



Imagen: Gabriel Galero

GALERO
2019

Rebelión y experimentación: Ana rompiendo las fronteras de América Latina¹

Rebellion and experimentation: Ana breaching latin american borders

Resumen:

Ana sem título es un documental híbrido que indaga la trayectoria de la protagonista, una joven artista negra brasileña, por algunos países latinoamericanos (Cuba, México, Chile y Argentina), en los difíciles años sesenta y setenta. Con un equipo de filmación, la directora Lucia Murat cuestiona el estado del arte en ese momento, a partir de un panel de temas de mujeres comprometidas en la expresión de su nuevo rol en el mundo.

Palabras clave: mujeres artistas comprometidas; documental híbrido; arte realizado por mujeres latinoamericanas.

Abstract:

Ana sem título is a hybrid documentary that investigates the journey of the main character, a young black Brazilian woman artist, through some Latin American countries (Cuba, Mexico, Chile and Argentina) in the 1960's and 70's. With her film crew, director Lucia Murat questions the state of the arts at that time, based on a panel of issues from women who are engaged in the expression of their new role in the world.

Keywords: Engaged Women Artists; Hybrid documentary; Latin American women's art.

1 Traducción al español de Oriana María Olivia Rojas Rodríguez y Yanet Aguilera.

**Antonio Carlos (Tunico)
Amancio**

Universidade Federal Fluminense
Niterói, Brasil

tunicoamancio@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5770-2183>

Enviado: 2022-03-14

Aceptado: 2022-05-01

Publicado: 15/07/2022

Amancio, A. (2022) Rebelión y experimentación: Ana rompiendo las fronteras de América Latina

Sumario: 1. Introducción. 2. *Ana sem título*. 3. Ana en América Latina. 4. Conclusión.

Como citar: Amancio, A. (2022) Rebelión y experimentación: Ana rompiendo las fronteras de América Latina. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 43-51.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a3](https://doi.org/10.37785/nw.v6n2.a3)



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

Ana sem título es el decimotercero largometraje de Lucia Murat, escrito en colaboración con Tatiana Salem Levy, estrenado durante la pandemia de COVID-19, enfrentando todas las dificultades del período. Es una película intensa, visceral, que despliega investigaciones previas que nacieron de una exposición de artistas latinoamericanas y de una obra de teatro, denominada *Conferencia-Performance*, trabajos que, de manera transversal, alimentaron este largometraje documental que estrenó en los cines brasileños el 29 de julio de 2021.

El sitio *web* de la película¹ aporta textos esclarecedores, entre ellos una sinopsis que dice lo siguiente:

Stela, una joven actriz brasileña, decide hacer un trabajo sobre las cartas intercambiadas entre artistas plásticas latinoamericanas en las décadas de los 1970 y 1980. Viaja a Cuba, México, Argentina y Chile en busca de sus trabajos y testimonios sobre la realidad que vivieron durante las dictaduras que la mayoría de estos países enfrentaron en ese momento. En medio de la investigación, Stela descubre la existencia de Ana, una joven brasileña que formó parte de este mundo, pero que desapareció. En 1968, Ana pasó del sur del Brasil, de un pequeño pueblo en el interior, a la efervescente Buenos Aires, que vivía un momento de cambio en las artes plásticas y en los comportamientos. Obsesionada con el personaje, Stela decide buscarla y averiguar qué le pasó.

El sitio *web* también informa que “la película se inspira libremente en la obra de teatro *Hay más futuro que pasado* (*Há mais futuro que passado*)”, que se puso en escena en Río de Janeiro en el SESC Copacabana, en marzo de 2017, con un circuito razonable hasta 2020. Hay también un cortometraje de 2021 llamado *Desmontaje, un documental ficción* (*Desmontagem, um documentário de ficção*), producido por Caradua y posterior a la película, en el que se cuenta el proceso de realización de la pieza².

La pieza, que se pone como teatro documental, fue dirigida por Daniel Avila Small y dramatizada por las directoras Clarisse Zarvos y Mariana Barcelos, en un proyecto conducido por un equipo femenino, cuyo elenco incluía a Clarisse Zarvos, Cris Larin y Tainah Longras. La pieza también se convirtió en un libro del mismo nombre, publicado en versión bilingüe (portugués-inglés) y lanzado por la editorial Javali, de Belo Horizonte, en 2018.

Hay más futuro que pasado se consolidó como estructura dramática tras el contacto con una convocatoria para una exposición, organizada por la anglo-venezolana Cecilia Fajardo-Hill y la argentina Andrea Giunta, denominada *Radical Women: Latin America Art, 1960-1985*, que finalmente se inauguró en el museo *Hammer* de Los Ángeles del 15 de septiembre al 31 de diciembre de 2017. La exposición llegó a la Pinacoteca de São Paulo, en el período comprendido entre 18 de agosto y el 19 de noviembre de 2018.

Una exposición de arte de obras de mujeres se convierte en una obra de teatro escenificada y producida por mujeres, que sirve de base para una película dirigida por una mujer. Esta es la primera orientación de este trabajo, con reflexiones debidamente entrelazadas y expuestas a partir de las

1 Disponible en: <http://www.taigafilmes.com/ana/>

2 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MzcaJXZCg2M>

informaciones contenidas en un catálogo de exposición, un libro, un cortometraje (posterior) y también un largometraje. Y la razón de resaltar estas dimensiones artísticas que operan en el tema de la visibilidad de las mujeres en el arte latinoamericano es que en todas ellas se lucha contra la borradora del trabajo femenino, entendido como “expresión de una subjetividad en disidencia respecto a los lugares socialmente normalizados” (Giunta, 2018).

El catálogo de la exposición dio consistencia a la investigación del colectivo de mujeres que produjo e escenificó la pieza; la presentación de las obras en la Pinacoteca dio origen a la película a partir de la percepción de su materialidad; y el autodenominado documental híbrido recurrió a múltiples recursos para su articulación dramática y estética. Algunos de estos elementos ya estaban presentes en la pieza, como la superposición de documentos, textos y videos, testimonios y un diálogo directo con el público. La película explora los límites de la narrativa realista propia del formato, absorbiendo y ampliando estos elementos para abarcar situaciones ficticias dramatizadas o metalingüísticas, apoyadas en la lectura de cartas de mujeres latinoamericanas que tienen o tuvieron alguna relación con Ana. Las cartas son una prerrogativa dramática de la obra.

2. Ana sem título

Ana es la joven artista negra desaparecida que es buscada por el equipo de la película, una investigación basada en la correspondencia intercambiada entre ella y otras mujeres artistas de Cuba, México, Chile y Argentina, por donde pasó. La película, pues, puede considerarse un *road movie* que busca el paradero de la artista Ana, con un equipo mínimo integrado por la actriz Stela (Rabello), la cineasta Lucia (Murat), la operadora de sonido Andressa (Clain) y el fotógrafo Leo (Bittencourt). Es a través de sus ojos – o a través de su narración, lecturas, investigaciones, descubrimientos, testimonios – que se organiza el discurso sobre esta búsqueda, donde los miembros del grupo también se exponen según algunas situaciones. Este es el primer nivel de lectura de la película: su carácter de registro de una operación cinematográfica. Es este el registro que incluso articula el desenlazar dramático con el revelador giro final.

A continuación, tenemos las cartas, que contextualizan la relación de Ana con estas mujeres y sus respectivas producciones artísticas. Cartas que van acompañadas de imágenes, fotos, documentos, performances y películas, que muestran esas obras y la intervención de Ana en la vida de esas creadoras. Una investigación que se desarrolla, tanto en la pieza como en la película, bajo la premisa presentada por Virginia Woolf (2019) en su ensayo *A Room of One's Own*, originalmente publicado en octubre de 1929, donde se lee que “cuando un tema es muy controvertido, no se puede decir la verdad. Sólo se puede dar la oportunidad a la audiencia de sacar sus propias conclusiones, observando las limitaciones, prejuicios e idiosincrasias del orador. Es probable que aquí la ficción contenga más verdad que los hechos”. Una proposición que señala la ambigüedad de la representación que se seguirá, al mismo tiempo que reafirma el papel de la presencia de la escritora inglesa en el relato cinematográfico, identificado también en el escenario de los teatros donde se presentó la pieza. Ya que Virginia Woolf, en *A Room of*

One's Own, utiliza una tríada de narradoras ficticias (Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael) para denunciar las desigualdades entre los roles de género y cómo repercuten en la producción literaria de las mujeres, exponiendo la distancia entre ser mujer y ser artista, a través de siglos de anonimato de las voces femeninas, de silenciamiento, de patriarcado (Vilela, 2021). Así, se junta a la experiencia de la borradura histórica una condición colectiva de impedimento en el manejo de la libertad de expresión sin sujeciones – que se convierte, de hecho, en la denuncia final del documental, expuesta ya en sus primeras secuencias. Lo que diferencia a la película *Ana, sin título* de otros proyectos narrativos y estéticos es que se centra en el momento crucial de los regímenes de excepción vividos por los pueblos latinoamericanos en las décadas de los 70 y 80. La directora Lucia Murat – ella misma víctima de la dictadura cívico-militar que marcó la sociedad brasileña de 1964 a 1985 – teje su comentario social haciendo un recorte más contundente de las obras y las artistas bajo regímenes dictatoriales.

Estamos en la exposición *Mujeres Radicales (Mulheres Radicais)*, en la Pinacoteca de São Paulo, entre obras de diferentes países y de variada expresión pictórica, con distorsiones y provocaciones gráficas, reordenamiento de figuras, tendiendo a lo transgresor, a lo trágico o incluso a lo surrealista. La voz de Lucia se sobrepone a las imágenes recordando que hay más de 430 muertos y desaparecidos durante la dictadura, mientras que la imagen muestra las fotos de 19 mujeres identificadas y que corresponden a las víctimas de los militares, mujeres miembros de la resistencia, de la ALN, del Val-palmars, del Partido Comunista de Brasil y otros movimientos que se atrevieron a desafiar al régimen. En secuencia a las fotos, tenemos una serie de imágenes de una hermosa mujer negra, identificada como Ana; y solo después entra el título de la película, bajo la voz e imágenes poderosas de la afroperuana Victoria Santa Cruz, cantando/recitando su vehemente libelo *Me gritaron: ¡Negra!*

Tenía siete años apenas y unas voces me gritaron ¡negra! ¿Qué cosa es ser negra? Yo no sabía la triste verdad que aquello escondía, y me sentí negra, y retrocedí como ellos querían. Y odié mis cabellos y mis labios gruesos y retrocedí, ¡negra!, ¡negra! ¡negra!, y pasaba el tiempo, siempre amargada, seguía llevando a mi espalda mi pesada carga; me alisé el cabello, me polveé la cara y entre mis entrañas siempre resonaba la misma palabra: ¡negra! Hasta que un día que retrocedía, que iba a caer, ¡negra! ¿Y qué? ¡Negra, si, negra soy! De hoy en adelante no quiero alisar mi cabello. Y voy a reírme de aquellos que llaman a los negros gente de color. ¿Y de qué color? ¡Negra! ¡Y qué lindo suena!, ¡y qué ritmo tiene! ¡negro! Al fin, al fin comprendí, y avanzo segura, y bendigo al cielo porque quiso Dios que negro azabache fuese mi color. Y ya comprendí, ¡negro!, ¡negro!, ¡negro soy!

Esta performance es una especie de prólogo que coloca los temas de la misoginia, el racismo y la exclusión social, que pronto se desarrollarán en la Habana, adonde viaja el equipo de la película. Y con una única y rara excepción masculina, es este equipo femenino el que, presente en el encuadre, de forma metalingüística, realizará la investigación y discutirá su desarrollo, relegando al fotógrafo a un papel casi secundario en la escena. La primera de las cartas proviene de un taller de arte con niños, donde escuchamos la voz de Antonia Eiriz, pintora impresionista cubana, que comenta a Feliza Bursztyn, escultora colombiana, que la creatividad es una cuestión social, no individual. La película señala que Antonia fue censurada y por ello dejó de pintar, aunque hoy está en el Museo, en la sala de los censurados de los años sesenta.

Las imágenes del Malecón nos llevan a un taller de grabado, donde Stela descubre que todos los grabados de Antonia se han vendido, a pesar de que la obra estaba censurada, lo que es una muestra de la calidad de su trabajo. Entonces aparece por primera vez el nombre de Ana, como amiga brasileña de Antonia. Se conocieron en Argentina, en un taller. Así comienza a trazarse el camino de Ana, allí mismo, en la cuna de una sociedad que se atrevió a romper con los regímenes políticos de continente y a instaurar un estado socialista, vigente hasta el día de hoy. Ana, por su parte, no tiene su apellido conocido, es decir, una mujer como cualquier otra, no identificable. Esto le otorga inmediatamente un papel simbólico que solo se profundizará en el transcurso de la película.

El equipo de la película discute sobre la existencia de Ana y las razones por las que ha salido de circulación y sus rastros están dispersos. Esta será la operación de búsqueda que demuestra la trayectoria de la talentosa, negra, bella, simpática y locuaz brasileña, que a través de sus relaciones directas o indirectas con mujeres latinoamericanas activas en los conturbados años 60 y 70, participó de los círculos artísticos de la izquierda militante, haciendo amigos y también expresándose artísticamente, según la agenda conceptual y política de la época. Ampliando el espectro de composiciones *identitarias* consideradas marginales o rechazadas por la sociedad blanca, adinerada y heterosexual, Ana vive una relación homo-afectiva con la chilena Silvia, y con ella realiza una parte de este recorrido, amplificando fatalmente los posibles prejuicios que ya padecía por ser mujer, artista, negra y extranjera (que incluye un secuestro que nunca fue bien explicado).

Por otro lado, en cada país visitado, Ana entra en contacto con personalidades de la pintura, el grabado, la fotografía, la performance e incluso el cine – y vemos obras significativas de cada artista, seguidas de declaraciones y testimonios de amigos, antiguos alumnos, curadores de exposiciones o críticos de arte, no siempre personas que conocieron a Ana, pero que aportan análisis y reflexiones sobre la época. Datos que, en cierto modo, también construyen la trayectoria de Ana a partir de estas relaciones. Así, una galería de nombres orbita alrededor de la brasileña, generando un mosaico de referencias del arte y de la acción política de la época. Personajes provocadores, como la franco-argentina Lea Lublin, autora de la performance *Mi hijo* (1968), realizada en el Museo de Arte Moderno de París, en la que comparte maternalmente con los visitantes, en horario normal de exhibición, los cuidados cotidianos que tiene con su bebe de siete meses, desde los pañales hasta los biberones. Además de ella nos hablan de la ya mencionada Antonia Eiriz, pintora cubana y de la colombiana Feliza Bursztyn; Chiqui Weisz, fotógrafa húngara radicada en México, que intermedia algunos contactos; la poetiza y coreógrafa peruana Victoria Santa Cruz; la fotógrafa mexicana Kati Horna; la video-artista pionera Pola Weiss, también mexicana; Frida Khalo; Margarita Paksa, precursora argentina de las instalaciones; la también argentina y cineasta María Luisa Bemberg, con su demoledora película *El mundo de la mujer*³; y la muralista chilena Luz Donoso. Incluso el argentino-brasileño Ilo Krugli es citado por su obra teatral con niños, así como a Maria Bonomi y Lygia Pape. Estos son los artistas que serán nominados o tendrán algunas de sus obras mostradas por la película. Y aquí surge una

3 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=w7nSGeLJH6k>

segunda curiosidad: Ana imita algunas de estas obras, en forma de películas de época, en cierto modo re-presentando las obras originales, principalmente a través de performances artísticas – un trabajo brillantemente coordinado por la curadora y artista plástica Camila Rocha Campos. Así, vemos a Ana bañándose en pintura roja o embadurnándose de barro e imprimiendo sus rasgos y formas en la pared. O incluso cortando una máscara de lucha libre con tijeras y revelando debajo una máscara de Flandes, conocida por ser utilizada por la esclava Anastácia, que sólo permitía ver y respirar.

Con ello, la película confiere visualidad a experiencias pasadas, reposicionando estos gestos creativos, que de hecho están guiados por la transgresión y la confrontación radical de la violencia sobre los cuerpos y la lucha contra la subalternidad impuesta de las existencias femeninas.

3. Ana en América Latina

Estas obras constituyen, en su conjunto, un patrimonio de la resistencia y la insubordinación femeninas, salvaguardado para su posterior cuestionamiento en el futuro; de manera institucional, como lo que posee el Museo de Bellas Arte de la Habana o el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile; o incluso el registro de la monumental Plaza de las Tres culturas, sitio de la matanza de Tlatelolco en 1968, en la ciudad de México. Todavía tenemos dispersa la memoria de los grupos y colectivos que reaccionaron ante las dictaduras de esos años, como el grupo chileno CADA-Colectivo Acciones de Arte, que hizo que 6 aviones lanzaran 400.000 volantes sobre la ciudad de Santiago discutiendo la relación entre arte y sociedad, haciendo referencia al bombardeo a la Casa de la Moneda en 1973⁴. Performance original grabada en la película en el film-dentro-del-film de *Ay Sudamérica*. O también en el encuentro informal registrado en la película con las madres de la Plaza de Mayo, donde una de las venerables damas dice que “las madres no tienen historias personales. Cuentan lo que les pasó a todos, porque todas luchan por sus hijos y sus ideales revolucionarios”. Historias que hacen historia.

Así se construye la materia prima de *Ana sem título*: el equipo busca huellas y pistas del paso de Ana por el continente, localiza amigos y conocidos, revela hechos y obras, y en este recorrido muestra una “rebelión y protesta generalizadas contra la violencia cotidiana que quema, corta, lacera y discrimina los cuerpos de las mujeres; contra la violencia del lenguaje y del sistema de exclusión que afecta el ámbito profesional en todos sus niveles” (Giunta, 2018). Una discriminación que se refleja incluso hoy en la composición del equipo, cuando la sonidista Andressa Clain Neves, negra, confiesa en una escena, haber sido detenida en el aeropuerto de México (la única detenida e interrogada durante 4 horas por 5 hombres). Andressa garantiza a la película la inserción de un discurso negro autorizado y permite hablar del miedo, un miedo que se apoya en el peso de la historia, camuflado institucionalmente en Brasil, pero aún palpitante en otros países de América Latina. Un miedo que atrae el decir que “hay mujeres que parecen que resisten a los fantasmas, otras que los capturan en

4 Según la película *Ay Sudamerica*, de 1981.

sus obras”⁵. Y esto nos lleva al equipo de la película, formado por jóvenes que no vivieron la dictadura, pero que viven a su manera sus implicaciones por la borradura, el racismo estructural, la violencia y la ignorancia del pasado. Sólo Lucia Murat, resistiendo a sus miedos, muertos y fantasmas generados por la dictadura, incorpora cuidadosamente las sugerencias que aparecen y, generalmente en voz *off*, comenta y relaciona los datos con la situación de Brasil. Como cuando, por ejemplo, se descubre que militares brasileños estuvieron en Chile mucho antes del golpe de Estado contra Allende, ayudando a prepararlo, en un discurso pronunciado por el guía turístico del Estadio Nacional, por donde pasaron alrededor de 40.000 presos (Pécora, 2021) y donde la inscripción “un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro” recuerda uno de los temas de la película.

Ana sem título podría ser la actualización cinematográfica de *Qué bien verte viva* (*Que bom te ver viva*), de 1989, el primer largometraje solo de Lucia Murat, por el tema, por el cuestionamiento de las estructuras de poder en la sociedad, por las relaciones documental/ficción. Radicalizando la propuesta, Lucia Murat confunde deliberadamente, como proponía Virginia Woolf, ficción y realidad, ya que la primera puede contener más verdad que la segunda.

Ana termina sus días en Don Pedrito, en el sur de Brasil, sola, abandonada por su familia – y de sus obras sólo vemos residuos y ruinas... “Todo lo que es perfecto se echa a perder, tarde o temprano”, dice la letra de la canción que acompaña estos momentos finales.

Ana desaparece, la película termina...

¡O no! Lo que sigue desmonta toda la lógica que nos ataba emocionalmente a la narración, llevándonos a pensar en otras articulaciones. Esto sucede porque una cartelera aclara que “el personaje de Ana y las cartas intercambiadas entre los artistas pueden parecerse a la realidad, pero son ficción”, creados por licencia poética, como dice la pieza teatral. Una ficción creada para que pudiéramos llegar a la realidad de América Latina.

La sorpresa se prolonga cuando descubrimos en los créditos que Ana es interpretada por una actriz y que parte de los entrevistados son actores y actrices, junto a los personajes reales de la historia que se cuenta. A los créditos se intercala un círculo de mujeres negras, donde la actriz (ahora lo sabemos) Roberta Estrela D’Alva repite y actualiza las palabras y los gestos de la canción *Me gritaron negra*, de Victoria Santa Cruz, llevándola a los días de hoy, incluso incorporando la referencia a Marielle Franco⁶, víctima de maltrato y violencia contra las mujeres. La línea final de la (nueva) canción, dice: “¡todavía no han ganado, y las mujeres están vivas!”.

5 Cita tomada de la película *Ana sem título*.

6 Marielle Franco, socióloga y concejala brasileña, afiliada al PSOL, fue asesinada en Río de Janeiro en marzo de 2018, por su compromiso político, en un crimen que sigue sin esclarecerse.

4. Conclusión

Ana sem título es una obra absolutamente dentro de su tiempo, que utiliza hábilmente un rico material historiográfico, artístico y políticamente comprometido para componer un libelo contra el racismo, la misoginia y la violencia política institucional que han marcado las últimas décadas de las sociedades latinoamericanas. Los dispositivos utilizados para componer su discurso son de gran sofisticación y amplían nuestra noción de los descalabros del pasado, poniéndolas en relación con el presente. Este juego de despliegue se produce a través de la apelación emocional y la identificación con el personaje central, en una síntesis de obras, hechos y afectos de toda una generación que se guió por la búsqueda de la libertad de expresión, y por la sublevación de los cuerpos regulados por un poder patriarcal violento y atenuador de los conflictos sociales derivados de la exclusión y la borradora de voces disonantes. Un espejeo que pretende descolonizar las mentes y deshacer las jerarquías a través del activismo y los *artivismos* que proponen otro lugar social para los excluidos de nuestras historias.

Referencias bibliográficas

Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Pécora, L. (2021). Lucia Murat: "Acredito realmente que este horror vai terminar" (entrevista). *Mulher no Cinema*.
<https://mulhernocinema.com/entrevistas/lucia-murat-acredito-realmente-que-este-horror-vai-terminar/>

Vilela, I. (14 de junio, 2021). Um Teto Todo Seu, de Virginia Woolf. *Revista Bula*. <https://www.revistabula.com/41452-um-teto-todo-seu-de-virginia-woolf/>

Woolf, V. (2019). *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Reseña curricular:

Antonio Carlos (Tunico) Amancio es profesor titular jubilado. Licenciado en cine por la Universidade Federal Fluminense y Doctor en Comunicación y Artes por la Universidad de São Paulo. Sus principales trabajos académicos se convirtieron en libros: *O Brasil dos gringos. Imagens no Cinema*, y *Arts e Manhas da EMBRAFILME: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro*. Ambos fueron publicados en 2000. Se ha especializado en el estudio de la representación de la identidad cultural brasileña en el cine, publicando artículos en revistas especializadas de diversos países. Organizó las colecciones *Brasil-México: aproximações cinematográficas* (2011), con Marina Tedesco, y también publicó *Argentina-Brasil no cinema: diálogos* (2014).