

MEMORIA, DISIDENCIA SEXUAL Y GIRO SUBJETIVO: EL CASO DE TRES DOCUMENTALES LATINOAMERICANOS RECIENTES

Atilio Raúl Rubino (IdIHCS-UNLP)

Facundo Nazareno Saxe (IdIHCS-UNLP)

El artículo aborda la representación de la llamada memoria queer en un corpus de producciones documentales latinoamericanas recientes. A través del análisis de Cuchillo de palo / 108 (Paraguay, 2010) de Renate Costa, Rosa Patria (Argentina, 2009) de Santiago Loza y el capítulo 7 de la serie Salida de Emergencia ("Diversidad en la dictadura", Argentina, 2011) de Mathieu Orcel y Agustín Muñiz se profundiza la noción de memoria queer en diálogo con el giro subjetivo en los filmes documentales latinoamericanos de los últimos años para señalar la emergencia de la representación de la disidencia de sexo-género y la visibilización de situaciones de violencia y represión tanto en contextos dictatoriales como en períodos democráticos.

Introducción

Este artículo analiza cómo algunas manifestaciones del cine documental latinoamericano de los últimos años han incursionado en formas de la enunciación que cuestionan el binarismo realidad/ficción. Abordaremos la cuestión a través del análisis de tres documentales latinoamericanos recientes: *Cuchillo de palo / 108* (Paraguay, 2010) de Renate Costa Perdomo, *Rosa Patria* (Argentina, 2009) de Santiago Loza y el capítulo 7 de la serie *Salida de Emergencia* ("Diversidad en la dictadura", Argentina, 2011) de Mathieu Orcel y Agustín Muñiz, en diálogo con la representación de situaciones de lo que llamaremos "memoria queer"¹ en otros casos de producciones audiovisuales que, sin intervenir directamente en el cuestionamiento del binarismo antes mencionado, recuperan situaciones de exterminio de la disidencia de sexo-género en contextos dictatoriales.

Podemos señalar que el cuestionamiento del binarismo realidad/ficción trata de un nuevo fenómeno que implica la necesidad no sólo de hablar desde un lugar personal que contrarreste la “voz de Dios” típica del documental, sino también de poner el cuerpo, de exponerse a sí mismo, su vida, su familia, su pasado y presente, su historia y memoria y, con ellos, las de la propia familia, el barrio, la sociedad, etc. Este fenómeno se origina, en parte, por los intentos de acercamiento a un pasado traumático y a la construcción de la memoria y la historia de la violencia de Estado, los desaparecidos, las represiones, etc. El ejemplo paradigmático es *Los Rubios* (Argentina, 2003) de Albertina Carri, pero se trata de un fenómeno extendido y de creciente importancia: *Fotografías* (Argentina, 2007) de Andrés di Tella, *Chile - la memoria obstinada* (Chile, 1997) de Patricio Guzmán, *La flaca Alejandra* (Francia/Chile/UK, 1994) de Carmen Castillo, *En un lugar del cielo* (Chile, 2003) de Alejandra Carmona, *Santiago* (Brasil, 2007) de João Moreira Salles, *Mi vida con Carlos* (Chile, 2009) de Germán Berger-Hertz, *The Illusion* (Cuba, 2009) de Susana Barriga. Estamos ante una tendencia que se vuelve de singular importancia para la recuperación de pasados personales, familiares y sociales o comunitarios.

Uno de los casos que nos interesa analizar, la película *Cuchillo de palo / 108* (España, 2010) de la paraguaya Renate Costa (https://www.youtube.com/watch?v=wkw13jru_bE), resulta muy particular porque da cuenta, a su vez, de otra tendencia reciente del cine documental: el tratamiento de la disidencia sexual y la identidad no normativa, como en los casos de *Locas Mujeres* (Chile, 2010) de María Elena Wood (<https://www.youtube.com/watch?v=uR3CiZk6N4M>), *Hotel Gondolin* (Argentina, 2005) de Fernando López Escrivá (<https://vimeo.com/21772489>), *Otro entre otros* (Argentina, 2010) de Maximiliano Pelosi (<https://www.youtube.com/watch?v=AyBUDj5fWIo>), *Dzi Croquettes* (Brasil, 2009) de Raphael Alvarez y Tatiana Issa (<https://www.youtube.com/watch?v=k87MeeUgyoE>), *Pedro Lemebel: Corazón en Fuga* (Chile, 2008) de Verónica Quense (<https://www.youtube.com/watch?v=waYBGJzI8us>), *La peli de Batato* (Argentina, 2011) de Goyo Anchouy y Peter Pank (<https://www.youtube.com/watch?v=j-gi1XMMw1Q>), y *Reinas* (Paraguay, 2012) de Dea Pompa y Lia Colombino, entre otras. Sin embargo son pocos los casos en los que la cuestión de la memoria confluye con la visibilización de la disidencia sexual y su

represión. En particular respecto a lo que denominaremos la representación de la memoria *queer* y los testimonios de la disidencia de sexo-género.

Memoria queer y disidencia sexual

La representación testimonial de la disidencia sexual en las dictaduras latinoamericanas es un tema con escaso tratamiento. En los últimos años se ha convertido en un horizonte de investigación y producción cultural, de ahí que hayan comenzado a emerger testimonios en soportes diversos, pero que aún resultan relativamente pocos y de escasa difusión. En ese sentido, los tres casos abordados a continuación son una muestra de tal cuestión.

La situación de las disidencias de sexo-género durante las dictaduras latinoamericanas de los setenta es un tema de escasa representación tanto en textos culturales ficcionales como en manifestaciones histórico-testimoniales. En el caso de Argentina, algunos testimonios están presentes en publicaciones no sistematizadas, como el de Héctor Anabitarte, uno de los primeros militantes del FLH (Frente de Liberación Homosexual), cuya experiencia es objeto de numerosas referencias y entrevistas. Un libro clave que recopila referencias y entrevistas sobre la cuestión testimonial (y que incluye el caso de Anabitarte) es *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura* de Modarelli y Rapisardi (2001).

Los primeros casos de presencia de memoria vinculada a la disidencia sexual en el caso argentino han surgido en textos literarios, que se han encargado de brindar algunos enfoques sistemáticos sobre el tema como pueden ser algunos de los textos de Néstor Perlongher. También se puede señalar que un texto que ha sido recepcionado como una ficcionalización de la situación testimonial de los homosexuales en el proceso militar argentino es la novela *La otra mejilla* (1986) de Oscar Hermes Villordo. En esa misma línea, ya en el siglo XXI, se puede mencionar *La más maravillosa música (una historia de amor peronista)* (2002) de Osvaldo Bazán, que reconstruye las vivencias de un militante de izquierda homosexual antes y después de la dictadura. Lo interesante de estos ejemplos es que todos marcan que la cuestión de violencia y odio hacia los sujetos *queer* no cesa luego de los períodos dictatoriales (algo que también es señalado en las producciones audiovisuales que analizaremos). Más allá de la libertad que implica la apertura democrática, en el caso de los sujetos *queer* las situaciones de

violencia (en un contexto muy diferente) continúan en las democracias posteriores. En Argentina, recién hacia mediados de la década del noventa y fines del siglo XX la situación de la disidencia de sexo-género comienza a cambiar (relativamente) en el espectro social².

Como hemos señalado, los testimonios del odio y la violencia en los años setenta prácticamente son escasos o no han sido dados a conocer hasta fechas recientes. Se cuenta con ejemplos de literatura que tematiza la cuestión, pero no con testimonios conservados durante el siglo XX. Esto cambia en el siglo XXI, pues en el año 2010 se produce el primer texto testimonial de un sujeto *queer* sobre el pasado argentino: nos referimos al caso de Malva en *Mi recordatorio. Autobiografía de Malva* (2010). En este texto se narra la situación de Malva, una persona *queer* que vive en la Argentina desde los primeros gobiernos peronistas hasta nuestros días, otorgando una versión en primera persona de relatos no presentes en la historia oficial.

Una situación que se puede poner en paralelo con la representación testimonial (o su ausencia) de la disidencia de sexo-género en las dictaduras latinoamericanas de los años setenta es el caso de las sexualidades no normativas durante la Segunda Guerra Mundial en la Alemania nazi. Recién a fines de los setenta se conocen los primeros testimonios cuando se despenaliza parcialmente las prácticas homosexuales masculinas³ que continúan emergiendo en los años ochenta y noventa, siendo en esta última década en la que se comienzan a difundir los primeros documentales vinculados a disidencia de sexo-género y Segunda Guerra Mundial.

En este artículo nos interesa analizar la emergencia de la memoria *queer* y ciertas particularidades del documental latinoamericano en las producciones antes mencionadas. Nuestro objetivo es centrarnos en la película de Renate Costa, el capítulo de *Salida de emergencia* y el film *Rosa Patria* como síntomas de una emergencia de la representación de la disidencia de sexo-género en lo que va del siglo XXI en Latinoamérica, así como la visibilización de testimonios vinculados a la sexualidad no presentes en el canon cultural con anterioridad. En el caso del film de Renate Costa, por primera vez en el cine documental latinoamericano se conectan dos vertientes que ya hemos señalado: la enunciación subjetiva del documental con el intento de recuperación de la memoria silenciada de la represión de la disidencia sexual en el siglo XX⁴.

Tanto en el caso de *Cuchillo de palo / 108* (2010) como en el capítulo de *Salida de emergencia* y *Rosa Patria*, nos encontramos ante la representación cultural de situaciones vinculadas a la disidencia de sexo-género y a la memoria traumática del pasado reciente. En otras palabras, son documentos audiovisuales que abordan la representación de una memoria *queer* que recupera el pasado de la disidencia de sexo-género en situaciones de exterminio.

Memoria y giro subjetivo en el documental

Según Michael Renov, desde los noventa el documental audiovisual se estaba volcando más hacia la subjetividad, se comenzaba a valorar la perspectiva personal y poner en primer plano el interés sobre el realizador. Para Renov este fenómeno se debía a la proliferación de grupos sociales que se habían manifestado y habían luchado por sus identidades desde décadas anteriores. Esta inscripción del yo, a su vez, implica la unión con un contexto social desde el cual se enuncia⁵. También Bill Nichols en 1997 destacaba varias perspectivas del documental. Entre ellas, la performativa. Este modo⁶ del documental se evita el discurso representacional y la referencialidad y “emphasizes the subjective or expressive aspect of the filmmaker’s own engagement with the subject and an audience’s responsiveness to this engagement” (Nichols 34). En este sentido, Nichols rechaza la objetividad propia del documental tradicional en pos de evocar afectos, emociones, etc. y, a su vez, afirma la perspectiva situada, encarnada y personal de sujetos específicos, principalmente del cineasta (132)⁷.

Recientemente, Pablo Piedras se refiere a este tipo de materiales. Partiendo de la clasificación del documental que hiciera Bill Nichols, Piedras prefiere la denominación de “documental en primera persona” a la de “documental subjetivo” e incluso “documental performativo” (21-22). Entiende por primera persona aquellas realizaciones en las que aparece “un realizador que es testigo, actor o provocador del registro, transformando la ‘lógica de la persuasión’, propia del documental tradicional, en una lógica acorde con los nuevos tiempos de incertidumbre y ruptura de los sistemas explicativos totalizantes” (Piedras 28-29).

Piedras ve un cambio fundamental en el documental latinoamericano (aunque él se ocupa principalmente del argentino) de la década del 2000 en adelante. Este tipo de estéticas resulta primordial para el abordaje de temas tan complejos como la memoria, la historia

reciente y los casos de violencia institucional latinoamericanas. Piedras destaca principalmente tres tendencias dentro de esta vertiente del documental. En primer lugar, “la historia orgánica” se caracteriza por ser la más cercana a las formas del documental clásico, con una organización causal y/o cronológica, con un narrador en primera persona que “construye proposiciones asertivas sobre los hechos que describe” (166). Utiliza una voz en off subjetiva pero no lleva adelante un cuestionamiento de la representación y del acceso al pasado. A la segunda tendencia la denomina “los bordes de la historia”, pues se indaga en una historia personal mediante la inscripción del yo del cineasta: “En estos films el mundo histórico es un horizonte sobre el cual se recortan e inscriben relatos personales” (167). En ella se tensionan la subjetividad de la historia personal o familiar con la objetividad de la historia social pública. Por último, la tercera tendencia es “la memoria laberíntica” en la que “el mundo histórico y la historia pública se construyen como un referente opaco al que resulta dificultoso acceder, mostrar o representar” (168). “La exploración de la memoria y la reflexión sobre sus mecanismos de olvido y recuerdo se priorizan frente al deseo de explicar el pasado mediante un sistema homogéneo o totalizante” (Piedras 168)⁸. El ejemplo típico de esta última tendencia sería *Los Rubios* de Albertina Carri.

Cuchillo de palo / 108 (2010)

Este documental está centrado en la vida y muerte de Rodolfo, tío de la directora, ocurrida en Paraguay durante la dictadura de Stroessner (1954-1989) y el gobierno conservador que le siguió (1989-2008). El nombre de la película tiene dos referencias claras: por un lado, su tío Rodolfo fue el único de sus hermanos que no se dedicó a la herrería en una familia de herreros; por otro, el número 108 en Paraguay ha señalado a los homosexuales con un sentido peyorativo desde 1959, ya que se trataba de la cantidad de nombres que figuraban en una lista que identificaba a los homosexuales con criminales. En 1982 se confecciona una nueva lista con 600 nombres entre los que se encontraba el tío de Renate Costa. La exhibición de ese listado se convierte en una forma de penalización y exclusión de quienes ahí figuraban, la homofobia social y el sistema heteropatriarcal hacían que los integrantes del listado fueran expulsados de sus trabajos y sus familias. En otras palabras, el listado funcionó como una forma de

marginación y visibilización compulsiva en tiempos de odio y violencia contra el colectivo homosexual. Justamente Rodolfo, el tío de Renate, fue víctima de ese sistema de exterminio de la sociedad heteronormativa. Respecto al número “108”, esta idea de identificación a través de un número con una carga simbólica asociada a la patologización y criminalización de la homosexualidad atraviesa la historia personal y cultural que narra el documental de Costa. En ese sentido, es importante remarcar cómo en los intentos de exterminio de la disidencia sexual muchas veces los símbolos se vuelven formas de marcar al individuo abyecto para ejercer la violencia y el odio sobre los cuerpos y vidas *queer*. El caso paradigmático que podemos poner como paralelo al del número 108 en Paraguay es el del *rosa Winkel*, el triángulo rosa que identificaba a los prisioneros homosexuales en los campos de concentración nazis, que se convierte en un símbolo del odio y el exterminio nazi que es recuperado por el movimiento de liberación gay-lésbica de los años setenta y resignificado como un símbolo transnacional de lucha y supervivencia.

En efecto, el documental de Costa combina la historia familiar de la realizadora, la búsqueda de su tío y los silencios familiares y sociales respecto a su persona (justamente por ser un “108”), con la del Paraguay y de la persecución de los homosexuales. En ese sentido, se pasa de la subjetividad micropolítica de la persecución de Rodolfo por ser homosexual a la realizada a todo el colectivo en el pasado dictatorial y el gobierno conservador posterior del país. Es en este sentido que se puede pensar al documental de Costa en el marco de lo que Piedras denomina “los bordes de la historia”, pues en ese contraste combinatorio entre la historia personal y la historia oficial se da la dialéctica por la cual se evidencian los mecanismos sociales y políticos de opresión, exclusión y exterminio del colectivo homosexual en Paraguay, de los que fue víctima Rodolfo.

Asimismo, la película se desarrolla como una investigación que emprende Renate sobre su tío, su vida, sus relaciones con la familia y las circunstancias oscuras de su muerte. A ella le dicen que su tío murió de tristeza. A partir de los enigmas iniciales se comienza a reconstruir la trama del silenciamiento, el ocultamiento, la represión y la violencia sobre las vidas disidentes tanto a nivel institucional como familiar. El enigma de la muerte del tío nunca se resuelve, pero Renate saca a la luz algunos tramos de la historia de su tío, como los hechos de violencia de los

que fue objeto por ser homosexual o la necesidad de mantener una doble vida para no lastimar a la familia. Así, Rodolfo Héctor Costa Torres fue Rodolfo Costa durante el día para su familia, pero mantuvo la identidad de Héctor Costa en los ambientes homosexuales y en sus trabajos como bailarín. *Cuchillo de palo / 108* también devela la violenta y cruel historia de persecución de la disidencia sexual durante los 61 años de gobierno conservador, funcionando como una representación visibilizadora de los mecanismos de represión y exterminio del heteropatriarcado. De esta forma, Costa centra la atención en su historia familiar que encierra en sí misma las historias políticas e ideológicas de los países latinoamericanos.

Salida de emergencia (Capítulo 7, “Diversidad en la dictadura, 2011)

Salida de emergencia es una de las series documentales producidas gracias al Premio a las Series Documentales del concurso realizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) para la Televisión Digital Abierta y que forma parte del BACUA (Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino). La misma fue difundida a través del canal Encuentro y se encuentra disponible en el portal de Contenidos Digitales Abiertos⁹. La serie aborda en sus ocho capítulos la vida de diferentes sujetos vinculados a temáticas de disidencia sexual y circunstancias históricas en la Argentina¹⁰.

En este artículo nos interesa enfocarnos en el capítulo siete, “Diversidad en la dictadura”, que aborda una serie de testimonios de sobrevivientes *queer* a situaciones de represión y violencia en el contexto dictatorial argentino. Como ya hemos señalado, la memoria de la disidencia de sexo-género, la memoria *queer*, ha ingresado en la representación cultural a partir de textos literarios y testimoniales relativamente recientes (y aún escasos). En ese sentido, el capítulo siete de *Salida de emergencia* resulta un hallazgo, pues el documental aborda los relatos testimoniales de una serie de sobrevivientes a la tortura y el secuestro en la dictadura argentina vinculados a la disidencia de sexo-género.

El documental narra una serie de visiones testimoniales de diferentes sujetos, sus trayectorias biográficas, así como la violencia institucional y estatal de la que fueron objeto. Entre los protagonistas del documental se priorizan tres aspectos: en primer lugar, la narración personal de las trayectorias biográficas, cuestiones como la salida del placard, las formas de relacionarse

en períodos conservadores, los espacios de liberación, etc.; en segundo lugar, la trayectoria biográfica se ve asociada al momento de represión y violencia por parte del sistema heteropatriarcal, claramente se manifiesta que la represión y la violencia no tiene que ver exclusivamente con las dictaduras de los años setenta (aunque en el período se acentúe) sino que viene de períodos anteriores y se focaliza en la visibilización de las vidas *queer*; en tercer lugar, en varios de los testimonios de los protagonistas se explicita que la violencia y la represión sobre la disidencia de sexo-género continuó en los períodos democráticos.

Los relatos de Guillermo y Carlos (Licenciado y Docente de historia respectivamente) narran las diferentes formas de relacionarse que encuentran cuando asumen su orientación sexual. En ambas narraciones se recuperan las zonas de *cruising* o “yire” como espacios de contacto socio-sexual, lugares que (en algunos casos) se pierden con el paso del tiempo y los cambios socio-culturales, precisando en el relato zonas específicas de Rosario (ciudad de Argentina) como calles, cines para adultos y cafés donde funcionaban “teteras” o baños en los que se podía tener relaciones sexuales. También se evidencia con claridad la intervención política del activismo LGBTIQ¹¹ en Rosario durante los años noventa hasta el siglo XXI, en el que un cambio cultural (parcial, por supuesto), ha generado diferencias respecto al pasado que narran ambos. En ese sentido, el film focaliza y se detiene en la placa-homenaje en recuerdos de personas LGBT que coloca la municipalidad de Rosario, en la que se puede leer: “El Concejo Municipal de Rosario en recuerdo de las personas lesbianas, gays, bisexuales y trans que fueron detenidas, maltratadas y menoscabadas en su dignidad en todas las épocas en este lugar. Rosario, 17 de mayo de 2010”.

Entre el momento presente que viven Guillermo y Carlos y el pasado que narran a través de sus intervenciones se evidencia el contraste de la situación de algunas disidencias entre el pasado y el presente. Guillermo cuenta que estuvo siete días encerrado en un centro de tortura y detención poco antes de que se fuera el gobierno militar. Carlos marca claramente que ser homosexual en dictadura era una razón para ser perseguido, por no estar de acuerdo con lo que el orden conservador quería para un sistema heteropatriarcal y familiar. En el testimonio de Guillermo y Carlos se solapan las historias personales y la salida del clóset con la violencia y la aplicación de la ley de averiguación de antecedentes y la detención ilegal.

En el caso del testimonio de Carmelo se cambia el espacio geográfico y se sitúa la narración en el Delta del Tigre. Carmelo, jubilado que hace más de treinta años vive en el Tigre, cuenta cómo ese era un espacio de mucha libertad que escapaba a la autoridad policial, un lugar de fiestas y reuniones privadas donde la represión no acechaba constantemente (más allá de contar un episodio policial ocurrido en ese espacio). El contraste con su vida en Buenos Aires se evidencia claramente: (En Capital) “si mariconeabas un poco te llevaban preso”; “en todos lados había que disimular”.

Ese mundo de libertad relativa que se construye en el Delta se opone al mundo de la ciudad, de Buenos Aires, donde las formas de relacionarse tenían que ser ocultas y sutiles para evitar la violencia heteropatriarcal. Carmelo aborda la represión cuando relata cómo la autoridad policial intentaba una y otra vez marcarlo con el artículo “2-H”, perteneciente a un edicto policial vinculado a “la prostitución y el escándalo en la vía pública”. El “2-H” deviene una marca de abyección, de represión y violencia sobre la disidencia, en un paralelismo a otras marcas que hemos mencionado como el “108” de Paraguay o el triángulo rosa nazi. Lo paradójico es que muchos de esos edictos policiales continuaron vigentes (y en algunos casos continúan) en Argentina en el período democrático posterior a los años setenta. Finalmente, Carmelo relata el episodio más violento de la represión en su cuerpo cuando en una comisaría “le pegan una paliza brutal” entre cinco policías por usar pelo largo y bigote.

El testimonio que nos interesa precisar en virtud del presente artículo es el de Valeria Ramírez, coordinadora de la Fundación Buenos Aires Sida, que resulta de muchísimo interés para pensar la disidencia de sexo-género y la represión del colectivo travesti durante y después de la dictadura. En el relato de Valeria se cruzan varias de las cuestiones ya mencionadas, evidenciando que el sueño de exterminio sobre el colectivo travesti atraviesa la dictadura y continúa en el presente. Valeria vincula la dictadura y su prisión ilegal en el Pozo de Banfield con la crisis del VIH-Sida, en un gesto que podemos emparentar con algunos razonamientos de Judith Butler para pensar el exterminio y la imposibilidad de duelo para las vidas *queer* en el contexto de la pandemia. Valeria cuenta su trayectoria biográfica asociada a la prostitución y a la violencia durante la dictadura, marcando lo que significaron las últimas tres décadas del siglo XX para el colectivo travesti, ya que señala que la mayoría de sus compañeras han muerto. El

relato profundiza en el abuso policial, el secuestro, las violaciones, etc., diferenciando el tratamiento de la autoridad policial del de los presos en la cárcel, donde funcionan otros códigos de convivencia. Resulta importante resaltar que Valeria tiene una claridad muy marcada acerca de la militancia travesti y lo que implicaba ser travesti en tiempos de dictadura: “Era una militancia, militábamos, pero no sabíamos que nosotros militábamos, pero militábamos en el sentido de que nosotras salíamos a la calle como salía en ese momento cualquiera y se ponía la camisa del Che, nosotras salíamos a la calle y nuestra camiseta eran los pechos; no era por ejercer la prostitución, nada, sino porque ser travesti”.

Uno de los momentos más dramáticos del testimonio de Valeria respecto a los años setenta aborda un episodio en el que ella, prisionera en el Pozo de Banfield, es testigo de un nacimiento en cautiverio. Valeria cierra su narración con la declaración que hizo en la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, donde dice que le corresponde un subsidio reparador histórico, pero que ella quiere cobrarlo con su nombre, Valeria Ramírez, y no con un nombre de varón que ya no la identifica. Este cierre del documental y el testimonio de Valeria permite sintetizar el cruce entre represión en la dictadura, violencia y discriminación en democracia y activismo político, en este caso claramente a favor de la futura ley de Identidad de Género, en ese momento todavía sin sancionar en Argentina. La Ley 26.743 de Identidad de Género Argentina se sanciona el 9 de mayo de 2012.

Rosa Patria (2009)

El documental *Rosa Patria* (2009) de Santiago Loza reconstruye la vida y militancia de Néstor Perlongher en los años setenta. Si bien en el caso de *Rosa Patria* no se puede hablar estrictamente de un documental subjetivo (por lo menos no en los términos de Piedras, porque lo piensa desde la enunciación de la primera persona), sí hay una problematización y cuestionamiento de la realidad, la representación y el acceso a la historia y la verdad. Tanto Pablo Lanza (2013) como Irina Garbatzky (2014) coinciden en que *Rosa Patria* presenta una serie de recursos y elementos que lo alejan del documental clásico¹² y que tienen que ver, principalmente, con una teatralización del documental. De hecho, el propio Loza se refiere a su película como un “un documental teatral” (Campo y Piedras, 2010: s/p). Es importante destacar

que la teatralización en *Rosa Patria* se da por lo menos en tres instancias: la puesta en escena teatral de las entrevistas documentales, los objetos del pasado devenidos escenográficos y los intermezzos artísticos y plásticos.

En primer lugar, Loza realiza puestas en escena teatrales para las entrevistas documentales. Los entrevistados son presentados como actores, con el nombre y un epíteto que denota su función en una puesta en escena general. Por otro lado, las entrevistas se rodaron en interiores y en espacios escenográficos. En este sentido, la escenografía, la iluminación, el ángulo de cámara, etc., apuestan más a resaltar la artificialidad teatral de la puesta en escena que a una supuesta transparencia realista del registro documental clásico. Como destaca Irina Garbatzky, esta estética del film se puede relacionar con ciertas formas teatralizadas de resistencia micropolítica de los setenta. Así, por ejemplo, en el film Marcelo Ferreyra cuenta una anécdota de resistencia mediante la utilización escenográfica del abanico: “En una ocasión fuimos a la facultad de psicología, uno de los profesores estaba dando una charla sobre Freud y la evolución de la libido y empezó a hablar de la etapa anal, y éramos varios militantes del frente desperdigados, infiltrados, entre la gente. Y empezamos a darnos cuenta que los varones no resistían el tema de la homosexualidad y empezaron a hacer chistes y chistes y chistes, hasta el profesor no podía seguir hablando. Entonces nosotros sacamos abanicos, porque hacía calor, y empezamos a abanicarnos. Nada más, y se armó una impresionante, nada más que porque habíamos sacado abanicos”.

En la lógica de esta apuesta teatral del documental, se pone el acento en la performance. Narrar un hecho del pasado importa menos o agrega menos sobre ese pasado que sobre el presente en el que se lo está contando. En este sentido, el filme en sí mismo constituye una resistencia frente a los intentos de normalización de la historia de la disidencia.

En segundo lugar, si se configura dentro del documental una puesta en escena teatral que tensiona los binarios realidad/ficción, naturaleza/artificio, verdad/falsedad, etc., en ese contexto los objetos no adquieren un valor probatorio documental, sino que son dispuestos como en una puesta en escena teatral. Como si fuera una actividad teatral, los entrevistados experimentan el contacto con esos objetos, revistas, fotos, panfletos, afiches, cartas, etc. Lo que la cámara capta, lo que documenta, es la experiencia teatral –única e irrepetible– del

entrevistado en el encuentro con esos objetos de dimensiones escenográficas –aunque reales, de archivo, probatorios– y lo que emana de la época que se intenta evocar, de los personajes, las situaciones, las luchas e ideas. No es tanto lo que tal periódico cuenta como noticia o lo que tal panfleto expone como idea militante de una generación, de un grupo, sino lo que despierta en el entrevistado, ese aquí y ahora de la emanación. Para Garbatzky “las apariciones de estos documentos provocan una detención, como si ese dato físico tomado por la cámara, permitiera, mejor que ningún otro, objetivar la militancia” (107).

Por último, es necesario hacer una alusión a los intermezzos plásticos y artísticos que funcionan como separadores de las entrevistas. En éstos, Loza da rienda suelta a una imaginación plástica que intenta remitir el recuerdo presente de hechos del pasado más que generar un acercamiento realista o confiado al hecho histórico. Esta “imaginación plástica” (Garbatzky 112) también tiende a desbaratar la confianza en la posibilidad de acceder a ese pasado tal cual fue. Importa más lo que significa hoy en día Perlongher y el Frente de Liberación Homosexual que lo que fue. Pero esto es justamente así, porque se trata de darle más importancia a la perspectiva subjetiva del realizador que evite un acercamiento desde las verdades de la historia oficial. Es por eso que *Rosa Patria* de Santiago Loza estaría más cerca del tercer tipo de documental subjetivo sobre memoria que menciona Piedras, “la memoria laberíntica”, que sobre “los bordes de la historia”, como era el caso del documental de Costa. Lo que *Rosa Patria* emprende es un acto de resistencia micropolítica actual, en el marco de aperturas institucionales respecto a las disidencias de sexo-género, que evite la corrección política y la normalización de las identidades LGBTIQ, tanto pasadas como presentes¹³.

Conclusiones

Para concluir, nos interesa señalar que tanto en *Cuchillo de palo/ 108* como en *Rosa Patria* nos encontramos ante usos subjetivos del documental que desandan la confianza del documental en la voz de Dios, en el registro aséptico de la realidad. Creemos también posible señalar que el capítulo 7 de *Salida de emergencia* también lo es. El documental no utiliza la voz en off, la descripción o explicación externa, extrarepresentacional. Lo que aparecen son los relatos de los protagonistas, sus experiencias. En este sentido, se trata de una verdad

testimonial. Pero, junto con los otros dos documentales, estamos en presencia de un enorme valor en términos de archivo y de recuperación de voces silenciadas.

En ese aspecto, los tres documentales abordados en el presente artículo se convierten en representantes de la emergencia de una memoria *queer* latinoamericana vinculada directamente con la intervención sobre el pasado silenciado y la represión de las vidas *queer* en períodos dictatoriales, pero también en democracia como señala por ejemplo el testimonio de Valeria en *Salida de emergencia*. Como ocurre con la literatura¹⁴, también en la producción de documentales se evidencia el trabajo con la memoria y la representación de la disidencia como un emergente actual y un horizonte a profundizar en tiempos venideros. De este modo, estos tres documentales señalados son un síntoma de que la aparición de esta memoria *queer* latinoamericana es una realidad cercana. La visibilización de testimonios y la creciente (y muchas veces silenciosa) aparición de representaciones culturales e históricas de la violencia y la represión sobre la disidencia de sexo-género es una ruptura al silenciamiento sistemático de estas cuestiones por parte del sistema heteropatriarcal. Finalmente, la memoria disidente, la memoria *queer*, pese a los intentos del patriarcado de eliminarla de los registros oficiales, creemos que puede convertirse en un tema creciente en los próximos años en Latinoamérica.

Obras citadas

- Bazán, Osvaldo. (2002) *La más maravillosa música (una historia de amor peronista)*. Buenos Aires: Perfil libros. Impreso.
- Butler, Judith. (2009) "Performatividad, precariedad y políticas sexuales." *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana* 4.3: 321-336. Web: <http://www.aibr.org/OJ/index.php/aibr/article/view/78/81>
- Campo, Javier y Pablo Piedras. (2010) "Entrevista a Santiago Loza a propósito de Rosa Patria, su primer obra documental". *Cine documental* 1: s/p. Web: <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/notas.html>
- Garbatzky, Irina. (2014) "Rosa Patria, de Santiago Loza. Efectos teatrales del archivo". *Cine documental* 10: 97-118. Web: <http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/garbatzky.pdf>
- Iparraguirre, Martín. (2013) "El arte del descubrimiento. Entrevista al director cordobés Santiago Loza". *Revista TOMA UNO* 2: 105-113. Web:
- Lanza, Pablo. (2013) "Lazos entre la performance y el documental performativo." *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral* 18: s/p.
- Malva. (2010) *Mi recordatorio. Autobiografía de Malva*. Buenos Aires: Libros del Rojas. Impreso.

- Modarelli, Alejandro y Rapisardi, Alejandro. (2001) *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana. Impreso.
- Nichols, Bill. (1997) *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós. Impreso.
- . (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press. Impreso.
- Piedras, Pablo. (2014) *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Renov, Michael. (1995) "New Subjectivities Documentary and Self-Representation in the Post-Verité Age". *Documentary Box 7*: 1-12. Impreso.
- Saxe, Facundo. (2012) "Österreichische Zeugnisse über die Konzentrationslager: Heinz Heger und die Männer mit dem rosa Winkel" en Vedda, Miguel (Hrsg.) *Jura Soyfer in die neue Welt*, Viena: INST-Verlag/Jura Soyfer Gesselschfat, 80-86. Impreso.
- Villordo, Oscar Hermes. (1986) *La otra mejilla*. Buenos Aires: Sudamericana. Impreso.

Filmografía citada

- Costa Perdomo, Renate dir. (2010). *Cuchillo de palo / 108*. Paraguay: Estudi Playtime.
- Loza, Santiago dir. (2009). *Rosa Patria*. Argentina.
- Orcel, Mathieu y Agustín Muñoz dirs. (2011). *Salida de Emergencia*. Cap. 07: "Diversidad en la Dictadura". Argentina: Contenidos Digitales Abiertos.

Notas

¹ Utilizamos "memoria *queer*" como una referencia a la memoria de los sujetos sexo-disidentes, en relación directa con el colectivo LGBTIQ y la represión y violencia ejercida por el mismo y muchas veces silenciada. Se trata de un uso *queer* del término memoria que busca evitar esencialismos y fundamentalismos. El término ya ha sido utilizado en el año 2012 en el Festival Internacional de Cine de Berlín, en el que hubo una sección titulada "queer memory", que presentaba filmes documentales que recuperaban la memoria de lo *queer* (De la gacetilla de difusión para prensa sobre la sección "queer memory": *In Documentary Films from USA, Uganda, Indonesia and Germany, "Queer Memory" Becomes Visible*).

² Aunque se está aún muy lejos de acabar con la violencia hacia los sujetos *queer*, basta con mirar las estadísticas de asesinatos por odio en Argentina o casos como el asesinato de la activista Natalia Gaitán en el año 2010.

³ El caso paradigmático es *Los hombres del triángulo rosa* (1972, Heinz Heger). Cf. Saxe, Facundo, "Österreichische Zeugnisse über die Konzentrationslager: Heinz Heger und die Männer mit dem rosa Winkel" en Vedda, Miguel (Hrsg.) *Jura Soyfer in die neue Welt*. Viena: INST-Verlag/Jura Soyfer Gesselschfat (2012) 80-86.

⁴ Es necesario hacer hincapié en el hecho de que la cuestión de la represión, el odio y la violencia sobre las vidas *queer*, el colectivo LGBTIQ y la disidencia de sexo-género que ocurre en el contexto de las dictaduras latinoamericanas no termina con la llegada de las democracias.

⁵ Al respecto señala Renov: "If indeed we now live in an age of intensified and shifting psycho-social identities, it should surprise no one that the documentation of this cultural scene should be deeply suffused with the performance of subjectivities" (Renov 1995).

⁶ Los llama modos porque cambian sólo el modo de la representación y no la calidad o el status de la representación en sí (Nichols 101).

⁷ Surge en 1980 y 1990. Según Nichols: “It took strongest root among those groups whose sense of commonality had grown during this period as a result of an identity politics that affirmed the relative autonomy and social distinctiveness of marginalized groups. These films rejected techniques such as the voice-of-God commentary not because it lacked humility but because it belonged to an entire epistemology, or way of seeing and knowing the world, no longer deemed acceptable.” (Nichols 101).

⁸ En esta tendencia, a su vez, se hace énfasis en la perspectiva o dimensión estética y poética.

⁹ El mismo surge del Plan de Fomento del gobierno nacional “Serie de Documental para Canales o Señales Públicos y/o Comunitarios Asociados a Productoras con Antecedentes” en el año 2011 y es parte de los contenidos digitales abiertos (CDA) y fue dirigido por Mathieu Orcel y Agustín Muñiz. Se encuentra disponible en: <http://cda.gob.ar/serie/748/salida-de-emergencia>.

¹⁰ En los diferentes capítulos se abordan los siguientes ejes: “Matrimonio igualitario”, “Familias diversas”, “Diversidad en el trabajo”, “Diversidad en la iglesia”, “Diversidad en el barrio”, “Visibilidad”, “Diversidad en la dictadura” y “Diversidad trans”.

¹¹ Una de las siglas correspondientes al colectivo vinculado a las sexualidades disidentes, LGBTIQ: lésbico-gay-bisexual-trans-travesti-transexual-intersexual-queer.

¹² De hecho, Lanza lo considera un documental performativo en términos de Nichols (2001). Lo performativo pone el acento en el hecho irrepitible del recuerdo. No se trata de que esa verdad, ese recuerdo esté ahí para que sea recuperado cuando se lo requiera, sino de que su rememoración constituye una acción única e irrepitible que, a su vez, se expone en su actualidad o actualización, es aquí y ahora. Néstor Perlongher es aquí y ahora, ese recuerdo lo presentifica, como en una epifanía. Y eso es posible mediante los efectos de teatralización.

¹³ Garbatzky señala sobre el documental: “*Rosa Patria* podría insertarse en una serie profusa, observable durante la primera década del 2000, de numerosas muestras retrospectivas y documentales, sobre la vanguardia del sesenta y sobre experiencias artísticas y poéticas de comienzos de la democracia en Argentina. Estas retrospectivas se preguntan cómo narrar, cómo historiar, cómo documentar acciones y movimientos que transitaban formas de vida y formas de hacer inmateriales; formas de resistencia política que originalmente rechazaban cualquier tipo de aparición centralizada, ya fuera bajo las luces de un escenario a gran escala como de los reflectores de una vitrina museística” (Garbatzky 100).

¹⁴ En el caso de la narrativa, dentro de lo que se podría denominar el surgimiento de una literatura *queer* en Argentina, se producen una serie de novelas que podrían aventurar un mayor tratamiento de la temática de la memoria *queer* de las dictaduras en el campo cultural: casos como las novelas *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, *Letra muerta* (2009) de Mariano García y *Estocolmo o La conclusión del sistema de las cosas* (2010) de Iosi Havilio.