



Archivo, deseo y doma. Una lectura desde *El silencio es un cuerpo que cae*

Archive, Desire and Taming. A Reading from *El silencio es un cuerpo que cae*

MAGALÍ HABER

Universidad de Buenos Aires, Argentina

magalihaber@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3288-1514>

Abstract: *El silencio es un cuerpo que cae*, by Agustina Comedi (2017), can be read as a question about the notion of the archive, which shifts towards the links between image, body and desire. The documentary essay delves into the gay past of the director's late father, Jaime Comedi, a lawyer and a militant of the Vanguardia Comunista during the 1970s. The search is unleashed before the silence as per his daughter always surrounded his figure. First, she supposes that she will find something disturbing in his past: would he be an informer? However, a past erupts that unfolds in the gay scene of Córdoba from the 1970s to the mid-1980s. More than 100 hours of home videos found (found footage/home videos), are assembled and confronted with interviews the director conducts, photographs, the voice-over narrative that accompanies the images, and recreations inspired by this. The documentary essay slips from militancy and gay life in Córdoba, during the last military dictatorship, towards the materiality of the images in their link with desire, silence and gaze.

Keywords: Agustina Comedi; Archive; Affects; Desire; Memory.

Resumen: *El silencio es un cuerpo que cae* de Agustina Comedi (2017), se puede leer como una pregunta sobre la noción de archivo, que se desplaza hacia la de los vínculos entre imagen, cuerpo y deseo. El ensayo documental indaga en el pasado gay del padre ya fallecido de la directora, Jaime Comedi, abogado y militante de Vanguardia Comunista durante la década del setenta. La búsqueda se desata ante el silencio que para la hija siempre rodeó a su figura. Primero supone que encontrará algo perturbador en su pasado: ¿sería un delator? Sin

embargo, irrumpe un pasado que se despliega en la escena gay de la Córdoba de la década del setenta hasta mediados de los ochenta. Las más de 100 horas de “videos caseros encontrados” (found footage/home videos) son montados y confrontados a entrevistas que la directora realiza, fotografías, la narración de la voz en off que acompaña a las imágenes y recreaciones inspiradas en esta última. El ensayo documental se desliza de la militancia y la vida gay en Córdoba, durante la última dictadura militar, hacia la materialidad misma de las imágenes en su vínculo con el deseo, el silencio y la mirada.

Palabras clave: Agustina Comedi; Archivo; Afectos; Deseo; Memoria.

ARCHIVO Y VIOLENCIA

La película comienza con el tono y procedimientos estéticos de los relatos memoriales de la generación de hijxs de desaparecidxs, en particular de los ensayos documentales de Albertina Carri (2003), Nicolás Prividera (2007), María Inés Roqué (2004), etc. Se trata de la documentación de procesos de rememoración y búsqueda, en archivos oficiales o personales, y entrevistas subrayando los silencios, contradicciones y revelaciones involuntarias. Uno de sus elementos principales es la deriva entre lo documental y la ficción.

Sin embargo, un documental que parecía indagar una vez más en la violencia de los '70, recorriendo imágenes y testimonios de ex militantes —aunque esta vez poniendo el foco en la violencia que hizo blanco en aquellos cuerpos que no ingresaban al universo hetero— se abre a imágenes, fotografías y relatos que recuerdan las noches *drag* del grupo Kalas. Tal apertura exigirá cierto tratamiento de la imagen, entre el cine experimental y el de *found footage*.

En los testimonios de lxs amigxs de aquellos años del padre, despunta una violencia que desarticula la “gramática memorial” construida por “la generación del 70” (Giorgi 2018). Instalan, además, una tensión en la política contemporánea con las concepciones de derecho, democracia, e incluso historia; dislocando su orden sensible, es decir, las configuraciones en que tales memorias son producidas.

El silencio es un cuerpo que cae, ha de ser leída junto a otros proyectos de la directora: su colaboración con el *Archivo de la Memoria Trans* y *Playback*, que es la secuela del documental. ¿Será que hay algo que lo trans tiene para decir respecto al archivo y a los modos de archivar, que no había sido explorado hasta el momento? Entre otras cuestiones, señala una violencia cotidiana más ignorada que invisibilizada, ya que aún hoy, en tiempos del *Ni una menos*, las muertes trans son dueladas por pocxs. La figura con la que se identifican quienes forman parte del colectivo es la de sobreviviente, en oposición a la de víctima, ya que: “El promedio de la vida de las personas trans en Argentina no supera los 40 años. En el año 2021 las mayores de 50 años son menos de 450” (Valijas 2021).

Para la memoria trans, que rememora vidas detenidas y encarceladas arbitrariamente, objeto de violencia militar y policial (violaciones, mutilaciones, golpes, torturas),

abandonadas también a la violencia de la sociedad civil (femicidios, asesinatos, torturas, vejaciones y maltratos), la primera década de la democracia, no supone un quiebre rotundo con la dictadura.

Yo soy hija de la democracia argentina: en el '83 estaba en el colegio secundario y estaba como bocadillo esto de que 'con la democracia se come, se vive, se educa, se brinda salud'... Gran estafa. Yo soy hija de una época de estafa, al menos para nuestro colectivo, que esta democracia que era para todas y todos a nosotras las travestis no nos llegó en ese momento, se extendió muchísimo, siguió la violencia policial implementada desde el Estado con las mismas normas y de manera ilegal se nos perseguía, se nos criminalizaba, se nos seguía estigmatizando y se nos patologizaba (Wayar 2019, 30)

Qué me están vendiendo que con la democracia se cura, se come y se educa... Si mis amigas travas van todas en cana, a todas les meten la mano en la cartera y se la sacan. A todas las hacen chupar pija. Qué me decís que con la democracia se cura, se come y se educa. Devenimos del fracaso (Wayar 2019, 88-89).

Se trata de la crítica a una violencia que desborda a la periodización dictadura-democracia, aunque, simultáneamente, se inscribe en la lucha de los Organismos de Derechos Humanos. Es decir, en un enfoque que sí supone diferencias sustanciales entre dictadura y democracia y una apuesta a la ampliación de derechos como estrategia política, aunque retomando y reformulando algunos de sus modos éticos, estéticos y políticos. Esta tensión o paradoja, sitúa a tales intervenciones en un lugar productivo y estratégico, además de singularizarlo respecto a otras regiones y países.

Este archivo además de visibilizar enseña que la experiencia personal y las biografías son materia política. En los cortos de la serie *Archivo de la Memoria Trans* (2021) se borra la frontera entre quienes ya no están y las sobrevivientes, las imágenes del archivo son superpuestas a los relatos biográficos pero sin coincidencia: si una trava relata sus viajes, se observan imágenes de viajes de otras vidas recogidas por el archivo; si alguien relata anécdotas del carnaval, varios carnavales se nos aparecen, incluso con música e imágenes en movimiento del momento, que despiertan la motilidad del espectador. Al igual que en el caso de las intervenciones político-performáticas de Madres de Plaza de Mayo, las historias de vida son singularizadas y colectivizadas, formando parte de un común. También se constituye como contra o anarchivo¹ de archivos policiales y psiquiátricos:

El archivo lo que te marca es que durante mucho tiempo nuestros archivos estaban dentro de los archivos psiquiátricos y los archivos policiales. Hoy nosotras tenemos nuestro propio archivo, donde empezamos a marcar nuestra propia historia contada por nosotras mismas (María Belén Correa en *Valijas* 2021).

¹ Esta categoría fue utilizada por Michel Foucault durante la etapa final de su obra vinculada a la ética, para un desarrollo de tal noción hasta la actualidad véase Tello (2018).

Los relatos del *Archivo de la Memoria Trans* dan cuenta de una experiencia compartida, de un *archivo de sentimientos* (Cvetkovich 2015). Es decir, de regímenes de sensibilidad, de cierto ordenamiento de emociones y afectos o configuraciones afectivas, que fueron moldeando a tales vidas en su dimensión material-afectiva. El archivo comienza a (in)formarse en la esfera íntima/privada –Pía Baudracco reuniendo lo que para sus compañeras muertas había sido atesorable– e incluye lo que quedó de aquellas vidas: lo que para estas fue relevante o archivable, y, por otro lado, los relatos de quienes las recuerdan; apelando a las anécdotas y tramas de la vida compartida.

Cuando alguna compañera moría, lo primero que hacía la familia era destruir las fotos, porque era el testimonio de la oveja negra. Entonces alguna compañera podría salvarte el bolso y las fotos. Las fotos sobrevivieron a eso, sobrevivieron a los allanamientos policiales. Pía fue la que tuvo esa visión de ponerse una caja y empezar a robar fotos. Entonces terminabas en la caja de ella quisieras o no. Cuando muere Claudia Pía Baudracco, con las fotografías y los negativos y las cartas y los documentos y postales y DNIs y pasaportes con las que estaban en esa caja, fue que armé el *Archivo de la Memoria Trans*. Y la virtualidad hizo que arme un grupo cerrado donde empezamos a reunirnos. Muchas se reencontraron y se supieron vivas dentro del archivo. El archivo primero es, para mí cumplir el sueño de Pía, que teníamos desde hacía mucho tiempo. Estamos cumpliendo el rol que tuvieron en su momento Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, reconstruyendo una memoria. Yo vi ese modelo después de un documental que ellas hicieron, le preguntan ¿cómo hicieron ustedes para poder tener uno de los archivos más importantes de la dictadura con un Estado que se encargó de ocultar todo? Y ellas les respondieron: Teníamos lo más importante, que era la memoria del sobreviviente. Y ese fue el click que me dijo a mí que yo tenía también, los recuerdos y la memoria de las sobrevivientes. Y tengo que juntarlas, y que empiecen a hablar (María Belén Correa en *Valijas* 2021).

En la rememoración de aquellos modos de vida, no centrados en la familia heteronormada, se ofrecen, sin idealizaciones, modelos alternativos de estar en común; tal vez porque tales biografías dan cuenta de expulsiones tempranas de las familias de origen, la experiencia en viviendas compartidas, la militancia, etc. Ofrecen nuevas perspectivas de filiación –la amistad se convierte frecuentemente en familia elegida– y, sobretodo, crianza; ya que sitúan el comienzo del sufrimiento y la urgencia de la intervención desde esta etapa (Shock 2017; Wayar 2019; Fernández 2020). Detectan incomodidades y violencias, más y menos sutiles, que redundan en aquello que selló sus destinos y continúa resultando intolerable, incluso al mundo heterosexual:

Porque vos entrás al jardín y tenés el rincón de las nenas, el rincón de nenes y ese no es un problema para la futura trans o para el futuro putito nada más. El varón no sabe jugar con la nena. Porque después este sistema lo obliga a casarla, a penetrarla, a hacerla feliz, a hacerla gozar, obviamente, traerle el sueldo, hacerle hijos, reproducir familias, no sabe jugar, no ha jugado de niño o de niña, no ha jugado con lo propio femenino. Entonces, esa es la eclosión de este sistema. Que larga a la calle un montón de parcialidades rotas, de

mucha infelicidad, de mucha cosa ajena a sus propios deseos, a sus propios cuerpos (Shock en Wayar 2019, 74).

Cuando hablamos de esto es porque ustedes van a tener que entender qué es ser travesti, ustedes tienen que entender qué es lo traba en ustedes, dónde está eso en ustedes [...] Y con algo seguramente de llegar y descubrirte con ellas (Wayar 2019, 78).

El cuerpo, y aquellos “desencuentros” –en muchas ocasiones violentos, da cuenta de un modo de construcción afectivo/emocional del deseo y de los cuerpos, escasamente problematizado. Marlene Wayar sitúa a la infancia como sitio de conmoción del cuerpo y a la experiencia travesti como un trayecto que todo cuerpo puede rememorar y volver a transitar, a la hora de ensayar algo diferente con la heteronorma; lo nombra con el concepto de *hetero en fuga*. Si aquellos cuerpos han sido domesticados en ciertos juegos, ritmos/velocidades; transitar lo trans tal vez podría ser la experiencia de, a la par de análisis críticos respecto a los modos de funcionamiento de los dispositivos económicos, científicos, médicos, y aquellos de control y vigilancia, volver al cuerpo como campo de auto-exploración. Un trabajo crítico, detectando los sitios en que sería deseable el cambio, a partir de la búsqueda experimental de lo que se siente bien o mejor.

El documental comienza con el siguiente enunciado:

Mi papá filmaba todo el tiempo. Cuando nació se compró una Panasonic, y cuando murió en un accidente en enero del '99 tenía la cámara en la mano. Al tiempo, un amigo suyo, de los muchos que yo no conocía, me vio en la calle y me dijo: cuando vos naciste, una parte de Jaime murió para siempre (*El silencio es un cuerpo que cae*, min. 0:03:00).

Una Panasonic, un accidente mortal y un desubicado. El trabajo de duelo de Agustina Comedi se irá anudando a otras biografías, asediadas por el SIDA, la discriminación y la violencia policial. En el testimonio de la tía de la directora se insiste sobre el intenso deseo de paternidad de Jaime, que en el presente del documental es confrontado a rastros del pasado, indagando en aquellos silencios que rodearon la infancia de la directora. Van surgiendo de la memoria de lxs entrevistados zonas y calles de Córdoba a partir de entrevistas, fotos y videos de quienes formaron parte de aquel mundo.

Las temporalidades, por lo tanto, son: la vida familiar captada en videos, la vida previa del padre, aquello que sucedía con las vidas de lxs amigxs de su vida anterior, mientras este se abocaba a su nueva familia. La Delpi, ex pareja de Jaime, cuenta anécdotas de fiestas, historias de quienes ya no están e incluso de la noche en que se conocieron durante un show de Kalas donde ella actuaba. El último cumpleaños de Néstor, ex pareja de Jaime y luego obstetra de Monona (madre de Agustina Comedi), transcurre en un departamento donde cada amigo debe hacerle un numerito. Fotos del evento son superpuestas a la voz de la entrevistada, que relata que mientras se montaban descubrieron que su amigo tenía HIV (había llevado su propia máquina de afeitar y no quería compartirla con nadie).

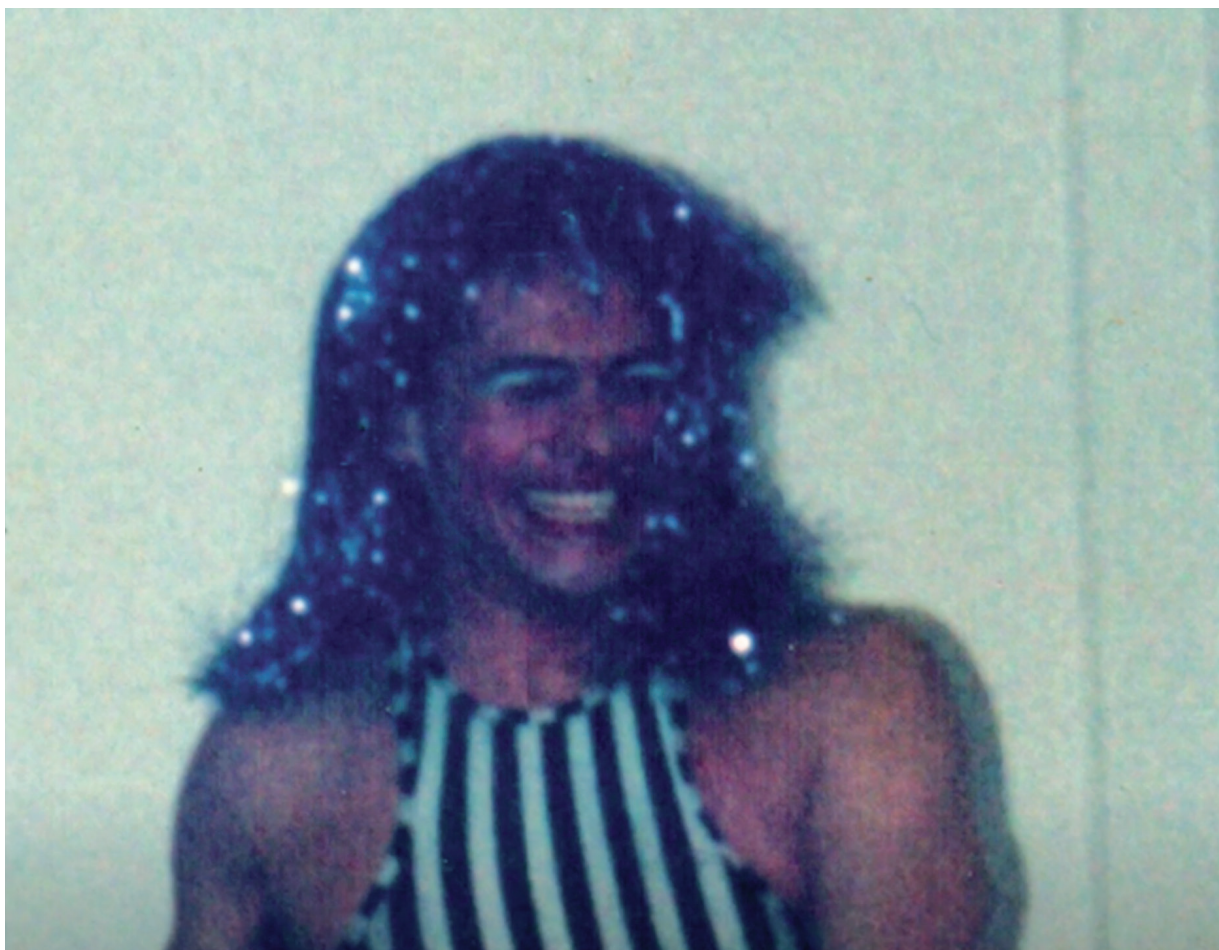


Figura 1: Néstor en su cumpleaños. Fotograma de *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi, min. 0:58:22.

El testimonio de una de las tías trae al presente, mientras aclara que contarle la libera de un peso y dolor de años, un viaje grupal en el que obligaron a Jaime a utilizar sus propias toallas, luego de advertirle que no “cometiese ningún ilícito” (por temor a que fuese portador de HIV) (*El silencio es un cuerpo que cae*, min. 0:49:05). Sin embargo, el SIDA es aquello que acontece sobre todo, mientras Jaime se dedica a la vida familiar.

En otro caso, dos compañeras de militancia relatan que mucha gente se refería a ellas como hermanas, cuando eran pareja, lo que les generaba cierta sensación de “desdibujamiento”. También una de ellas recuerda que a una amiga su familia la encerró en un psiquiátrico por ser lesbiana, y después ya no volvió a ser la misma —su vida fue



Figura 2: Show de la Delpi en Kalas. Fotograma de *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi, min. 0:56:40.

muy sufrida (*El silencio es un cuerpo que cae*, min. 0:22:15). En algunos casos, el trabajo de archivo funciona produciendo conformidad con el presente, cierto “alivio” de que hoy las cosas sean diferentes; quienes testimonian dan cuenta de prejuicios propios ya superados, y violencias pretéritas. En este caso, sin embargo, la vida interrumpida de la amiga, es irredimible, aunque permanezca la chance de confortarse con que el presente es menos brutal que el pasado.

A pesar de que los silencios se hacen más evidentes en los testimonios, son las imágenes producidas por Jaime, las que cargan con el peso del silencio, o las que sirven para bordearlo. Se indaga en un secreto a voces, pero hay algo que insiste en el orden, no ya de la imagen, sino de la mirada. De su autor captaremos frases breves, algún chiste o comentario fugaz. Su cuerpo se presenta a través de fotografías, superpuesto a relatos que lo describen como joven, cariñoso y atento. Incluso valiente con sus amigxs durante la dictadura, a la hora de demostrarse afectuoso en la vía pública cuando gays y travas sufrían la persecución de las fuerzas de seguridad y se evitaba toda muestra de afecto en la vida pública. Sus vínculos eróticos pareciesen no haber sido llevados adelante desde el ocultamiento —propio de la hipocresía, el miedo, o ambos conjugados. Aunque su mujer supo luego de casada y ya con una hija de 4 años, de su pasado gay, y que su obstetra había sido su pareja durante 11 años.

El silencio no se limita al “secreto” del padre, sino también, a la figura de la madre, quien se mantiene bastante silenciosa, aunque acompañando y sosteniendo a la hija, en las secuencias documentales. Monona decide no dar su testimonio para el film, y su negación a participar es posible que haya influido en la selección de imágenes que hizo la directora. Su presencia silenciosa se carga de misterio, y deja girando en el aire la pregunta por el deseo y la felicidad: ¿Qué tan normativa es la felicidad? Por otro lado, ¿fue violada la voluntad de silencio de Jaime?, ¿qué tan privadas son las vidas? ¿Dónde termina la de Agustina para empezar la de Jaime o la de Monona —incluso la de todas las otras vidas que rodearon y tocaron a estas? ¿Y por dónde pasa el límite con quienes esperamos? ¿Se trata del escándalo propio de cuando se asume que lo privado es político y la familia se convierte en campo de experimentación, y la memoria comienza a atender a sus tramas colectivas e históricas, e incluso animales y ambientales?

Sólo la obra de arte escandaliza verdaderamente pues sólo ella inventa un idioma nuevo. A veces un acto, un acontecimiento, un personaje pueden volverse, en tanto performadores, una obra de sí mismos; de alguna manera pertenecen a la lengua del mundo que renuevan sin querer, es decir, sin una clara conciencia de la importancia de los que representan en la historia de ese instante. El escándalo contamina, provoca una crisis en nuestra percepción del mundo que se revela contagiosa; en este sentido, toda censura es derrotada por adelantado puesto que años después el mundo, lo quiera o no, tomará prestado de esta lengua nueva su identidad y sus aberturas (Dufourmantelle 2019, 208).

Tal vez, no sea tan casual que cuando Lacan quiso pensar en los *Cuatro conceptos fundamentales* del psicoanálisis se halla topado con lo que denominaría la pulsión escópica. Es este un concepto límite, porque si *pulsión* lleva al psicoanálisis más allá de la noción de satisfacción, que supone objetos y metas claras, como corolario de supuestas necesidades fisiológicas: de alimento, evacuación y sexuales, entendidas en términos procreativos. Habría, según este autor, un plus para abordar el inconsciente, la entrada

en el universo simbólico, y un resto corporal, que se vincula a la mirada, pero que no se reduce al voyeurismo. Llegará incluso a decir que la pulsión es montaje.

Las prolíficas imágenes de viajes son anunciadas por la directora destacando que el padre regresó, con ella y su madre, a todos los sitios que había visitado durante su vida anterior con amigos y amantes. Mientras imágenes de los viajes familiares son confrontadas a fotografías de los viajes de Jaime la voz en *off* narra:

1985 Marruecos [fotografía] y 1993 Marruecos [homevideo]: Durante años, Jaime volvió con Monona y conmigo a lugares en que ya había estado antes con amantes o con amigos. Yo no me acuerdo qué decía, me pregunto si ponía cara de sorpresa, si sonreía solo, cuando se acordaba de algo, o si lo atormentaba (*El silencio es un cuerpo que cae*, min. 0:46:36).

Observamos, retornando con la directora, por lo tanto por tercera vez, a tales lugares; un retorno a una escena anterior, que se sigue sustrayendo, esta vez al espectador. No podemos sondear los gestos del padre, ya que este se halla detrás de la cámara, tampoco lo recuerda la directora, contamos nada menos que con su mirada, y aun así hay algo que se sigue escamoteando.

Hay dos fragmentos en donde Agustina Comedi niña parece captar algo, probablemente una incomodidad que golpeó, o llevó a un lugar otro al padre. En una, en plena cena familiar, Jaime deja de filmar a su hija que canta, para concentrarse en las arrugas de la frente de uno de los comensales y luego en el escote de otra, la nena reclama que se la siga filmando: “¡filmame a mí!” (*El silencio es un cuerpo que cae*, min. 0:27:12). En la otra, en el campo familiar, un grupo de trabajadores y/o amigos se burlan de la posible homosexualidad de otro, uno parece arrojarle algo a quien filma (Jaime) y la niña dice: “cállate o te pego una cachetada”. En la película se repite varias veces el momento en que el objeto es arrojado. Monona dice: “No seas guarango” (*El silencio es un cuerpo que cae*, min. 0:23:54) ¿Qué habrá atravesado a esos cuerpos en ese instante? ¿Habrá captado la niña la incomodidad del padre? Complicidades que se dan entre cuerpos que sintonizan antes de la palabra, en pequeños gestos y trayectorias de miradas captadas por otras miradas. Son las imágenes ¿indiciales?, ¿extrañas y opacas?, ¿condensan afectos que pueden ser captados o producir efectos a sus observadores a distancia espacial y temporal? ¿Importa qué sintieron ellos o qué despierta en sus espectadores?

UNA MIRADA TORCIDA (*QUEER*)

El ensayo documental se desliza de la militancia y la vida gay en Córdoba, durante la última dictadura militar, hacia la materialidad misma de las imágenes en su vínculo con el deseo, el silencio y la mirada.

Hay una serie de imágenes que operan como puntos de pasaje, marcas enunciativas o instantes sintomáticos, que arrojan algunas pistas a la pregunta por el estatuto de la

imagen en sus vínculos con el deseo, la mirada, e incluso, con la constitución de los cuerpos. Muchas de ellas refieren al tacto o son directamente hápticas.

En una secuencia, la cámara recorre el cuerpo de una embarazada, siendo doblemente tocada: por la cámara y por las manos de un hombre. La voz en off nos cuenta que las manos de Néstor, ex pareja Jaime, fueron las primeras manos que tocaron su cuerpo.

Un amigo de mi papá una vez me dijo que el amor no se termina, cambia de forma. Jaime quiso que Néstor atendiera el parto de Monona. Fueron las manos de Néstor las que me tocaron por primera vez. Yo digo que el silencio es lo único que pesa (*El silencio es un cuerpo que cae*, min. 1:05:03).

Como sostiene Giuliana Bruno (2019, 78), el ojo acaricia y es acariciado, ya que tacto e imagen son indisolubles. No podríamos ver ni trasladarnos por el espacio sin esta facultad: “El tacto le enseña a los ojos a ver más allá de ellos mismos”. Es también “el único sentido que de por sí puede juzgar la exterioridad para aprender a tocar a



Figura 3: Imagen táctil de embarazada siendo acariciada. Fotograma de *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi, min. 1:05:20.

través de movimientos...que se amplifican por todas partes, extendiendo el disfrute a todo el cuerpo” (Condillac cit. según Bruno 2019, 78). El tacto es un sentido vinculado a la capacidad locomotora del cuerpo y a su percepción kinestésica (Bruno 2019, 81).

Junto a estas imágenes están otras de besos, abrazos y bailes homoeróticos, las de unos trabajadores, que culminan con una mano cerrada, situada al lado de una maza y cortafierro. Estas pareciesen aludir al trabajo, la unidad y la lucha política (re)presentada por el puño cerrado y lo háptico evocado por la mano, las venas del brazo mediante la detención y recorrido lentos de la cámara ¿reemplazo de la hoz y el martillo en la evocación a una nueva sensibilidad como de y en la política?



Figura 4: Puño cerrado, maza y cortafierro. Fotograma de *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi, min. 1:03:26.

Los animales, y los animales en el campo, constituyen otra serie de imágenes. Unos gatos en un tejado, el maltrato y la aniquilación de un armadillo –tomadas por Jaime en el campo familiar–. En una entrevista la directora señaló que las imágenes de ani-

males fueron algo que ella no vio del todo y le fue señalado por otrxs. Ante la pregunta por el momento en que percibió que los animales se habían transformado en tema respondió:

Cabalmente con la película terminada. En el transcurso del montaje como que íbamos percibiendo algo. Cuando Luca dijo lo de los leopardos como que lo asociamos a la doma. Pero cuando yo la ví terminada dije: “Ah, el zoológico, la doma, los unicornios del holograma del principio...”, como que hay una especie de *leit motiv* de la peli y que yo lo conozco. Yo y todo el mundo, pero cuando la vi la primera vez dije: “Ah, claro. Yo esto lo conozco”. En el campo hay toda una puesta en escena de la dominación, la doma; pero también la carneada y cómo se mata a los animales (Comedi en Haber y Zgaib 2022).



Figura 5: Gatos en el tejado. Fotograma de *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi, min: 1:03:18.

Junto a estas, entonces, están las escenas de la doma. Escenas de domas de caballos, donde los jinetes son sacudidos bruscamente por los equinos, en un cuerpo a cuerpo que elabo-

ra en el espectador la imagen probable de los momentos finales de la vida del padre, quien muere desarrollando tal actividad. Porque, si bien esos últimos instantes son captados, la perspectiva no es la de un observador externo, sino la del que cae: como paisaje, ralentizado, descompuesto cuadro por cuadro, para culminar en la estática final, que cierra la película.

Oponer deseo y doma supone simplificar procesos complejos. En inglés para doma se usa *rodeo*, que en español es aquello que para Lacan distingue al deseo de la pulsión. La pulsión es siempre del orden del rodeo y pretende situarse en un afuera del mundo animal, ya que marca el ingreso de lxs homínidxs al lenguaje. Pero aquí las cosas no funcionan del mismo modo: las imágenes de maltrato animal culminan con alguien fracasando en la doma, que muere en su ley: sacudido con cámara en mano. ¿De qué está hecho el deseo? ¿Cómo se vincula al silencio? ¿Son silenciosas las caídas?



Figura 6: Escenas de doma. Fotograma de *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi, min. 1:01:19.

El silencio es un cuerpo que cae puede ser pensada como una serie de imágenes que buscan preservar la memoria de un padre. Pero un padre que no es imagen sino vidente.

Las imágenes que produjo nos devuelven la mirada. Por momentos no sabemos si filma porque está aburrido, si refiere a algo que no estamos viendo, si en ellas hay distancia irónica o paródica, si está fascinado con la hija y la vida familiar, si simplemente está “jugando a la casita”; o, si sus imágenes se construyen desde una renuncia, es decir, una “sofocación de deseo” (Giorgi 2018) que empuja a su muerte en plena actividad escópica. O tal vez, se jueguen todas al mismo tiempo, porque cuando hablamos de pulsión, se trata de algo bastante más complejo que de felicidad, sometimiento, deseo o libertad.

También, como se sugirió más arriba, varias de las imágenes permiten pensar en una mirada fascinada por detalles, como si la cámara habilitase un escrutar furtivo, o tal vez como último sitio donde captar aquello que escapa al ritual y la heteronormatividad. Hay una escena donde Agustina Comedi nena, juega con otras, probablemente sus primas, a las embarazadas (*El silencio es un cuerpo que cae*, min. 1:14:34). ¿Y no son acaso lxs niñxs la entrada privilegiada a lo lúdico? ¿Habrá sido la cámara sitio de construcción de un archivo tensionado entre los rituales familiares y la fantasía o el juego? Una de las amigas del grupo Kalas sugirió:

Yo lo que siento, que él se hizo amigo nuestro, porque descubrió un mundo distinto, ¿entendés? A ver, un mundo de diversión y espontaneidad que en su mundo de abogado, y de amigos gay privados, no lo tenía. Porque eran unos caretones de mierda (*El silencio es un cuerpo que cae*, min. 0:32:59).

¿Se divertía Jaime filmando? ¿Pervivió algo de Kalas y esos shows que parodiaban la heteronormatividad en aquello que Jaime captaba? ¿Era Jaime un manierista, que se regocijaba en los detalles de la vida familiar? Pareciese haber una trágica coincidencia: el padre deponiendo su mirada en la de la hija como gesto final:

Ese día, el día del accidente, yo agarré la cámara por primera vez, para filmar a Jaime, y los filmé a los dos. Esta es la única imagen que encontré de mi mamá y mi papá juntos. Ese día bailaron [Agustina] (*El silencio es un cuerpo que cae*, min. 1:06:36).

Una mirada que es ambigua, *queer*, torcida, perversa, paródica o pícara que no sabemos si pertenece al padre o a la hija.

EL DAVID: ¿QUÉ NOS HACEN LAS IMÁGENES?

En la función del film a la que asistí, Agustina Comedi enfatizó varias veces que las imágenes del documental no encerraban ninguna verdad, sino que eran su recorte, su visión de los acontecimientos. Pero, renunciar a la verdad de las imágenes, ¿no supondrá también renunciar a su pathos? A aquello que despliegan más allá, o más bien, en medio, de nuestra más plena voluntad. También supondría renunciar al momento en que nos devuelven la mirada y nos obligan a deponer la nuestra en favor de otras figurabilidades posibles.

Si la verdad no se reduce a una totalidad o a lo fácticamente acontecido, sino que es inseparable de la pulsión, expresada en intensidades páticas, no asumirla entregándose a un concepto rápido de ficción ¿no será el mayor de los riesgos posibles? ¿Será casual que los deseos genéricos –hacer un documental sobre la violencia dictatorial y la que luego los espacios de militancia ejercieron sobre quienes no se avenían a heteronorma– se hayan visto alterados, como mencionó la directora, por el encuentro efectivo con las imágenes?

En términos genéricos y formales *El silencio es un cuerpo que cae* se ubica entre el cine experimental y el *found footage*. Como señala Bernini, en ambas tradiciones se trata de volver a ver y a filmar algo ya filmado, como sucede en la película.

En el cine experimental, se trata de un cuestionamiento de la imagen en su materialidad, transformando y alterando radicalmente su forma y su sentido. Se la descompone hasta llegar al fotograma o a la desintegración de la imagen en formas, manchas o colores; buscando afectar sensorialmente al espectador (Bernini 2010). Ya que: “el objetivo experimental no es solo la transformación del film en una serie de fragmentaciones que proceden con distintas técnicas, sino comprobar el efecto de ese trabajo en la percepción del mismo film cuando volvemos a verlo unos cien minutos después” (Bernini 2010, 35). El ralentí, ciertas disyunciones entre imagen y sonido, la pausa, y otros recursos del film, lo ubican dentro de esta tradición. El ejemplo más significativo de esto último es la descomposición de la caída del padre. Debido a que inevitablemente promete que aumentando, deteniendo, recomponiendo, captaremos algo que no veríamos a la velocidad a la que tenemos ajustados nuestros sentidos. Supone un vínculo artesanal, manual con la imagen que, en el caso analizado incluso es reforzado por la calidad y tratamientos hápticos de las imágenes.



Figura 7: Descomposición de las imágenes tomadas por Jaime de su caída. Fotograma de *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi, min. 1:09:28.

Por otro lado, el documental de *found footage* “trabaja con el metraje encontrado para, analizando sus capas, hacer visible aquello que no ha sido visto, mostrar en los nuevos encadenamientos sentidos que entran en conflicto con aquellos originalmente asignados o que permanecieron ocultos” (Bernini 2010, 35). Los gestos, marcados con texto, repetidos, los videos de Disney puestos junto a imágenes heteronormativas cotidianas y al universo Kalas, ponen en contacto universos relativos a diferentes momentos históricos. También podrían interpretarse como el retorno de Agustina Comedi a una vida pasada, donde el saber era más del orden del gesto y del inconsciente, que de otra índole. Aunque explícitamente pareciera no haber una creencia en el inconsciente óptico de las imágenes, tampoco en su capacidad de transmisión genealógica de gestos, afectos o emociones; y, menos aún en que posean o conserven agencia –todos tipos de verdad, alternativos al positivista-fáctico. Por último, el *found footage*:

...ha afectado el estatuto de la imagen de archivo en el documental: ya no se trata de utilizar las imágenes para reconstruir positivamente el acontecimiento [...] es decir como archivo (que contendría en sí mismo alojado el hecho histórico, el dato empírico), sino indagarlas, excavarlas, para revelar aquello que no muestran o no dicen en la superficie, o para señalar, más bien, los grados variables de la escisión entre la imagen y aquello a que refiere” (Bernini 2010, 37).

En el documental de *found footage*, el cineasta no sale con su cámara a captar el acontecimiento, ya que descrece que allí afuera haya un acontecimiento a ser captado. Su procedimiento se caracteriza por una relación deconstructiva con las imágenes, no se espera que del montaje emerja una nueva verdad. La escisión entre hechos e imágenes es producida y enfatizada (Bernini 2010). En la película analizada hay una salida al mundo exterior para captar testimonios e imágenes asociativas, y otras de licencia poética, todas muy trabajadas en la mesa de edición, al punto de que las entrevistas que captó tuvieron que ser transmitidas en una pantalla y luego filmadas para que “no se viniesen encima”:

Después con Eze me pasó que en la posproducción de imagen veía las entrevistas filmadas en HD, y yo le decía: “esto tiene que estar atrás, esto no puede ser distinto”. Entonces él pasaba por VHS las imágenes de las entrevistas y cuando yo las veía le decía: “No, porque esto es mentira, parece que las entrevistas las hubiera filmado mi viejo. Yo no quiero que sean de VHS las entrevistas. Yo quiero que estén atrás”, “¿Y qué es atrás, Agus? Yo no entiendo qué es atrás, ¿atrás de qué?”. Hasta que un día yo llegué y él estaba con distintos televisores pasando las entrevistas ahí y yo dije: “esto es atrás”. Claro, filmamos las entrevistas desde el televisor y la sensación que da esa imagen es totalmente otra, no se te viene encima. Y todo eso tenía que ver con evocar el proceso: esa construcción de la figura de Jaime, ese retrato [calidoscópico] (Comedi en Haber y Zgaib 2022).

Tal vez las imágenes, al igual que la materia o porque son materia, no tengan agencia intencional o libre voluntad; conservan, sin embargo, capacidad de afectarnos, de transmitir afectos y de lograr que afectos del pasado nos toquen (Dinshaw 1999) en el presente. Es por eso que las imágenes pueden de pronto venírse nos encima.

...la denominada pasividad de los objetos y de la materia no descansa en una falta de acción, sino en una libre voluntad o agencia intencional. La materia activa es pasiva en tanto no es individual. Pero si rechazamos la intencionalidad individual como criterio para la actividad (es decir, si reconocemos la naturaleza ideológica de ese criterio), entonces no hay razón para no reconocer la materia y los objetos como posiblemente activos. La transmisión de afectos por textos, películas o cuadros ya no es entonces una manera de hablar imprecisa y metafórica de nuestra admiración –o disgusto– por estos objetos culturales [...] Es precisamente por la actividad de la materia y los objetos que la literatura y el arte pueden ser afectivos y que podemos hablar de las operaciones afectivas del arte (Van Alpen 2019, 66).²

Según Bernini, mientras que en el cine experimental habría un trabajo de horadación, en el documental de *found footage*, habría uno de excavación. La imagen con la que se abre el documental –el tráiler– y que se utilizó para la mayoría de las gráficas promocionales de la película y se fija con mayor intensidad a la memoria del espectador es la del *David*. La cámara recorre, acariciando muy lentamente, el inmenso David de

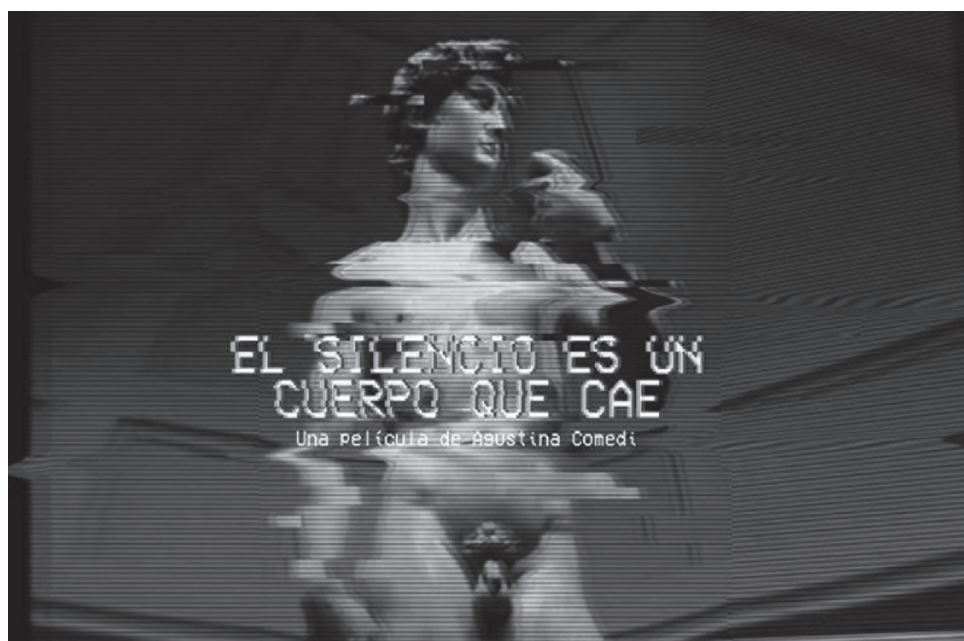


Figura 8: Pieza promocional de la película. Fotograma de *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi.

² Y luego continua: “Reconocer la materia y los objetos como posiblemente activos no implica, sin embargo, una visión de mundo animista. La agencia que es asignada a la materia y los objetos como resultado de transmisiones afectivas es en última instancia relacional. La intensidad del afecto surge entre un objeto –digamos una obra de arte– y un espectador. El animismo, sin embargo, no es relacional: atribuye la existencia de almas o seres espirituales a los objetos naturales” (Van Alpen 2019, 66).

Miguel Ángel. De pronto, a un costado se observa a la esposa y a la hija en compás de espera. El recorrido por el cuerpo del *David* es una imagen háptica que monta nuestra mirada a la de quien ya no está. Sabiendo el tema que abordará el documental se podría suponer que se trata de un “deseo sofocado” (Giorgi 2018). ¿Sublimación? ¿Qué alternativas nos quedan a la sublimación? ¿Se refigura el deseo o será que la piedra nos invita para en seguida ofrecernos resistencia y frío? ¿Cómo se conjuga la escultura con la imagen en movimiento, capaz de montar miles de ojos deseantes, provenientes de diferentes épocas? Las esculturas, en occidente, son del orden de la aparición, descubiertas por los romanos, cuando decidieron seguir la tradición griega, que luego fueron y continúan reapareciendo en excavaciones bajo la arena, la tierra o incluso el agua; escondidas y fracturadas por la naturaleza, igual que las imágenes. Cada tanto aparece alguna que nos ofrece algún gesto del pasado, capaz de despertar nuestras propias e-mociones, los más violentos –aunque a veces sutiles y casi imperceptibles desde el exterior– movimientos ¿Habrà mejor definición posible del deseo?

VUELTA AL INICIO

Retrocedamos. El padre, arriba de un caballo y con cámara en mano, filma su propia muerte. A su caída alude el título del documental. Domas de caballos, e imágenes coloreadas en neón y multiplicadas vehiculizan algo que no se llega a asir. Unos caballos o unicornios multicolor, medio evanescentes, pasan sin dejar un mensaje claro. Si hubiese que hacer un mini atlas se podrían colocar tal vez junto al *Still from Green Horses* de Bruce Nauman, donde un jinete verde, dado vuelta, cabalga sobre un cielo violeta; las instalaciones de Pipilotti Rist, y la imagen del *Archivo de la Memoria Trans*, reversionada en la tapa de la novela *Las malas* de Camila Sosa Villada, donde dos amigas montan un caballo. En todas ellas se conjuga la multiplicación y apertura de la imagen por el desborde del color, ¿por qué caballos? ¿Se puede deshacer, a través de la fiesta, el escándalo y el color, el vínculo entre deseo y doma? ¿Qué noción de archivo se abre a partir de las refiguraciones de la historia reciente argentina y del estatuto de la imagen que el documental propone? ¿Cómo interpretar esos animales que parecen haberse colado en la película? ¿Son vinculables el universo *drag* de Kalas a las escenas de la sirenita que Jaime filma en Disney, o a los hologramas ralentizados de caballos y animales que pasan, bañados por sonidos que remiten al mundo de la fantasía y lo lúdico? Como si allí hubiese un vínculo secreto o una mirada *queer* que la hija rastrea y (re)monta, sumando las suyas, a lo largo del documental.

En una entrevista la directora reflexionó sobre el rol de la fantasía en las memorias subalternizadas en oposición a la verdad:

Yo creo que lo que se juega en estas memorias más subalternizadas, porque en todas, como la de la homosexualidad en el marco de una familia heterosexual, la del colectivo travesti-trans la de las trabajadoras sexuales, son memorias subalternizadas, relatos no

CAMILA SOSA VILLADA

LAS MALAS

colección rara avis



Figura 9: Tapa del libro de Camila Sosa Villada. Imagen mía.

oficiales. Entonces, me parece que jugar la carta de la verdad es como el juego del amo, el amo es quien te exige la verdad, el discurso jurídico, la historia en mayúscula, la familia heteronormada. [...] Entonces esa representación o se ajusta a la realidad o se ajusta a la sensación, intenta replicar o la realidad o intenta replicar la sensación. Y yo creo que hay algo de todo lo que tiene que ver con la fantasía, con la memoria fabulada, que es muy propio de los colectivos subalternizados, como que la realidad que les toca, lo que sostiene esa realidad tiene algo más que ver con la fantasía, con el ejercicio de disputa de sentido que con lo que la realidad misma es. Que además era bastante triste (Comedi en Haber y Zgaib 2022). Encontramos la entrevista publicada y le pedimos controlar si la cita es correcta.

Pero, ¿se oponen tan diametralmente realidad y fantasía? No son también ficciones encarnadas y repetidas aquello que constituye la realidad, o más precisamente, ¿no es la fantasía aquello que articula lo real y lo constituye en realidad? Y sino: ¿no pasa la disputa también por disputar esos límites, el orden y prioridad que se suele atribuir al universo de la fantasía? Tal vez el cine tenga algo que decir, que la directora capta y tematiza en la película pero mira sin ver.

El cine existe porque el galope de los caballos es invisible al ojo humano. Si Muybridge no se hubiese obsesionado por crear un dispositivo capaz de descomponer su ritmo en imágenes fijas, y luego recomponerlo a uno más cercano al del ojo humano, para lograr capturarlo, la vida sería otra.

Marey y Muybridge estudiaron por separado y con distintos métodos un problema hasta entonces irresoluble para los estudios de locomoción en seres vivos. Según Marey: “Difícilmente exista alguna rama de la mecánica animal que haya merecido más atención y provocado mayor controversia que el andar del caballo”. La gran pregunta formulada por la fisiología y la fotografía del siglo XIX (la pregunta que está en el origen del cine y, de manera indirecta, en muchos de los cambios del arte del siglo XX) se reduce a una incógnita simple, casi trivial, que más bien parece motivo de una apuesta entre tahúres. Podría formularse así: ¿existe algún punto, durante el galope del caballo, en el cual sus cuatro cascos se hallan levantados al mismo tiempo? (Oubiña 2009, 58).

Por medio de la cronofotografía científica, que es: “la medición temporal de las sucesivas posiciones de un ser vivo en desplazamiento” (Pozzo en Oubiña 2009, 57), Marey y Muybridge, torcieron (*queer*) las funciones de la fotografía hacia lo que luego, mediante una nueva torcedura daría lugar al cine. En el origen del cine, por lo tanto, están los animales, pero sobre todo los caballos y el afán de hacerles entrar en una ritmicidad ajustada a la humana. Una ciencia aplicada a cuerpos vivientes, transformada en campo de experimentación estético, o en otros casos simplemente en entretenimiento. Sin saberlo, la película nos (re)monta al origen del cine.

Por otro lado, las imágenes que toma Jaime del *David* –el recorrido lento de la cámara sobre su figura– nos introducen a la pregunta no solo respecto de a dónde se dirige una mirada cuando desea, sino también al tiempo que dedica a aquello en lo que se posa; una mirada que más que ser capturada por un objeto lo recorre. Se posa

sobre un gesto o pose, capturada en la piedra y detenida en el tiempo, y le imprime movimiento al deslizarse sobre ella.

Si Lacan erró y el deseo es simplemente deseo del ritmo del otro, tendríamos aun por delante varias consecuencias que extraer acerca de su carácter. En principio, se vincularía menos a una carencia que a una vocación inconsciente de aprender de los modos de estar y, por lo tanto, percibir, de otros cuerpos. De una invitación que seguiría implicando despojarse de los *hábitos* propios –pero esta vez no pensados en términos meramente textiles– para entregarse a una exploración de afectos que nos hagan tambalear/temblar y pensar. El género es performativo porque se trata de una ley que ya fijó destino, rituales y conciencia a un animalito que, a simple vista, pareciera pertenecer más al reino anfibio que al de los bípedos. En *El silencio es un cuerpo que cae* el intento de plegar el ritmo del equino al propio resulta fatal ¿Será el deseo, entendido como experimentalismo crítico, un modo de interrumpir



Figura 10: Hologramas de animales que pasan. Fotograma de *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi, min. 00:03:52.

el destino al que los ata a la heteronorma o incluso al humanismo? ¿Será suficiente con eso?

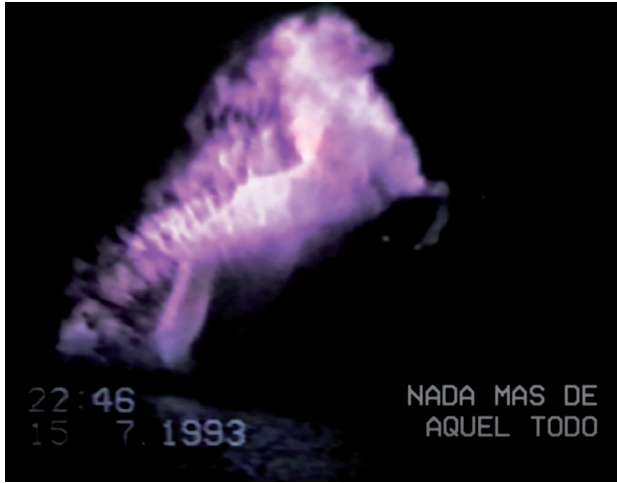


Figura 11: Unicornio o caballo multicolor. Fotograma de *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi, min. 00:04:22.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Archivo de la memoria Trans* [Serie emitida por Canal Encuentro, Argentina]. 2021. Dirigida por Agustina Comedi y Mariana Bomba. Disponible en: <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/10562> (7 de enero de 2024).
- Bernini, Emilio. 2010. "Found footage. Lo experimental y lo documental". En *Cine encontrado ¿Qué es y a dónde va el found footage?*, compilado por Leandro Listorti y Diego Terrotola, 25-38. Buenos Aires: BAFICI.
- Bruno, Giuliana. 2019. "Un archivo de imágenes emotivas". En *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*, compilado por Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta, 73-114. Buenos Aires: Prometeo.
- Cvetkovic, Ann. 2015. *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press.
- Dinshaw, Carolyn. 1999. *Getting Medieval. Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*. Durham: Duke University Press.
- Dufourmantelle, Anne. 2019. *Elogio del riesgo*. Traducido por Simone Hazan. Buenos Aires: Nocturna.
- El silencio es un cuerpo que cae*, dirigido por Agustina Comedi. 2018. Argentina: El Calefón, DVD.
- Fernández, Josefina. 2020. *La Berkins. Un combate de frontera*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Giorgi, Gabriel. 2018. "El archivo de las imágenes, el desorden de las familias". *Revista Kilómetro* 111. Consultado en: <http://kilometro111cine.com.ar/el-archivo-de-las-imagenes-el-desorden-de-las-familias/> (7 de enero de 2024).

- Haber, Magalí e Iván Zgaib. 2022. “Archivos de fantasía: una entrevista con Agustina Comedi”. *Imagofagia* n° 25. <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/894/855> (7 de enero de 2024).
- Los Rubios*, dirigido por Albertina Carri. 2003. Argentina: Barry Ellsworth. DVD.
- Oubiña, David. 2009. *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial.
- M*, dirigido por Nicolás Prividera. 2007. Argentina: Nicolás Prividera, Vanessa Ragone y Pablo Ratto. DVD.
- Papá Iván*, dirigido por María Inés Roqué. 2000. Argentina: Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). DVD.
- Playback*, dirigido por Agustina Comedi. 2019. Argentina: Magalí Mérida. DVD.
- Shock, Susy. 2017. *Crianzas*. Buenos Aires: Muchas nueces.
- Tello, Andrés Maximiliano. 2018. *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires: La Cebra.
- Valijas*, dirigido por Agustina Comedi y Mariana Bomba. 2021. Serie *Archivo de la memoria trans*, capítulo 1. Argentina: Vanessa Ragone. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NJDgZiQThdk> (Recuperado el 7 de enero de 2024).
- Van Alpen, Ernst. 2019. “Explosiones de información, implosiones de significado y descarga de afectos”. En *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*, compilado por Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta, 55-71. Buenos Aires: Prometeo.
- Wayar, Marlene. 2019. *Travesti/Una teoría suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas Nueces.

Fecha de recepción: 30.05.2022

Versión reelaborada: 2.01.2023

Fecha de aceptación: 27.06.2023.