



Usos benjaminianos del archivo. El caso de Agustina Comedi

Sebastián Nicolás Cardella, Lucía Pisciotano

Question/Cuestión, Nro.71, Vol.3, abril 2022

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

ICom -FPyCS -UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e658>

**Usos benjaminianos del archivo  
El caso de Agustina Comedi**

**Benjaminian uses of the archive  
The case of Agustina Comedi**

**Sebastián Nicolás Cardella**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Becario doctoral

Argentina

[sebascardella@gmail.com](mailto:sebascardella@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-6908-2364>

**Lucía Pisciotano**

Facultad de ciencias sociales, Universidad de Buenos Aires (UBA).

Investigadora, maestranda en comunicación y cultura.

Argentina

[lupisciottano@gmail.com](mailto:lupisciottano@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-0727-0233>

## Resumen

Este trabajo analiza *El silencio es un cuerpo que Cae* de la directora argentina Agustina Comedi, con el objeto de indagar en la forma en que el film utiliza el archivo familiar para dislocar los códigos patriarcales y heteronormativos tanto en un nivel privado como público y colectivo. Para ello, se recuperan las categorías teórico-metodológicas de ruina, actualización, constelación y montaje planteadas por Walter Benjamin, en tanto se considera que las mismas revelan una notable productividad para abordar este tipo de producción de archivo y, en particular, la obra mencionada.

## Abstract

This work analyzes *The silence is a body that falls* by the Argentine director Agustina Comedi, in order to investigate the way in which the film uses the family archive to dislocate heteronormative and patriarchal codes both on a private and public level. To do this, the theoretical-methodological categories of ruin, actualization, constellation and montage proposed by Walter Benjamin are recovered, as it is considered that they reveal a remarkable productivity to address this type of archival production and, in particular, the work mentioned.

**Palabras clave:** Actualización; constelación; montaje; ruina.

**Keywords:** Actualization; constellation; montage; ruin.

## Introducción

En las últimas décadas, gran parte de la práctica artística estuvo signada, a nivel global, por una característica particular: la puesta en uso del material de archivo (Foster, 2016).

Una novedad que no se registra tanto en su mera utilización —el empleo del archivo fue algo recurrente ya en los tiempos de la preguerra, en el momento en que «el repertorio de fuentes se extendió tanto política como tecnológicamente» (Foster, 2016, p. 103)—, sino en la escala e intensidad con la que irrumpe y que, en tanto tal, radicaliza una práctica distintiva del arte moderno provocando un serio cuestionamiento al «canon, las instituciones y las historias escritas» (Giunta, 2010, p. 31).

En nuestro país, varias son las producciones artísticas que el último tiempo se han volcado al empleo del archivo, con el objeto de visitar y criticar ciertas *historias escritas* que, todavía hoy, producen efectos. El documental *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), de Agustina Comedi, es un ejemplo de ello: allí, la autora recupera un conjunto de fotografías y películas caseras pertenecientes al archivo familiar y las monta con el objeto de hacer irrumpir —de actualizar— un pasado oprimido: aquel que remite, en particular, a la vida homosexual de su padre fallecido. Algo que resurge para dislocar no solo el relato dominante de su historia familiar, sino también el de una colectividad, el de un país que ha estructurado, sobre cánones patriarcales y heteronormativos, un modelo de familia que recién en los últimos tiempos comienza verdaderamente a ser cuestionado.

Por tanto, en este trabajo nos proponemos indagar, siguiendo los aportes teórico-metodológicos de Walter Benjamin, en la forma en que la obra de Comedi recupera esos archivos y los monta en aras de actualizar ese pasado, provocando una interrupción en el *continuum* de los relatos históricos mencionados. Es decir: buscaremos dejar en evidencia el modo en que esta producción de arte de archivo utiliza la potencia del montaje en un sentido benjaminiano (Benjamin, 2005; Didi-Huberman, 2015) para recuperar la memoria de un pasado reprimido y, a partir de allí, abrir una hendidura en el presente, una que permita establecer otro tipo de lectura y, por tanto, de brindar una nueva alternativa política a la establecida por esas historias.

Así las cosas, nuestro trabajo se estructura en dos partes: en la primera, nos dedicaremos a pasar revista a algunos de los principales conceptos benjaminianos que sirven para pensar de otra forma el tiempo, y que habilitan y promueven el trabajo con el montaje. Estos son básicamente tres: las categorías de actualización (o tiempo actual), ruina y constelación. Luego, y en un segundo momento, abordaremos el film *El silencio es un cuerpo que cae*, analizando los elementos del lenguaje audiovisual que componen la obra (Aumont y

Marie, 1990), con el objeto de observar cómo se ponen en juego las categorías benjaminianas y la forma en que el montaje sirve a la dislocación de los relatos patriarcales y heteronormativos mencionados, o sea: a la interrupción del *continuum* de una historia que, como dijimos, es tanto familiar como colectiva.

### **El trabajo del montaje en Walter Benjamin: las nociones de actualización, ruina y constelación.**

Uno de los objetivos fundamentales que el filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940) se propone a lo largo de gran parte de sus trabajos, es el de horadar la idea de progreso histórico, una noción que, apoyándose en una concepción lineal y cronológica del tiempo, es —según su perspectiva— funcional a los intereses de los sectores dominantes y perjudicial a los de las clases oprimidas. Y que se ha vuelto tan hegemónica en el pensamiento moderno, que inclusive ha llegado a colonizar la mentalidad de los movimientos, partidos y agrupaciones que dicen defender los intereses de estas últimas (1).

¿Pero qué implica, concretamente, esa idea de progreso? ¿Y qué supone la linealidad del tiempo cronológico en la que ésta se apoya? En términos concretos, el progreso supone una temporalidad continua y sin rupturas a lo largo de la cual se sucederían, causal y evolutivamente, los hechos históricos. Es decir: estaríamos hablando de un tiempo que tendría un sentido predeterminado, en el que cada momento acontecido sería necesariamente superior al anterior, delineando un recorrido incesante e irreversible que implicaría un constante (y supuesto) incremento de la perfectibilidad humana. Por tanto, es esta una concepción que lleva a justificar el presente dado, ya que el mismo, de acuerdo a estas premisas, encarnaría siempre una etapa superior —y mejor— a la de cualquier momento del pasado.

Entonces, es coherente que la noción que presida esta concepción de la historia centrada en el tiempo cronológico sea la de *proceso*. Siguiendo al filósofo italiano Giorgio Agamben (2015)—cuyo pensamiento abreva enormemente en fuentes benjaminianas—, para esta manera de entender la historia

el sentido pertenece solo al proceso en su conjunto y nunca al *ahora* puntual e inasible; pero dado que ese proceso en realidad no es más que una

mera sucesión de *ahoras* conforme al antes y al después, y mientras tanto la historia de la salvación se ha tornado una simple cronología, la única manera de salvar una apariencia de sentido es introduciendo la idea, privada en sí misma de todo fundamento racional, de un progreso continuo e infinito. Bajo la influencia de las ciencias de la naturaleza, *desarrollo* y *progreso*, que simplemente traducen la idea de un proceso orientado cronológicamente, se vuelven las categorías rectoras del conocimiento histórico (p. 138. Destacado en el original).

Esto explica, por otro lado, que cada momento que integra la cadena de ese tiempo progresivo sea homogéneo a los demás, en tanto la progresividad no supone cambios cualitativos de envergadura: no hay cortes ni diferencias sustantivas entre las distintas partes del tiempo, entre los sucesivos *ahoras* estructurados en torno al antes y el después. Todo marcha de manera pareja, paulatina, en un proceso de evolución que es constante y gradual. Por eso, hay aquí una manera cuantitativa de entender al tiempo, en tanto el mismo sería solo la sucesión de instantes puntuales, todos nivelados entre sí.

Benjamin señala varias de estas cuestiones en una de sus famosas tesis sobre el concepto de historia (2003), criticando a la socialdemocracia alemana que, según él, compartiría esa concepción conservadora del tiempo y, en consecuencia, de la historia:

En su teoría, y más aún en su praxis, la socialdemocracia se decidió por una concepción del progreso que no tenía relación con lo real sino que formulaba una pretensión dogmática. Tal como lo lucubraba la sesera de los socialdemócratas, el progreso era, primero, progreso de la humanidad misma (no simplemente de sus aptitudes y sus conocimientos). Era, segundo, un progreso ilimitado (de acuerdo con el carácter infinitamente perfectible de la humanidad). Tercero, se lo consideraba esencialmente irresistible (por ser automático y seguir una línea recta (...)). Cada una de estas características se presta a discusión y podría criticarse. Empero, de pretenderse rigurosa, la crítica debe remontarse más allá de esos rasgos y orientarse hacia lo que tienen en común. La idea de un progreso de la especie humana a lo largo de la historia es inseparable de su marcha a través de un tiempo homogéneo y vacío. La crítica centrada en la idea

de una marcha semejante es el fundamento necesario de la que acomete contra la idea de progreso en general (Benjamin citado en Lowy, 2003, p. 136) (2).

Ahora bien: ¿de qué manera concibe el tiempo Benjamin? ¿Cuál es la alternativa que propone el autor alemán, y que posibilita pensar una temporalidad otra, diferente y contraria a la que supone el progreso? Una clave nos la ofrece la noción de *actualización*, noción que Benjamin opone a la categoría —justamente— de progreso (3). ¿Qué implica, entonces, la actualización? A diferencia de aquella, la cual, al apoyarse en una concepción continua, lineal y evolutiva del tiempo histórico promueve la justificación del presente y, por tanto, concibe al pasado como lo que ha sido superado, la noción de actualización —o tiempo actual— supone la existencia de otra temporalidad en la que sería posible el retorno al presente del pasado olvidado, reprimido. O sea: de ese pasado supuestamente superado.

Pero, aclaremos: cuando hablamos de pasado reprimido no nos referimos al pasado consagrado, épico. Justamente, este no es un pasado reprimido ni olvidado, sino que es el pasado en el que el presente dado busca justificarse en tanto heredero legítimo de aquel. Es decir: Benjamin, al discutir la idea de progreso, no deja de impugnar, al mismo tiempo, la forma de trabajo de los historiadores positivistas e historicistas que, abrevando en ella y bajo el manto de una supuesta neutralidad, no hacen más que «ratificar la visión de los vencedores, los reyes, papas y emperadores (...)» (Lowy, 2003, p. 76). Por eso, el pasado que, según Benjamin, el historiador o historiadora revolucionaria deben actualizar, es el pasado trunco, oscuro, oprimido, olvidado por la tradición progresista, el desatendido e invisibilizado por historiadores e historiadoras académicas, y que solo puede existir, en tanto negado y oprimido, bajo la forma del despojo, del desecho, por lo que aquí nos topamos con otro de los conceptos centrales de la concepción benjaminiana del tiempo: el de *ruina*.

¿A qué remite, específicamente Benjamin, con esta categoría? Sabemos que el concepto de ruina puede hallarse primeramente en el libro sobre el drama barroco alemán (2012), en relación a la famosa diferencia que marca el autor entre el artista clásico y el artista barroco. Así, mientras el primero es productor de símbolos, cuya característica primordial es la de ser la expresión estética de una materia divinizada y una historia redimida (4), el segundo lo es de alegorías, las cuales son la manifestación poética del dolor y el sufrimiento por una historia irredenta y una naturaleza caída; por un mundo que carece de cualquier tipo de

trascendencia y espiritualidad (Benjamin, 2012). Por eso, ante la mirada del alegorista barroco todo se desintegra, la vida aparece en su carácter contingente y transitorio y, por eso mismo, la historia se muestra como una constante acumulación de ruinas sobre ruinas que no poseen ningún *telos* rector (Bidón-Chanal, 2017). En palabras de Susan Buck-Morss (1995), «La ruina era emblemática de la futilidad, del esplendor transitorio de la civilización humana —a partir del cual la historia era leída como un proceso incansable de desintegración» (p. 183).

Por tanto, para Benjamin —que recupera la mirada del artista alegórico— la ruina es un emblema de un mundo frágil y fugaz, algo que no solo caracteriza a la Europa del siglo XVII sino también a la modernidad. En una palabra: la ruina es también signo de la transitoriedad, fragilidad y destructividad del capitalismo contemporáneo (Buck-Morss, 1995), y por tanto, de la idea de progreso histórico que se consolida con él y a la que, como vimos, Benjamin se opone. Esto es algo que el filósofo alemán deja en claro en varias de las páginas que forman parte de su ambicioso proyecto sobre los pasajes parisinos (2005), pero también en una de sus más famosas tesis que componen su —ya mencionado— ensayo sobre el concepto de historia:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él vemos a un ángel que parece estar alejándose de algo mientras lo mira con fijeza. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. Ese es el aspecto que debe mostrar necesariamente el Ángel de la historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado, donde se nos presenta una cadena de acontecimientos, él no ve sino una sola y única catástrofe, que no deja de amontonar ruinas sobre ruinas y las arroja a sus pies. Querría demorarse, despertar a los muertos y reparar lo destruido. Pero desde el paraíso sopla una tempestad que se ha aferrado a sus alas, tan fuerte que ya no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja irresistiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que frente a él las ruinas se acumulan hasta el cielo. Esa tempestad es lo que llamamos progreso (Benjamin citado en Lowy, 2003, p. 101).

Por todo esto, Benjamin considera que los historiadores e historiadoras materialistas tienen el deber ético y político de volverse sobre esas ruinas, con el objeto de actualizar ese pasado trunco y olvidado que la historia del progreso —y, por tanto, el capitalismo moderno—

intenta enterrar. Ahora bien: ¿de qué manera es eso posible? ¿Cómo es que los historiadores e historiadoras materialistas deben volverse sobre esas ruinas, sobre esos despojos que deja, tras su paso, el tren del progreso? Básicamente —y como sostiene Didi-Huberman (2015)—, dándoles a los desechos su valor de uso; es decir: «usándolos (...), restituyéndolos en un montaje único capaz de ofrecerles una legibilidad» (p. 175).

En otros términos, el objetivo de todo historiador o historiadora materialista no debe ser reconstruir, partiendo de esas ruinas, el pasado tal como éste ha sido —que es lo que intentan realizar, como dijimos antes, positivistas y/o historicistas, comulgando así con la historia de quienes vencen—, sino en percibir la *constelación* en la que ingresan esos fragmentos con el ahora de su presente, o en palabras de Benjamin (2005), de captar la imagen dialéctica en donde «lo que ha sido se une como un relámpago al ahora de su constelación» (p. 465). Algo que no está exento de un trabajo constructivo (5), es decir: de un trabajo con el montaje, el cual emerge, de esta forma,

como operación del conocimiento histórico en la medida en que caracteriza también al objeto de este conocimiento: los historiadores e historiadoras remontan los *desechos* porque éstos tienen en sí mismos la doble capacidad de desmontar la historia y de montar el conjunto de tiempos heterogéneos, Tiempo pasado con Ahora (...) (Didi-Huberman, 2015, p. 175. Destacado en el original).

El montaje es capaz de actualizar, así, en una imagen que para Benjamin es siempre dialéctica, el pasado olvidado, reprimido, oculto, al constelar sus ruinas con los elementos de un presente determinado, exponiendo su mutua resonancia. Como sostiene Agamben (2010), «las imágenes dialécticas son definidas por su índice o marcas históricas que las remiten a la actualidad» (p. 29). Marcas, huellas, que permiten constelar esas ruinas con otros elementos del presente, es decir: remontarlas para brindarles, como afirma Didi-Huberman (2015), una nueva legibilidad. Todo lo cual hace que el *continuum* de la historia estalle en mil pedazos, ya que, de esa forma, el pasado negado «vuelve a hacerse posible» (Agamben, 2010, p. 27), abriéndose la chance de transformar lo establecido, de seguir una alternativa diferente a la ya prefijada por el tiempo del progreso.



En resumen, la actualización benjaminiana refiere a una nueva experiencia con el tiempo, una en la que se logra aprehender el súbito encuentro entre un presente y un pasado determinado, su repentina —y dialéctica— relación, en la que el primero es reenviado al segundo y este último es actualizado en aquel, gracias a un montaje de ruinas y fragmentos que lo torna posible. O sea: es el acontecimiento en el que queda expuesta la contemporaneidad entre pasado y presente, con la consiguiente interrupción del *continuum* temporal que dictamina el progreso, y que se condensa en una imagen o constelación cargada de tensiones:

El historicismo se conforma con establecer un lazo causal entre los diversos momentos de la historia. Pero jamás hay una realidad de hecho que sea, desde el comienzo y en concepto de causa, un suceso ya histórico. Llega a serlo, a título póstumo, gracias a acontecimientos de los que puede estar separada por milenios. El historiador que parte de allí deja de desgranar la sucesión de acontecimientos como un rosario. Capta la constelación en la cual ha entrado su época con una época anterior perfectamente determinada. Funda así un concepto del presente como tiempo actual en el que han penetrado astillas del tiempo mesiánico (Benjamin citado en Lowy, 2003, p. 161).

A partir de lo dicho, consideramos que en *El silencio es un cuerpo que cae* se ponen en juego estas categorías, y sobre todo, la potencia del montaje tal como lo entiende el autor alemán. Esto es así, ya que, como veremos, la utilización de elementos pertenecientes al archivo familiar operan allí como ruinas de un pasado oculto y olvidado que, gracias a su rearticulación (es decir: a su montaje) en un nuevo contexto de sentido, vuelve a irrumpir o, en términos benjaminianos, a actualizarse, dislocando el *continuum* del relato familiar —lo que tiene efectos, por lo demás, en un plano colectivo—. Es lo que intentaremos demostrar en el siguiente apartado.

### **Montajes productivos, constelaciones críticas: el caso de *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi**

*El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi, es un film realizado en el año 2017 que se inserta en lo que se conoce como arte de archivo (Foster, 2016; Giunta, 2010; Rolnik, 2008), una modalidad artística que se volvió recurrente en los tiempos contemporáneos —tanto a nivel regional como global— y que implica un modo alternativo y diferente de acercarse al pasado en relación a las formas tradicionales y hegemónicas que emplea la historiografía oficial. En efecto, como sostiene Natalia Taccetta (2018), la acumulación y el empleo del archivo en el arte contemporáneo se interpreta

como un modo alternativo de referir al pasado cuando no se refiere a las lógicas crono-normativas del historicismo ni a la linealidad de la historiografía profesional contemporánea, sino a una temporalidad estallada. Esta imagen del *estallido* permite precisamente pensar una historia que es no solo discontinua — porque le faltan piezas—, sino problemática —porque *los fragmentos* del pasado entran en contradicción con los modos del sentir del presente— (p. 55. Destacado en el original).

Esto significa que el/la artista de archivo viene a discutir la noción misma de *archivo*. Es decir: éste/a sabe que —como sostiene Griselda Pollock (2010)— todo archivo es selectivo, «está preseleccionado de manera que refleja lo que cada cultura considera que es valioso almacenar y recordar, inclinando el registro histórico, y en realidad la escritura de la historia, hacia los privilegiados, los poderosos (...)» (p. 58). El/la artista de archivo busca problematizar esto, valiéndose de fuentes que pueden ser «familiares, provenientes de los archivos de la cultura de masas, para garantizar una legibilidad que luego puede ser trastocada o *detourné*; pero también pueden ser desconocidas, recuperadas en un acto de conocimiento o contramemoria alternativo» (Foster, 2016, p. 104). Su interés se inclina, tanto en el arte como en la historia, por inicios frustrados o proyectos inconclusos que podrían brindar novedosos puntos de partida. Esto implica, por tanto, que no solo hace uso de archivos informales sino que también es productor de nuevos registros, poniendo con ello de relieve «la naturaleza de todos los materiales de archivo, como encontrados pero contruidos, factuales pero ficticios, públicos pero privados» (Foster, 2016, p. 105).

De acuerdo a esto, estaríamos ante un estilo artístico que no hace más que recuperar y radicalizar «una tradición del arte del siglo XX, activa en la segunda preguerra y favorecida en la posguerra por la extensión de mecanismos de apropiación de imágenes, interesada por la información histórica perdida o abolida» (Véliz, 2020, p. 3), y cuyo objetivo es indagar en el pasado olvidado, obturado por las historias y los relatos dominantes, con sus formas de registro instituidas. Interrogar lo oculto y reprimido, intentar captar los fantasmas que asedian el presente (Veliz, 2020). El trabajo sobre el archivo se orienta, en este sentido, «a hacer presente esa ausencia. A través suyo se busca propiciar el surgimiento de un elemento forcluido en el relato historiográfico hegemónico (...)» (Véliz, 2020, p. 3) (6). Por tanto, es posible concluir que el archivo para el/la artista contemporáneo/a funciona como un desecho o una ruina —en el más pleno sentido benjaminiano del término— de un pasado trunco u olvidado a la cual se la recupera para, por medio de su montaje artístico, actualizarlo en el presente y dislocar, así, el *continuum* de los relatos dominantes.

En *El silencio es un cuerpo que cae*, la directora utiliza material de archivo fílmico casero para elaborar un nuevo relato que empalme esos fragmentos. Es decir, no se queda en una mera recuperación del pasado sino que en el trabajo de selección y edición produce una revisión sobre el mismo. Las partes que conforman la película de Comedi son principalmente tomas de la cámara de Jaime, su padre fallecido, pero también se entrelazan entrevistas y diálogos del presente.

De algún modo, el pasado es el que da el impulso para la realización del filme y esto se refleja en el formato utilizado, 4:3 que es un formato televisivo que se ajusta a la cámara analógica que utilizaba el autor de los planos del pasado. Durante toda la película, el tiempo presente se ajusta a ese formato para dar una homogeneidad a la narración audiovisual sobre el pasado, que propone el ensayo documental. Esto se respeta hasta la escena final, donde salta el formato y cambia, en una disrupción completa de la progresividad.

Al inicio, lo primero que vemos es un recorrido del plano por la escultura del David de Miguel Ángel en un museo. Es una toma casera, de registro e interés. Desde el comienzo entramos por la mirada de Jaime a su enfoque selectivo, el deseo por los cuerpos masculinos. Un deseo que queda en evidencia por el montaje productivo que otorga un sentido distinto de las piezas y que, en tanto tal, guiará el descubrimiento de su hija por la historia de las

disidencias sexuales en una época tan compleja como la última dictadura cívico-militar argentina.

La mirada de Jaime es retomada por su hija para intervenirla, interrogarla y completarla. Los archivos de un autor ausente se vuelven la motivación para poner a andar un mar de preguntas sobre la identidad del padre –y la propia-. «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» (Comedi, 2017, 0:03:23), relata la voz en *off* de la directora sobre los planos de algún viaje familiar que grabó su padre. «Este 10 de enero mi papá se murió. 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» (Comedi, 2017, 0:05:07), continúa. Sin embargo, cuando ella nació, una parte de él nació con ella, esa nueva mirada con ansias de documentar el mundo a través de una lente, que es la que permitió conocer la parte oculta anterior.

Agustina está presente como niña en el archivo, como voz en *off* que va cosiendo la narración y también en las frases que imprime sobre el material de archivo que retoma. No hay un respeto arqueológico por las piezas del pasado, hay una puesta en juego de las mismas para recobrarles el sentido, darles una nueva trama de significado, potenciarlas. Se trata de montar esos archivos que, como ruinas del pasado, contienen indicios susceptibles de brindar un nuevo sentido a la historia familiar, de ser vistos con otros ojos, de dar otra mirada.

Las imágenes de Jaime son registros aislados, movidos, desenfocados, mal contrastadas, naturales. Son imágenes de una mirada que recorre, que visita, que busca recuerdos. Una mirada que se enfoca en los detalles del mundo. Las imágenes de Agustina, en cambio, están cargadas de la estética de un lenguaje audiovisual adquirido. Planos detalle, enfoques con efecto *bokeh*, iluminaciones direccionadas y, sobretodo, la capacidad como documentalista de realizar un montaje sobre las piezas, indagar y escarbar en la búsqueda por hacer emerger significados, que no son únicos ni unívocos, son múltiples, diversos y dinámicos. A partir de su ejercicio de montaje e intervención, aquellos registros fílmicos que hubieran quedado en las cintas de VHS, pasaron a formar parte de una película, se pusieron en juego a partir de un sentido narrativo que les añade un nuevo marco de legibilidad (Didi-Huberman, 2015).

Es el retorno al pasado y a las amistades de Jaime lo que desoculta esa verdad escondida sobre su vida anterior, una vida militante, revolucionaria y disidente, todo aquello que había quedado enterrado para darle paso a la posibilidad de una familia tradicional. O en términos benjaminianos: es la recuperación de esos archivos, de esas ruinas del pasado con su inserción en nuevas secuencias lo que hace irrumpir esa verdad oculta, desarreglando el presente, dislocando los sentidos y verdades instaladas, tanto familiares como colectivas. Ahora bien: ¿dónde encontrar *la* verdad? Si hubo una verdad anterior, ¿eso significa que todo lo posterior fue una ficción, una mentira? Tal vez una de las potencialidades más interesantes del documental reside en dar lugar a la diversidad como posibilidad, no solo como algo reprimido sino también por su carácter productivo. Jaime *era* gay, *era* militante y también *era* padre de una familia por la que luego existiría la película sobre su identidad heterogénea.

Entonces, una parte de la identidad de Jaime quedó en su pasado juvenil como militante, que el documental muestra a partir de las voces de sus amistades. Otra parte de su identidad queda en el archivo posterior que produce a través de la cámara y, por otro lado, en la mirada de su hija sobre este archivo y sobre su propio padre. La completud de esa identidad fragmentada solo podía ser cuerpo en Jaime, la gran ausencia —y presencia— del film.

En esta historia de vida, donde la política era central para la juventud, lo personal quedaba ligado al espacio de lo privado. La mirada de Agustina invierte el postulado, acorde a las exigencias de las nuevas generaciones, para evidenciar que lo personal también es político. Allí se abre una hendidura en el pasado, pero también, en el presente mismo, al dislocar las clásicas y tradicionales separaciones entre lo privado y lo público. El posicionamiento de lo íntimo en un lugar jerárquico implica una perturbación en el orden simbólico general (Veliz, 2020). En este diálogo entre generaciones, las premisas del feminismo como nueva politicidad de las juventudes, revoluciona el pasado para despojarlo de sus hipocresías, y también el presente, al transgredir las fronteras tradicionalmente erigidas.

La revisión sobre el pasado biográfico se inmiscuye entre los puntos sensibles de la historia nacional. La dictadura militar, represiva, persecutora, exterminadora, eliminó e hizo desaparecer a una gran cantidad de militantes políticos, revolucionarios/as, luchadores/as. Pero también se enfocó en eliminar toda disidencia, desacato a la heteronorma y tradición familiar. «Te llevaban por averiguación de antecedentes. De todos modos, vos eras puto y te llevaban. Ni te cuento si estabas vestida de mujer, por eso yo nunca me animé. Vestida de

mujer te llevaban, te violaban, te toqueteaban...» (Comedi, 2017, 0:17:58), cuenta a cámara una amiga trans de Jaime, perteneciente al grupo Kalas, de actrices trans-travestis en Córdoba. «Veíamos la policía y nos paralizábamos, yo me desesperaba y trataba de caminar de otra forma», (Comedi, 2017, 0:18:16), continúa.

El silencio que rodea la historia de Jaime es un silencio generacional, que se extiende incluso a aquellos espacios que lucharon por subvertir el orden represivo. Un silencio en torno a los cuerpos diversos, los deseos tildados como desviados, señalados y estigmatizados. Aún tras la década de los '60, con todas sus propuestas de transformación, los espacios militantes de la juventud también sostenían un manto de silencio e intolerancia en torno a las disidencias sexuales. «Un dirigente le había dicho a mi papá: ser puto es una desviación burguesa, corrompe el espíritu revolucionario» (Comedi, 2017, 0:29:38), relata la voz en off de la directora.

La selección de Agustina Comedi sobre el archivo de su padre expone reiteradas situaciones cotidianas de comentarios y bromas machistas, exigencias sociales entre los/as familiares y amigos/as sobre la conformación de lo masculino. Sin necesidad de abundar en explicaciones, queda explícita la posición de Jaime, en un entorno que le exigía esconder su deseo y reprimirlo, para desear otras cosas, enfocarse en otras pasiones, tales como la paternidad o el constante documentar su alrededor, buscando la belleza de lo mundano. La selección de estos fragmentos y su puesta en diálogo entre sí, sutura nuevas miradas de crítica y rechazo a todo aquello que fue cotidiano, habitual. O más concretamente, esas prácticas y diálogos, recuperados en tanto archivos y ruinas de un pasado que se creía natural e incuestionable, se actualizan en el filme en el marco de nuevas constelaciones críticas, en las que se dislocan los machismos, se quiebra el *continuum* del relato patriarcal, se integran los cuerpos antes excluidos.

«El silencio es lo único que pesa» (Comedi, 2017, 1:05:34), enuncia la directora, que en esta búsqueda va conformando también su propia identidad, como hija, como mujer, como directora de cine. El peso de este silencio son todas las exigencias y sufrimientos que atraviesan las vidas de toda disidencia. En el ejercicio de poner en diálogo las imágenes de Jaime con los relatos de sus compañeros y compañeras de militancia, sus familiares, sus amigos y amigas, hay también un acto político de institución, de romper con ese silencio. De dar voz a esas heridas y descubrir las experiencias. En una palabra: de hacer irrumpir lo

reprimido, de actualizarlo, con el objeto de desarreglar el presente instituido y, así, abrir una alternativa política distinta, diferente a la establecida.

En ocasiones las entrevistadas y entrevistados no quisieron poner el rostro para la película, pero ponen sus voces, que son testimonio de aquellos días y permiten romper el silencio, ese peso que recae una y otra vez sobre los cuerpos reprimidos, golpeados, torturados, secuestrados, desvanecidos. En las filmaciones que contienen actuaciones y números teatrales del Grupo Kalas, así como en las imágenes de los festejos en departamentos de los amigos y las amigas de Jaime, la fiesta y el festejo emergen como la posibilidad de resistencia y de comunión de estas minorías desplazadas y discriminadas en los lugares externos. En lo privado, en los lugares íntimos y selectos para un grupo común, la expresividad a flor de piel permitía liberar los deseos y los cuerpos con alegría y soltura. Hasta que la amenaza del Sida se volvió una nueva persecución y escarmiento para las sexualidades tildadas de indebidas.

Tras el *fin de fiesta*, como el intertítulo anuncia, la película nos lleva al presente, un presente donde cambia el formato del film a una relación de aspecto cinematográfico y digital. Ahora aparece Agustina en cuadro, cuya voz en *off* nos guió en la película y su imagen solo había sido visible en los archivos filmados por Jaime. Se invierte el gesto de retomar las cintas del padre, para darle la cámara a su hijo. Luego ella, al igual que su padre había hecho con su niñez, filma a Luca, su hijo, mientras conversan. En esa conversación él le cuenta que lo más maravilloso es ver cosas nuevas, antes desconocidas. De algún modo, esa definición figura el ejercicio del propio documental: volver sobre el pasado y sus secretos, para desenmascarar lo que había sido guardado y reprimido. En términos de Benjamin: para actualizarlo, con el objeto de volver a hacerlo posible, y así, de abrir la chance a una vida distinta, diferente, más acorde con los propios deseos. Algo que el film no solo plantea en un plano individual, sino también colectivo.

## Conclusiones

A lo largo de nuestro trabajo, buscamos dar cuenta de la forma en que *El silencio es un cuerpo que cae*, de la directora argentina Agustina Comedi, logra poner en tela de juicio los códigos patriarcales y heteronormativos que han modelado la historia de nuestro país en

distintos planos —tanto el colectivo como el familiar—, trabajando con el montaje y el archivo de un modo que, a nuestro entender, se ajusta a varios de los lineamientos que fueran propuestos por el filósofo alemán Walter Benjamin.

Para ello, en un primer momento delineamos algunas de las principales categorías propuestas por el autor alemán —tales como actualización, ruina y constelación—, las cuales permiten, justamente, pensar la potencia política del montaje y el archivo al proponer una nueva forma de abordar la historia y el tiempo, una que se aleja de los modos positivistas e historicistas tradicionales, esos que, por su propia lógica, suscriben a las ideas de *progreso* y *evolución* —y de *desarrollo*, su par contemporáneo—. Ideas que, como vimos, no dejan de ser funcionales al orden y los códigos dominantes, al ser defensoras del presente establecido. Luego, en un segundo momento, indagamos en la forma en que *El silencio es un cuerpo que cae* pone en juego, concretamente, estas categorías, en una producción que recupera —justamente— una serie de films caseros provenientes del archivo familiar y que los monta junto a otras imágenes del presente. Lo que inscribe a la autora, indudablemente —y como vimos—, en el marco de los artistas de archivo contemporáneos.

Así, en esta segunda parte de nuestra labor pudimos observar el modo en que Comedi retoma esos archivos filmicos caseros como si fueran ruinas en un sentido benjaminiano, es decir: como fragmentos del pasado reprimido, homosexual, de su padre muerto, en tanto los saca de su contexto habitual para inscribirlos en un montaje que, por su propia configuración, emerge como una constelación crítica, logrando actualizar ese pasado oculto y dislocar, de esta forma, aquellos sentidos e identidades que fueran modeladas hasta el momento por un patriarcalismo cotidiano, tradicional y no cuestionado. O mejor: consiguiendo desquiciar el *continuum* del relato dominante que estructuró a su familia —con sus identidades y roles de género bien delimitados (dentro de los cuales se encuentran, por supuesto, los de ella misma)—, y, al mismo tiempo, a la realidad colectiva de un país. Estructuración que el film nos muestra con sus constantes tránsitos de lo privado a lo público —y viceversa—, dejando ver los modos en que tanto el conservadurismo represor y dictatorial como la izquierda revolucionaria de los '70 suscribían, ambos por igual y sin cuestionamientos, a los códigos heteronormativos y patriarcales dominantes. De ahí que el montaje también trastoque, en consonancia con lo propuesto por los feminismos contemporáneos, la tradicional división y separación entre lo público y lo privado. Aquí, como dijimos, lo personal se torna político.



Todo esto, por lo demás, no hace más que abrir nuevas vías y alternativas para el presente. En efecto, la constelación crítica que conforma *El silencio es un cuerpo que cae*, en el mismo movimiento en el que desarregla el *continuum* de los sentidos e identidades tradicionales, vuelve a hacer posible, de forma paradójica, un pasado que quedó trunco, que no pudo realizarse plenamente. Lo que invita, por tanto, además de a pensar el tiempo y la historia de una manera distinta —una que no suscriba a los modos en que lo conciben las historiografías dominantes, con su carácter progresivo, cronológico y lineal, con todo lo que eso conlleva—, a forjar nuevos sentidos que se alejen de lo normativamente establecido. Que propongan, en definitiva, formas de vínculo y relación alternativas a las que suponen los modos heteronormados y patriarcales que hasta hoy, indudablemente, dominaron la escena. Y eso, tanto en un plano familiar como colectivo.

#### Notas

- (1) El partido socialdemócrata alemán, con el que Benjamin no deja de discutir en varios de sus textos, es un claro ejemplo de ello.
- (2) Al compartir esa idea de progreso, la socialdemocracia, en tanto partido que busca defender los intereses de la clase oprimida, comulga sin saberlo con una concepción del tiempo idéntica a la que sostienen las clases dominantes, justificando, así, el presente establecido y obturando la posibilidad de que pueda producirse algún tipo de transformación revolucionaria de la sociedad. Por eso, la idea de romper con esa concepción del tiempo y de pensar de otro modo la historia, un modo que sea consecuente con los intereses de los sectores subalternos, se vuelve crucial para el filósofo berlinés.
- (3) «(...) Precisamente aquí el materialismo histórico tiene todos los motivos para separarse de la forma burguesa de pensar. Su concepto principal no es el progreso, sino la actualización» (Benjamin, 2005, pp. 462-463).
- (4) El símbolo encarna la unión y la armonía de cuerpo y alma, lo temporal y lo espiritual, lo finito y lo infinito, lo material y lo trascendental (Bidón-Chanal, 2017).
- (5) «La historia es objeto de una construcción cuyo marco no es el tiempo homogéneo y vacío, sino un ámbito lleno de tiempo actual (...)» (Benjamin citado en Lowy, 2003, p. 138).
- (6) Por eso es que el/la artista archivero/a ocupa «una posición voluntariamente periférica y formula, desde esa excentricidad, recorridos en ciertas ocasiones aleatorios, en otras

ocasiones fragmentarios, pero siempre inconclusos, por la historia. La periferia desde la que opera programáticamente el arte de archivo se vincula, en determinados casos, con el carácter familiar de las fuentes archivísticas que retoma y sobre las que interviene. Esta domesticidad marca el proceso entero con un carácter híbrido. Su ubicación se establece en el contorno entre lo encontrado y lo construido, lo fáctico y lo ficticio, lo público y lo privado (...)» (Véliz, 2020, p. 4).

### Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2010). Ninfas. Barcelona, España: Pre-textos.

Agamben, G. (2015). Infancia e historia. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Aumont, J. y Marie, M. (1990). Análisis del film. Barcelona, España: Paidós.

Benjamin, W. (2005). Konvolute N. En W Benjamin, Libro de los Pasajes (pp.459-490). Madrid, España: Akal.

Benjamin, W. (2012). Origen del trauerspiel alemán. Buenos Aires, Argentina: Gorla.

Bidón Chanal, L. (2017). «Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento». Roberto Bolaño y una novela alegórica. En A. Bertorello & M. J. Rossi, Esto no es un injerto. Ensayos sobre hermenéutica y barroco en América latina (pp. 181-210). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Miño Dávila editores.

Buck-Morss, S. (1995). Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes. Madrid, España: La balsa de medusa.

Comedi, A. (Directora y guionista). (2017). El silencio es un cuerpo que cae [documental]. Recuperado de <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/6661>

Didi-Huberman, G. (2015). Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Foster, H. (2016). El impulso de archivo. *Nimio*, (3), 102-125. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/301073244.pdf>

Lowy, M. (2003). *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis sobre el concepto de historia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Pollock, G. (2010). Lo que las gracias me han hecho hacer... Tiempo, espacio y archivo. *Cuestiones de método feminista*. En G. Pollock, *Encuentros en el museo feminista virtual* (pp. 51-86). Madrid, España: Cátedra.

Rolnik, S. (2008). Furor de archivo. *Revista colombiana de Filosofía de la Ciencia*, 9(18-19), 9-22. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/414/41411852001.pdf>

Taccetta, N. (2018). Memorias de infancia en dictadura: de la potencia del documento al afecto de archivo. *452°F. Revista de Teoría de la literatura y literatura Comparada*, (18), 53-73. Recuperado de <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/19745>

Veliz, M. (2020). Archivos, familias y espectros en el documental latinoamericano contemporáneo. *Culturales*, (8), 1-29. <https://doi.org/10.22234/recu.20200801.e453>