



## **Lazos entre la performance y el documental performativo**

**Pablo Lanza**

**(Universidad de Buenos Aires - CONICET)**

### **Introducción**

Las relaciones entre el cine y el teatro han sido abordadas de múltiples formas, pero, en muy raras oportunidades, se han considerado los posibles lazos entre el teatro y el cine documental. Puede pensarse que la principal razón tras esta situación es el hecho que el cine documental tiene invariablemente un anclaje en cierta idea de registro de la realidad. Si bien el realizador puede adoptar una posición en torno a dos polos, uno dogmático –el mundo existe de forma independiente y tangible– y otro escéptico –la realidad es inaccesible y, por ende, una construcción–, establece una relación mucho más directa e ineludible con el referente.

En este trabajo, nos proponemos analizar el documental *Rosa patria* (2009) de Santiago Loza, centrándonos en sus aspectos performativos. El director del film ha dividido su carrera entre el cine y el teatro durante la última década, siendo este el único documental de su filmografía. El objetivo del final de este escrito será trazar un puente entre las teorías de la performance teatral y las características del documental performativo recurriendo a *Rosa patria*, film denominado por su propio realizador como un “documental teatral”.

### **Los estudios de la performance**

Una de las características de los estudios sobre performance es el desacuerdo productivo acerca de su misma definición, teniendo en común la idea que: “los conceptos de teatro y drama se vuelven insuficientes para abarcar la complejidad de circunstancias representacionales en los escenarios y espacios



públicos del mundo”<sup>1</sup> y el lugar central que posee el cuerpo como soporte (tanto su ausencia como su presencia).

Las primeras teorías que surgen sobre la performance se sitúan por fuera de los estudios teatrales, siendo las mismas de carácter más social<sup>2</sup> o lingüística (John Austin). A partir de los setenta, con teóricos como Richard Schechner se comienzan a abordar las prácticas teatrales, pero la ambigüedad del término es tal que el autor aclara que “sin atender a que es una performance, todo y cualquier cosa puede ser estudiado *como* performance”<sup>3</sup>. Por lo tanto, estamos ante un concepto cuya constante difusión de bordes –atestiguado por el hecho de que se analice la performatividad de las prácticas políticas, sociales y culturales- genera una constante expansión y diversificación de metodologías y disciplinas y, por tanto, escapa a una definición satisfactoria.

En este sentido es interesante notar que Schechner propone que: “los estudios de la performance utilizan un método de *amplio espectro* [ya que] incluyen los géneros estéticos del teatro, la danza y la música”, pero también “ritos ceremoniales humanos y animales; seculares y sagrados; representación y juegos”<sup>4</sup>, y continúa enumerando múltiples ejemplos pero nunca menciona al cine.

Una de las primeras relaciones entre el cine documental y los estudios performativos que podemos esbozar es con la propuesta de uno de los primeros teóricos sociales, a quien ya hemos mencionado, Ervin Goffman. En su clásico trabajo *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, sostiene la tesis de que las relaciones sociales que se establecen entre dos individuos pueden ser consideradas desde una perspectiva teatral en las que las personas asumen distintos roles según la relación/situación en la que se encuentre. Esto tiene particular valor para el documental –principalmente el denominado observacional en el que se intenta registrar hechos sin intervención alguna por parte del realizador-, en tanto proporciona un sostén a la idea de que la cámara no altera las relaciones que captura, ya que partiendo de esta premisa el problemático objeto

---

<sup>1</sup> Antonio Prieto, *En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más*, para el curso “Globalización, Migración, Espacios Públicos y Performance”, 2002. Disponible en:

<http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/08/en-torno-los-estudios-del-performance.html>

<sup>2</sup> Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Amorrortu, 1993.

<sup>3</sup> Richard Schechner, *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000; p. 14

<sup>4</sup> Idem; p. 12.



cámara actuaría como un mero catalizador de una actuación codificada culturalmente.

Por otro lado, si seguimos el razonamiento de que las fronteras entre el arte y la vida se han borroneado gracias a los experimentos de la performance, tal como lo sostiene Schechner, la idea de un documental performativo pareciera ser una especie de culminación lógica<sup>5</sup>.

Todo esto nos lleva al término *documental performativo*, propuesto en la década del noventa por el teórico estadounidense Bill Nichols para señalar un cambio en la producción documental y la relación con su referente<sup>6</sup>, señalando una "desviación del énfasis de una representación realista del mundo histórico hacia libertades poéticas, estructuras narrativas inconvencionales y formas más subjetivas de representación"<sup>7</sup>. Podemos observar claramente cómo el concepto se puede relacionar con varias de las ideas desarrolladas previamente: el intento de difuminación de las barreras entre ficción y realidad apelando a otras artes o, como lo llama el autor, "libertades poéticas", el intento de librarse de formas de representación clásicas y, principalmente, la aparición de una dimensión subjetiva pueden compararse con la aparición de la performance como reacción ante el *establishment* teatral.

Este tipo de documentales, según el autor, se pregunta sobre la naturaleza del conocimiento apelando a una "combinación libre de lo real y lo imaginado" y a una dimensión subjetiva y afectiva más que señalando las características del mundo. Nichols señala que es a partir de dicha subjetividad, de su anclaje en individuos particulares, que la dimensión expresiva: "puede adoptar una forma de respuesta subjetiva social o compartida"<sup>8</sup>. Más aún, para el teórico: "el documental performativo restaura un sentido de magnitud a lo local, específico y corporeizado. Anima lo personal para que pueda convertirse en el portal de entrada a lo político"<sup>9</sup>. Es justamente este el aspecto en el que nos detendremos del film *Rosa patria*.

---

<sup>5</sup> Idem; p. 13.

<sup>6</sup> Propuesta anterior

<sup>7</sup> Bill Nichols, *Introduction to documentary*. Indiana, Indiana University Press. 2001; p. 132.

<sup>8</sup> Idem; p. 133.

<sup>9</sup> Idem; p. 137.



## El film

Como señalamos al comienzo, Santiago Loza es uno de los pocos realizadores argentinos –junto a Diego Lerman– que alternan su producción – increíblemente prolífica, por otro lado– entre el teatro y el cine. En el momento que se estrenó *Rosa patria* contaba con dos films más en la cartelera, aunque este tuvo la peculiaridad de ser su primer y, hasta el momento, único documental.

*Rosa patria* intenta narrar la vida y obra de Néstor Perlongher, poeta y sociólogo argentino homosexual, militante del Frente de Liberación Homosexual antes y durante la dictadura, fallecido en la década del ochenta por padecer del virus del HIV. Decimos que *intenta*, porque la película abre con un cartel que aclara que se está ante un “retrato incompleto sobre su persona y la historia de aquel activismo”. Al referirse al proceso de creación de la película, Loza declaraba que:

uno trabaja [a veces] desde el prejuicio, desde lo que no quiere hacer. Me parece que hay películas que son respuestas de lo que uno viene haciendo: yo había hecho *Cuatro mujeres descalzas* (2005) a la que se le criticó mucho la teatralidad, me puse a negarlo, a refutarlo, y después digo por qué no extremo eso y hago un documental teatral<sup>10</sup>.

A partir de esta declaración, nos preguntamos cuáles son los elementos que permitirían pensar a un documental como teatral. En primer lugar, una de las características que llama la atención del film es la unidad espacial y temporal que presenta. Rodada completamente en interiores en un lapso de 10 días, todos los entrevistados<sup>11</sup> son presentados en un mismo ambiente indeterminado. Los testimonios –recurso de origen documental– son presentados desde lo que podríamos llamar una puesta en escena más ficcional mediante ángulos poco tradicionales y una iluminación expresiva con el objetivo de evitar los “bustos parlantes” del documental más clásico. El motivo tras dichas elecciones se halla cuando indagamos en el otro gran componente teatral que son las performances propiamente dichas.

---

<sup>10</sup> Javier Campo, y Pablo Piedras (2010) “Entrevista a Santiago Loza a propósito de *Rosa patria*, su primer obra documental” en *Revista Cine documental* nº1. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/notas.html>

<sup>11</sup> Entre los entrevistados se incluyen a figuras de la cultura como Rodolfo Fogwill, Juan José Sebreli y Sara Torres.



Alternándose con los testimonios se suceden un número de performances que van desde la lectura de poesías de Perlongher a canciones, números de danza, números musicales y actuaciones de algunos de sus cuentos. Nos resulta de gran utilidad detenernos en la interpretación del cuento "Evita vive" por la actriz María Inés Aldaburu.

La performance comienza con una claqueta con el nombre del número que se nos presentará –el mismo procedimiento se realiza de forma previa a cada entrevista. El pequeño espacio puede ser caracterizado como un escenario teatral: sólo se encuentra Aldaburu frente a un telón rojo hasta que finalmente se superpone la figura de un violinista mientras interpreta música. El principal sostén de esta escena es la presencia del cuerpo –y el discurso– de la actriz. Por un lado, la presencia de la claqueta viene a marcar una ruptura en la narración del film, en tanto anuncia la performance, pero también irrumpe en el relato del film, siendo un elemento poco habitual en el cine, ya que genera un quiebre en el efecto de realidad de la narración realista. Por otro lado, en un documental tradicional una voz *over* sería la encargada de narrar el relato de Perlongher, mientras que los testimonios discutirían aspectos del mismo. Aquí se apela a cierta demostración de lo emocional, intentando poner en escena una actualización de la concepción estética de Perlongher denominada *neobarrosa* –juego de palabras entre un estilo neobarroco y el barro del Río de la Plata de donde venía el autor.

El énfasis entonces está puesto en lo emocional, en la evocación de sentimientos, de experiencias previas y, de ahí, la presencia del violinista y del resto de las performances. Es precisamente aquí donde reside el elemento más novedoso del film. Todos los elementos descriptos en la performance de Aldaburu son aplicables a los testimonios anteriormente descriptos: su importancia no radica en la construcción de la historia, de una verdad que el documental proponga, sino de una actualización de la memoria mediante una instancia performativa. En palabras de Loza:

No se trata de la verdad, la memoria no es verdadera, es otra cosa, es construcción. La memoria construye; cuando vos los escuchás, desde el idilio o desde el desprecio es una construcción. La memoria selecciona y arma relatos, no es fiel; yo no soy fiel cuando recuerdo<sup>12</sup>.



*Rosa patria* (2009) de Santiago Loza

## Reflexiones finales

A lo largo del trabajo intentamos demostrar que varias de las propuestas de la teoría de la performance y del documental performativo pueden relacionarse pero es necesario señalar que no todas las características aparecen en ambos campos. Según Peggy Phelan:

---

<sup>12</sup> Javier Campo y Pablo Piedras (2010) "Entrevista a Santiago Loza a propósito de Rosa patria, su primer obra documental" en Revista Cine documental nº1. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/notas.html>



la única vida de la performance es en el presente. La performance no puede ser guardada, grabada, documentada, o participar de cualquier otra manera en la circulación de representaciones de representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa que una performance<sup>13</sup>

La idea del registro que el cine realiza atenta contra la misma concepción de la performance y su carácter irreplicable, provocando, como dice Rodrigo Alonso una "tensión que pone en funcionamiento una dialéctica que tiene por polos al acto original y al registro final del mismo". Por otro lado, pero relacionado con esto se encuentra el problema de la recepción, siendo para muchos teóricos la presencia del espectador una de las características esenciales de la performance, pero podemos tener en cuenta tanto a la gente que registra al acto como a la cámara como posible espectador.

Hechas estas –no pequeñas- salvedades, sí consideramos que hay múltiples aspectos que se tocan y que permiten apelar a la teoría de la performance para cierto tipo de documentales. Un aspecto que se repite en ambos casos es la dificultad de definición del término: la modalidad del documental performativo de Nichols ha sido ampliamente criticada como una especie de categoría cajón donde el autor ubica todos los textos que le provocan cierta incomodidad. Creemos que lejos de esto, la indefinición del mismo es gran parte de su atractivo.

Por otro lado, según Pietro, "los estudiosos del performance no conciben la identidad como certeza de auto-conocimiento, o dato inmutable, sino como proceso inestable y en movimiento, siempre en relación con la otredad" (Prieto). Los dos tipos de performance –los testimonios y las performances propiamente dichas– que nos presenta Loza tienen este objetivo, de ahí la peculiar unidad espacial que presenta el film: la construcción de un espacio metafórico que sería el de la memoria. en este sentido también se podría hablar de una subjetividad que sería realmente una experiencia de orden colectivo.

Por último, según la teórica Diana Taylor los estudios se pueden ubicar dentro de dos posiciones polarizadas: mientras que para unos, las performances tienen la capacidad de revelar el: "carácter más profundo, genuino e individual de una cultura", para otros es "lo opuesto [ya que] el ser construido de la performance

---

<sup>13</sup> Peggy Phelan, *Unmarked. The politics of performance*. Londres, Routledge, 1993; p. 146.



señala su artificialidad, es "puesta en escena" [y por lo tanto] antítesis de lo "real" y "verdadero"<sup>14</sup>. Es justamente en un lugar intermedio entre estas dos posiciones que podríamos ubicar al documental *Rosa patria* y al documental performativo en general. Si bien la película recurre a múltiples elementos disruptivos con el referente –elementos homologables al concepto de teatralidad–, la ambición final del film es la construcción de una memoria genuina e individual de un momento preciso de la cultura argentina.

[pablohernanlanza@hotmail.com](mailto:pablohernanlanza@hotmail.com)

**ABSTRACT:**

This article aims to analyze the documentary *Rosa patria* (2009, Santiago Loza) and its performative aspect. The proposed analysis will allow us to bring together two theories from different fields: theater performance (Richard Schechner) and the performative documentary (Bill Nichols). Following the proposals of Schechner, we'll try to relate these theories and to interrogate the documentary interviews as performances, through which the director tries to "build" a possible memory.

**Palabras claves:** performance, documental performativo, representación, memoria, Santiago Loza

**Keywords:** performance, performative documentary, representation, memory, Santiago Loza

---

<sup>14</sup> Diana Taylor, "Hacia una definición de Performance", en *Conjunto, Revista de Teatro latinoamericano*. Casa de las Américas, Nº 126 (sep-dic.) La Habana, Cuba, 2002.