

Departamento de
Artes Audiovisuales

FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Artes Audiovisuales orientación en Teoría y Crítica

Título:

LA NOSTALGIA DE NÉSTOR

Tema:

Montaje, memorias y reflexividad en
El silencio es un cuerpo que cae (Comedi, 2017)

Programa TAE

2021

Ernesto Perna

38.041.745

Leg. 65096/8

+54 221 455 7571

ernestoperna@gmail.com

Tutor/a/e: Antonio Zucherino

*Vida, mi vida, déjate caer, déjate doler, mi vida, déjate enlazar de fuego,
de silencio ingenuo, de piedras verdes en la casa de la noche,
déjate caer y doler, mi vida.*

Alejandra Pizarnik (1962)

RESUMEN

Se aborda la película *El silencio es un cuerpo que cae* (Comedi, 2017) a través de categorías como posmemoria, memoria cultural y topografías históricas. Se indagan las nociones de ensayo cinematográfico y *found footage* para pensar las estrategias mediante las cuales se insertan discursivamente la subjetividad y la reflexividad en el film. Se analizan algunas secuencias a través de nociones tales como montaje de proposiciones, imágenes dialécticas y anacronismos de las imágenes. Se consideran las voces testimoniales así como las elaboraciones ficcionales para reflexionar en torno a las (a)filiaciones genealógicas y políticas. Se concluye interrogando los modos en que se integran las experiencias individuales con las colectivas en aquellos procesos de memorias disidentes que buscan reformular el estatuto de lo político a través de sus imágenes.

PALABRAS CLAVE

Postdictadura; cine-ensayo; montaje; memoria; reflexividad

INTRODUCCIÓN

El silencio es un cuerpo que cae (2017) es la primera película escrita y dirigida por Agustina Comedi, escritora, guionista y realizadora argentina. Agustina narra en su opera prima la historia de su padre Jaime que, ligado a la militancia política y las disidencias sexuales entre los años setenta y noventa en Argentina, se mantuvo signada por la clandestinidad y el silencio.

Jaime llevó consigo durante muchos años una cámara Panasonic con la que registró cientos de horas de vida familiar, festejos, vacaciones y encuentros que conforman buena parte del metraje de la película. Infinitas horas de videos caseros en los que Jaime dejó registrada incluso su propia muerte: se cayó de un caballo con la cámara en la mano cuando Agustina tenía doce años. Tiempo después, un amigo de su padre la encontró en la calle y le dijo: “cuando vos naciste, una parte de Jaime murió para siempre”. Agustina comenzó buscando en los bolsillos de los sacos de Jaime las incógnitas que había dejado tras de sí, la parte de su padre que, desde antes, *ya estaba muerta*. Comienza a develarse una jaula paterna repleta de omisiones y silencios que la familia resguardaba: el amor de Néstor había acompañado a Jaime durante largos años antes de su nacimiento. «Hija de un padre muerto hace muchos años [...], se entera ahora de otras muertes anteriores a la muerte» (Rueda, 2020, p. 1). Néstor era obstetra, incluso sus manos recibieron a Agustina en el momento de su nacimiento. Se encienden historias anteriores a la historia, relatos anteriores al relato, imágenes anteriores a la imagen, sumidas en un silencio atronador.

Antes que narrar linealmente la historia de Jaime la película pretende dejar expuesto su justo reverso: partir de las omisiones del núcleo familiar a lo largo de los años para comenzar a revelarla a través de sus restos. Existen memorias y huellas materiales en el presente gracias al tiempo que cuida de sus ruinas. Múltiples eventos sociales imbricados con silencios que buscan las palabras, fueron dejando los rastros de esas muertes anteriores a la muerte. Entre las imágenes se actualizan operaciones de la memoria que ensayan múltiples

reescrituras del pasado. Insiste el silencio como espacio posible, también como refugio. Un espacio seguro ante el peligro omnisciente pero también un peligro en sí mismo. La impotencia del secreto y el recuerdo inconcluso sobre aquello que no pudo gritarse a viva voz, mostrarse a viva carne.

Me propongo abordar el film a través de categorías que se intercalan como montaje, memoria y reflexividad. Sitúo la película en el imaginario postdictatorial para indagar las relaciones que se establecen entre ideas como posmemoria y memorias culturales considerando la idea de cine como *topografía histórica* (Elsaesser, 2020). Las construcciones reflexivas, así como la inscripción subjetiva de la realizadora, me permiten profundizar en categorías de análisis propias del *found footage* y el film-ensayo. Analizo las estrategias a través de las cuales la reflexividad y la subjetividad se insertan discursivamente en el film para *hacer memoria*. ¿Cómo se expone un pensamiento visual, una mirada que piensa? ¿Qué procedimientos formales logran conectar ideas y tiempos discontinuos para hacemos pensar en las imágenes, y específicamente en el metraje encontrado, como nexos posibles para desencadenar procesos de memoria? ¿Cómo dialoga el texto fílmico con su propia expresión? ¿Cómo se restaura una memoria que fue borrada y que, en ese mismo proceso de reconstrucción-deconstrucción, se toma a sí misma por objeto?

Analizo algunas secuencias de montaje a través de nociones como montaje de proposiciones, imágenes dialécticas, operaciones anamnéticas y anacronismos. Me pregunto, ¿Qué estrategias se emplean para desocultar lo silenciado en el material de archivo? ¿Qué procedimientos estéticos se ponen en juego para contrastar y hacer saltar las imágenes en su dimensión histórica? ¿De qué manera actúan los anacronismos para *hacer la historia* quebrando la linealidad del tiempo cronológico? ¿Cómo a través del montaje y el sonido se evoca el funcionamiento de la memoria y se subrayan aquellos baches que dejó lo no-dicho, lo omitido, lo silenciado?

Considero las voces testimoniales que tienen lugar en el film para examinar sus relaciones con los procesos de reconstrucción de una historia ausente.

¿Cómo intervienen los procesos de la memoria en las reconstrucciones que se materializan en el testimonio y la ficcionalización? ¿Cómo reflexiona el film en torno a las filiaciones genealógicas y las afiliaciones políticas? ¿De qué manera se propone integrar las experiencias individuales con las colectivas? ¿Qué recursos propone para enlazar las memorias generacionales y reanimar diálogos que puedan sobreponerse al tiempo? ¿Cómo se convocan las memorias omitidas del pasado para reformular, a través de sus imágenes, los estatutos sociales que *hoy* delimitan lo político?

ENTRE MEMORIAS CULTURALES Y TOPOGRAFÍAS HISTÓRICAS

La película de Comedi podría situarse en relación a ciertos relatos cinematográficos argentinos vinculados a la postdictadura y la elaboración de la violencia del pasado dictatorial argentino¹. Se encuentra en diálogo permanente con el imaginario de los años 90 y una narrativa generacional propia del grupo de hijas e hijos que no ha vivido de primera mano la crueldad del genocidio, pero sí sus múltiples resonancias. Narraciones que comparten una experiencia indirecta de lo acontecido y que a mediados de los 90 comenzaron a nuclearse alrededor de la agrupación HIJOS. A través de películas pero también de intervenciones artísticas, instalaciones, actos de denuncia y actividades testimoniales, fue conformándose a lo largo del tiempo un corpus de obras que contribuyeron a reelaborar ideas profundas en torno a la memoria, la identidad personal y la exposición pública en Argentina (Amado, 2008).

Sin embargo, *El silencio es un cuerpo que cae* evoca un contexto en que, pasados los años 80 y exterminadas casi por completo las distintas formas de militancia política, sindical y obrera, la persecución de gays, maricas, putos, lesbianas, travestis, trans y otras disidencias sexo-genéricas era cada vez más común y atravesaba casi la totalidad de la esfera pública y también privada. De este modo, el film no se restringe a la memoria del terrorismo de Estado, más bien evoca un entramado complejo de violencias que se extendió incluso en períodos democráticos. Así lo denunció Carlos Jauregui en su época y lo demuestra en su investigación Santiago Insausti (2015).

Marianne Hirsch (2012) ha englobado bajo la denominación de *posmemoria* a las memorias de las generaciones no-protagonistas posteriores a sucesos traumáticos. Los acontecimientos del pasado aparecen en esta *memoria de segunda generación* a través de relatos que les preexisten. Los modos en que fue

¹ Se pueden citar ejemplos provenientes de la fotografía como *Recuerdos inventados* (Gabriela Bettini, 2003), *Fotos lavadas* (Soledad Sánchez Goldar, 2005) o *Arqueología de la ausencia* (Lucila Quieto, 2008); como también del cine, *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Papá Iván* (María Inés Roque, 2004), *M* (Nicolás Prividera, 2007); o trabajos performativos híbridos como *Mi vida después* (Lola Arias) o *Campo de Mayo* (Félix Bruzzone).

transmitido el pasado presenta dificultades no sólo por la mediación generacional sino también por la mediación afectiva, sea familiar o afiliativa, motivo por el cual uno de sus rasgos fundamentales es la implicación personal y subjetiva en la reconstrucción de la memoria heredada (Quílez Esteve, 2014). De esta manera, la memoria transmitida por testigos directos de los hechos históricos va cediendo el terreno a las memorias basadas en producciones culturales propias de las generaciones posteriores que reinterpretan y reconstruyen los acontecimientos para insertarlos en nuevos contextos generacionales. A través de distintas producciones culturales contemporáneas se evidencia «una lenta pero imparable sustitución de la *memoria comunicativa* por la *memoria cultural*» (Quílez Esteve, 2014, p. 6).

Thomas Elsaesser (2020) propone recuperar la idea del cine como un medio arqueológico y topográfico que abre el pensamiento histórico a la memoria cultural y especialmente a sus restos traumáticos. Encuentra relaciones entre los procesos de la memoria y la idea del cine como presencia fantasmal que, susceptible de actualizarse y sobrevivir al paso del tiempo, nunca termina de situarse en el pasado. Entendiendo que el pasado es inaccesible más que en sus huellas materiales del presente, categorías que solían quedar separadas como memoria e historia hoy difuminan sus fronteras. El cine como topografía histórica enciende debates sobre la quietud en movimiento y el movimiento en detención. *El silencio es un cuerpo que cae* puede pensarse como una extensión de aquellas topografías históricas que tienen en común con la memoria cultural el lenguaje de un pasado «recubierto y recuperado, recordado y recolectado, como el salvamento de secretos, de oportunidades perdidas y de tesoros hundidos» (p. 28).

En la intención de poner en forma un relato de un relato (en este caso, ausente, omitido, opaco), una imagen de una imagen (familiar, archivada, encontrada) se percibe una primera mediación². Al mismo tiempo, un *volver a*

² Mediación que podría considerarse *metareflexiva* (García, 2018) teniendo en cuenta las críticas de Beatriz Sarlo (2005) al concepto de *posmemoria*, cuyo carácter mediado sería común a cualquier memoria puesto que «toda narración del pasado es una representación, algo dicho en lugar de un hecho». Este tipo de fragmentariedad y mediación sería, según Sarlo, un rasgo de la

mirar se constituye como rasgo fundamental del trabajo con material encontrado que desplaza las imágenes de su contexto (*iluminadas por el olvido*) y sugiere una reflexión sobre esa distancia³. El montaje como *posición*, herramienta para interrumpir la linealidad, se emplea en este caso como *exposición*, salta al afuera asumiendo su propio marco de indecibilidad y revelando que toda *puesta en forma* es el reverso de la *exposición de lo informe* (García, 2018). Asimismo, la inscripción subjetiva de la realizadora en una voz autoral dispersa contribuye a profundizar las distancias reflexivas al tiempo que evoca un complejo *trabajo con el resto*. Esto es, las ruinas de un objeto perdido dos veces: en el silencio (informe, inasible, vacío) y en el tiempo (accesible únicamente a través de las huellas materiales que dejó el pasado). El *trabajo con el resto*, señala García (2018), apuesta a una *política del resto*.

Agustina emprende, de este modo, una búsqueda de sentido *desde el presente* creando su propio objeto en el camino. Los secretos y silencios que a través del tiempo agujerearon los relatos del pasado de Jaime presentan memorias inabarcables a las que se accede sólo de forma parcial y fragmentaria mediante la deconstrucción/reconstrucción que Agustina emprende a través del montaje. Contra toda automatización de la percepción, el montaje de imágenes permite concebir los procesos de memoria como efecto anamórfico donde «sólo un arduo trabajo de la mirada permite ver el objeto, y una vez obtenido bastaría un pequeño deslizamiento, un momento de distracción, para que nuevamente desaparezca» (García, 2018, p. 52).

sociedad contemporánea antes que una característica de la *posmemoria* (citado en Quílez Esteve, 2014, p. 65).

³ El archivo recobra nuevos matices reflexivos si pensamos que las filmaciones familiares no tienen como primer objetivo integrarse a una película: «grabar a tu familia se debe más a una presión externa sobre el sujeto, al resultado de la ideología familiarista que lo penetra y lo constituye, que a una verdadera intención personal» (Odín, 2007, p. 100). Todas cuestiones que se tematizan mediante el montaje.

ENTRE SUBJETIVIDAD Y REFLEXIVIDAD

Antes que documental podría clasificarse como cine de no-ficción por el modo en que la película se configura en la instancia de recepción: frente a un film familiar nos alejamos de un modo de lectura documentalizante para acercarnos a un modo de lectura privado más relacionado con la afectividad y la autenticidad que con la veracidad (Odín, 2007). Aún así, renuente a las categorías, justamente por su carácter a-género, su condición fronteriza y su forma herética, propia e intransferible, *El silencio es un cuerpo que cae* se ubica con claridad en los abordajes relacionados al *ensayo cinematográfico*, un término casi indisociable del *found footage*⁴. El film-ensayo emplea imágenes de archivo ya no como índice de lo real ni como documento de la historia sino como *evidencia de una mirada* sobre el mundo, como *ruina* de la representación histórica (Catalá, 2007, p. 94). Esta tendencia hacia la subjetividad y la ausencia de certezas, Rascaroli (2014) la enmarca, por un lado, como resultado de la postmodernización del campo social y el campo artístico; por el otro, como continuación de las prácticas fílmicas propias del modernismo europeo.

Distintos autores destacan dos rasgos fundamentales del ensayo cinematográfico como características que se entremezclan y contaminan: la inserción discursiva de una subjetividad pensante (que en este caso se encarna en la voz de Agustina) y la reflexividad (dada por la manipulación de imágenes *en segundo grado*, el uso de la voz autoral, la preeminencia del montaje y la combinación de materiales).

Según Josep María Català (2007), el *ensayo cinematográfico* pone en marcha un *pensamiento-habla de carácter visual* donde se anulan las distancias entre conocimiento y práctica. El propio conocimiento queda *reflexivamente atado* puesto que «ya no reflexiona sobre el hacer; antes bien, el hacer es al mismo tiempo conocer» (Lash, 2005 citado en Català, 2007, p. 103). Vamos

⁴ Paul Arthur (2005), por ejemplo, se refiere al *found footage* como «axiomático para el proyecto ensayístico» (Arthur, 2005 citado en Weinrichter, 2006, p. 40)

descubriendo, junto a Agustina, tanto la parte de Jaime que murió cuando ella nació como una forma de narrar esos huecos. Catalá (2007) nos previene: «cualquier acto de habla implica una actividad reflexiva, aunque sea mínima o esté implícita en el proceso. Del mismo modo, cualquier visualización implica una determinada reflexión de las mismas características» (p. 103).

Subjetividad y reflexividad, así como la voz y el montaje, se vuelven herramientas decisivas en los procesos de (re)construcción de una memoria que se tematiza a sí misma. Ambos rasgos son interdependientes y encarnan todas las actividades propuestas por el film. Sin embargo, tiene lugar un tipo de reflexividad narrativa que recusa tanto la biografía como la autobiografía, desplazando al sujeto del centro de la representación y asentándolo asimismo en la reflexividad. Las estrategias discursivas se combinan, vuelven sobre sí, explicitan sus contornos, promueven las distancias para interpelar la mirada y provocar así su propio repliegue.

La evocación de la primera persona narrativa a través de la materialidad de la voz de Agustina contagia las imágenes. Se revela una figura autoral que se transfigura en una ficción en proceso de memoria. La voz que narra se extiende enunciativamente por fuera del texto y admite su propia parcialidad en una actitud política de auto-afirmación y auto-expresión. Siguiendo a Rascaroli (2014), aquel yo logra marcar su presencia (a través de sus ausencias sonoras y visuales) enunciándose implícitamente en un “yo estuve allí, detrás de las imágenes, detrás del montaje, tomé decisiones, me inscribí en sus operaciones”. De este modo, la conciencia del realizador parece equipararse con la visión, generando un espacio íntimo donde sujeto, narrador, realizador, autor, se confunden o simulan ser la misma cosa. Català (2007) se refiere al «habla visual que se hace sujeto a través de su propia estructuración» como *post-sujeto* pensando un retomo del sujeto «como ruina de sí mismo, como sujeto incompleto que ha abandonado el centro de la racionalidad cartesiana» (p. 104). El sujeto que narra, homologable a lo narrado, no deja de rehuir tal unidad dado que resalta cómo el yo del pasado se transforma siempre en *otro*.

Aquella entidad subjetiva que se exhibe en proceso de memoria y reflexividad resalta la existencia del pensamiento como actividad anterior a su propia expresión y susceptible de traducirse en imágenes. La figura de Agustina se emplaza entonces a través de una doble *identidad*: como heredera de múltiples ausencias y como realizadora en proceso de auto-extrañamiento y búsqueda de sentido. En las imágenes que se suceden a lo largo del film reaparecen los relatos de relatos, así como los huecos que se buscan recomponer en el propio acto de expresión. Insiste el archivo de una pequeña Agustina queriendo tocar el violín como montando su primera película. La película, de este modo, desencadena procesos de memoria que tienden a «elimina[r] la desunión entre lo que hay que transmitir y el acto de transmisión, involucrando enteramente al sujeto de la herencia, en un acontecimiento que debe ser entendido como la *revolución del ahora*, esto es, una mutación radical de nuestra experiencia del tiempo» (García, 2018, p. 10).

ENTRE FULGURACIONES Y ANACRONISMOS

La secuencialidad que se establece a través del montaje no persigue establecer continuidades causales o espacio-temporales como en el montaje clásico sino una continuidad discursiva. A propósito de este tipo de encadenamiento característico del ensayo cinematográfico aparece la idea de un *montaje de proposiciones*⁵, cuya mejor expresión se halla en la dialéctica de materiales (Weinrichter, 2006). Se trata de la creación de imágenes nuevas como resultado del diálogo que entablan entre sí distintas materialidades: «cuanto más separados estén los elementos que se contrastan, más potencia tendrá la metáfora [...] Porque los nuevos significados no nacen sólo en los tránsitos [...] entre la imagen y el sonido, sino de los cruces, de los pasajes y tránsitos entre los propios medios [...]» (Ruiz de Samaniego, 2010, p. 119).

El silencio es un cuerpo que cae se despliega en una multiplicidad de materiales que van desde apuestas ficcionales, entrevistas testimoniales, fotografías filmadas y secuencias fotográficas, hasta registros del material propio, es decir, registros de registros. Nuevamente, imágenes de imágenes, desdoblamientos e indagaciones reflexivas que estéticamente remiten al gesto modernista de las vanguardias históricas. Los ejercicios de *remediación* a lo largo de la película despiertan reflexiones sobre las distancias, esta vez, entre los medios: el sonido del VHS interviniendo en imágenes filmadas con Super-8, las imágenes recreadas que se imbrican con archivos familiares, las fotografías Polaroid escaneadas, las entrevistas (re)grabadas de un televisor, las frases sobreimpresas que revelan el medio digital, etc.

La tecnología VHS atraviesa estéticamente la totalidad del film tendiendo lazos con el imaginario postdictatorial de los años 90 y simulando una instancia de montaje propia del video, donde pausar, retroceder, repetir, saltar entre las imágenes, se constituyen como devenires siempre posibles que vuelven inestable

⁵ Un tipo de montaje que proviene del montaje asociativo de las vanguardias, desde Ruttman, Vertov o el montaje dialéctico de Eisenstein, aunque se termina plasmando más concretamente en Hans Richter y años después en Godard (Ruiz de Samaniego, 2010).

y contingente al flujo de las imágenes. El acto del montaje se revela como *locus*, como posición, un *desde el montaje* (así como un *desde el presente* del cuerpo) que busca instaurarse formalmente.

La película propone tensiones permanentes entre tiempos pasados y presentes. El contraste de tiempos heterogéneos restituye a las imágenes una dimensión histórica que me interesa indagar a través de la noción de *imagen dialéctica* propuesta inicialmente por Walter Benjamin. Se trata de *una* imagen múltiple, no necesariamente visual sino metafórica, que posee un movimiento de mutaciones y permanencias donde prevalece la interpelación del presente y la reflexión sobre los modos en que se accede al pasado (Didi-Huberman, 2006). Benjamin recupera los principios de montaje del teatro épico de Bertold Brecht para elaborar la idea de las constelaciones y de las imágenes dialécticas pensando en un montaje dedicado a levantar grandes construcciones dialécticas materialistas, pero mediante elementos constructivos muy pequeños. Benjamin descubre, en el análisis de lo pequeño (incluso también de lo marginal), el *momento singular del acontecer total* (de Pedro, 2020). De este modo, la imagen dialéctica expresa una doble temporalidad: «de “actualidad integral” (*integraler Aktualität*) y de apertura “de todos los lados” (*allseitiger*) del tiempo (Didi-Huberman, 2006, p. 168).

Una amiga de Jaime integrante del grupo Kalas⁶ cuenta en una de las entrevistas que en aquella época había estado de sitio permanente y la policía, alegando *averiguación de antecedentes*, te llevaba si eras puto, amanerado, o te vestías de mujer: “Veíamos a la policía y nos paralizábamos. Teníamos una contraseña ‘trece, trece, trece’, y yo me desesperaba y abría las piernas y trataba de caminar de otra forma”. Casi no termina de pronunciarse la última palabra que la imagen inmediatamente posterior muestra una bandera argentina izándose en una escuela primaria mientras Jaime canta detrás de cámara el himno nacional

⁶ Un grupo de artistas drag, maricas y transformistas que en las décadas del 80 y 90 actuaban y cantaban en escenarios del *under* cordobés. De *El silencio es un cuerpo que cae* se desprende *Playback, ensayo de una despedida* (Comedi, 2019), un cortometraje que aborda al grupo Kalas a través de material de archivo e indaga el imaginario político de las comunidades sexo-disidentes en los años ochenta así como la crisis en las provincias a partir de la aparición del VIH/SIDA.

argentino. ¿Qué sucede súbitamente entre estas imágenes tan juntas, tan bien empalmadas por un salto de imagen que hasta parecen tocarse? ¿Qué es lo que sugiere el ensamble sorpresivo de estos fragmentos? Lo único permanente es la pregunta, la emergencia de nuevos interrogantes, el movimiento incierto de nuestras interpretaciones, la apertura de la experiencia presente que busca interpelar nuestro juicio crítico sobre el pasado. Benjamin utiliza el término *fulguración* para abarcar lo visual y lo temporal que se reúnen en la imagen dialéctica:

Tales son los poderes de la imagen [...] Poder de *colisión*, donde las cosas, los tiempos son puestos en contacto, “chocados”, dice Benjamin, y disgregados por ese mismo contacto. Poder de *relampagueo*, como si la fulguración producida por el choque fuera la única luz posible para hacer visible la auténtica historicidad de las cosas (Didi-Huberman, 2006, p. 168)

En la siguiente secuencia vuelven a aparecer imágenes tomadas por Jaime, esta vez desde un parque donde hay un mirador en el que puede verse gran parte de la ciudad de Córdoba. Se oye a Jaime decir: “un poco la idea de traerlos acá es para que vean que Córdoba es un pozo”. El testimonio que sigue cuenta que: “para 1980 la guerrilla y todo lo que era la militancia política, obrera, sindical, ya estaban totalmente exterminados, así que los calabozos se empezaron a llenar con putas y putos”. Ambos fragmentos chocan, se resemantizan en la duración del encuentro. El pozo al que Jaime aludía antes del corte y el exterminio que se menciona en el testimonio actual adquieren una fuerza de choque entre lo personal y lo público, lo contingente y lo histórico, impensable en imágenes aisladas. Ambas se recontextualizan y reconstruyen, generan aquel «corte transversal que permite un encuentro súbito entre el ahora y lo sido, y da así lugar a lo incontable» (García, 2018, p. 87).

La imagen dialéctica traza una línea de fractura entre los tiempos, una temporalidad de doble faz que remite a la tesis de Didi-Huberman (2006) sobre la historia del arte como disciplina anacrónica. El anacronismo de las imágenes busca complejizar los modelos de tiempo que ponen en marcha el saber histórico: «el objeto cronológico no es en sí mismo pensable más que en su contra-ritmo anacrónico. Un objeto dialéctico. Una cosa de doble faz, una percusión rítmica» (p.

63). Prevalece la actualidad del ahora puesto que no se parte de los hechos pasados en sí mismos si no de ese movimiento que los recuerda.

Hay secuencias de montaje donde prevalecen operaciones de sustracción sobre el material registrado por Jaime. Entre los fragmentos se vislumbran nuevas relaciones que no existían en el *continuum* de las tomas originales y así se remarca tanto una distancia como un punto de vista sobre el material. La disposición de los cortes no sólo hace saltar la imagen en cortes de salto o *jump cuts* sino que se propone tejer nuevos sentidos entre las imágenes y entre los discursos que rescatan desde el sonido. De este modo, las lógicas no lineales que intervienen en estas secuencias de montaje permiten pensar en operaciones anamnéticas: «se trata de recoger y añadir imágenes de una misma naturaleza para hacerlas significar no tanto una cosa distinta de lo que dicen, sino más exactamente aquello que ellas muestran y que no queremos ver» (Brenez, 2010, p. 2).

Un ejemplo puede visualizarse en la secuencia del cumpleaños de Adrián que inicia con una pregunta hacia un niño y se responde por él. Acto seguido, Jaime pregunta a Monona por anuncios importantes y entre los cortes de imágenes subsiguientes se suceden distintos enunciados: “no nacimos para vivir solos”, “que procreen un macho”, “que digan como salió la ecografía”, “que se casen pronto”, “no dejar pasar mucho, porque los buenos momentos los debemos de continuar”, “soy feliz porque conocí a Adrián, soy feliz porque él existe”. Entre imposiciones y prescripciones del deseo, las imágenes puestas en relación acentúan una distancia reflexiva respecto a la institución familiar heteronormada y la reproducción acrítica de sus valores. Las imágenes montadas, en sus fisuras, interrogan el presente de la mirada y los anacronismos salen a la luz. La última frase de Susana en el testimonio inmediatamente anterior a estas imágenes decía que “en tantos años se internaliza esa actitud”. De esta manera, «en la lengua constructiva/destructiva del montaje confluyen la exigencia anamnética y la pasión militante de las tareas políticas que demanda el presente» (García, 2018, p. 11).

En otra secuencia de montaje se muestra un grupo de niños en un cumpleaños de Agustina en el que visitan un zoológico. Mientras se concatenan imágenes de niños inquietos con tomas de animales en cautiverio, se suceden distintas voces fuera de campo: "...hembras", "es una nena, es una nena o un varón", "ese es otro macho que, digamos, le gustan las hembras y se pelea con el otro macho por las hembras", "levantate la mano quién es el macho", "tenemos la mamá que está acá arriba, bueno, con la mamá es totalmente diferente al papá, a ver". Las repetidas alusiones al género, así como el cruce entre imágenes de niños y animales junto a palabras como *macho y hembra, papá y mamá*, abre numerosas disyuntivas respecto a la transmisión de una matriz cultural de desigualdad tan acentuada en los años 90 de la que participan aquellos esquemas binarios que estipulan un *deber ser* para cada género asignado. Se trata de categorías y restricciones que han cercenado históricamente las potencias de nuestros cuerpos.

El anacronismo de las imágenes se transforma así en un anacronismo de la historia. Entre las imágenes aparecen niños trepados a una estatua, uno de ellos tocándole los pechos a la figura. La imagen montada entonces rebobina acentuando ese mismo movimiento hasta mostrarnos nuevamente animales encerrados mientras se recalca la frase "ese es otro macho que, digamos, le gustan las hembras y se pelea con el otro macho por las hembras". Incluso en la repetición, en la insistencia de algunos fragmentos que retornan, comienzan a trazarse nuevos recorridos que actualizan algunas distancias. Para ir más allá, podría interpretarse una crítica de tipo antihumanista o al menos antiespecista por el modo en que se inscriben los animales en las imágenes y sus representaciones, por ejemplo, en adultos disfrazados, trabajadores del zoológico siendo tironeados por niños. De este modo no sólo se ponen en tensión ideas respecto al género sino a la especie, cuestionando las relaciones que la humanidad establece con la naturaleza y, a fin de cuentas, con todo aquello que percibe distinto de sí mismo. Más adelante, en la secuencia de la doma de caballos o incluso en la referencia final sobre *vivir en una jaula*, se actualiza esta lectura. Se demuestra así la actividad artesanal de una película que se propone, tal como ve García (2018) en los videos de Marcelo Expósito, «el trabajo mismo con las ilusiones que nos

constituyen como sujetos (y los imaginarios en conflicto que instituyen lo social) [...] en una misma búsqueda de nuevos modelos de autoproducción política de la subjetividad, de producción *di-sensual* de lo común» (p. 26).

En otra de las secuencias, la Delpi (amigx y ex pareja de Jaime) finaliza su testimonio diciendo: “Yo no le había conocido historia a él con mujeres en la época gay, tampoco me lo había cuestionado, y de golpe un día: ‘Jaime se casó con una mina’. Ah, mirá...”. Aparecen rápidamente imágenes de Disney: un Mickey Mouse saludando desde arriba de una carroza iluminada, mujeres disfrazadas de hadas saludando bajo una infinidad de focos, el personaje de La sirenita cantando sobre un escenario, Úrsula diciéndole que le pertenece: *the only way to get what you want is to become human yourself* (“la única manera de conseguir lo que quieres es volverte humana tú misma”). Una máquina de humo. Ariel se transforma en humana y salta a los brazos de un hombre con el que se da un beso final. Explotan los fuegos artificiales. Y nuevamente estallan las fulguraciones, de la decisión de Jaime de constituir una familia tradicional a un espectáculo exorbitante en Disneyworld va quedando el halo de una dialéctica en suspenso, una imagen entrecortada de Jaime volviéndose *humano* por sí mismo.

ENTRE TESTIMONIOS Y RECONSTRUCCIONES

Siguiendo a Elizabeth Jelin (2002) en su ya clásica investigación sobre las memorias de la represión política en el Cono Sur, las memorias (así como las experiencias) son simultáneamente individuales y sociales dado que se construyen en la comunidad del acto narrativo, se enmarcan socialmente entre el narrar y el escuchar. Por eso, más que un recuerdo, la memoria se nos presenta como «la experiencia, siempre actual, de una pura transmisibilidad: el com/partir la experiencia en acto» (García, 2018, p. 10). El conflicto aparece cuando se produce un agujero en la representación psíquica, un hueco en la capacidad de ser contado: faltan las palabras, faltan los recuerdos, *algo* se desprende del mundo simbólico y el sujeto queda ajeno a él. La memoria entonces se desarticula.

Este común que se pone en acto en los procesos en que está implicada la memoria aparece en el film a través de la lógica del testimonio. La voz testimonial expresa y da cuenta de un yo que desplaza su subjetividad a la esfera pública: «el ser privado se traviste entonces en “ser social”» (Amado, 2008, p. 116). En el testimonio se encuentran lo individual y lo colectivo. Se emplaza al mismo tiempo la figura del testigo-escucha que se dirige al encuentro del relato de lo ausente, de lo no-dicho y clausurado en el silencio. El escucha (Agustina en este caso y, por extensión -no sin problemas-, nosotros) se abre a la conciencia de un tiempo pasado para volverse así *poseedor* de lo definitivamente ausente (Amado, 2008). «Encontrar a otros con capacidad de escuchar es central en el proceso de quebrar silencios», nos dice Jelin (2002, p. 32)

Hacia el comienzo del film, el testimonio de Susana (compañera de militancia de Jaime) ilustra esa tensión ética donde los límites entre lo privado y lo público pueden ponerse rígidos. Susana, sonriendo, le dice a Agustina: “Yo creo que lo que vos querés preguntar es esta historia sobre los temas de homosexualidad... ¿O vos la tenés de otra manera a la pregunta?”. Susana se lleva la mano a la cara y después de un corte: “Yo en esta entrevista o en lo que va a ser, yo no voy a hablar de esas cosas, de las historias personales con Jaime, porque eso sí yo lo

siento que es una *historia nuestra*, ¿me explico? ¿no? Bueno, hasta tanto no apagues ese aparato yo no voy a seguir con esto”. Susana se refiere a la cámara, “lo paro, lo paro” responde Agustina. El flujo de las imágenes se interrumpe dejando una imagen congelada, desplazada de Susana, mientras se la escucha decir en otra situación: “Lo que pasa es que... *cuesta*. La sensación íntima no era de *doble vida*, era como que uno vivía adentro de su casa su relación afectiva y *afuera eras otro*. Y, en tantos años, se internaliza esta actitud”.

De esta manera, en el acto testimonial «nace una nueva verdad» (Jelin, 2002, p. 84): existe una *historia nuestra* que no se deja develar, que *cuesta* transmitir. Como escuchas, en esa gesta privada donde las subjetividades se cruzan, ciertos límites no se dejan transgredir. Al mismo tiempo, queda expuesto un movimiento, una lógica de acercamientos y distanciamientos en relación a las tensiones del pasado: desde “Yo creo que vos querés preguntar sobre *los temas de homosexualidad*”, pasando por “Yo no voy a hablar de esas cosas” hasta “Lo que pasa es que... *cuesta*”. El testimonio se torna imposible sin este vaivén, sin este juego de distancias donde se negocian las fronteras entre el preservar y el exponer (Jelin, 2002).

Otra amiga de Jaime, en una de las entrevistas testimoniales hacia el final de la película, se refiere al viaje que hicieron a Europa en plena aparición de la pandemia de VIH:

[...] Ellos ahí en Francia estudiando los casos y resulta que hicimos causa común las tres mujeres contra Jaime diciéndole que no fuera a cometer... [ríe] ningún ilícito porque corríamos peligro nosotras [ríe otra vez], entonces... [se tapa la cara, se refriega los ojos, se estremece] ah... fue tremendo porque es el prejuicio ante el miedo y el desconocimiento... Entonces le dijimos una cosa muy dolorosa que yo no puedo superar: no usas las toallas nuestras, o cada uno usa su toalla [inspira, se estremece] Aaah. Vos sabés que ese es un gran dolor y... esto de poder decírtelo, a mí me va a aliviar.

Conscientes en tanto productos históricos, las voces subjetivas del presente buscan así compartir lo incomprensible de sí mismas y del pasado: «Es, en todo caso, desde lo que no se comprende, desde lo que resulta incomprensible, que se genera el acto creativo de transmitir» (Lanzmann, 1995 citado en Jelin, 2002, p. 87). Continúa el testimonio: “Mirá vos, lo que es el miedo, la ignorancia y el

prejuicio de alguien... Nosotros nos creíamos que estábamos en la avanzada del pensamiento, resulta que, cuando las papas queman...". Entonces Agustina le pregunta si se acuerda algo de la enfermedad de Néstor. Ella responde:

Te imaginás, para un chico de 38 años, debe haber sido espantoso verse así... tan bello, tan bello... la voz gruesa tenía, tenía una voz muy linda, gruesa... [se le detiene la mirada, espera, la vemos mirando hacia los lados esforzándose en recordar, suspira, se lleva la mano al mentón] pero, me encuentro con él después de un tiempo y, venía del gimnasio, me dice 'me siento muy solo... Jaime [enfatisa, la mira a Agustina] no viene mucho a verme porque está con su familia pero... yo tengo mucha nostalgia de eso' [se toca el pecho levantando las cejas, se interrumpe]. No te lo quería contar pero... me parece que fue así, pero yo, tampoco me lo dijo a mí, de que él estaba enfermo, y lo noté, siempre muy lindo, hacia fierros, qué se yo, pero que estaba, viste, un poquito como... necesitado de la presencia de Jaime, pero si Jaime estaba recién casado, tenía a su hija chiquita y todo lo demás... Yo lo entendí siempre a tu padre... en el sentido de que él había tomado su espacio porque estaba ocupado en otra cosa...

Mientras termina la frase sonrío levantando las cejas y se le iluminan los ojos mirando a Agustina, indagando su presencia con una sonrisa. Inmediatamente después aparece la imagen de Agustina, pequeña, ya no practicando sino tocando el violín en público mientras un piano la acompaña. De esta manera, se expande la experiencia de un presente que abre posibilidades en el ahora, un presente que difiere respecto de sí y deja de ser recuerdo para volverse memoria. Aparece el fenómeno de la memoria como acto de poner al presente en estado de memoria: «ella no le trae algo al ahora, sino que más bien le quita, le sustrae su propio estatuto de *presente*. Podríamos decir: lo afecta» (García, 2018, p. 9). Un movimiento entre el sonido y el sentido, entre la risa y el estremecimiento, entre la búsqueda del recuerdo en el pasado y la nostalgia de Néstor en el ahora, reaviva los tiempos y *espacializa* la memoria encarnada en el cuerpo (Jameson, 1992 citado en Amado, 2008).

En distintos momentos del film se intercalan secuencias ficcionales que destacan, mediante planos cerrados e impersonales, las vicisitudes del cuerpo, los movimientos de encuentro y desencuentro en relación a otros cuerpos, donde no hay mediación de las palabras. Aparece la idea de fábula como acto creativo, como resorte de la memoria (Amado, 2008).

Niños que juegan, se pelean, se empujan, se tocan, se buscan y se repelen, se mojan, se suben a un árbol, comprueban sus límites corporales, así como las imágenes sus propios límites perceptivos a través del embotamiento sonoro y los planos cortos que marcan el ritmo de cortes abruptos y saltos de imagen. Adolescentes tirando piedras en un puente, adultos bailando que terminan de encontrarse en la música y en el beso. Imágenes de una gran potencia poética que acá unifico, pero aparecen distribuidas a lo largo del film para ofrecer otros sentidos. Las imágenes a veces se extienden, se dan un tiempo, una duración, incluso enmudecen si necesitan acentuar el silencio. Algunos injertos ficcionales ilustran testimonios evocados por la voz de Agustina, otros acompañan relatos que nadie quería encamar con la cámara encendida. A través de estas secuencias, en palabras de Luis Ignacio García (2018), «recordamos que la imagen de ese pasado es siempre una *construcción activa* por parte de un presente que lo convoca. Nos recuerdan que la memoria mira bajo las formas de la ficción. Incluso, y tanto más, de la *ficción involuntaria*» (p. 44).

ENTRE MIRADAS Y (A)FILIACIONES

Varias de las imágenes filmadas por Jaime pueden considerarse una *evidencia* de su mirada sobre el mundo, un registro donde yace latente la inscripción de su propia memoria. En los primeros minutos del film: la mirada de Jaime explorando el cuerpo del David de Miguel Ángel, recorriéndolo desde distintos ángulos, imaginariamente, ¿Puede mirarse una obra de arte con deseo? ¿Qué ve Agustina mirando a Jaime mirar? Entre la belleza expuesta y el deseo impuesto, la mirada nos atraviesa a través de las imágenes. Parece ensayarse una autopsia en el sentido de *ver con sus propios ojos* aquellas imágenes que se suceden. Éstas dejan de ser relevantes por lo que muestran sino por aquello que las constituye y así la mirada se desdobra. Dialéctica de la mirada: un gesto activo en reconstruir una mirada propia sobre ese pasado, así como un (des)encuentro entre las imágenes del pasado y la memoria de quien pone en acto su mirada (García, 2018).

Se trata de un movimiento que se replica en la estructura de la película cuyo punto de partida se establece en indagaciones sobre la mirada de Jaime para desembocar, hacia el final del film, en la reflexividad de la mirada de Agustina y, acentuando las distancias, en la mirada de su hijo Luca. ¿Cómo deconstruir una memoria que insiste en tomarse por objeto? El punto cúlmine de la reflexividad se establece cuando se descubre quien está detrás de cámara. Hay un niño. Aparece Agustina, *desde el presente*, siendo filmada por Luca. Se traza un recorrido que tematiza los ciclos de la vida humana y deja *expuesta*, a través de la imagen y su función metalingüística, la filiación como institución eminentemente política (Amado, 2008). Después Luca entrega la cámara a Agustina para que filme mientras dibuja. Las miradas se despliegan como imágenes, uno y otro detrás la cámara, así como Jaime, nos devuelven la mirada. Madre e hijo dialogan sin coexistir en la imagen. Luego de jugar al *Veo, veo*, Agustina le repregunta: “¿Qué cosa te parece a vos la más maravillosa de todo el mundo?”. Luca responde: “ver algo que nunca vi por primera vez”. Agustina: “Y... porque eso te

parece maravilloso?”. Luca: “Porque me gusta mucho ver cosas que nunca vi”. Agustina: “¿Cosas cómo qué, por ejemplo?”. Luca le responde: “Como... ver un leopardo vivo, en la naturaleza, vivo, libre”. “¿Y qué significa ser libre?” le pregunta Agustina. Luca responde finalmente: “Libre significa no tener que estar en una *jaula*”. La película insiste en volver sobre sí misma.

La interrogación genealógica lleva implícita un cuestionamiento sobre el poder que es responsable de movilizar aquellos contenidos que moldean lo individual como subjetividad (Amado, 2008). En este marco se manifiesta la entidad familiar como una institución crucial en la captura de la percepción y permite plantear indagaciones éticas e interrogantes respecto a nuevas formas de afecto y agenciamiento. Suely Rolnik (2006) se pregunta por nuevas formas del amor cuando éste parece imposible. Piensa la invención de una nueva suavidad no como hecho objetivo sino como objetivo micropolítico, una micropolítica del afecto que persiga la invención de otra relación, por ejemplo, con el cuerpo, presente en los devenires animales. Señala que, por temor a la desterritorialización, a un deseo de absoluto, decidimos anestesiarnos de familiarismo sin pensar un más allá del espejo donde el otro ya no delinee nuestro contorno. Se trata de sustraerse de la voluntad de poder sobre el cuerpo del otro, inventar territorios-refugio, «un amor no *demasiado deshumano*» (p. 335).

La película produce, en ese sentido, un desplazamiento del retrato paterno como centro de un sistema de representaciones al exponer simbólicamente el borramiento activo de sus propios rastros. Más profundamente en alusión a un contexto histórico en el que se revelaba la participación del Estado-nación en la ruptura de los pactos de filiación y se dejaba en evidencia que los militares «acompañaban una retórica de moral familiarista con la aniquilación generalizada de sus miembros» (Amado, 2008, p. 136). Subyacen potentes cuestionamientos éticos hacia las responsabilidades políticas y sociales sobre los procesos históricos al tiempo que se exponen las dificultades de la mediación afectiva al transmitir relatos del pasado. Elizabeth Jelin (2002) señala:

En este punto, la contracara del olvido es el silencio. Existen silencios impuestos por temor a la represión en regímenes dictatoriales de diverso tipo

[...] pero esos silencios sobre memorias disidentes no sólo se dan en relación a un Estado dominante, sino también en relaciones entre grupos sociales (p. 31).

Los lazos afectivos que ponen en juego la subjetividad, la mirada, la identidad y sus huecos, se demuestran como espacios posibles para situar perspectivas sobre la historia y *hacer memoria*. La película oscila, incluso plantea una circularidad, entre una *posmemoria familiar* y una *posmemoria afiliativa*, es decir, entre lazos familiares donde la identificación es intergeneracional y vertical y lazos afiliativos donde la identificación es intrageneracional y horizontal (Quílez Esteve, 2014). Por ese motivo, no se deja reducir a la mera exposición de una experiencia personal o autobiográfica; al contrario, mantiene un sostenido ejercicio de auto-extrañamiento mediante distintas operaciones reflexivas que articulan el pasado biográfico con el histórico y proponen una apertura desde lo individual hacia lo colectivo.

Las ausencias múltiples como punto de partida del film (desde la memoria de Jaime hasta el silencio de su historia) se imbrican con un resto de ausencias y silencios colectivos sostenidos también durante años en relatos privados y clausurados en lo no-dicho durante la postdictadura cuando no mutilados por el terror estatal de la década del setenta. Se apela al descubrimiento, a desocultar, hacer emerger lo silenciado, aparecer lo ausente, de su propia historia y, a través de montajes diversos, de las distintas historias que componen *nuestras* memorias disidentes, compuestas y descompuestas por silencios múltiples, íntimos, privados, filiales y también afiliativos. Su trabajo sobre la memoria no estriba en una reconstrucción del pasado histórico sino en la propia condición de inaccesibilidad y desconocimiento de una historia (privada y pública) arrojada sistemáticamente al silencio.

CONCLUSIONES

Una obra que conversa con el pasado provocando fisuras en el presente descubre la memoria como desajuste del presente consigo mismo. *El silencio es un cuerpo que cae* abre un diálogo que no busca sólo recordar el pasado sino producir aperturas que nos permitan tomar distancia sobre el propio tiempo. A través del montaje, expande la experiencia de las imágenes en el presente (en un presente saturado de imágenes) modulando las distancias con aquellas memorias fragmentadas del pasado. Y esta sería, en palabras de García (2018), su potencia anamnética, hacemos fluctuar: «entre “el pasado que miramos” y el pasado que, hoy, nos mira desde un futuro demandado» (p. 61).

Aborda tanto los imaginarios políticos de las militancias revolucionarias dejadas atrás por los cambios históricos como aquellos mitos despolitizadores de las sociedades de consumo globalizadas. Por un lado, huellas de las utopías políticas de los años setenta y ochenta junto a resonancias de la represión y persecución a militancias y disidencias sexo-genéricas en períodos democráticos. De este lado de la historia, transformaciones sociales e institucionales profundas durante la segunda década del 2000 en el marco de las conquistas de derechos humanos y el avance de los movimientos populares, la irrupción de las luchas feministas en la arena política y del movimiento LGTB+ en el ámbito público. De los silencios acechantes del pasado al diálogo con una generación de jóvenes militantes que cuestionan públicamente la represión del deseo y el mutismo sexual politizando sus identidades y ocupando espacios tanto públicos como institucionales.

De este modo, la película propone un diálogo intergeneracional entre distintas formas de lo político, contrastando y tensionando las formas de militancia del pasado y del presente. ¿Qué automatismos, qué entramados perceptivos, fueron capaces de mantener la pregunta más básica sobre el derecho al goce ajena a los espacios políticos? ¿Qué cuestiones elementales, qué cosas básicas, como señalaba Susana en la película, no estamos transformando ni cuestionando?

¿Cuáles son *hoy*, por ejemplo, los alcances y los límites del extendido lema feminista “lo personal es político”?

El silencio es un cuerpo que cae emprende una búsqueda arqueológica en aquellos territorios pasados que tejieron el silencio y el secreto familiar para desarticularlos y preguntarse cómo es que operan y se actualizan en el devenir, explorando enlaces y correlatos con ausencias, represiones y negaciones socialmente integradas al ámbito público y a las instituciones. Busca recuperar lo inefable del silencio del pasado cuidando restablecer sus potencias comunicativas y empleando las fisuras del montaje y del sonido (cortes y silencios) como herramientas capaces de producir en el tiempo las aperturas potentes que demanda el presente. En otras palabras, despliega múltiples distancias que fundan espacios para el conflicto, para repensar el olvido y las grietas del silencio, sin obturarlas sino ocupándolas como «la materia invisible de nuevos montajes de sentido después de la muerte de sentido» (García, 2018, p. 11). ¿Puede el silencio pensarse como herramienta política en este contexto de hipervisibilidad e hipercomunicación? ¿Puede abonar el silencio un terreno propenso para la imaginación política?

Interrogantes que pueden extenderse a las problemáticas que acarrea la visibilidad de identidades sexo-disidentes en una época signada por la ubicuidad de las imágenes y la compulsión a la exposición. ¿Qué ocurre entre la omisión, represión y negación públicas de nuestras sexualidades y la gestión algorítmica del deseo de exposición continua? La visibilidad, antes que un arma, ¿no corre el riesgo de volverse impotente políticamente cuando no parece ofrecer otro horizonte más que una salida continua del clóset? ¿No se trata de una *jaula* nueva dispuesta a capturar la visión como ese lugar privilegiado de la percepción totalizante que pretende simular cada vez más ostensiblemente que nada ni nadie quedan por fuera? ¿Qué ocurre cuando la diversidad visible deja de ser diversa? ¿Y cuando la clase socioeconómica es la que permite tomar aquellas decisiones políticas y estéticas acomodables al deseo administrado de la “libre elección”? ¿No se trata también de luchar contra lo que somos antes que insistir en manifestarlo o incluso descubrirlo?

El régimen de hipervisibilidad contemporáneo «no puede sino destruir lo que se propone rescatar, puesto que cuando el mundo se abre a la visibilidad ubicua, las personas y los lugares corren el riesgo de existir sólo para terminar como imágenes» (Elsaesser, 2020, p. 29). En este sentido, García (2018) advierte, siguiendo a Didi-Huberman, la necesidad de superar la denuncia de la sociedad del espectáculo hacia una interrogación por la exposición de los pueblos, dado que la ubicuidad totalitaria de la imagen (como *imagen-todo*) está en la base de una visión uniforme del poder. De esta manera, a través de múltiples movimientos, el film tensiona ambas dicotomías: entre memoria y revolución, entre memoria e identidad. En el marco de la problemática de la re-presentación, estas líneas de análisis podrían conducir una investigación entera sobre la película.

Volviendo a la idea de *topografía histórica* propuesta por Elsaesser (2020) se permite enlazar el film con su espacio y su tiempo en tanto forma de construcción de conocimiento, histórico y situado; también en el cuerpo. Es decir, interpela y despierta reflexiones no sólo respecto a la subjetividad sino específicamente en torno a la vida⁷. Se extienden numerosas implicancias e interrogantes a lo largo del film referidas a conceptualizaciones sobre la vida y el cuerpo, continuidades y rupturas entre el cuerpo-máquina y el cuerpo-animal en sus relativas inscripciones, que exceden este escrito, pero pueden constituir valiosa materia de análisis. Retomando la idea de cine como memoria cultural y medio arqueo-topológico, *El silencio es un cuerpo que cae* puede considerarse como *sitio de la memoria (lieux de mémoire)*, que Pierre Nora (1996) describe como «cualquier entidad significativa, ya sea material o no material, que en virtud de la voluntad humana o por obra del tiempo se ha convertido en un elemento simbólico del patrimonio conmemorativo de cualquier comunidad» (citado en Elsaesser, 2020, p. 27).

No se trata entonces de un compromiso político subjetivo que el artista sostiene con la historia, como tampoco de una cuestión estética de vanguardias. Se trata más bien de un deslizamiento autoconsciente que permite pensar al film

⁷ Sobre esta cuestión reflexiona Aguilar (2015) cuando advierte un predominio de relatos vitales por sobre los ficcionales, señalando nuevas relaciones entre imagen y vida. El *retorno a lo real* se trata para él de un *retorno de lo vivo*. Entre la vida que tiene al cuerpo como indicio y la imagen como máscara mortuoria es que aparece la fantasía de lo real.

(que simula pensarse a sí mismo) como un acto de interpelación pública a nivel tanto afectivo como somático que, aún así, se demuestra irreductible a la esfera personal. Más que una obra de arte comprometida, se trata de un ejercicio estético y político de resistencia:

No hay, entonces, “compromiso”. Hay homología estructural entre las formas del *disenso* estético y las formas del *disenso* político. Articular en el disenso, en el *sensorium* dividido, es la tarea del montaje, sea en la historia o en el arte. Una división/distribución de lo sensible que estructura lo que se da a ver y se deja de ver en una sociedad determinada, lo que se oye o se deja de oír (García, 2018, pp. 26-27).

INTERSTICIOS

El título de la película permite pensar la caída del cuerpo como manifestación del silencio. También como metáfora de la caída del cuerpo de Agustina posterior a la caída del cuerpo de Jaime y también del cuerpo de Néstor. En el silencio y a través del silencio. Una experiencia inmersiva de cualidades táctiles que el sonido comparte con la memoria y donde quedan implicadas las percepciones corporales. Silencios haciendo caer cuerpos y cuerpos cayendo a través de los silencios. También la película como cuerpo vibrante.

Habitar el silencio dejando al cuerpo caer abre la escucha y hace al cuerpo hablar. Si la gravedad esculpe el cuerpo, el silencio modela nuestros símbolos. Las expresiones de vacío entre las que se encuentra el silencio, se sitúan a nivel del continente (como el cuerpo) antes que del contenido. Es el fondo que hace de la forma la ilusión de un objeto que nunca cumple su promesa: éste no es más que el contomo de su propio agujero, la forma que le brinda el vacío que lo compone, su fatalidad. Se vuelven necesarios otros ejercicios espirituales para recuperar la potencia de nuestras imágenes mentales. La multiplicidad de agujeros que compone la naturaleza nos devuelve al vacío como su combustible.

En la entrega, así como en el ceder, en el alejarse, en la caída, incluso en el amor como forma de apartarse para que lx otrx sea, se alojan también espacios de vacío, distancias y agujeros. La sensibilidad está mediada por agujeros (desde los poros hasta las pupilas), así como la reflexión, los símbolos, la interioridad, las zonas erógenas, conforman y despliegan agujeros. El cuerpo como un agujero entre la boca y el ano. Los campos electromagnéticos con sus vectores toroidales. Tanto la escucha como los interrogantes engendran agujeros, espacios de vacío que invitan a ser colmados por sentidos que descubren nuevos. El lenguaje haciendo agujero en lo real, así como el agujero que instauro la mirada del otro.

La historia, la memoria, así como el cine, logran a menudo ese repliegue porque constituyen y combinan formas del presente a partir de las cuales logran conducir la atención hacia los márgenes y suscitar ejercicios metaconcientes. El

cine como agujero sonoro-imaginario que al momento de desplegar su duración incita al observador interior a desujetarse, dejarse caer en él. ¿Qué sucede entonces cuando el cine, la imagen, se repliega y vuelve sobre sí, cuando el agujero que conforma nos revela un agujero más extenso en su interior? Se descubre que el objeto compone, sí, un hueco, pero tan expuesto que remite hacia afuera: lo hueco que le da forma a su propio hueco. El agujero parece ahora integrarse y rodearnos. Nos devuelve a nosotros, mejor dicho, a la percepción del agujero propio que nos recuerda que siempre somos otros, al igual que los demás. No importa ya la mismidad de los fenómenos ni su representación, qué es lo que ellos *son*, sino la combinación; cuáles sus potencias. Aplica tanto para nuestros cuerpos como para el arte del montaje.

En el espacio distante de las imágenes, así como en el transcurso temporal, se despliegan agujeros que a su vez contienen otros y en cada punto parecen concentrarse formas susceptibles de expresar una totalidad. Más se acentúan las distancias, más se estrechan los márgenes, quien observa no es más que espacio vacío donde los fenómenos se provocan; se experimenta la imagen viéndose a sí misma, el sonido oyéndose a sí mismo y deja de haber observador independiente de lo observado. Parece entonces percibirse el mundo desde el mismo lugar en que el mundo se percibe a sí mismo. Aperturas al mismo tiempo peligrosas cuando son capturadas y gestionadas por intereses que enajenan. Vacíos tan potentes como el silencio o la caída del cuerpo mantienen la fuga del sujeto en continuo estado de posibilidad. Inasible y vacío como el silencio, se descubre el presente, único agujero posible en el cual dejar al cuerpo caer, grieta inevitable que la vida comparte con la muerte.

Antonio de Pedro (2020) cuenta en una conferencia cómo Benjamin se sentía amenazado en su tiempo, acorralado en un instante de peligro, pero no como sujeto particular perseguido por el nazismo, sino como sujeto histórico y social:

A él, a Benjamin, al historiador traperero, el pasado le reclama que actúe, que no se sienta imparcial, que no mire para otro lado, sino que actúe. ¡Actúa ahora, traperero, actúa ahora, Benjamin, *ahora es el pasado!* Le gritan esas voces de los olvidados y de los vencidos (11:36)

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Amado, A. M. (2008). *Cine argentino y política (1980-2007): La imagen justa*. Department of Latin American Studies, Faculty of Arts, Leiden University. Recuperado de: <https://hdl.handle.net/1887/12952>
- Brenez, N. (2010). Cartografías del found footage. Recuperado de: [http://fba.unlp.edu.ar/screeners/screeners/Cartografias del Found Footage.html](http://fba.unlp.edu.ar/screeners/screeners/Cartografias%20del%20Found%20Footage.html)
- Català, J. M. (2007). Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa. En *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 92-107). Navarra: Gobierno de Navarra.
- De Pedro, A. E. [Banrepcultural]. (2020, 6 de julio). Conferencia | Walter Benjamin: La imagen dialéctica y la memoria [Video]. Youtube. https://youtu.be/Q2N6_K9xTp0
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria Visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Elsaesser, T. (2020). Atrapado en el ámbar: las nuevas materialidades de la memoria. En Campo, J. (Comp.), *El cine documental. Una encrucijada estética y política. Inquisiciones contemporáneas al sistema audiovisual*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- García, L. I. (2018). *La comunidad en montaje: imaginación política y postdictadura*. Buenos Aires: Prometeo.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press.

- Insausti, S. J. (2015). Los cuatrocientos homosexuales desaparecidos: Memorias de la represión estatal a las sexualidades disidentes en Argentina. En D'Antonio, Debora (Comp.), *Deseo y represión: Sexualidad, género y Estado en la historia reciente argentina*. (pp. 63-82). Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI.
- Pizarnik, A. (1962). Poema 35. En *Árbol de Diana*. Recuperado de: <http://www.elortiba.org/old/pizarnik2.html>
- Quílez Esteve, L. (2014). Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional. *Historiografías*, (7), 57-75. Recuperado de: <http://www.unizar.es/historiografias/numeros/8/quilez.pdf>
- Rascaroli, L. (2014). El cine subjetivo y el ojo de la cámara. *Revista Cine Documental*, (10), 145-179. Recuperado de: <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-cine-subjetivo-y-el-ojo-de-la-camara/>
- Rolnik, Suely (2006). ¿Una nueva suavidad?. En *Micropolítica. Cartografías del deseo* (pp. 330-336). Madrid: Traficantes de Sueños. Recuperado de: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Micropol%C3%ADtica-TdS.pdf>
- Rueda, L. (2020). El silencio es un cuerpo que cae (2017) de Agustina Comedi. *Guay*. Recuperado de: <http://revistaguay.fahce.unlp.edu.ar/index.php/2020/11/12/el-silencio-es-un-cuerpo-que-cae-de-comedi/>
- Ruiz de Samaniego, A. (2010). ¿Cine de exposición o exposición de cine? *Secuencias: Revista de historia del cine*, (32), 114-121. Recuperado a partir de: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/3991>
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Buenos Aires: Paidós.
- Weinrichter, A. (Ed.). (2007). Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. En *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 18-48). Navarra: Gobierno de Navarra.

MATERIAL AUDIOVISUAL

- Carri, A. (Directora). (2003). Los Rubios. [Película]. Argentina.
- Expósito, M. (Director). (2004-2009). Entre sueños. Ensayos sobre la nueva imaginación política [Videos]. España.
- Maristany, J. C. (Productor), Comedi, A. (Directora). (2017). El silencio es un cuerpo que cae [Película]. Argentina.
- Mérida, M. (Productora), Comedi, A. (Directora). (2019). Playback. ensayo de una despedida [Cortometraje]. Argentina.
- Roqué, M. I. (Directora). (2004). Papá Iván [Película]. Argentina.