

Retratos y precariedad en el documental latinoamericano

Mariano Veliz*

Resumo: O artigo estuda o fenômeno do retrato documental a partir da tendência desse gênero de expandir suas fronteiras e incluir identidades antes excluídas. No caso da produção recente, o documentário latino-americano não só aborda setores sociais precários pela política econômica do neoliberalismo, mas também constrói uma estética precária como resposta à precariedade social.

Palavras-chave: retrato; documentário; precariedade; América Latina.

Resumen: El artículo estudia el fenómeno de los retratos documentales a partir de la tendencia de este género a ampliar sus fronteras e incluir identidades antes excluidas. En el caso de la producción reciente, el documental latinoamericano no solo aborda sectores sociales precarizados por la política económica del neoliberalismo, sino que construye estéticas precarias como forma de responder a la precarización social.

Palabras claves: retrato; cine documental; precariedad; América Latina.

Abstract: The article studies the phenomenon of documentary portraits based on the tendency of this genre to expand its borders and include previously excluded identities. In the case of recent production, the Latin American documentary not only addresses social sectors made precarious by the economic policy of neoliberalism, but also constructs precarious aesthetics as a response to social precariousness.

Keywords: portrait; documentary film; precariousness; Latin America.

Résumé : L'article étudie le phénomène des portraits documentaires à partir de la tendance de ce genre à élargir ses frontières et à inclure des identités jusqu'alors exclues. Dans le cas d'une production récente, le documentaire latino-américain s'adresse non seulement aux secteurs sociaux rendus précaires par la politique économique du néolibéralisme, mais construit également une esthétique précaire comme réponse à la précarité sociale.

Mots-clés : portrait ;film documentaire ;précarité ; Amérique Latine.

* Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo. C1063ACV, Buenos Aires, Argentina. E-mail: marianoveliz@gmail.com

Las aperturas del retrato: singularidad y precariedad

En los primeros años de la década de 1820, Théodore Géricault recibió un encargo peculiar: Étienne-Jean Georget, psiquiatra y médico jefe del Hospital de la Pitié-Salpêtrière, le encomendó que pintara retratos de enfermos mentales como parte de la organización de una taxonomía de las afecciones psíquicas. El resultado de este proceso, la serie “Monomanías”, constó de diez obras en las que cada sujeto representado encarnaba un malestar específico. El proyecto buscaba facilitar la observación de estas patologías por parte de los estudiantes de medicina. El género del retrato se imbrica así con la ciencia en el territorio compartido de la confianza decimonónica en la fisiognomía y asume que mediante los rasgos de la apariencia pueden realizarse diagnósticos precisos. Los cinco retratos que se conservan en la actualidad componen un muestrario no tanto de los individuos representados, sino de las condiciones que portan (Monomanía de la envidia; Monomanía del robo; Monomanía del juego; Monomanía de creerse militar y Monomanía del robo de niños). Sin embargo, en cuanto las concepciones científicas se modificaron y la fisiognomía cayó en descrédito, estos retratos ya no resultaron legitimados por el rol científico que se les atribuía, sino que se convirtieron en una evidencia del potencial del retrato romántico para conferirle dignidad a los sujetos marginalizados y brindar, a partir de allí, una batalla para ampliar el contorno de este género e incluir en su interior subjetividades e identidades colectivas históricamente excluidas.

Esta tendencia a la apertura atraviesa y ordena la historia del retrato e instaura una lógica del conflicto: sus demarcaciones se encuentran siempre tensionadas entre la voluntad de cierre de quienes detentan en cada período el derecho a ser representados y la capacidad de ampliación impulsada tanto por quienes pujan por ser incorporados en ese margen representativo como por las y los artistas que deciden agrietar sus fronteras. Desde sus primeras manifestaciones en el retrato real del Imperio Medio en el antiguo Egipto, el retrato cortesano cretense y el retrato papal de la Baja Edad Media, el género parece dedicarse a perpetuar la imagen de las máximas autoridades y representantes del poder. Sin embargo, un sumario repaso por su historia podría iluminar algunos episodios claves que evidencian su propensión a extender sus contornos: ya en la Baja Edad Media los donantes comienzan a aparecer en espacios periféricos de los retratos papales,¹ luego la expansión de los autorretratos con Albrecht Dürer en la clausura del siglo XV y la emergencia de los burgueses en el retrato flamenco del siglo XVI, en consonancia con la imposición del individuo estudiada por Tzvetan Todorov (2006), suponen la entrada definitiva de la burguesía en un terreno anteriormente destinado a los estratos más altos de la

1. Galiene y Pierre Francastel analizan este fenómeno: durante gran parte de la Alta Edad Media, los donantes “cuando financiaban las decoraciones de iglesias, exigían figurar en medio de las representaciones sagradas” (Francastel y Francastel, 1977: 68).

escala social.² En la superficie del retrato moderno, en este sentido, se materializa un proceso histórico que “pone de manifiesto la emancipación del sujeto en épocas de dominio señorial y de tutela eclesiástica” (Belting, 2021: 104).

Los siglos XVII y XVIII incrementan este trabajo de apertura que es, al mismo tiempo, un gesto de violencia simbólica sobre el tejido social: Frans Hals pinta, en el Barroco holandés, series de retratos sobre niños de la calle y los sectores más marginalizados de Haarlem. En una búsqueda cercana, Rembrandt compone muchos de sus retratos a través del seguimiento de quienes “están al margen de la decencia burguesa, a los judíos, los pobres, los ocultos, los sectarios” (Francastel y Francastel, 1977: 167). Si Hals y Rembrandt exploran la radicalidad de este retrato popular, en el siglo XIX se extreman estas búsquedas en los retratos impulsados por Géricault y Gustave Courbet. En esta tensa travesía, el género del retrato se posiciona como una superficie en la que se imprimen las batallas epocales, las ofensivas por ingresar de quienes habían sido inicialmente excluidos de los privilegios de la representación y las estrategias de clausura que se ponen en juego para conservar sus límites infranqueables.

Nicolas Bourriaud subraya la necesidad de comprender, precisamente, los cambios operados en los inicios del siglo XIX, cuando el arte y la política fueron moldeados por la fuerza centrífuga creada por la Revolución Industrial: movimientos de exclusión social, por un lado, rechazo categórico, por el otro. Se impone así el modelo de la termodinámica: “la energía social produce un residuo, generando zonas de exclusión en las que se apiñan en completo desorden el proletariado, los explotados, la cultura popular, lo inmundo y lo inmoral: el conjunto subvaluado de todo lo que *no se podría ver*” (Bourriaud, 2015: 9).

En esa transformación topográfica se ponen en crisis los vínculos regulados entre el centro y la periferia, entre lo oficial y lo rechazado, entre lo dominante y lo dominado, y se convierte a la frontera entre unos y otros en el lugar mismo de la dinámica de la Historia. Por eso, a partir del siglo XIX, las vanguardias políticas y artísticas se fijaron como objetivo hacer que lo excluido pasara del lado del poder. En esa búsqueda por derrocar a la máquina termodinámica, el arte se propone “reciclar los supuestos desperdicios para hacer con ellos una fuente de energía” (*Ibid.*, 2015: 10).

También los retratos audiovisuales se guían por un sistema de apertura y cierre, por operar un tráfico de los sujetos de las periferias al centro. En el marco de su itinerario dispar, y en su devenir latinoamericano, puede destacarse en particular su relevancia en el panorama contemporáneo. A partir de comienzos del siglo XXI, el documentalismo de nuestra región redescubrió su capacidad como herramienta eficaz para hacer visibles las condiciones vitales de los sectores condenados a la exclusión por la implementación de las políticas neoliberales de las décadas previas. Sin embargo, esta nueva emergencia de los grupos sociales fragilizados adquiere una

2. En esta dirección, “los burgueses quieren poseer todo lo que antes era el privilegio de las clases dominantes, quieren también contemplarse a sí mismos en vida y legar sus rasgos a sus hijos. Nunca, en ninguna otra época, fue tan grande esta necesidad de personalización” (*Ibid.*: 190).

visibilidad diferente a la construida por el cine militante de los años sesenta y setenta. Si en aquel contexto, “la noción que animaba la dramaturgia de las películas era la de síntesis, la capacidad de un personaje para significar un grupo, una clase, una época, hoy importa más pensar en personajes singulares que plantean una interrogación particular al mundo (*Estrellas*), o permiten interrogar al mundo y sus formas a través de sus experiencias (*Copacabana*)” (Amado, 2010: 106). En contraste con esta delimitación, la línea de los documentales latinoamericanos contemporáneos que exploraremos aquí se centra en la singularidad de los sujetos retratados. No se trata tanto de apelar a su concepción como miembros de una identidad colectiva (más allá de la efectiva, y compleja, existencia de esta pertenencia), sino de captar una experiencia ineludiblemente singular: un modo particular de habitar la precariedad.

Las tres subjetividades retratadas en las películas en cuestión, *Estamira* (Marcos Prado, 2004), *Damiana/Kryygi* (Alejandro Fernández Mouján, 2015) y *Harley Queen* (José Luis Sepúlveda y Carolina Adriazola, 2019), comparten, a pesar de sus múltiples diferencias, una participación inequívoca a territorios sociales precarios. En este sentido, y en concordancia con el abordaje propuesto por Judith Butler, puede concebirse a la precariedad como la “pervivencia no asegurada” de ciertos sectores de la población. Supone así la exposición de determinados segmentos de la ciudadanía al daño, la violencia y la muerte por la ausencia de redes de soporte social y económico. Dichas comunidades, explica Butler, “se encuentran en un alto grado de riesgo de enfermedades, pobreza, hambre, marginación y exposición a la violencia sin protección alguna” (2009: 324). A su vez, la precariedad se define como una condición política inducida de vulnerabilidad maximizada. Estas formas de violencia no son siempre ejercidas por el Estado, pero requieren que este no ofrezca ninguna forma de protección frente a ella. En el caso de las películas a estudiar, la manifestación de estas identidades precarizadas fomenta una interrogación acerca de las formas en las que el cine documental puede acercarse a ellas.

Esta interpelación se produce en el contexto del resurgimiento del cine documental operado a partir de comienzos del siglo XXI en América Latina. En el caso argentino, esto fue extremado por la eclosión de la crisis social, política y económica del 2001. El documental se convierte allí en el territorio donde se puede cartografiar la aparición de “la nueva pobreza” (Andermann, 2015: 167), formada por aquellos que fueron erradicados del sistema económico productivo y habitan las periferias sociales. Ante este cuadro de situación, los documentales adoptan en ocasiones los modos de la crónica social y funcionan como testimonios de los procesos de precarización instaurados por los modelos neoliberales en los distintos países. Sin embargo, en los tres documentales estos fenómenos se abordan de maneras diversas. En particular, conviene destacar el modo en el que en *Harley Queen* y *Estamira* se manifiesta una concepción de la subjetividad como performance. En esta dirección, Stella Bruzzi (2006) propone pensar la performatividad documental, en gran medida, a través de películas en las que el vínculo entre quien filma y el actor social filmado es negociado y permite que este adopte un rol activo. De esta manera, como se analizará más adelante, estos sujetos precarizados adquieren en los documentales una capacidad de acción que los aleja del rol pasivo que el documental más conven-

cional suele atribuirles y los acerca a la tradición del género del retrato, en el que la negociación entre el retratista y el individuo retratado constituye uno de los pilares de su propio funcionamiento.³

En este acercamiento a la precariedad, los tres retratos audiovisuales recuperados aquí no se dedican solo a asegurar el acceso a la visibilidad y a la audibilidad de algunos miembros de estos sectores (en los tres casos se trata, en particular, de mujeres, lo que parece complejizar esta pertenencia), sino a restituir una dimensión de sujeto a ciertas identidades privadas de esa condición por las discursividades hegemónicas y por los dispositivos de visibilidad dominantes. No se trata tanto de hacer visibles a los grupos sociales precarizados como de asegurar la puesta en movimiento de un proceso político de restitución de subjetividad. Los documentales se apropian de la voluntad de restituir estos derechos (políticos, sociales, económicos, culturales) ante el abandono de estos individuos y comunidades operado por el Estado.

En los tres documentales, la precariedad asume no solo la vulnerabilidad de estas existencias arrojadas a una indiferencia sistemática, sino que se recurre a una materialidad inestable, se explora la fragilidad de los espacios habitados, la precarización de los trabajos y los medios de subsistencia y la escasez de los recursos materiales. Así, podría señalarse que la precariedad estética se impone como respuesta a los procesos de precarización socio-económica y política implementada desde los poderes institucionales. La precariedad se inscribe en los documentales como condición de posibilidad de un acercamiento a los sujetos históricos que conserve la potencia disruptiva que sus figuras inscriben en el tejido social. De esta manera, lo que está en juego es la posibilidad de hallar estéticas actuantes como actos de resistencia tanto frente a las políticas de hipervisibilidad y las imágenes de alta resolución fomentadas por el capitalismo de la información (Steyerl, 2014: 33-34) como al funcionamiento de las tecno-estéticas contemporáneas en diálogo con las formas de vida infotecnológicas (Costa, 2021: 99). En *Estamira, Damiana/Kryygi* y *Harley Queen* irrumpe una búsqueda por agrietar la clausura de la imagen, la completud del retrato, la funcionalización de los sujetos y la conversión de la imagen en mercancía. En los tres documentales se abordan las condiciones sociales de la precarización: la indiferencia del Estado, la fragilización de los escenarios laborales, la violencia de las políticas predatorias del espacio público. En cada uno, esta indagación de los márgenes sociales recurre a una estética precaria: el retrato inestable de Estamira, centrado en las tonalidades de su voz; el retrato conjetural de Damiana/Kryygi, organizado en torno al desmontaje de los relatos y retratos existentes; el retrato caleidoscópico de Harley Queen, focalizado en su propia mutabilidad.

3. Francastel y Francastel (1977) abordan el carácter conflictivo, polémico, de esta interacción a lo largo de la historia del género del retrato.

Estamira: el rostro y la voz de la precariedad

Ubicado en las afueras de Río de Janeiro, en los bordes de la Bahía de Guanabara, el Jardim Gramacho fue, durante décadas, el basural más grande de esta ciudad (el eufemismo “relleno sanitario” no parece dar cuenta de la vastedad y precariedad del espacio aludido). Allí se conducían ocho mil toneladas diarias de desechos urbanos. En sus cien hectáreas se yuxtaponían entre sesenta y noventa metros de altura de residuos. En 1993, el artista visual Marcos Prado decidió hacer un ensayo fotográfico sobre este lugar. Algunos años después comprendió que las fotografías de este paisaje no incluían a los sujetos que recolectaban desperdicios allí para vender a las empresas de reciclaje. El reconocimiento de esa falta propició una torsión del proyecto: el ensayo fotográfico se reorientó del género del paisaje al del retrato.⁴ Este desvío estuvo condicionado por su contacto con Estamira Gomes de Souza, una mujer de 63 años, con un cuadro de esquizofrenia, que asistía allí diariamente. Este acercamiento motivó el rodaje del largometraje *Estamira* en el 2004 y el mediodocumental *Estamira para Todos e para Ninguém* en 2007. Prado filmó sus encuentros durante tres años y registró fragmentos de su vida cotidiana, su trabajo en el vertedero y su domesticidad en su casa del barrio Campo Grande. La entrada a su intimidad se vio favorecida porque Estamira se concibe a sí misma como una divinidad y celebra la llegada de un realizador que amplifique su discurso y la ayude a cumplir su misión. El documental captura su cuerpo, su entorno y su prédica. Se trata, en este sentido, de un retrato que asume la fragilidad del cuerpo, la precariedad del espacio y la contundencia de las palabras.⁵

El retrato de Estamira se compone a través de un proceso de conjunción-disyunción de su rostro y su voz. Los primeros planos de su semblante resultan indispensables porque en la captación de su materialidad, en la recopilación de sus indicios e informaciones, se afirma su condición precarizada. La voluntad de recorrer su rostro permite señalar, y construir en la imagen, su individualidad. Si, como señala Román Gubern, en la actual sociedad del control y la masificación, la mayor parte de las personas portan el rostro del anonimato, en calidad de sujetos estadísticos dotados de “rostros-promedio” (2001: 39), Prado implementa un retrato de la extrema singularidad. En este sentido, se opera una poética de la proximidad que se pega al cuerpo de Estamira. Si el retrato como género tiende a priorizar el rostro, el documentalista explora aquí la potencia de una ampliación de sus rasgos, superficies y componentes.

4. En 2005, finalmente Prado publicó un libro, *Jardim Gramacho*, que recopila algunas de las fotografías extraídas en los años previos.

5. El rodaje de un documental centrado en la figura de un actor social definido en parte por un cuadro clínico severo deriva en ineludibles preguntas acerca de la ética documental. Más allá de las discusiones en torno a la pornomiseria surgidas en torno a *Agarrando pueblo*, el célebre ejercicio audiovisual de Luis Ospina y Carlos Mayolo (1977), y su reflexión acerca del modo de captura de la imagen de los sectores sociales precarizados, o los más recientes aportes analíticos de César González (2021) en relación con el funcionamiento de un fetichismo de la marginalidad en el cine argentino reciente, en este caso se particulariza la necesidad de revisar la ética implícita en un documental centrado en un individuo que no parece tener plenas capacidades para regular la manera en la cual su imagen y su discurso van a ser incluidos. El cineasta, sin embargo, afirma que Estamira era plenamente consciente del registro de su voz y su imagen y que tenía un dominio manifiesto de su aparición en el documental.

La cámara registra las manchas de su piel, la textura de su cabello, la tonalidad de sus cicatrices. Una serie de *zoom in* se centra en su boca. El documental instaura así un ejercicio cartográfico sobre su semblante. La proliferación de planos detalle sobre las partículas de su rostro supone así una identificación de esos rasgos particulares que individualizan a Estamira.



Fig. 1 – Cartografía del rostro – *Estamira* (2004).

En su estudio sobre las figuraciones literarias y visuales del rostro, Nora Domínguez sostiene que este descubre en la medida que oculta y oculta en la medida que descubre (2021: 16). En esta dirección, en el documental de Prado no se afirma la existencia de un enigma contenido en el rostro, una sustancia a ser develada a través de la observación continua de su superficie, sino que se plantea que esta constituye en sí misma una identidad, un alegato sobre el propio sujeto, una materia histórica en la que se inscriben las huellas de sus experiencias y una declaración, ante el entorno social, de su propia singularidad. En las condiciones de precariedad en las que vive Estamira, la posesión de su rostro, y su ostentación por parte del documental, supone que, como precisa Domínguez, tener un rostro conforma “una reivindicación del derecho a ser viviente que no se puede desdeñar, sobre todo, cuando lo portan ‘minorías’, sujetos vulnerables, excluidos o físicamente dañados” (*Ibid.*: 19).

Frente a la tendencia a erotizar los rostros femeninos, omnipresente en la producción de la publicidad y la construcción de imágenes de los medios audiovisuales, Prado atestigua la potencia de un semblante que se aleja de esos rostros configurados, y usufructuados, por la industria cultural.⁶ El documental se interroga cómo es

6. Nora Domínguez plantea que “Esos rostros femeninos, potentes, convertidos durante el siglo en iconos de *femme fatale* o de *starsystem*, incluso de chica moderna o madre disciplinada, bellos, fragmentados, auráticos, confirmarán lo que luego van a desarrollar Gilles Deleuze y Félix Guattari: la idea de que el rostro es una necesidad social y cultural. Sirvieron como un brazo femenino funcional a la necesidad de reproducción de la industria cultural y la publicidad y a sus férreas alianzas con los imaginarios patriarcales” (2021: 89).

posible desmontar el funcionamiento de esos rostros concebidos como maquinarias del poder. En gran medida, la operación planteada consiste en tensionar la preeminencia atribuida a la mostración de las partículas del rostro de dos maneras. Por una parte, en las primeras secuencias, su mostración se tensa con el silencio de Estamira. Esta mudez conduce a una concentración en la capacidad de la imagen para instaurar el retrato. La relevancia asignada a esos segmentos faciales se combina con la atribuida al entorno geográfico, social y económico. Si los modos de configurar el contexto constituyen una forma posible de construir una taxonomía del género (interior/exterior, realista/sobrenatural, abstracto/concreto), en este caso predomina una idea de identidad entre el espacio y el sujeto. La identidad que se establece entre la precariedad de la vida de Estamira y el abandono de ese territorio señala que ambos están contruidos con los mismos materiales: el despojo y la ruina.



Fig. 2 – Paisaje de las ruinas – *Estamira* (2004).

El vertedero no se conforma con los restos de la industrialización, sino con los desechos de la sociedad de consumo (Penkala, 2009: 139). Sus alrededores y los sujetos que lo recorren parecen haber sido abandonados por el Estado. Ninguna de sus instituciones se alojó en ese lugar. Este terreno post-apocalíptico, filmado en una oscilación entre el blanco y negro granulado y el color, parece componerse como el territorio de la desidia estatal. Sin embargo, del mismo modo en el que Prado evita retratar a Estamira como una víctima, evade la tentación de figurar el espacio solo a partir del deterioro. Para propiciar esta torsión, filma los planos del basural como si fueran paisajes. La fragmentación del espacio replica el trabajo de encuadre de este vasto género pictórico, solo que aquí no se orienta a producir delectación frente a la belleza natural, sino a registrar los detritus de un universo social conservado en el fuera de campo (la ciudad del consumo, el reino de la mercancía). De esta manera, el retrato de la precariedad no es una mera captación del proceso de abandono, sino también la gestación de una mirada, alternativa a la dominante, que descubre una identidad inmediata entre el espacio y el sujeto.

Por otra parte, a diferencia de esta tensión de las primeras secuencias entre el silencio del personaje y la potencia de su imagen, a partir de allí el documental prioriza un trabajo sobre la voz de Estamira. Aquí emerge un rasgo central aportado por la variante audiovisual del género del retrato. Si la palabra estaba presente en el retrato pictórico en su título y en algunas inscripciones que podían formar parte del marco o del espacio representado, el audiovisual aporta esta nueva complejidad: el personaje retratado puede acceder a la palabra. Se trata así de la emergencia en el género del retrato de una subjetividad verbalizada. Y en este caso, en particular, al hablar de un sujeto subalterno. Si los sujetos marginalizados se piensan como individuos desclasados, intrusos en el orden social y ajenos al orden cultural, el documental de Prado explora los modos de hacer audible el discurso de esta habitante de las periferias precarizadas (Santos y Fux, 2011: 125). A lo largo del documental, se asiste a una variedad de tonos de la voz y de inflexiones vocales: Estamira grita, llora, murmura. Las variaciones de su voz dan cuenta de la propia fluidez del personaje.

Si la voz de la retratada resulta clave, esto se debe, en gran medida, al carácter anómalo de su discurso, oscilante entre la locura y la lucidez, la heterodoxia y la sabiduría. Estamira interroga al cineasta, desafía esa distribución tradicional que en el orden documental atribuye las preguntas a quien filma y las respuestas al sujeto filmado. Aquí, fuera de esa lógica, se asiste a un diálogo negociado. No se trata del gesto asistencialista de ceder la voz, sino del gesto radical del diálogo y la escucha. Estamira cuestiona, desde su discurso, la alienación provocada por las religiones oficiales. Articula, a partir de esa certeza, un alegato contra la omnipotencia de las religiones y las formas en las que afectan la libertad de sus creyentes. El testimonio de Estamira es proferido con elocuencia. Sus argumentos, heterodoxos, no son formulados de un modo explicativo, sino apasionado, basado en la potencia de su propia convicción. Este narrar subalterno, desde la periferia social y la anomalía psíquica, se carga en el documental de una locuacidad que no apela a la aprobación de la audiencia sino a la afirmación del carácter discursivo y combativo de la retratada.



Fig. 3 – La boca y el habla – *Estamira* (2004).

El retrato precario de Estamira se configura a través del establecimiento de una composición polémica. Los procesos de conjunción y disyunción entre la banda sonora y la banda de imagen, entre la voz y el rostro, señalan el conflicto que articula el documental. Por un lado, la proximidad a su rostro parece evidenciar su carácter precarizado. En las manchas de su piel, en los pliegues del rostro, en las cicatrices que cruzan su semblante se encuentran las evidencias materiales de su precarización. El documental explora estas superficies y las concibe como huellas o indicios de la expulsión de Estamira del tejido social. Por otro lado, en el registro de su voz, en la elocuencia de su discurso, en la radicalidad de su testimonio se instala un sujeto activo y desafiante de las tradicionales distribuciones del acceso a la palabra y la visibilidad. En la tensión entre la imagen de la precariedad y el sonido de la rebelión se construye un retrato que desmiente la pasividad de los sectores precarizados y apela a la disyunción como estrategia estética para señalar la propia capacidad de acción de su retratada.

Damiana Kryygi: el tiempo y la historicidad de la precariedad

El retrato de Damiana/Kryygi propuesto por Alejandro Fernández Mouján también se construye en torno a una forma de precariedad. Esta parte de la dificultad de esbozar un retrato desfasado en el tiempo: ¿cómo retratar a alguien que murió hace más de cien años? Ante este interrogante, en el documental se traza un retrato conjetural: el hallazgo de indicios e informaciones, documentos e imágenes, le permite al cineasta delinear un acercamiento a Damiana/Kryygi que asume su carácter incompleto, mediado por las escasas fuentes a las que accede. Fernández Mouján asume el desafío de desarmar los relatos y las fotografías existentes para recomponer, a partir de sus restos, un retrato alternativo. Este debe hacer visible aquello que quedaba oculto por los estudios antropológicos y por las prácticas fotográficas subordinadas a estos: la fragilidad y la resistencia de Damiana/Kryygi así como su sojuzgamiento por un saber-poder que despliega una concepción objetual de los sujetos. El rastreo de las huellas, en ocasiones esquivas y escurridizas, da lugar a un retrato precario atravesado por voces y temporalidades múltiples.

La fotografía de una joven de 14 años que posa desnuda ante la cámara una mañana de 1907 pone en funcionamiento la indagación: ¿cómo llegó esta joven de la etnia aché al hospicio “Melchor Pose” de la provincia de Buenos Aires? ¿Cómo puede realizarse un retrato que desmonte el formalizado en 1907 ante la demanda del saber científico? El documental dirigido por Alejandro Fernández Mouján emprende una búsqueda doble: por un lado, se propone reconstruir los avatares de la vida de Damiana/Kryygi; por otro, pretende dilucidar de qué modo esta nueva práctica retratística supone una rehabilitación pública de su nombre y de su comunidad.

A lo largo del documental, una *voice over* informativa reconstruye, en gran medida a través de la lectura de fragmentos de crónicas escritas por los responsables de diversas expediciones antropológicas, la historia de la retratada:⁷ el 25 de septiembre

7. Se incluyen fragmentos de *Por tierras y mares. Paraguay 1896-1897*, de Herman ten Kate y Charles de Lahitte;

de 1896 un colono de Sandoval, en territorio paraguayo, encuentra los restos de su caballo despedazado. Al día siguiente, emprende con sus tres hijos una expedición para buscar a los guayaquí, presuntos responsables de ese acto. El 27 encuentran el campamento y llevan adelante una masacre. Sin embargo, salvan a una niña de tres o cuatro años y la crían para que se desempeñe como empleada doméstica. Al poco tiempo, durante una expedición antropológica, el director de la sección de Antropología del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, el neerlandés Herman ten Kate, junto con el francés Charles de la Hitte extraen algunos restos del lugar de la matanza y los trasladan hacia el Museo para continuar sus estudios de los tipos raciales.

El rastro de Damiana/Kryygi se pierde transitoriamente, pero reaparece en 1898, cuando forma parte del servicio doméstico de la madre del médico y filósofo positivista Alejandro Korn en la localidad de San Vicente, provincia de Buenos Aires. Algunos años después, la llegada a la pubertad y la aparición de la libido parecen transformar su conducta y escandalizar a sus empleadores. Se dispone entonces su internación en el hospicio Melchor Pose, dirigido por Alejandro Korn. Es allí cuando se saca la placa fotográfica, una mañana de invierno, mientras la adolescente estaba cursando una tuberculosis. Damiana/Kryygi es obligada a posar desnuda frente al dispositivo fotográfico por Robert Lehmann Nitsche, el nuevo director de la sección de Antropología del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Dos meses después, murió de tuberculosis. Su cuerpo fue conservado en el acervo del Museo y exhibido ante el público. Su cabeza fue removida y enviada a la sociedad antropológica de Berlín para que continuaran con sus estudios sobre los guayaquí.

En 2010, una exploración de los integrantes del Grupo de Investigación en Antropología Social (GUIAS) del Museo de Ciencias Naturales de La Plata logra identificar los restos conservados en una bolsa como pertenecientes a la niña secuestrada en 1896 en tierras guayaquí y catalogada como Damiana (nombre que le pusieron sus secuestradores porque la tomaron cautiva el día de San Damián). El 10 de junio se restituye su cuerpo a representantes de la comunidad aché que viajan a Buenos Aires. El cuerpo incompleto es trasladado y enterrado en su tierra natal. Motivada por estas indagaciones, y por los reclamos de los aché, una periodista alemana emprende una búsqueda de la cabeza faltante en los acervos del Hospital Charité. Luego de un examen científico y un acto protocolar, la cabeza es restituida y enterrada junto con el resto del cuerpo.

La foto de Damiana/Kryygi (Kryygi es el nombre con el que deciden llamarla los miembros de su comunidad) que origina esta búsqueda se inscribe como la huella material de una concepción del saber imbricada con una concepción de la subjetividad. Ese retrato forzado forma parte de un proceso de desubjetivación dirigido a fomentar la producción de conocimiento antropológico en torno a ciertas comunidades. La voluntad del documental de desmontar su funcionamiento requiere, sin embargo, revisar con atención la apropiación del retrato fotográfico operada por la antropología en la clausura del siglo XIX y el inicio del siglo XX, en coincidencia

Una india guayaquí, de Robert Lehmann Nitsche; *Cabeza de una niña Guayaquí*, de Hans Virchow y *Relevamiento antropológico de una india Guayaquí*, de Robert Lehmann-Nitsche.

con un viraje en la percepción y la representación de los indígenas motivado porque “una vez sometidas las tribus del sur, sus miembros ya no aparecen tanto como vehículos del terrorífico peligro de los malones, y lentamente pasan a ser considerados como objetos de estudio” (Penhos, 2005: 24). La fotografía desempeña un rol clave en este desplazamiento al contribuir en la recolección y sistematización de la información obtenida acerca de estas comunidades. En el pasaje entre siglos, la fotografía evidencia su proximidad con diversas disciplinas científicas que establecían una correlación entre la apariencia y la conducta, como la somatología y la antropometría, y ofrece su minuciosa capacidad de observación de los cuerpos como herramienta clave en la construcción de esos saberes.

En ese marco, como precisa Marta Penhos (2005), la fotografía forma parte de una campaña civilizatoria. En las últimas décadas del siglo XIX, la expansión de la fotografía de identificación de frente y perfil se orienta, en el campo de la antropología, hacia la voluntad de registrar las particularidades étnicas de las diversas comunidades. Se produce así un giro desde la fotografía criminalística a los registros antropométricos. En el caso de Damiana/Kryygi, el responsable de su retrato, Robert Lehmann Nitsche, responde a la lógica instaurada por estas prácticas científicas: la conversión de la fotografía en una herramienta necesaria en el proceso de biologización de los cuerpos y los sujetos, devenidos entes mudos e intercambiables. Tanto en estas producciones científicas, como en las fotografías a las que recurren, no se distinguen individuos ni se identifican nombres o subjetividades (Winckler y Pastorino, 2022: 3).

La visión despojada con la que se esbozan estos retratos fotográficos y el ascetismo de los recursos presentes subrayan la necesidad de registrar no la individualidad, sino su pertenencia a una comunidad.⁸ La proliferación de retratos supone el predominio, como sostienen Alvarado y Giordano, de “las tomas frontales donde el retratado posa erguido mirando de frente a la cámara. La composición es austera con un encuadre cuidadosamente equilibrado y un ángulo de toma frontal, características que le otorgan a estas fotografías una estética severa, sin artilugios y que nos obliga a dirigir la mirada directamente sobre el retratado” (2007: 21-22). Ante la funcionalización del cuerpo y la identidad de Damiana/Kryygi, el documental procede a restituir la historia de la niña, aquello que queda suprimido en la práctica estético-científica del fotógrafo. La imagen fotográfica pasa a ser concebida como la huella del proceso de precarización implementado sobre la niña. La “reescritura” del retrato que aquí se propone se despliega en tres movimientos: desglosar el contexto de la foto para poder recomponer ese jirón de historia; extraer a Damiana/Kryygi del lugar de objeto de conocimiento y reinstalar su rol como parte de una comunidad; reinscribir la complejidad temporal saqueada inicialmente.⁹

8. Resulta necesario destacar que esta imposición del tipo supone una torsión notoria en relación con la historia del género del retrato, caracterizado, en el campo de las artes visuales, por la valoración de los rasgos que identifican y singularizan al sujeto representado.

9. Winckler y Pastorino reseñan una serie de obras que intervienen sobre el acervo fotográfico-antropológico. En *Braceros* (2018), Cristina Piffer recupera las fotografías tomadas por Carlos Bruch en el ingenio La Esperanza (1906) para Lehmann-Nitsche. En el proyecto *Inakayal Vuelve* distintas comunidades bordan once fotografías

El retrato propuesto por Fernández Mouján funciona como un contra-retrato. Si la captura fotográfica había constituido un instrumento central en el avance de los estudios de los tipos raciales, la operación contra-retratística ejercida aquí le restituye a Damiana su concepción como sujeto y como integrante de una comunidad. Fernández Mouján esboza un retrato precario, nunca pleno: la foto de la adolescente desnuda solo se vislumbra en una panorámica que no se detiene en ella, en planos que la registran fuera de foco y en movimientos que apenas perciben su cuerpo. En el documental se ejecuta así un desvío: del retrato forzado de cuerpo entero a un retrato centrado en su rostro. En este se cifra una mirada inquisidora. Fernández Mouján decide, en contraposición al retrato fotográfico que ignora esa potencia, asumir esa interpelación. En su crónica sobre la fotografía de Damiana/Kryygi, Lehmann Nitsche percibe desconfianza en su semblante. Ese recelo era frecuente en los y las integrantes de los pueblos originarios porque vinculaban a la fotografía con las prácticas represivas con las que muchas veces se había aliado. Sin embargo, la descripción del antropólogo no percibe que, además de resquemor, la expresión incluye un gesto de resistencia. Esta puede contrastarse con la foto de la niña posterior a la captura, extraída en diciembre de 1896. En ese primer retrato fotográfico, el rostro transmite una notoria tristeza. Sus ojos llorosos y su mirada hacia abajo subrayan su fragilidad. La fotografía de la adolescencia supone un cambio radical: el documental es solidario de su mirada, de su voluntad de arrancarse de ese rol pasivo, al que la había condenado la asimetría de la relación con quienes capturaron su imagen.¹⁰



Fig 4 – Del cuerpo al rostro – *Damiana/Kryygi* (2015)

de prisioneros mapuches tomadas durante la Campaña al Desierto. El bordado colectivo incluye a más de cien personas de una decena de localidades distintas.

10. También debería proponerse un contraste con las fotos de los colonos, los expedicionarios y los científicos que incluye el documental. En todos los casos, se trata de retratos de grupo, celebratorios y orientados a valorar los logros (científicos y materiales) de quienes posan allí.

Este proceso de desmontaje del retrato antropométrico privilegia un trabajo sobre la espesura temporal de la imagen. En este sentido, conviene revisar los modos en los que el género del retrato encuentra, en los soportes audiovisuales, la oportunidad de complejizar sus configuraciones del tiempo.¹¹ El documental de Fernández Mouján establece un reenvío permanente entre el pasado y el presente, no en el modo de la repetición, sino en el de la tensión y la transformación. El relato oral de la expedición que concluyó con la masacre de los aché se tensiona aquí con imágenes presentes del territorio. Este ya no se concibe como el espacio de la comunidad, sino como las ruinas dejadas por la explotación y la deforestación. La desaparición paulatina y constante del bosque conduce a sus espaciados manchones actuales. La expansión de diferentes cultivos, en especial de soja, es simultánea al intento de erradicación de sus habitantes iniciales. En el documental, la yuxtaposición de la lectura de las crónicas y el registro visual del presente inscribe a la masacre en la historia de una conquista territorial que requiere una cosificación de la subjetividad. A su vez, permite ver los modos en los que ese pasado de violencia se imprime sobre el presente para agrietar las presuntas clausuras de la historia.

Solo una ruptura de la cronología puede abrir la posibilidad de desarmar los relatos y los retratos del saber-poder y proponer un retrato alternativo. El vaivén temporal posiciona al retrato como un umbral en el que se conectan y colisionan distintos tiempos, oscilantes entre las masacres de las conquistas territoriales y la pervivencia de la memoria y la resistencia de los aché. En esos gestos de apertura se destacan dos situaciones específicas: por una parte, antes de la llegada al territorio aché, un breve pasaje por Asunción permite aludir a una nueva capa temporal: la ceremonia de homenaje a Damiana/Kryygi se realiza en el Museo de las Memorias, un espacio que fue, durante la dictadura stronista, un centro de detención y tortura de opositores al régimen. En ese devenir temporal se juega, evidentemente, un linaje de violencias ejercidas con precisión sobre los cuerpos subordinados. Por otra parte, los relatos de ciertos miembros de la comunidad aché que sufrieron en estas últimas décadas experiencias cercanas a las de Damiana/Kryygi reactualizan su propia historia y desmienten su ubicación en un pasado clausurado.

En estas imbricaciones temporales, en el Museo de la Plata los antropólogos actuales intentan recomponer la muerte de Damiana/Kryygi y de otras víctimas de la comunidad aché que forman parte de su acervo. La pregunta acerca de cómo tornar legible para el presente la violencia del pasado se aborda a través del posicionamiento de los restos como un archivo del terror. La ciencia que formó parte del exterminio intenta ahora dar cuenta de su propio funcionamiento y hacer visible aquello

11. Conviene recordar que Tzvetan Todorov señala que el siglo XV constituye el marco de la aparición del tiempo en el retrato: hasta ese momento, se tendía a mostrar a los personajes en una edad ideal (la juventud o la madurez). A partir de allí, la percepción humana comienza a situarse en el tiempo. Los miniaturistas de la época primero y los pintores flamencos después “descubren las huellas del tiempo: el ciclo anual, en el calendario, y también el ciclo diario”, al mismo tiempo que en el retrato “se ven las huellas del paso del tiempo: las arrugas, los rostros demacrados” (Todorov, 2006: 17). También la predilección por ciertos gestos y movimientos pone de manifiesto la inscripción del sujeto en un desarrollo temporal.

que el positivismo ocultó. Ese “bien precioso”, como llama Lehmann Nitsche a los restos de una mujer aché asesinada a machetazos, es ahora la clave para descifrar las violencias ejercidas con la colaboración de la ciencia y la imagen.



Fig. 5 – El escenario de la fotografía – *Damiana/Kryygi* (2015).

En estas travesías temporales, sobresalen dos momentos significativos. Por un lado, el rastreo que lleva adelante Fernández Mouján del lugar en el que fue extraído el retrato fotográfico que da origen al documental, en el Pabellón Charcot del hospicio Melchor Romero. Ese lugar, ahora en ruinas, fue el escenario de un acto de violencia que permite concebir esa fotografía como una imagen de perpetrador. La captación actual de la fachada del recinto lo encuadra como el escenario de un pelotón de fusilamiento. La imagen y la violencia se cruzaron en esa fotografía de un modo trágico. Fernández Mouján desordena esa relación y establece otra, alternativa, en la que la imagen ya no es cómplice de la violencia, sino solidaria de los enlaces de la imagen y la conmemoración.

Por otro lado, es relevante destacar el modo en el que en el documental se interrogan las fotos de *Damiana/Kryygi*. En el repaso de los estudios del antropólogo alemán Hans Virchow, quien recibió y examinó su cabeza en Berlín y emplea fotografías como ilustración de sus experimentos antropométricos (“Cabeza de una india guayaquí”) o en las fotos tomadas por Lehmann Nitsche, el documental posiciona al montaje y el recorte como métodos privilegiados de intervención sobre el archivo. En esa estrategia de relectura, se sustrae a *Damiana/Kryygi* de la violencia del pasado y se le restituye una dimensión de sujeto histórico.



Fig. 6 – El archivo de la violencia – *Damiana/Kryygi* (2015).

En el marco de esas intervenciones, los rituales ancestrales cumplidos por los miembros de la comunidad cuando reciben los restos de *Damiana/Kryygi* suponen un nuevo modo de conflicto entre tiempos: entre las herencias simbólicas del pasado, los restos todavía ardientes de las víctimas, los dispositivos contemporáneos que en la imagen y la ciencia permiten abrir ese pasado y lanzarlo hacia el presente y el futuro. Esta apertura de tiempos deriva en gran medida de una certeza: el retrato de *Damiana/Kryygi* debe estar temporalmente desfasado para poder reescribir la historia de las víctimas, pero también para asumir su precariedad como espacio enunciativo y como gesto de ruptura ante los relatos historiográficos conclusivos.

Harley Queen: la performatividad y la pose de la precariedad

Carolina Adriazola y José Luis Sepúlveda configuran en sus películas una estética de la escasez material que supone un potente gesto artístico. La cercanía entre los universos sociales que registran y sus propias condiciones de producción detenta un carácter inequívocamente político. La ruptura con los modos industriales de producción y el alejamiento de las normas de circulación y exhibición convencionales implican la asunción de su propia precariedad. Desde ese posicionamiento político y económico, pero también estético y enunciativo, abordan la precarización de los sectores sociales abandonados por las políticas estatales y expulsados por la intransigencia del modelo neoliberal. Frente a ese cuadro de situación, la complejidad de sus películas reside tanto en la ruptura con las concepciones tipificadas sobre las clases populares como en su desconfianza en torno a la posibilidad de articular una representación transparente en torno a ellas. Vania Barraza señala al respecto que “el cine de Adriazola y Sepúlveda se transforma en una experiencia que, a medida que niega una folklorización, verdad o empatía hacia lo popular, reniega también de su

mismo acto de representación para cuestionar una realidad social” (2013: 131).¹² En este sentido, sus películas exploran la (im)posibilidad de revelar una verdad oculta de los sujetos y la (im)posibilidad de configurar representaciones ajustadas de ellos.

En el marco de ese proyecto, en el que cada película supone un nuevo eslabón, en *Harley Queen* se trasladan al sector Bajos de Mena, en la comuna de Puente Alto, en la región metropolitana de Santiago. Se trata de un barrio de viviendas sociales construido durante el gobierno de Eduardo Frei Ruiz-Tagle en los años noventa. Denominado popularmente “el gueto más grande de Chile”, el espacio constituye más que un telón de fondo del documental. Si bien ante una serie sistemática de denuncias acerca de las condiciones extremadamente precarias en las que vivían sus habitantes en 2012 se implementó un Plan de rehabilitación urbana, en el documental se explicita la fragilidad edilicia y social que aún persiste allí.

En ese entorno, el documental traza un retrato de Carolina Flores/Harley Queen a partir de una noción de subjetividad móvil y explora una nueva forma de precariedad. A diferencia de las modalidades más tradicionales del género del retrato, que intentan plasmar una identidad firme, aquí se trata de asumir una definición de la subjetividad siempre cambiante. Esta mutabilidad puede vincularse con la performatividad que Iván Pinto y María Paz Peirano encuentran en las películas de Adria-zola y Sepúlveda. En estas tiende a fusionarse el régimen ficcional con el documental, en especial a través de la apropiación de una idea de juego con la composición de los personajes y el desvanecimiento de los límites precisos de la verdad. Pinto y Peirano proponen que la distinción entre los documentales y las ficciones de estos cineastas se deriva más de los circuitos en los que las películas son exhibidas que por los procedimientos específicos que las conforman. En el caso de *Harley Queen*, este “cine de dispositivos mixtos” (Pinto y Peirano, 2020) se concentra en la composición del actor social/personaje. En el comienzo de la película un cartel explicita que “Carolina Flores es Harley Queen”. A partir de allí, resulta imposible delimitar la frontera entre el sujeto histórico y los múltiples personajes que encarna, y que, al mismo tiempo, lo constituyen. Esta confusión de planos complejiza la dimensión caleidoscópica del retrato y supone la emergencia de una concepción variable de la subjetividad.

Si el retrato como género confiaba en su capacidad para acceder a un conocimiento afirmativo acerca del sujeto retratado, en este caso se establece un retrato interrogativo, abierto a la posibilidad de no encontrar una respuesta clara a la pregunta en torno a la identidad de Carolina/Harley. La radicalidad de este desvío depende de la multiplicidad de posiciones-sujeto que la retratada ocupa a lo largo del documental. La retratística contemporánea debe lidiar, en esta dirección, con la fragmentación y la mutación del individuo. John Berger (2006) sostiene que a lo largo del siglo XX se perdió la confianza en la habilidad del retrato para encontrar un

12. Su vasto corpus, entre documentales y ficciones, cortos y largometrajes, está conformado por: *Vasnia* (Adria-zola, 2007), *El pejesapo* (Sepúlveda, 2007), *Mitómana* (Adria-zola y Sepúlveda, 2009), *El destapador* (Adria-zola y Sepúlveda, 2012), *Crónica de un comité* (Adria-zola y Sepúlveda, 2014), *Il Siciliano* (Adria-zola, Sepúlveda y Claudio Pizarro, 2017) y *Harley Queen* (Adria-zola y Sepúlveda, 2019).

punto de vista que condense la identidad del sujeto. La propia inestabilidad conduce a retratos que subrayan la imposibilidad de concentrar una identidad en una imagen. La variante caleidoscópica del retrato indica que cada una de las facetas móviles da cuenta de una definición parcial del individuo. En este caso, Carolina/Harley es madre de una niña, stripper, bailarina del caño, espiritista, miembro de una pareja, sobreviviente de violencia de género, militante por los derechos feministas, amiga de un activista neo-nazi¹³ y otras tantas posiciones no solo diversas, sino muchas veces opuestas y contradictorias.

En concordancia con esta perspectiva, Jean-Luc Nancy puntualiza que “ninguna persona puede representar una totalidad, sino que cada una consta de muchos rostros que bastante a menudo se contradicen” (2012: 174). Esta multiplicidad se complejiza por su vinculación con un rasgo central del género del retrato: la negociación conflictiva entre retratista y retratada. Nancy aborda esta dimensión a partir de la indagación de los procesos de “escenificación del yo” que se ponen en juego en los retratos. Esa escenificación se materializa en la elección de una pose que resume el modo en el que el sujeto quiere ser representado y, por lo tanto, percibido. Esta selección puede concordar, o no, con la búsqueda por el retratista. Esta dimensión del retrato está abiertamente problematizada en el comienzo de *Harley Queen*. Allí, el amigo y socio de Carolina le saca fotografías para difundir los eventos que organiza como *stripper*. Mientras Keko le indica, en ocasiones con tono imperativo, las poses que debe tomar, Carolina asume una actitud desafiante. La pose deviene así una negociación conflictiva, una disputa entre el retratista y la retratada.¹⁴



Fig. 7 – Pose y retrato – *Harley Queen* (2019).

13. La inclusión de este vínculo con un joven neo-nazi resulta significativa, como señala Sebastián Salas (2021), porque permite percibir el modo en el que las ideologías fascistas se expanden entre los sectores populares abandonados por el Estado.

14. En ese registro, el documental interrumpe el flujo de imágenes y establece un híbrido entre el cine, en tanto imagen en movimiento, y la fotografía, en tanto imagen fija.

En el retrato de Adriaola y Sepúlveda esta dimensión activa de la retratada se radicaliza por la inclusión de auto-retratos de Carolina/Harley. Si el autorretrato se caracteriza porque en él coinciden quien modela y quien crea la imagen, su introducción tensiona el retrato audiovisual, lo complementa y lo amplía. En sintonía con la proliferación de autorretratos que circulan a través de las redes sociales, en el documental se presentan transmisiones en vivo de Facebook y videos publicados en Instagram. En este sentido, el documental resulta un indicador de los efectos producidos por las nuevas tecnologías de la imagen sobre el género del autorretrato. Esta expansión inusitada de imágenes del sí, presente también en *Harley Queen*, incrementa el carácter siempre polémico del retrato. Entre las imágenes producidas por Carolina/Harley (en las que se dirige directamente a cámara, compone un encuadre centralizado en torno a su rostro, elige las palabras a pronunciar y selecciona el espacio donde se auto-registra) y aquellas debidas al retrato impulsado por Adriaola y Sepúlveda (en las que tiene un control limitado de estos aspectos) se establece un conflicto y es allí donde Carolina/Harley se erige como sujeto/personaje de contornos variables.



Fig. 8 – Autorretratos – *Harley Queen* (2019).

Entre las diversas posiciones-sujeto, el documental prioriza su devenir Harley Queen, una *stripper* que funciona como apropiación del personaje de Harley Quinn popularizado por DC Comics. Sin embargo, el desvío en la ortografía (de Quinn a Queen) indica el alejamiento que la retratada entabla con ese modelo. Se trata, en este caso, de una Harley latinoamericana, ajena al modelo de belleza hegemónico impulsado por la industria cultural globalizada. En algún momento del documental, se autodenomina Harley Queen Jara, acentuando esta definición híbrida. A su vez, se señala su no pertenencia a todo lo que define esa hegemonía (una forma de circulación de la imagen femenina, un modo de participar del espacio público, una manera de habitar la propia identidad sexual, genérica, clasista y étnica). Harley es un personaje que Carolina habita, uno de sus rostros. Dentro del documental, el pasaje de una a otra es indicado por el cambio de vestuario, la aparición de determinados espacios o el uso de cierto maquillaje. Una secuencia específica en la que se registra ese proceso de conversión resulta elocuente para acentuar la dimensión performativa del documental y percibir la porosidad de los límites entre el sujeto histórico y uno de los personajes que interpreta.

En consonancia con estas transformaciones, el propio retrato adquiere ese mismo tono errático y evasivo. La estructura narrativa del documental es imprecisa, incierta. Los personajes se desvanecen con la misma celeridad con la que aparecen, las peripecias de Carolina/Harley son inexplicadas, el relato se agrieta con elipsis que instauran enigmas narrativos. En esas variaciones continuas, el retrato es solidario de las mutaciones de Carolina/Harley. Se establece, así, como un retrato de la mutabilidad del sujeto. En la clausura del documental, Carolina/Harley participa de la muestra de fin de año de su escuela de *strippers*. En su última coreografía, está caracterizada con un vestido de novia. De manera imprevista, a través de un contundente montaje por corte, y mediante una elipsis no mensurable, Carolina aparece vestida de novia celebrando su unión civil. Sin embargo, esta no es con quien convive a lo largo del documental, sino con una nueva pareja que no había sido presentada antes como tal.

En *Harley Queen*, la precarización social y la mutabilidad narrativa confluyen con la escasez material como recurso fundamental del retrato. Esta elección, recurrente en la producción audiovisual de Adriazola y Sepúlveda, subvierte los “lineamientos estéticos tradicionales -o hegemónicos- de sonido, calidad de la imagen, control de la cámara, continuidad o dirección actoral, con el objetivo de generar una respuesta en el público: se le obliga a pensar sobre lo que observa” (Barraza, 2013: 132-133). En el documental proliferan las fotos sacadas con celulares de poca resolución, las transmisiones en vivo de redes sociales que pixelan la imagen, las imágenes distorsionadas por la cámara infrarroja. Esta elección contrasta con la tendencia a la hipervisibilidad del capitalismo visual y su predilección por la imagen de alta resolución. Por el contrario, aquí se instala una estética de la imagen precaria.¹⁵ Sin embargo, esta imagen adquiere una capacidad de afección notoria sobre la audien-

15. Podría recuperarse la noción de “imagen pobre” defendida por Hito Steyerl en “En defensa de la imagen pobre” (2014).

cia.¹⁶ En la pobreza material, en la variabilidad de la imagen y en el propio juego caleidoscópico con el sujeto, *Harley Queen* pone en escena un retrato que hace de la precariedad estética la respuesta más contundente a la precarización social, política y económica.



Fig. 9 – Imágenes precarias – *Harley Queen* (2019).

Retratos precarios

Si en su origen el género del retrato se destinaba a la glorificación de los sectores más encumbrados de la organización social y a la conmemoración de sus logros, el establecimiento de un sistema conflictivo de apertura y cierre supuso una puesta en crisis de su propio funcionamiento. La emergencia paulatina de grupos sociales precarizados se convierte en una de las consecuencias más notorias de este proceso. Si el siglo XIX parece haber radicalizado esta tendencia, la pregunta que formula Nicolas Bourriaud es de particular relevancia: ¿esta dinámica centrípeta, que trafica sujetos de las periferias al centro (político y representativo), produce aún energía?

16. Adriaola y Sepúlveda someten a su público a una experiencia límite, organizada en torno a lo intolerable. Si bien este rasgo forma parte de su estética, encuentra en *Harley Queen* una de sus manifestaciones más radicales. El registro en plano detalle de la agonía del gato de Carolina/Harley, posiblemente envenenado por una vecina, se inscribe como una imagen extrema. Adriaola y Sepúlveda parecen indicar los límites de la tolerancia de la audiencia ante el horror de la precarización social. A pesar de su supuesta demanda de querer ver y saber, el público es confrontado con esta irrupción de lo intolerable que desmiente la honestidad de esa demanda. El documental se instala así en el terreno polémico entre lo visible y lo invisible, pero también entre lo filmable y lo no filmable.

Se trata, a partir de allí, de interrogar de qué manera la aparición de estos retratos en el marco del audiovisual contemporáneo de América Latina constituye un gesto disruptivo en términos estéticos y políticos.

Dos modos de representación de los sectores precarizados mostraron su agotamiento en las últimas décadas: la visibilidad denunciante surgida en el marco del documentalismo latinoamericano de los años sesenta y la espectacularización mercantil fomentada por el capitalismo visual. Ambas estrategias parecen haber vaciado sus fórmulas y mostrado sus limitaciones. Frente a esas caídas, la expansión de estos retratos precarios puede suponer una intervención significativa, tanto por su rechazo a confiar en que el mero gesto de hacer visible constituye un acto de radicalidad política como por su oposición a la perfección de la imagen que convierte a la representación del sujeto precarizado en mercancía del capitalismo globalizado¹⁷. En consonancia con la búsqueda propuesta por Judith Butler, no se trata aquí de mostrar, sino de restituir ciudadanía. La precarización social encuentra una respuesta en la estética: la elección de diferentes formas de precariedad de los retratos (la disyunción, la incompletud, el efecto caleidoscópico, la pobreza técnica, la escasez material) desafía la lógica visual del capitalismo visual y los modos fosilizados del documentalismo. En estos retratos se restituye una singularidad (compleja, variable, incierta) en la que los individuos recuperan una historia (en algunos casos abordada a través de conjeturas), una voz (en *Damiana/Kryygi* solo intuida por su mirada) y un espacio (que constituye en sí mismo un indicio de la devastación social).

Referencias bibliográficas

- Alvarado, M. y M. Giordano (2007). Imágenes de indígenas con pasaporte abierto: del Gran Chaco a la Tierra del Fuego. *Revista Magallania*, 35, vol. 2: 15-36. Punta Arenas. .
- Amado, A. (2010). Presencias reales. Los Otros y los límites de la (auto)representación. *200 años. Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación*, vol. 1, 95-106. Buenos Aires.
- Andermann, J. (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- Barraza, V. (2013). De cine, lucha y representación en José Luis Sepúlveda y Carolina Adiazola. *Cinémas d'Amérique latine*, 21, 130-138. Toulouse.
- Belting, H. (2021). *Faces. Una historia del rostro*. Madrid: Akal.
- Berger, J. (2006). *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. Londres: Routledge.
- Butler, J. (2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 3(4), 321-336. Madrid.

17. En esta dimensión conflictiva debe señalarse que los tres documentales obtuvieron un notorio reconocimiento de sus respectivos campos cinematográficos, fueron premiados en diversos festivales cinematográficos y generaron trabajos críticos y académicos.

- Domínguez, N. (2021). *El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Francastel, G. y P. Francastel (1977). *El retrato*. Madrid: Cátedra.
- Giordano, M. (2009). Estética y ética de la imagen del otro. Miradas compartidas sobre fotografías de indígenas del Chaco. *Aisthesis*, 46, 65-82. Santiago.
- Gubern, R. (2001). Del rostro al retrato. *Análisi: quaderns de comunicació i cultura*, 27, 37-42. Barcelona
- Gutiérrez de Ángelis, M. (2017) El rostro como dispositivo. De la antropometría a la imagen biométrica. *e-imagen Revista 2.0*, 4. Madrid/Buenos Aires.
- Nancy, J. (2012). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Penhos, M. (2005). Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX. En M. Penhos, C. Masotta, M. Oropeza, S. Bendayán, M. Rodríguez Aguilar, M. Ruffo y M. Spinelli (ed.), *Arte y Antropología en la Argentina* (pp.15-64), Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Penkala, Ana Paula (2009). Estamira e os urubus: crítica da razão (ao contrário) pós-moderna. *Fronteiras, estudos midiáticos*, 11(2), 137-147. São Leopoldo.
- Pinto, I., M. Peirano (2020). Tránsitos del documental chileno (2000-2018). Hacia una epistemología del cine documental, *adComunica*, 19. Barcelona.
- Salas, Sebastián (2021). Harley Queen. *Lafuga*, 25. Santiago de Chile.
- Santos, Darlan y Jacques Fux (2011). *Estamira e Lixo Extraordinário: a arte na terra desolada*. Ipotesi, 15 (2), 125-137. Juiz de Fora.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja negra.
- Todorov, T. (2006). La representación del individuo en la pintura. En AA.VV., *El nacimiento del individuo en el arte*, (pp.9-22), Buenos Aires: Nueva Visión.
- Winckler, G. y J. Pestarino (2022). Derivas fotográficas. Retratos de Hans Mann en el Gran Chaco. *Campos. Revista de Antropología*, 1 (23), 19-46. Parana.

Filmografía

- Damiana/Kryygi* (2015), de Alejandro Fernández Mouján.
- Estamira* (2004), de Marcos Prado.
- Harley Queen* (2019), de Carolina Adriazola y José Luis Sepúlveda.