

# *VIDA EN TRÁNSITO. Reflexiones sobre un biodrama audiovisual en progreso.*

*LOMBARDI, María Eugenia*

*Eje: Lo (ir)real en las imágenes de lo real. Nuevas formas del cine documental y su creciente apropiación en las artes escénicas, performáticas y visuales.*

*Tipo de trabajo: Ponencia*

» *Palabras claves: documental, género, transexualidad, performance, biodrama, Vida Morant*

## **> Resumen**

En este trabajo se analizan algunos aspectos del dispositivo de producción de un documental híbrido cuya protagonista es una mujer trans, Vida Morant. Esta película utiliza procedimientos técnico- estéticos multidisciplinares (provenientes del teatro, de la performance) que van construyendo una diégesis en donde irrumpe continuamente lo real. Si bien toda construcción del sistema sexo-género es una ficción, interesa indagar como esta ficción se pone más claramente de manifiesto en las personas trans, dado que su construcción está más visiblemente ligada a lo performático, evidenciando al cuerpo no solo como un envase, sino como un territorio. El cuerpo como territorio de lucha, como campo de batalla. El género documental como herramienta de visibilización y transformación de lo real. Lo real como discurso que, como tal, puede ser desmontado.

## **> Presentación**

“Una tendencia reciente en el documental contemporáneo  
es la de intentar salvar el espacio entre el Yo y el Otro  
y hacer experimentos con sujetos que se representan a sí mismos  
como quisieran ser vistos”.

Henry Breitose

Vida es una película docu-ficción cuya protagonista es una mujer trans, Vida Morant. El material está organizado en episodios donde se (con)funden lo real, lo documental y lo ficcional. Para analizar algunos de los procedimientos técnico- estéticos multidisciplinares (provenientes del teatro, de la performance), se tomarán fragmentos, secuencias y escenas del film.

En uno de los capítulos, Vida cuenta que frecuentemente las identidades trans, a la hora de relacionarse amorosamente, encuentran una resistencia a la exposición pública por parte del otro. Casi siempre sus relaciones son entre cuatro paredes. La secuencia siguiente es un casting donde se busca un actor para que sea el novio de Vida en la película. Dicho casting se hace en una sala de teatro, la puesta de cámara es frontal y fija, bien al estilo teatral, y la iluminación se realiza con las luces de la sala. En este casting, Vida actúa de sí misma y recibe a cada uno de los candidatos que serán sus pretendientes.

Otro de los capítulos registra fragmentos de la obra teatral que Vida escribió, dirigió y protagonizó junto a dos colegas llamada “Vacías. El misterio de lo femenino”. Tres actrices protagonizan la obra: Lucía (Paula Díaz Martina, mujer biológica y modelo canónico de belleza actual, representa a una mujer trans en la obra), Virginia (Checha Kadener) es una mujer obesa a quien le extrajeron el útero en una intervención quirúrgica, y finalmente Ana María (Vida Morant, mujer trans, representa a una mujer biológica, artista plástica y divorciada en la obra).

En ambos casos se produce una especie de desdoblamiento del personaje-actriz. Este procedimiento tiene su origen en lo teatral: ya B. Brecht estudiaba la construcción del personaje utilizando estos dos planos:

“...en la instancia de ensayo y composición del personaje, el actor debe memorizar junto con el texto sus primeras impresiones ante éste – sus reservas, sus críticas, sus perplejidades – a fin de que éstas no desaparezcan en la composición definitiva, para que permanezcan vivas y perceptibles, provocando sorpresa en el espectador. El actor llega a dominar a su personaje si

analiza con sentido crítico sus diversas declaraciones, las de aquellas figuras que son su contraparte y la de todos los demás personajes de la pieza.”

A su vez propone un trabajo de intercambio de roles con otros actores, de modo que cada uno pueda tener diferentes perspectivas, diferentes miradas sobre el mismo personaje, además de las miradas resultantes de la interacción espontánea entre ellos durante la representación.

A partir de esta modalidad de ensayo, Brecht plantea la presentación del personaje en, por lo menos, dos planos: el que muestra (el actor), que debe estar presente como tal, separado del personaje y además exponiendo su opinión sobre éste y sus acciones, y el mostrado (el personaje). Mediante este procedimiento se produce el efecto de distanciamiento (v effect) con el espectador, rompe con la ilusión dramática, lo que para Brecht es igual a generar pensamiento crítico en relación a determinada situación política y social. Para Brecht el actor debe tener una posición tomada frente a la realidad que lo rodea, y debe actuar en función de esta posición. El personaje brechtiano queda dividido, en permanente disputa consigo mismo, y se autopercibe bajo ángulos variables. Si se dan imágenes divergentes del personaje, constituidas por rasgos superpuestos, se apela al espectador a añadir otras imágenes, produciendo múltiples ideas o cierto efecto oxímoron. Todo (representación y realidad) adquiere cierto carácter susceptible de transformación por parte de la humanidad.

Ahora bien, en Brecht los efectos de distanciamiento evitaban la empatía; permitían reconocer al objeto representado, pero al mismo tiempo provocaban extrañamiento. Brecht sostenía que lo que no ha cambiado por mucho tiempo termina por parecer inmutable, sobreentendido; aparece lo familiar como entidad que está más allá de toda influencia, de toda transformación... y ¿quién desconfía de lo que le es familiar? Por eso propone aprender a “mirar con ojos ajenos”, ver el objeto representado como si fuera la primera vez, para permitir que avance el pensamiento crítico y el espectador se perciba a sí mismo como sujeto activo en el curso de transformación de la historia, y al comportamiento contemporáneo no como algo natural y ya dado, sino modificable.

Lo teatral surge como consecuencia de un proceso de teatralización que descansa sobre lo real, por lo tanto, se puede ver la teatralidad como una cualidad inherente a la realidad. Aún así, la teatralidad, se instala en un espacio que se diferencia de lo cotidiano, pero que se engendra en él. Un “espacio otro” que es resultado de un acto consciente, y que puede partir de dos agentes posibles: un performer y un espectador. El observado y el observador. Es una operación que trasciende el ámbito del teatro, donde el que mira o el que hace provoca cierto extrañamiento del universo de lo cotidiano. La teatralidad es movilizada por la voluntad de transformar lo real que nos circunda. El actor teatraliza el YO (su cuerpo, donde emerge la

teatralidad) y LO REAL (el resultado, el medio). Según Josette Feral, “El actor codifica la teatralidad, la inscribe sobre la escena en signos, en estructuras simbólicas trabajadas por sus deseos y pulsiones en tanto sujeto en proceso, explorando en su interior su doble, su otro, a fin de hacerlo hablar” (Feral: 2004). El actor expresa el deseo de ser otro, la transformación, la alteridad. Se produce, entonces, un desplazamiento en el cual el actor opera entre él como YO y él como OTRO, generando un lugar de enfrentamiento de la alteridad. De este modo, la teatralidad es buscada como acto de ostensión, donde se muestra al espectador, donde todo se vuelve signo. La teatralidad es, entonces, el resultado de una dinámica: la mirada. Y ésta es dada por la intención declarada de juego (por parte de un performer) o por la transformación del otro en objeto espectacular (el observador), una mirada que imponga una relación “otra” hacia lo cotidiano. La teatralidad implica la ostensión del cuerpo, la semiotización de los signos, es un acto de transformación de lo real, del sujeto, del cuerpo.

Lo real y lo teatral quedan así atrapados en un cruce permanente ida y vuelta, donde se retroalimentan el uno con el otro, permitiéndonos concebir la realidad no como algo acabado, sino como un continuo hacerse.

Y éste es el enfoque en torno a la idea de performance: entender la realidad como discurso que, como tal, puede ser desmontado. La realidad es develada como un juego de representaciones, la mirada se vuelve teatralizante. En el cine documental, este fenómeno se hace extensivo cuando se coloca la cámara frente al observado. Se presentan dos campos: lo que se ve (y representa) y lo oculto (que se intuye). Lo que uno ve y lo que uno percibe como escondido detrás de lo que ve. Entre estos dos campos está la teatralidad, que se activa por la mirada del otro.

En el caso de Vida, los signos de femineidad están contruidos sobre el espacio del “ser-mujer”, de la superficie de lo visible: se acentúan los signos para potenciar la teatralidad, para interpelar al otro, a su mirada. Y éste es el factor que potencia la teatralidad, el énfasis en la exterioridad material, en el cuerpo, la ostentación de la superficie de representación, los signos que se van a poner en juego. Y en el juego, en su ser como juego es en donde radica su verdad, en la realidad del proceso de representación que está teniendo lugar. Lo importante no es la verosimilitud del resultado final sino hacer creíble el proceso, el mecanismo de tensiones entre lo que se ve y lo que se oculta, su enfoque performativo. En la película se registran eventos reales, como su fiesta de cumpleaños, un programa de radio que conduce, locuciones en la legislatura, mientras que otros capítulos de la película son ficcionalizados y otros un híbrido en sí mismos. El novio que queda seleccionado en el casting participa de dos escenas enteramente ficcionadas: un encuentro romántico en el Puente de la Mujer, con el río de fondo, y una tarde de mate en la casa de Vida. En una de las escenas que llamamos híbridas, el novio de la ficción

acompaña a Vida a la presentación real del libro de un amigo. En medio de todo esto, Vida pregunta a cámara: “¿Qué es lo femenino?”.

› ***“La mujer no nace, se hace” (Simone de Beauvoir)***

Vida camina del brazo con Karen, una de sus amigas trans. Recorren las zapaterías de Palermo en busca de calzados categorizados por la sociedad de consumo como “femeninos” de su talla. Por supuesto que no encuentran. Entran microfoneadas a los locales. La cámara queda afuera, registrando la vida de los otros: familias que toman la merienda en bares con las mesas al sol, grupos de amigas que pasean, que van de compras, que ríen sin sospechar lo que la cámara escucha, lo que transcurre dentro de las zapaterías. ¿Qué es lo femenino?

Dice Judith Butler que ser mujer para esta sociedad es conformarse con una idea histórica de mujer e inducir al cuerpo a volverse un signo cultural y sostenerlo repetidamente. Rebelarse tiene consecuencias punitivas: “Las convenciones sancionan y proscriben cómo cada cual actúa su propio cuerpo, el acto o la performance que el cuerpo de cada uno es y cómo se percibe culturalmente ese cuerpo”. (Butler: 1998). Es decir que la categoría MUJER encierra un grado de verosimilitud en relación a la sociedad y la época en la que se vive. Esto es, una mujer verosímil pensada en términos binarios. El cuerpo aparece, entonces, como territorio de lucha. “El género es un cumplimiento que requiere destrezas para construir el cuerpo dentro de un artificio socialmente legitimado” (Butler: 1998). Y un artificio legitimado no es otra cosa que una serie de procedimientos que se corresponden con ciertos códigos y convenciones establecidas socialmente. Un artificio verosímil.

El concepto de verosimilitud fue variando en relación a diferentes objetos de referencia. Uno de sus sentidos está dado por un traspaso de niveles: de lo dicho al decir (Metz: 1968). Nuevamente el discurso se pone en relación a un referente, en conformidad con el corpus de géneros discursivos que existe en cada cultura.

Cuando se habla de la cuarta pared, se habla de una división imaginaria entre la diégesis de una obra y los espectadores. En este sentido, “(...) se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad.” (Todorov: 1968)

Es decir, que lo verosímil también está asociado al “deber ser”. Lo verosímil es el “deber ser” de la verdad, una verdad legitimada por el género, la opinión pública, los críticos, las instituciones. Como toda convención legitimada, censura la violación de las leyes que la instituyen. Sin embargo, las convenciones no son estructuras predeterminadas, sino – al igual que el género - una serie de actos sedimentados, susceptibles a ser desmontados.

Las artes representativas sujetas a convenciones no representan todo lo posible, todos los *posibles*, sino sólo los posibles verosímiles. Si lo verosímil es en relación con discursos ya pronunciados, representa una restricción cultural y arbitraria de los *posibles* reales y de los *posibles* deseados desde la perspectiva creativa. La línea divisoria entre los posibles excluidos y los aceptados en una cultura varía de acuerdo a la época, al lugar, a los agentes del campo político, artístico, social, económico e intelectual contenidos en ella y a cómo se relacionan con las formas discursivas de otras culturas y épocas.

La condición de posibilidad de lo verosímil, es decir su estadio anterior, sufre un fenómeno de restricción en el momento de su pasaje a la escritura, “(...) en el fondo no es sino la convención (o la «banalidad» o la «rutina»), (...) lo que posibilita lo Verosímil.” Las convenciones de un texto como restricciones arbitrarias y alienantes de los posibles (Metz: 1968) van delineando lo que se dice, además del modo de decirlo.

El género documental como herramienta de visibilización y transformación de lo real, también es susceptible a categorizaciones cada vez más difusas; ¿cómo se separa de lo real? ¿Cómo se separa de lo ficcional? ¿Qué usos se da a otras disciplinas en este género? ¿Qué *posibles* se ven representados?

Las nuevas formas discursivas, la incorporación de recursos interdisciplinarios, el cruce de géneros son algunos de los elementos que interesa destacar para reflexionar sobre nuevos dispositivos de producción con perspectiva inclusiva. Nuevos dispositivos de producción que permitan abrazar los *posibles* deseados sin alienar a artista y espectador. Que son, también, personas de la vida real.

## > **Bibliografía**

AA VV. (1970) “Lo verosímil”. Comunicaciones, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.

Brecht, Bertolt (1983) "Pequeño organón para el teatro" en Escritos sobre Teatro III, Bs As, Nueva Visión.

Butler, Judith (1998) "Actos performativos y constitución del género. Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista".

Williams, Raymond (1988) Marxismo y literatura, Barcelona, Península, Capítulos II.6-8, pp.129-149.