenir mujer con voz propia. No hay duda de que es saludable aquí, recordar cómo, después de Freud, las teorías críticas del sujeto han desmantelado la posibilidad del acceso inmediato a la voz propia, de la autenticidad de la presencia, de la identidad entre el cuerpo, la voz y el yo que habla. Estamos ya acostumbrados al saber del carácter ilusorio de cualquier “unidad” temporal del yo. Pero Costa explora una especificidad de género en que dicha ilusión de la voz propia se manifiesta culturalmente (en sujetos identificados como mujeres), especificidad notablemente ausente en documentales de

primera persona: el hecho, *marcado sexual y genéricamente*, de que para preguntarse “¿quién soy yo?” hace falta antes preguntarse “¿soy yo alguien?” e investir libidinalmente en la voz propia y no en la del otro. No sólo hace falta saber que uno existe sino hace falta creer que *vale la pena* imaginarse cómo narrar la propia existencia: en el minuto 36 del film escuchamos a Elena decir que la garganta le duele por “la conciencia del miedo, por la falta de amor por ella y por su voz”, tanto que no puede hablar ni cantar.

Histórica y míticamente el guión occidental para las mujeres (me refiero a la tradición greco-romana y judeo-cristiana), en cuanto a la elaboración del desgarramiento que las separará de la madre, es el de devenir también madres. Es decir, cifrar la dignidad propia en un guión cultural *heterónimo*: la realización de la vida personal en la vida *del otro* –del esposo, los hijos, el servicio caritativo, etc.–. Sin guión al que *imaginar* como propio, las mujeres históricamente registran con dificultad su acceso al espacio *ordinario* de una ficción autobiográfica, con su “cuarto propio” (para homenajear las famosas charlas de Virginia Woolf en 1928), con todas las identificaciones ilusorias y presencias imaginarias de “lo propio”. Acceden con facilidad, en cambio, al espacio de los seres *extraordinarios*. Son ángeles y musas, o monstruos y demonios, nunca simplemente humanas y siempre narradas por otros. Transformar el suicidio de una mujer en una historia que atañe al común de las mujeres en su (simple) humanidad es convertirlo en problema político: es alertar sobre la posibilidad de que el suicidio femenino, real o metafórico, sea tal vez más que un accidente, o un exceso, de los que ocurren en la oscuridad enjaulada del espacio doméstico. El personaje de Elena muere en el intento de desprenderse del destino materno y contarse a sí misma: en ese trayecto opta por contarse a sí misma a través de un mítico destino femenino, el de la palabra indescifrable en el silencio, jeroglífico de las vidas de las mujeres ordinarias, no de las extraordinarias.

Hay algo digno en reclamar un *espacio ordinario*: el de la presencia imaginaria de una voz propia, con sus fallas, fracasos, discordancias, opacidades. El film no cuenta una historia sólo “desde” la primera persona, sino también “sobre” la dificultad (femenina, en este caso) de acceder a la primera persona. Para Costa no se trata tanto de un documental subjetivo desde el cual dismantelar la visión “objetiva”, sino de investigar cómo acceder a una voz propia que permita posicionarse con respecto a la dificultad misma de cualquier perspectiva sobre la

realidad, tenga ésta pretensiones de subjetiva u objetiva. Con *Elena* nos preguntamos quiénes son los que pueden ilusionarse con narrarse a sí mismos (el genérico masculino aquí debe subrayarse), cuáles son las condiciones necesarias para imaginar una presencia que coincida con la voz en primera persona (con todas sus fracturas), qué idea sobre el “individuo” puede sostener la narración en primera persona.

En el film, son las mujeres las que cargan con el peso de estas preguntas: ¿qué significa asumir la primera persona para aquellas que históricamente se han percibido despojadas de la posibilidad de narrarse *en la vida pública*? El marco mítico-literario que inspira a Costa, la Ofelia de Shakespeare, indica el peligro de la caída en el lugar extra-ordinario de la muerte o el asesinato (de uno mismo o del otro). Ya que el film me invita al mito, evoco una de las imágenes claves de la tradición occidental, contada por Ovidio, que representa el desafío de la voz femenina: la lengua cortada de Filomena (en el film, representada por la Sirenita muda de Andersen), quien sólo se expresa con tejidos. La hermana Procne también se expresa y se venga, pero en la cocina. Arpilleras, tejedoras, cocineras: en los mitos, el acceso femenino a la palabra es indirecto. Enredado en este silencio histórico-mítico, está el hilo conductor de la narración del film: las fusiones entre madres e hijas, relaciones de difícil individuación, poco comentadas en la cultura occidental si se las compara con las relaciones entre madre-hijo, padre-hijo, padre-hija. El film de Costa es un mundo decididamente creador de genealogías femeninas.

Si cabe aquí un paréntesis contextual que ilumina aspectos “militantes” de *Elena*, y del documental en primera persona en general en el siglo XXI, sugiero considerar este tipo de documental “militando” en contra de la aceleración de la virtualización de la experiencia individual. El relato autobiográfico en *Elena* “milita”, como tantos otros, por el rescate de una vivencia, la de la experiencia subjetiva, que parece escaparse cada vez más por entre la masificada ilusión de auto-expresión en las redes sociales de internet y la telefonía celular. Conuerdo aquí con el crítico francés Jean-Louis Comolli: en estos documentales vemos una “ilusión de no ilusión”⁸, un lazo entre el cuerpo y la palabra que ofrece antídotos ante la espectacularización (el simulacro) de la experiencia en los shows televisivos y a través de las nuevas tecnologías. En este sentido difiero en cuestiones de énfasis con la mirada crítica sobre los documentales subjetivos, que entiende el rescate subjetivo como reacción a la disolución de

las grandes narrativas macro-explicativas de la historia después de 1989, la mentada “muerte del autor” y su reemplazo por la “liquidez” postmodernista⁹. O también con la interpretación, en la región, de la mirada subjetiva como retorno de lo que habría sido “reprimido” en los documentales militantes de los años 60. En este último sentido, no veo al documental en primera persona oponiéndose al documental militante que le precedió, sino como su heredero: conserva su espíritu contestatario; es deudor de su pedagogía. En los años 60, sólo se trataba de narrar historias individuales, “micro-historias”, cuando los análisis macro-históricos las justificaban en pantalla. En el siglo XXI la relación es inversa: sólo se trata de exhibir la macro-historia si ésta ilumina las micro-historias que intentan transmitir algo de las vivencias subjetivas que cada vez más se virtualizan hasta en las micro-pantallas de los teléfonos. Antes se militaba por acceder al “otro sin voz” (al “otro de clase”, casi nunca de género, y sólo a veces de raza). Pero ahora se milita por “darse voz a uno mismo”. Antes se trataba de dar cuenta de los procesos sociales en los que uno estaba inserto, hoy de la ilusión de saber cómo es que uno está o estaba (imaginariamente) inserto en ellos. En otras palabras, de saber cuál es nuestro lugar en el mundo, no el mundo en el que nos encontramos. Como dijera João Moreira Salles, antes se trataba de “la ambición desmesurada de explicar todo” y ahora de “cada vez explicar menos, [...] haciendo cosas más ambiguas, mas polisémicas”¹⁰.

Digo que el documental conserva sus aspectos militantes, en tanto su deseo “epistemofílico” de acceder a la realidad no cambia, sino que se desplaza hacia el problema de acceder a la experiencia subjetiva. El sujeto parece desvanecerse en la red virtual, cuya obediencia al mercado homogeniza la singularidad. Las coordenadas espacio-temporales del sujeto, es decir, su realidad material, se vuelven obsoletas (el ejemplo más dramático es visible en las ciencias médicas, en las que para los médicos clínicos el cuerpo enfermo debe ceder su presencia a la versión computarizada de la enfermedad, pero esto excede este ensayo). Pensar el giro subjetivo del cine ahora es considerar su capacidad de resistir fenómenos contemporáneos de la desaparición de la experiencia subjetiva misma, de la pérdida de raíces por las migraciones globales, de la fragmentación continua de la atención y la disminución de la memoria que generan las adicciones a las nuevas tecnologías. ¿Cómo acceder a una módica diferenciación subjetiva en el contexto de la homogeneización cultural masiva que manufactura

toda diferencia particular, individual, o de grupo, de forma tal que se preste a la demanda del mercado?

Elena milita por la memoria de la experiencia subjetiva: la memoria que hace honor a la hermana desaparecida, pero también el registro de la propia memoria subjetiva convertida en objeto material (el libro, el film, la foto) para su permanencia en el archivo, organizada con la narración autobiográfica. Agreguemos que el problema de la memoria, generador de un frenesí global por los “estudios de la memoria” en las ciencias y las artes, adquiere otra dimensión más en América Latina, dadas las agresivas políticas de estado en pos de la desaparición de ciertas memorias políticas y la inminente desaparición de las generaciones directamente afectadas por las dictaduras (en el caso brasilero se amnistió a los militares).¹¹ Como dice Fernando Meirelles, el film articula “60 insights por minuto”: una increíble cantidad de vectores contemporáneos. El lenguaje del film es tan “global” como “brasileño”. Rescata memorias en riesgo por las dislocaciones de la dictadura (Elena era hija de militantes políticos), por las transiciones transnacionales (Elena y Petra estudian fuera de Brasil), por el impacto de las tecnologías (Costa rescata del garaje familiar las películas Super8 y las cintas VHS) y, por supuesto, por el trauma de la trágica pérdida (en su investigación preliminar, Costa registra 200 horas de entrevistas con aproximadamente 50 familiares en Brasil, seis entrevistas con los mejores amigos de Elena en Nueva York). El film retorna al lugar de los hechos para reparar: en un círculo completo desde Nueva York hasta Minas Gerais ida y vuelta, Costa comienza en Nueva York, ciudad en la que Elena se suicida, sigue a Elena en su éxodo juvenil, y cumple el sueño de su hermana al convertirse en actriz de sí misma y mostrar su película en la misma Nueva York.

La organización del material audiovisual con una narrativa de búsqueda “policial” (el crimen no tiene aquí ni culpables claros ni resolución) presenta más de una ventaja: no sólo la fascinación del suspenso, sino también una suerte de analogía verosímil con la imposibilidad en la vida real de hacer coincidir la narración autobiográfica con los hechos. Desde el punto de vista de la narratología, el cuento policial se basa en una *doble* estructura cronológica: la cronología “de los hechos” del crimen y la de su descubrimiento y narración. Pero el cuento policial tiene final feliz: las dos cronologías se unen, y los misterios se revelan. En *Elena*, la ilusión de concordancia entre realidad y narración se desplaza hacia la sugerencia de la

concordancia entre la historia personal (de Elena y de Petra) y la social (de muchas mujeres adolescentes). *Elena* se basa en el yo-detective que reconstruye lo que “sucedió” pero deja el misterio personal intacto: el de la imposibilidad de recuperar las razones del suicidio (más que a través de la mediatización del diario íntimo) y la dificultad de recordar la cronología de las vivencias pasadas. Para Costa no se trata de la historia íntima, censurada, que debe ser agregada a la historia oficial, sino de develar una narrativa pública de silencios: las mujeres transcriben su silencio público a la página del diario íntimo. Allí comienza la búsqueda de *Elena*.

De fusiones: madres, hijas, mujeres

A través de la búsqueda de Elena, Petra deberá buscarse a sí misma, individuándose de una fusión inicial de tres mujeres: ella, su hermana y su madre. La otra escena del film, la ficción de una inspiración originaria, comienza cuando Costa lee a los 18 años, los diarios que Elena escribía a sus 18 años. Costa se encuentra identificada en ellos. En el diario íntimo de mujeres, escrito o no, hay silenciadas fusiones entre madres e hijas. El film recorre tres salidas de esta fusión de mujeres, cuyo origen es el claustro de la fusión con la madre.¹² En un film tan estructurado por la narrativa y tan determinado por referencias literarias, se podría decir que estas tres salidas operan casi como convenciones literarias mostrando caminos de acceso a la individuación femenina. La primera salida de ese claustro-fusión materna es volver a fusionarse con los guiones heterónomos tradicionales –la salida del personaje de la madre–. En términos literarios, el género del melodrama. La segunda salida es la sepultura de la muerte (*Elena*): el género de la tragedia, al que la literatura *sobre* (no de) las mujeres nos tiene acostumbradas; no en vano la historiadora francesa Nicole Loraux tituló su libro sobre los “suicidios” femeninos de la tragedia griega: *Maneras trágicas de matar a una mujer* (1985). La tercera salida es la del guión autónomo: Petra en el film y Petra Costa en la vida real.

La espectral voz en off que indica el cuerpo que falta se confunde con la de Elena y nos desorienta con respecto a quién vive. Pero en realidad todos los sonidos y las imágenes del film nos invitan constantemente a un mundo de oníricas fusiones. Ya antes de los créditos, el sonido del tránsito de NY se funde casi imperceptiblemente con el del agua corriente del río que se escucha en los créditos. Se establece así la continuidad que permea el film entre el agua, con la

que asociaremos a Elena no solo por la historia de Ofelia sino porque a Elena le gustaba el agua, y los sonidos de la ciudad que la recibió muerta, sonidos del viento y del tráfico con que asociaremos a Petra caminando una y otra vez, como la vemos, a la noche, por las calles iluminadas. Y también antes de los créditos vemos una imagen de Petra mirando por la ventana, sumida en sus pensamientos: la voz en off nos cuenta un sueño en el que ella descubre que no es ella, sino su hermana, y enredada en cables eléctricos de un muro alto, los toca, cae y muere. Esta imagen re-aparecerá en el minuto 25, pero la voz en off esta vez es la entrada del 3 de junio del diario acústico que Elena grababa en cassettes para su familia desde NY, contando que se mira a través del vidrio del tren y se siente gorda.

Los créditos aparecen sobre el primer plano del agua corriente de un río lleno de flores y vestidos flotando, uno de ellos con lunares negros: es el “código” al que se refiere la abuela de las hermanas en *Olhos*: pedir un vestido con lunares a la familia era indicación del embarazo que todavía se quería mantener secreto. Ahogo, embarazo, maternidad, código secreto, feminidad: esas son las asociaciones que nos inspira el primer plano del río escenificado como los cuadros decimonónicos pintaron a la Ofelia de *Hamlet* flotando muerta. El arco mítico está establecido: este mismo río, lleno de mujeres flotando, es la penúltima imagen del film. Durante los créditos la cámara enfoca el río moviéndose al compás de la canción de The Mamas and the Papas: “This is dedicated to the one I love”, canción banda de sonido de un baile de Elena adolescente (minuto 15), parte de un archivo en VHS en el que en la oscuridad Elena mueve una luz al compás de una música diciendo “estoy bailando con la luna”. Elena, el baile, el agua y la muerte de Ofelia están tan asociadas como lo están también las calles de la ciudad que acogiera a Elena en su muerte, y que ahora acogen a los pies de Petra mientras camina escuchando grabaciones y perdiéndose en Elena: “Hoje eu ando pela cidade ouvindo a sua voz e me vejo tanto nas suas palavras que começo a me perder em você” (minuto 4).



"Agua"



"Lunares"

La fusión que yace en el origen de todas las fusiones se nos presenta en una secuencia que comienza en el minuto 6. Vemos un primer plano en color de Elena: es del archivo de una cinta VHS en la que aparece en una entrevista para un casting de una agencia en NY. El montaje nos muestra seguidamente otro primer plano en blanco y negro: una mujer joven muy parecida a Elena, enfocada en un ángulo casi igual al que acabamos de ver de Elena. Es el rostro adolescente de Li-An, la madre, en una película muda en Super8 en blanco y negro en la que actúa caminando entre muchas personas. Costa había encontrado ese film oculto en el espacio doméstico (el garaje familiar): un material privado, equivalente al diario íntimo de Elena. La voz

en off de Petra cuenta que Li-An imagina convertirse en actriz de cine para salir del rol que la sociedad había preparado para ella –dama de la alta sociedad de Minas Gerais–. La salida “de actriz” que imagina Li-An es emblemática del problema del acceso a la voz propia femenina: ser actriz es actuar los guiones escritos por otros. La secuencia termina con imágenes que nos muestran la salida de Li-Ann, no actuando los guiones de otros, sino casándose con los ideales de otro –Manoel–.



Elena en la entrevista del casting.



Li-An en el film mudo Super8

El montaje de Costa funde a las tres mujeres en el presente y el pasado al insertar dentro del “clip” del film en blanco y negro imágenes fijas y en movimiento en blanco y negro que son del presente. Costa manipula así el metraje histórico para dar cuenta de la historia individual, invirtiendo los términos de la tradición documental militante antecedente. La secuencia maneja 4 tipos de archivos visuales para acceder a la historia propia, equiparando archivos históricos y ficcionales. Todos los personajes “actúan” un guión social –estén en una cinta VHS de un casting, un film Super8 en blanco y negro, fotos familiares, o un archivo televisivo en blanco y negro–. Sin embargo, entre la actuación masculina del guión social y la femenina hay una diferencia.

La primera imagen insertada es de Petra caminando en el presente, entre dos imágenes de Li-An adolescente. La segunda es Li-An en el presente, dibujando con lápiz un retrato de su tristeza: ese es el retrato que Li-An había dibujado cuando adolescente, mirándose al espejo y diciéndose a sí misma que tenía tiempo hasta los 16 años para escapar. La tercera es una imagen fija de “la salida” que encuentra la madre: una foto del futuro marido Manoel, insertada después de que vemos a Li-An bailando en el film mudo con un hombre. Manoel insertado en el film dentro del film, es el objeto de elección de Li-An; pero luego de la foto de Manoel vemos otra imagen fija de Manoel junto con un compañero. Es una foto de la vida real, saliendo del film dentro del film, y haciendo puente con el archivo televisivo que muestra manifestaciones políticas de los años 60, policía montada, autos quemados, jóvenes arrestados. Manoel había vuelto de Nueva York “no como Sinatra sino como un Che Guevara” (Petra en off, minuto 8), con Marx bajo el brazo. Costa inserta en el metraje televisivo una imagen de Li-An y Manoel abrazándose en público, y un “zoom” hacia ellos nos da la impresión de que están en la manifestación política mostrada en televisión. Al tiempo que vemos una imagen televisiva de una mujer corriendo por la calle desahogada, Petra en off cuenta que Li-An se escapa del colegio de monjas, vende su TV y su pelo, y se une a este hombre en el “PC do B” enlistándose ambos para la guerrilla de Araguaia.¹³ Costa no elige la historia guerrillera, sino la otra historia, la de las mujeres.

Notemos que Manoel sale “a la calle” en el archivo de imágenes, y Li-An sale “hacia Manoel”. La secuencia termina con una salvación paradójica: es Elena, y no Manoel, la que

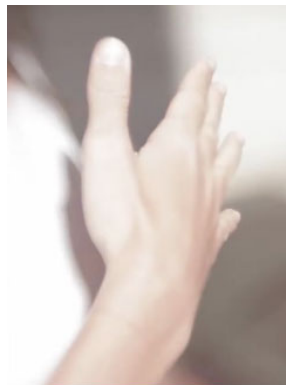
salva a la madre de la prisión o exterminio. Los líderes de la guerrilla ven a Li-An embarazada de seis meses de Elena y ordenan la clandestinidad hasta los ochenta. Cuando aparecen los VHS del hogar, Petra ya ha nacido, y Elena con 13 años estrena su primera cámara de video. La secuencia que empieza con el casting de Elena en NY y termina con la salvación clandestina de Li-An establece en pocos minutos la identidad de las tres mujeres: son escenas del origen, de la transmisión del deseo materno hacia sus hijas, ser actriz. Pero también de aquel otro mandato: ser libres, escapar del guión familiar, encontrar uno propio.

Todo el film gira en torno a entrar y salir de esos deseos maternos. Los hombres no proveen más que hilachas de información, que a veces llega a buen puerto, o su impotencia respecto del guión cultural en el que los héroes salvan a las mujeres en peligro. No conocemos ningún novio (el novio de Li-An que filma escenas familiares luego de su divorcio con Manoel nunca aparece en pantalla). El padre es el gran ausente del film: Costa posee cuatro horas de entrevistas a su padre que no entraron en la película. De Manoel sólo hay tres imágenes en movimiento: dos bailando en el living del hogar con Petra y Elena en los ochenta, y en el minuto 59 una imagen háptica, un primer plano extremo de sus ojos, las cejas y sus arrugas, seguido de otro primer plano de perfil mientras camina, mirando a lo lejos, sumergido en sus pensamientos. En *Olhos*, Costa homenajea a sus abuelos con esta estética: el corto comienza con el sonido del agua, un suspiro y un primer plano extremo, casi asfixiante, de la arrugada piel de una mano acariciando otra piel. Un “sentir táctil” de la visión, una experiencia de texturas y no de narraciones. Costa invierte así las convenciones de género: son las mujeres las que hablan.

Costa reserva técnicas convencionales del documental para la única presencia masculina del film que habla: la única entrevista en el film (minuto 45). Se trata del mejor amigo de Elena, la última persona que habló con ella por teléfono, a quién Petra ha estado imaginando durante 20 años. La cámara enfoca un primer plano del ceño fruncido y sus señales de angustia: Michael no pudo convencer a Elena por teléfono de que saliera de su casa para verlo, tampoco lo logró yendo hasta el apartamento, tocando el timbre, volviendo a llamar por teléfono. Es de noche, durante la conversación con Michael, la cámara de Costa filma en picado desde lo alto de la fachada del edificio en donde Elena tomó las fatales aspirinas con cachaza hasta las escaleras de entrada y finalmente la acera, en la que hay manchas negras y unas pintadas en rojo. Es un

gesto que insinúa la caída fatal de un cuerpo desde la ventana; no es la manera en que Elena se suicida, pero es el sueño de Petra cayendo de lo alto al comienzo. Esta secuencia anuncia el otro fracaso: el del fallido intento de la ambulancia. Nuevamente Costa opone la intuición femenina de la madre, que se desespera para que atiendan a Elena, al saber impotente masculino: los enfermeros interrogan a la madre por horas, en vez de lavar el estómago de Elena. La voz es de Li-An. Los “médicos” aparecen en el silencio de un primer plano enfocando el certificado de defunción de la administración del hospital. Es el “saber” de los números – “the heart weighs 300 grams”–.

El montaje funde a las tres mujeres a lo largo del film. Sólo tengo espacio para un par de ejemplos. En el minuto 38, Petra escucha la grabación de Elena del 10 de septiembre, diciendo que tal vez necesite una terapia para sacarse el nudo en el pecho que no la deja ni hablar ni cantar. Sigue un montaje de tres torsos femeninos con una mano tocándose el pecho, unas pocas notas musicales de piano y mucho sol. El primer torso no tiene rostro: viste camiseta blanca, la cámara enfoca la mano que se toca el pecho con angulación derecha. Le sigue el torso de Petra, vestida de pullover rojo, tocándose el pecho, desde el ángulo izquierdo; luego vemos el primer plano del rostro de Li-An, y de su mano tocándose el pecho, desde el ángulo derecho, recostada sobre una hamaca vistiendo un traje de baño negro, y diciendo “ella me dijo que sentía un vacío enorme, aquí”. Otro montaje de tres imágenes de manos sucede el minuto 56: Petra con 7 años a punto de tomarse la cabeza con las manos, Petra tomándose la cabeza con las manos y escondiéndose detrás de ellas, y Li-An con el mismo gesto exacto de las manos tomándose la cabeza, diciendo que “la culpa” es “a cabeça pegando fogo”.



Captura mano en torso



Captura torso de Petra



Captura mano de Li-An

Sobre el vacío vuelve Petra, cuando recuerda que a sus 18 años, sin saber qué hacer, elige a última hora hacer teatro como su hermana, pero pasa 7 noches sin dormir. La voz en off se intercala con suspiros, unas pocas notas musicales, y con otras voces: no sabemos si habla Petra o Elena. Escuchamos una confusión de voces repitiendo oraciones del diario de Elena: “me critico muito”, “um vacío”, “dormir pra sempre”(minuto 65). La secuencia termina con un primer plano de Petra emergiendo desde bajo el agua de la bañera, al que le sigue el primer plano del rostro de Li-Ann con los ojos cerrados, al sol, flotando sobre el agua, mientras recuerda que ella también quería suicidarse cuando era adolescente.

Tal vez las asociaciones más dramáticas son las de Li- An y Petra encarnando los gestos de Elena de la depresión y la muerte y la cámara enfocando los espacios encerrados del dolor que evocan el dormitorio final de Elena: las repetidas tomas de escaleras, dormitorios, puertas,

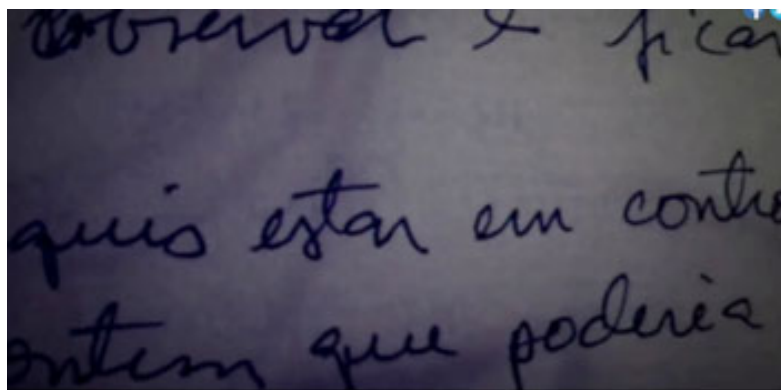
como la que sigue escaleras arriba hasta el cuarto infantil de Petra y nos muestra una panorámica del cuarto vacío, mientras ella narra que cuando cumplió 7 años Elena le dijo que esa era la peor edad de la vida. En el minuto 38 vemos una imagen ominosa: la cámara enfoca desde el living del apartamento de Nueva York una puerta abierta, entra en el cuarto de Elena, enfoca la ropa de cama blanca, a contraluz del sol de la ventana, y sólo una mano “de Elena”, moviéndose lentamente, la sombra de la cabeza a lo lejos. Petra recuerda una amiguita con la que jugaba en el living, que le pregunta por su hermana; Petra simplemente comenta “ela é assim”. En el minuto 64, cuando Petra piensa sus 18 años, escenifica la depresión sentada sobre la cama de edredón blanco, suspirando con movimientos lentos, la mano en el pecho, balanceándose lenta hacia el piso, dando vuelta la cabeza pesadamente sobre la almohada, encarnando la densidad que la angustia tal vez impartiera al cuerpo de Elena. En el minuto 50, Li-An se acuesta sobre el sofá en la posición exacta en la que encontró a Elena en la cama muriéndose: Petra suspira en tono bajo las palabras del diario de Elena “quero desaparecer; this time I was not supposed to fight”. La imagen de la madre en el sofá, la voz de Petra, la literatura del diario íntimo de Elena: las tres mujeres en una imagen.

De genealogías míticas: Ofelia, La Sirenita, Electra

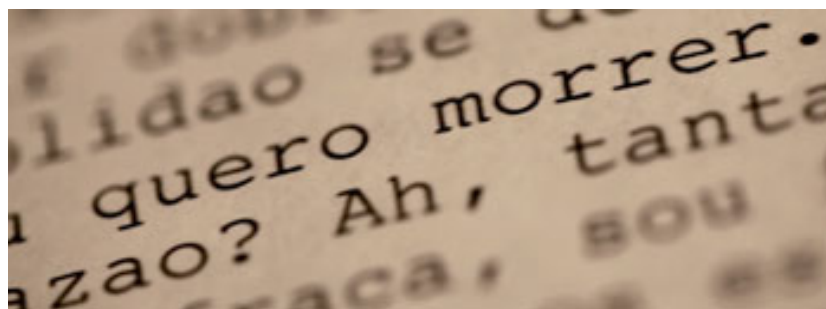
Costa piensa en muchas adolescentes que luchan por devenir mujeres transitando el camino de ripio entre la heteronomía y el silencio. Pero hay escasez de estas voces de mujeres; Costa interpela entonces a sus espectadoras con mitos literarios. Pero hay racionamiento de “Bildungs-roman” femeninos: los del canon son de héroes masculinos, con sus consabidas pruebas de virilidad y sus damiselas siempre en peligro, necesitadas del héroe. Y en cuanto a los guiones heterónomos del romance y el melodrama, Elena los rechazaba en vida; el film los refiere brevemente con textos de Machado de Assis y Guimarães Rosa.

Para Costa, entonces, literatura fuente: los *diarios íntimos*, género femenino si los hay, con sus escondidas cartas, memorias secretas, autorretratos pudorosos. ¿Cómo no recordar aquí el gesto de vanguardia de Roberto Schwarz canonizando el diario íntimo de una adolescente de Minas Gerais del siglo diecinueve: *Minha Vida de Menina* (de Helena Morley)?¹⁴ Costa también realiza una interpretación de la escritura con la cámara: enfoca casi siempre

frases fragmentadas del diario íntimo escrito a mano, archivo mayor de la palabra de Elena. También es fragmentada la imagen de las líneas en la única carta escrita a máquina, la última (minuto 48). Del archivo “evidencia” de Elena sólo nos quedan imágenes de hilachas de la interioridad adolescente angustiada, del destierro, de la falta de amor propio, de la falta de sentido. Y una única frase filmada sin fragmentar: “eu quero morrer. Razão? Tantas que seria ridículo menciona-las” (minuto 49). Escritura fragmentada: una soma-grafía, una escritura doliente como doliente estaba el cuerpo que la escribía, y en ese sentido, una escritura-metonomía del dolor, que el film respeta en su fragmentación.



Elena, imagen de su diario escrito a mano



Elena, imagen de la última carta.

Costa decide enmarcar esta literatura-fuente con literaturas mitológicas que, vistas de cerca, aluden a la dificultad de la palabra femenina. Marco que abre y cierra el film: la sepultura de la palabra en el ahogo de Ofelia, tras saber del asesinato del padre y del desamor del príncipe, replicado en versión infantil, en el minuto 34, con la leyenda de otra muerte: la

sirenita de Andersen, que al querer ser mujer muere en el intento. Y en el Minuto 66: la inquietante fuente que en el film elige Elena: una muerte distinta, un afiche de Electra, la hija que decide ayudar a matar a la madre Clitemnestra. Li-An nota que el afiche que Elena saca del ropero horas antes de suicidarse tiene un dibujo parecido al que Li-Ann hiciera de su tristeza a los 16, cuando pensaba en suicidarse. Asoma en este arco de figuras literarias una pregunta delicada, la de otro tabú en torno a las relaciones madre-hija: ¿a quién mató Elena al matarse a sí misma? Es la pregunta, sugiero, por la violencia femenina ante el encierro, y por el encierro de la violencia femenina.

El arquetipo de Ofelia conecta el suicidio con el agua, aunque en el film el agua es polisémica. Elena, como Ofelia, “vira agua”; las memorias de Petra “viram agua”; el título de la canción de la banda de sonido “vira agua”: “I turn to water” de Maggie Clifford. Pero el agua también une a las hermanas en vida: cuando Petra cumple 7 años, Elena le regala una concha de mar para comunicarse con ella. Costa recuerda a Elena llevándola al mar en su infancia (imágenes que no entraron en el film). En el minuto 17 vemos un clip televisivo: Elena actúa el personaje de Doralda, de la obra de Guimarães Rosa *Corpo de baile*. Según los compañeros de teatro de Elena, ella misma había elegido hacer el personaje con agua: en el clip baila dando vueltas enredándose en cuerdas, con el vestido beige mojado pegándose al cuerpo, terminando casi ahorcada por las sogas, al tiempo que escucha la voz en off con las palabras de Doralda: “Estou adoecida de amor. Põe a mão em mim e viro água”. Imagen emblemática del cuerpo ceñido que aparece también luego del informe médico del suicidio; es el dibujo de las camisetas de promoción del film; es una de las fotos de los recortes de periódicos de la época con críticas del grupo de teatro Boi Voador del que Elena formaba parte.



Elena bailando en cuerdas



Elena bailando en cuerdas

El río del principio, escenificado con el vestido vacío del cuerpo de Ofelia, también cierra el film: la cámara enfoca vistas aéreas y panorámicas del agua que fluye, con etéreos vestidos floreados flotando, esta vez habitados de cuerpos femeninos; la historia de Ofelia es la historia de todas esas mujeres que flotan con telas etéreas y que nos recuerdan a la Ofelia decimonónica de John Everet Milliais en la Tate Gallery de Londres (1852) donde la vemos flotando en el río cantando, o de John William Waterhouse (1895), proyectando imágenes puritanas de delicadeza femenina.¹⁵



Ofelias en el río

Pero Ofelia no es sólo historia de suicidios y de mujeres. A mi juicio, se inicia con ella una inquietante meditación sobre la ilegitimidad de la violencia femenina en el espacio público, que se continúa con la Sirenita y culmina con Electra. ¿No se ahogaría Ofelia acaso al no poder canalizar su violencia más que hacia su interior? Ofelia es también el arquetipo de una de las pocas salidas permitidas para la violencia femenina: la que recae sobre el propio cuerpo, contrariamente a la masculina (Hamlet), preparada para y por la guerra. Afinemos la lectura sobre la “locura” de Ofelia: no por el abandono de Hamlet sino por el asesinato del padre, a quien no podrá vengar. Recordemos: antes de morir Ofelia entrega flores de ruda, planta venenosa y conocida por ser abortiva en esa época. Sólo que las toma ella también, volcando la violencia contra sí misma.

El equipo de producción del film se inspira en una moderna Ofelia, la del monólogo en *Hamletmachine* (Müller 1977, Alemania), que toma la palabra y la violencia que Shakespeare le negara. Cito fragmentos:¹⁶

yo soy Ofelia, La que el río no guardó, La mujer con la soga al cuello. La mujer con las venas rotas. La mujer con la cabeza en el horno. Ayer dejé de matarme. [...] Prendo fuego a mi cárcel. [...] Salgo a la calle vestida con mi sangre.

Entre Ofelia, que no puede vengar al padre y se mata, y Electra que logra vengar al padre, el film nos ofrece una figura intermedia: otra suicida, a la que se le ofrecen los medios

de ejercer violencia contra el que la ha defraudado, pero que opta por volcar esa violencia contra sí misma. En el minuto 34 vemos niños en un acuario, asombrados por los peces de colores. Petra dentro de acuario recuerda que ella creía en las sirenas y que Elena la había llevado al cine a ver la versión de Disney de *La Sirenita*. Habían vuelto del cine cantando que querían cambiar de piel como la sirenita para ser mujeres. La música de fondo es “The Little Mermaid”: “Bright young women, sick of swimming, ready to stand”. Al leerle Elena el cuento original de Andersen, Petra se siente defraudada. Resulta que la sirenita de Andersen también vuelca la violencia sobre sí por no poder volcarla hacia afuera. La sirenita acepta tomar una poción que sentirá como si una espada hubiera pasado por su cuerpo para tener piernas, bailar, y seducir al príncipe, pero en el proceso pierde la voz y, como si esto fuera poco, también al príncipe, quién se casa con una princesa. Las hermanas airadas le traen un cuchillo para matar al príncipe y así poder volver al mar. Pero la sirenita es otra Ofelia: decide suicidarse.



Ofelias en el río

Electra es la única de las tres figuras literarias que Elena elige en el mundo diegético del film. Recordemos: la furia de la griega Electra no sólo venía del luto por el padre, sino del resentimiento por haber sido desclasada por su madre, mandada a casarse con un campesino. En el film, sólo percibimos atisbos fugaces de la furia de Elena. Sabemos algo de la tiranía de los

ideales adolescentes volcados sobre su cuerpo: ensaya obsesivamente, se auto-critica cruelmente, es ferozmente perfeccionista. Siempre le “faltava alguma coisa,” como dice Petra. Sabemos algo de las rabias contra la madre. En el segundo viaje a NY, Elena llora en el avión luego de discutir con su madre. Petra traduce su recuerdo con la frase: “tem raiva no seu choro, un choro grande” (minuto 29.)

El día del suicidio, Elena sacó del armario el afiche de *Electra* y lo colgó. Li- An recuerda que el rostro del poster se parecía al dibujo de su tristeza adolescente, que hemos visto intercalado en el film *Super8* en el que Li-An actúa de joven. ¿Quién es Electra en el poster: la madre o la hija? Electra: símbolo de violencia contra la madre, vengadora de la muerte que Ofelia no pudo vengar, vengadora de la traición que la sirenita no pudo vengar. ¿A quién se dirigía esa noche del suicidio la violencia de Elena al matarse a sí misma? ¿Iba su violencia dirigida a la madre dentro de ella? ¿Un tiro errado para desprenderse de la madre y tener voz propia? Especulo: el film respeta el misterio.



Ofelia pintada por Milias

Coda: luto por todos los muertos

Hacia el minuto 50 Elena salta por encima de la palabra íntima y cae muerta. Costa también aquí podría haber seguido el camino de otro eco que Ofelia nos ofrece en el contexto latinoamericano: el de la desaparición política. Recordemos que ni Ofelia ni su padre son enterrados con ritos funerarios completos. Pero Costa elige intentar un Bildungsroman femenino: la voz de Petra se torna más nítida y narra paso a paso los obstáculos que debe pasar desde los 7 años hasta los 21 para acceder a ser mujer sin repetir la historia familiar.

Cabe sin embargo escuchar los ecos políticos: aunque la clave de Costa insiste en el recorte de género. Las muertas de Petra no entran todavía en los discursos de derechos humanos (más que en los casos en que hayan optado por el suicidio en heroica resistencia política). En efecto, el suicidio de Elena es el gran tabú familiar: Petra interpreta las prohibiciones que se le imponen (no vivir en Nueva York, no ser actriz), como la prohibición de recordar a Elena. Para Costa se trata de transgredir el mandato familiar de olvidar a Elena; escuchemos el eco del mandato estatal de olvidar a los muertos políticos de la dictadura. Tal vez hay hasta un velado “nunca más” al suicidio de mujeres adolescentes en el proyecto social de Costa, un velado “ni una menos”. Después de todo, la inspiración de Costa vino de la obra de Adriana Falcão y Tatiana Maciel *O mundo dos esquecidos* (2007) en donde los muertos olvidados van a parar a un mundo paralelo.

Sin lugar a dudas, la dictadura ronda espectralmente. Los muertos de la guerrilla también ocupan un lugar en la historia de Elena, simbolizando la imposibilidad de la reconstrucción total del pasado, del descubrimiento de esas “tantas y ridículas” razones que mataron a Elena. De la vida en clandestinidad entraron pocas imágenes, nada de los detalles de la familia nómada. Se escondieron en Londrina (Paraná), en São Paulo y luego cerca del río Xingú en el Amazonas, donde ayudaron a construir una ciudad, Tucumã. Costa decide traer a la pantalla el vacío irrecuperable de esa clandestinidad. Mirando fotos de la niña Elena, Petra habla con Elena: “você cresce clandestina sem nunca poder contar pra ninguém onde mora. ¿Como será que esse tempo ficou na sua memória? ¿No seu corpo?” (minuto 10). Engarzado como está en el montaje con las únicas imágenes televisivas de los años 60, el silencio de la infancia clandestina hace presente la pregunta por sus desaparecidos. Petra los menciona: una

imagen de archivo televisivo nos muestra una fila de jóvenes arrestados, contra la pared, con las manos sobre la cabeza. Hay dos fotos de prontuario con los rostros de Li-An y Manoel. Petra en off dice sobre la guerrilla de Araguaia: “Quase todos que foram acabaram assassinados pelos militares” (minuto 9). ¿Cómo habrá sido “ese tiempo” para esos muertos políticos?

En el film, el luto de Petra es inconsolable. Petra es una de las trece mujeres que flotan en el río unos minutos antes del final, como Ofelia, pero sonriendo, como si guiñara los mitos que nos explican. En las dos últimas imágenes Elena baila en círculos vestida de blanco con las cuerdas; Petra baila en círculos revoloteando un etéreo vestido negro, en una calle de NY y en un estudio. Las memorias “viram agua”, dice Petra, pero sin embargo, “Você é minha memória inconsolável”. El misterio de Elena y el luto sólo pueden ser baile. Y es que al fin de cuentas, la voz “propia” es sólo aquella que puede transformar el vacío en poesía.

Obras citadas

- Bernadet, Jean Claude. “Documentários de Busca: 33 e *Passaporte Húngaro*”. Maria Dora Mourão y Amir Labaki eds. *O Cinema do Real*. Editoras São Paulo, Cosac Naify: 2005. Impreso.
- Bossy, Michelle y Vergara Constanza. *Documentales autobiográficos chilenos*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2010. Impreso.
- Bruzzi, Stella. *New documentay. A Critical Introduction*. London: Routledge, 2000. Impreso.
- Comolli, Jean-Louis. *Ver y Poder: La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Nueva Libería, 2007. (558-581 y 535-537). Impreso.
- Costa, Petra. *Elena*. Brazil, 2012. Web: <http://elenafilm.com/>
- Holanda, Karla. “Documentário brasileiro contemporâneo”. *Fênix –Revista de História e Estudos Culturais* 3.III.1 (2006): <http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/13%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20KARLA%20HOLANDA.pdf>
- Lins, Consuelo & Mesquita, Claudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2008. Impreso.
- Mourão, Maria Dora y Labaki Amir eds. *O Cinema do real*. São Paulo:Cosac Naify, 2005. Impreso.
- Piedras, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014. Impreso.
- Rascaroli, Laura. *The Personal Camera and The Essay Film*. Wallflower Press, 2009. Impreso.
- Renov, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. Impreso.
- Schwarz, Roberto. “Outra Capitu”. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1977 (132-144). Impreso.
- Spivak, Gayatri. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. Oxford: Oxford University Press, 1988. Impreso.

Notas

¹ Véase la página web del film que recopila las críticas: elenafilm.com. Agradezco a Petra Costa y su equipo de producción, en especial a Moara Passoni y Camila Gaglianone, por toda la ayuda que me prestaron durante nuestras entrevistas en Nueva York entre mayo y diciembre del 2014. Hoy se calcula que el 30% de la producción fílmica en Brasil es documental; en el sitio mulheresdocinemabrasileiro.com hay información nada menos que de 75 mujeres cineastas. Véase Maria Dora Mourão y Amir Labaki (2005); Lins, Consuelo & Mesquita. Claudia (2008).

² *NYT*, Stephen Holden, 29 de mayo, 2014.

³ Recordemos dos de los influyentes hitos que inician el giro subjetivo en el documental político. En Brasil, *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, terminada en 1984; en Argentina, *Juan como si nada hubiera sucedido*, de Carlos Echeverría, terminada en 1988, e inspirada en ese otro hito, la narrativa policial de no ficción en primera persona que Rodolfo Walsh escribe sobre la masacre política de 16 militantes peronistas en 1956: *Operación masacre* (publicada en 1957 y llevada al cine por Cedrón en 1972).

⁴ A lo largo del ensayo utilicé el concepto general “mujeres” por razones estratégicas en cuanto a falta de espacio: no cabe en este ensayo la sana deconstrucción del término “mujeres” que la teoría feminista de las dos últimas décadas ha efectuado, en vista de la dificultad de determinar su “contenido”. Ruego a los lectores considerar mi uso del término como un “esencialismo estratégico” (hago honor al concepto de Gayatri Spivak, véase Spivak 1988)

⁵ <http://en.elenafilm.com/blog/note-by-minister-eleonora-menicucci-on-the-documentary>. La ministra fue la conferencista plenaria en Barnard College para el simposio: “Women Changing Brazil” (realizado el 18 Marzo, 2012).

⁶ Véase Jean Claude Bernadet, “Documentários de Busca: 33 e *Passaporte Húngaro*”, en Maria Dora Mourão y Amir Labaki (2005). En Brasil, emblemático es el documental de Kiko Goifman *33* (2003), que comienza citando al novelista policial Dashiell Hammett (“sou uma das poucas pessoas comedidamente letradas que leva as histórias de detetives a sério”, 1928) y filmando entrevistas a detectives que instruyen al protagonista-documentalista acerca de “cómo ser detective” para buscar a su madre biológica. Entre la larga lista de documentales de “búsqueda” en el Cono Sur, recuérdense: en Argentina, *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004), *M* (Nicolás Prividera, 2007); en Brasil, *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2002), *Que bom te ver viva* y *Uma longa viagem* (Lucia Murat, 1989 y 2011 respectivamente), *Diario de uma busca* (Flavia Castro, 2010), *Marighella* (Isa Grispum Ferraz, 2012), *Os dias com ele* (María Clara Escobar, 2013), *Pulsações* (Manoela Zaggiatti, 2011), *Ela sonhou que eu morri* (Maíra Bühler y Matias Mariani, 2012); en Chile, *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *Héroes frágiles* (Emilio Pacull, 2006), *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Torrén, 2006) y *La promesa de mi madre* (Marianne Hougen-Moraga, 2007), dos de los escasos que tocan relaciones madre-hija, *Calle Santa Fé* (Carmen Castillo, 2007), *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2008), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010), hasta cierto punto, *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004).

⁷ Excepcionalmente encontramos films que tratan el tema del suicidio, como *The Darkness of Day* (Jay Rosenblatt, Estados Unidos, 2005) o *Los jóvenes muertos* (Leandro Listorti, Argentina, 2010). Es interesante notar que Marília Rocha filmó en Brasil una película sobre adolescentes femeninas que comienza con conversaciones sobre el suicidio: *Que falta que me faz* (2009). Esta está centrada en jóvenes de estratos sociales más bajos que las jóvenes en *Elena*, y la posibilidad del suicidio se menciona en torno al amor no correspondido en vez de los ideales frustrados.

⁸ Véase “El anti-espectador, sobre cuatro films mutantes” y “Cine contra espectáculo” en Jean-Louis Comolli (2007).

⁹ La interpretación que reflexiona sobre la caída de las narrativas revolucionarias de los años 60 y 70 se menciona en casi todas las monografías dedicadas al tema. Véanse, por ejemplo, los diagnósticos del “boom subjetivo” en Renov, Michael (2004); Rascaroli, Laura (2009); Bruzzi, Stella (2000). Para el caso brasilero: Lins, Consuelo & Mesquita. Claudia (ibid); para el argentino: Piedras, Pablo (2014); para el chileno: Bossy, Michelle y Vergara Constanza (2010).

¹⁰ Mi traducción del portugués; *Cinemas* 25 (mar/abr 2000): 18, citado en Holanda, Karla (2006). Valga recordar que la “represión” de la mirada del realizador no fue total en el cine militante. La diferencia tal vez no se trate de la incursión subjetiva en pantalla sino de su imbricado lazo con el vector temporal: antes la mirada del cineasta imaginaba el futuro, hoy las miradas retornan al pasado, a las interrupciones en la narrativa social y personal que ocasionaron las dictaduras. Cabe notar también que los documentales con ambición de explicación “macro-social” se siguen haciendo profusamente. Pongo por caso los films sobre Haití de Arnold Antonin o los de Raoul Peck; en el caso brasilero, el cine “urgente” de *Noticias de uma guerra particular*, de Katja Lund y João Moreira Salles (1999) que si bien no apela a especialistas que comenten la visión total, no está narrado en primera persona.

¹¹ En diciembre 2014 se hizo público en Brasil el informe de la Comisión Nacional de la Verdad, y algunos sectores sociales comenzaron a pedir la derogación de la ley de amnistía.

¹² El claustro materno es el útero.

¹³ Partido Comunista de Brasil; la guerrilla de Araguaia fue exterminada en su mayoría en la selva amazónica entre 1972-3. Solo una veintena de militantes sobrevivió.

¹⁴ Schwarz compara el diario de Morley con el personaje literario Capitu, en *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; véase Schwartz (1977). Helena Solberg llevó el diario de Morley al cine en *Vida de Menina* (2004).

¹⁵ Imagen 1 tomada de: <http://www.blogsoestado.com/emcartaz/2013/06/> Imagen 2 tomada de <http://thephantomcountry.blogspot.com/2013/12/2013-year-in-underseen-cinema.html>

¹⁶ <http://nextdoor7.blogspot.com/2013/05/monologo-de-ofelia.html>