

El silencio es un cuerpo que cae: del archivo íntimo a la construcción de una memoria colectiva

Por Carolina Risé*

Resumen: Este artículo analiza *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi (2017). Repasa cómo la directora reconstruye, a través de archivos familiares, una memoria *queer* que interpela el silencio heredado y lo abre al presente como potencia política. El film pone en tensión los límites entre lo íntimo, lo privado y lo público, así como las características entre ficción y documental, a la vez que actúa como una herramienta de mediación entre generaciones. Abre preguntas sobre identidad, duelo, deseo y filiación. La película actúa como dispositivo crítico y dialógico que logra visibilizar identidades disidentes en contextos heteronormativos pasados y presentes, transformando lo (auto)biográfico en una narrativa colectiva. Se problematizan el carácter fragmentario, conflictivo y siempre inacabado del trabajo memorial, así como la dimensión ética en la recuperación de registros ocultos. Imágenes, música y palabras permiten imaginar otros modos de habitar la historia y los vínculos familiares.

Palabras clave: archivos fílmicos, memoria queer, identidad, vínculos familiares.

O Silêncio é um Corpo que Cai: Do Arquivo Íntimo à Construção de uma Memória Coletiva

Resumo: Este artigo analisa *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi (2017). Ele repassa como a diretora reconstrói, através de arquivos familiares, uma memória queer que interpela o silêncio herdado e o abre ao presente como potência política. O filme tensiona os limites entre o íntimo, o privado e o público, assim como as características entre ficção e documentário, ao mesmo tempo em que atua como uma ferramenta de mediação entre gerações. Abre perguntas sobre identidade, luto, desejo e filiação. O filme atua como dispositivo crítico e dialógico, que consegue visibilizar identidades dissidentes em contextos passados e presentes heteronormativos, transformando o (auto)biográfico em uma narrativa coletiva. Problematisa-se o caráter fragmentário, conflitivo e sempre inacabado do trabalho memorial, assim como a dimensão ética na recuperação de registros ocultos. Imagens, música e

palavras permitem imaginar outros modos de habitar a história e os vínculos familiares.

Palavras-Chave: arquivos fílmicos, memória queer, identidade, vínculos familiares.

Silence is a falling body: from Intimate Archives to the Construction of Collective Memory

Abstract: This article analyzes Agustina Comedi's *El silencio es un cuerpo que cae* (2017). It examines how the director uses family archives to reconstruct a queer memory that challenges inherited silence, opening it up to the present as a political force. The film explores the boundaries between the intimate, private, and public, as well as the distinctions between fiction and documentary, while also serving as a tool for mediation between generations. It raises questions about identity, grief, desire, and filiation. The movie serves as a critical and dialogical device that makes dissident identities visible in past and present heteronormative contexts, transforming the (auto)biographical into a collective narrative. The fragmentary, conflictive, and always unfinished nature of memorial work is problematized, as is the ethical dimension of recovering hidden records. Images, music, and words enable the imagination of alternative ways of inhabiting history and family ties.

Key words: Film archives, queer memory, identity, family relationships.

Fecha de recepción: 16/07/2025

Fecha de aceptación: 29/09/2025

*Este mundo extrañará por siempre
la película que vi una vez.
Y este mundo te dirá que siempre
que es mejor mirar a la pared
(Charly García, 1983)*

*“[...] cada vez que ponemos los ojos en una imagen,
deberíamos pensar en las condiciones
que impidieron su destrucción,
su desaparición”*
(Didi-Huberman, 2012, p. 18)

Sobre cómo se inicia este recorrido

En un presente donde los discursos de odio vuelven a emerger con fuerza, *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), de Agustina Comedi, nos advierte sobre el peligro que entrañan las miradas nostálgicas de adhesión hacia tiempos siniestros de la historia argentina. Tras el fallecimiento de Jaime, su padre, la directora encuentra material fílmico y fotográfico de los años ‘70, ‘80 y ‘90, con el que revela un secreto familiar y resignifica la figura paterna. En los 70, época en la que Jaime era un joven estudiante de abogacía, la música disco y el *glam rock* convivían con una profunda violencia política. Con espíritu moralizador, el gobierno militar buscaba intervenir hasta en la intimidad de las personas, persiguiendo a las identidades disidentes, entre otras minorías y agrupaciones, con el fin de disciplinar cuerpos e ideas. Aunque los discursos de odio aún no estaban categorizados como tales —aunque no faltaría demasiado tiempo—, impregnaban la vida cotidiana y configuraban un clima social opresivo. Uno de los tantos eslóganes que se difundieron desde el gobierno militar fue que “los argentinos somos derechos y humanos”. Al analizar esta frase, el juego de palabras remite a la diferencia como desviación, pues ambos conceptos parecen estar separados.

Comedi arma un film con una historia que desborda el espacio *íntimo* y el *privado*, y, a través del cine, abre el espacio *público como un espacio* privilegiado para hacer de esa historia algo colectivo, un archivo de resistencia, una memoria de lo *queer*. El cine es una herramienta que problematiza e incomoda, es un espacio interdisciplinario en diálogo constante con el contexto y otras artes, una máquina instituida que requiere revisión de sus usos y mensajes, y que, en su reiteración representacional, crea realidades. Comedi construye la película a partir de

fragmentos de la historia de su padre, que, asimismo, es la historia de su familia y de la sociedad argentina. A través de diferentes materiales de archivo — paisajes, destinos turísticos, reuniones familiares, actos escolares, etc.—, así como a través de la construcción de escenas que priorizan el formato de entrevistas con quienes compartieron diferentes ámbitos de la vida con Jaime, se busca contar esa *otra* historia. Y en lo que se refiere a la construcción del film en relación con las imágenes del pasado y el presente, sostiene la misma estética visual enfatizando el uso de colores pastel vibrantes y textura granulada

La pieza audiovisual comienza con los registros de Jaime sobre la escultura "El David" de Miguel Ángel (ubicada en la Galería de la Academia en Florencia, Italia). El recorrido que emprende sobre la obra se inicia en los pies, luego sube por una de las piernas y se detiene antes de develar los genitales; baja por la otra pierna, hasta que decide volver a subir y pasar por los genitales rápidamente y dejar el plano congelado en el torso. Posteriormente abre el plano, toma distancia y nuevamente lo cierra, en las manos, en el rostro, lo filma de atrás, desnudo, de los costados, en un ir y venir entre un plano general (PG) —el sujeto y su contexto— y planos detalle (PD) —intimidad en la proximidad—. Esas imágenes van a cobrar otro sentido a medida que se desarrolla el film y se desovilla la historia. Lo que Jaime grabó permaneció inmutable, lo que cambió es la resignificación de la directora y los espectadores envueltos en una ola de sentidos propios y compartidos. Otra escena a destacar en la película, es aquella en la que una de las entrevistadas brinda una respuesta más directa y menos sugerente sobre el deseo homoerótico de Jaime —el *secreto*— y su vida como sujeto *queer* (disidente) en épocas de dictadura: "yo creo que lo que vos querés preguntar en esta historia es sobre los temas de homosexualidad. ¿Eso es, o vos la tenés de otra manera a la pregunta?" (Comedi, 2017, 0:12:46). La entrevistada, luego de expresar estas palabras, le dice a Comedi que no va a hablar de la intimidad de Jaime y le pide que apague la cámara. Comedi deja grabando el audio. De esta forma, y como sostiene Georg Simmel (1986), el

secreto tiene una vertiente reguladora y protectora de la privacidad, a la vez que contribuye a la cohesión social y puede ser, asimismo, fuente de malestar al conllevar y fomentar tensiones, intrigas, exclusión y desigualdades. Cabe destacar también que el término *queer* se ha ido transformando a lo largo de las décadas. Ha pasado de “denotaciones y connotaciones negativas” como “extraño, raro, excéntrico, de carácter dudoso o cuestionable, vulgar”, a ser asociado con “la homosexualidad como estigma”, hasta lograr convertirse “en una palabra de orgullo y en un signo de resistencia política”, como un lugar de identidad personal (De Lauretis: 3).

Como se mencionó anteriormente, desde el cine se crean realidades, se las expone masivamente y eso tiene efectos sobre el público. En este sentido, y pensando en el impacto de este medio de comunicación, Leonor Arfuch (2002), se pregunta: “¿qué otro mecanismo llevaría a esa atención casi hipnótica sobre la desventura —personal, grupal, colectiva—, o sobre la creciente dificultad del vivir, que la pantalla global multiplica al mínimo detalle? (2002: 63). Como espectadores, esbozamos algunas líneas de reconstrucción posibles sobre la identidad de Jaime, a través de lo que él selecciona y de lo que la directora, a su vez, selecciona de ese archivo. Jaime es un personaje que registra más de lo que se ve en pantalla; es como un personaje “fuera de campo” que no deja de insistir en el campo.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°32 - 2025 - ISSN 1852-9550



Fotograma de *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017)

Gilles Deleuze señala que el fuera de campo “designa lo que existe en otra parte, al lado o en derredor; en el otro, da fe de una presencia más inquietante, de la que ni siquiera se puede decir ya que existe, sino más bien que ‘insiste’ o ‘subsiste’” (1984: 35). Esto conduce a la hipótesis de que Jaime *está* en la propia vida detrás de cámara y, a su vez, se ve reflejado en el registro de imágenes de ciudades, de amistades, de romances, de conversaciones que toman la escena. También es fundamental el papel que tienen los viajes en su vida, que pueden leerse como movilidad desde aquellos lugares que podrían pensarse como *de encierro*, o como la posibilidad de ser alguien más en otros contextos. En un pasaje de la película, algunos amigos recuerdan, a través de fotografías, un viaje al exterior del país por tres meses, durante el cual se hospedaron en un “hotel gay” y destacan que fue “alucinante”, una especie de Disney (lugar que no es casual que se reitere en la elección de destinos de viaje). El grupo sale del espacio local, de la ciudad de Córdoba, que el film referencia como “un gran pozo”. La directora la describe, a su vez, como “una ciudad opresiva, altamente policíaca”, con la salvedad de señalar que “siempre que estas características se materializan, la vida se escurre y encuentra su cauce” (Comedi en Koza, 2020). Más allá de esta posibilidad de resistencia, cabe abrir a la interrogación, acerca de si hubiese sido diferente el destino de Jaime y sus amigos en otra ciudad,

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°32 - 2025 - ISSN 1852-9550

más cosmopolita, con mayor intercambio multicultural, menos arraigada a determinadas tradiciones, o una ciudad más grande, donde quedara entremezclado en la multitud o liderando movimientos sociales masivos, encarnando inclusive una militancia política por cuestiones de género.

Jaime vuelve con su familia a los lugares donde estuvo con amantes y amigos; vuelve a donde fue feliz, quizá para intentar seguir siéndolo. No sabemos si lo logra; no sabemos si no carga con un gran malestar, si su esposa e hija perciben o no algo de ese afecto. Quizá es feliz con la integración —desde la separación— de ambos mundos. Podemos hipotetizar esto tanto nosotros, como espectadores, como la propia directora, como artista, y como hija, y claramente no hay respuestas correctas o incorrectas. Jaime, como hombre-cámara, filma y construye una representación de su vida y de su entorno, un poco fuera de la escena y siempre en ella. Así, a los pocos minutos de iniciado el film, Agustina presenta en *off* a su padre: “Él es Jaime, mi papá. Esta es una de las pocas veces que aparece en cámara” (0:04:45). No es posible ver su rostro, está en sombras, a contraluz. Desde ese lugar y a horas de su muerte, Jaime habla a la cámara efusivamente: “un saludo para todos, para el mundo entero y principalmente para los que sufren” (0:04:53) En los pasajes siguientes, reaparece la voz en *off* de la directora donde cuenta que alguien le dijo que cuando ella nació “una parte de Jaime murió para siempre” (0:05:12). Estas palabras se unen a diferentes imágenes de siembras de un verde casi fluorescente, que pasan velozmente a través de la ventanilla en un recorrido en auto, hasta detenerse en un plano de tormentosas nubes negras que se mueven lentamente hacia un centro a punto de estallar.

El silencio es un cuerpo que cae “es un ensayo poético en primera persona (...) es una película hecha de susurros, de secretos contados por abajo de la mesa (...) Pero una vez expuestos, se develan cómo algo más: un misterio familiar que alcanza escalas históricas y colectivas” (Haber y Zgaib, 2022: 205). Ese *algo*

más, ese *plus*, posibilita nuevas versiones de las historias y la permanencia de restos que lo hacen un continuo —las variaciones de lo mismo pero diferente—. Esta construcción de sentidos múltiples es posibilitada por el relato cinematográfico, por la forma en que se cuentan las historias, por cómo se seleccionan las escenas y por cómo cobran otros sentidos en el montaje, en las exhibiciones o cuando leemos una reseña afín. Carlo Ginzburg escribe que “los historiadores (y, de un modo distinto, los poetas) hacen por oficio algo propio de la vida de todos: desenredar el entramado de lo verdadero, lo falso y lo ficticio que es la urdimbre de nuestro estar en el mundo” (2010: 18). La película aquí elegida puede hacernos preguntar por Agustina y los secretos familiares, por el deseo homoerótico de Jaime, por su lugar como padre, por el deseo de Monona, la madre, por su saber, por su aceptación y complicidad, por su desmentida, por su dolor, por ese nombre no escrito en la foto de Néstor para mostrar en el Jardín de infantes de Agustina: ese hombre tan cercano y tan distante, que la habría asistido en el parto como médico y quien fuera una de las parejas de Jaime (información anónima recibida por Monona el día antes de la boda). En este punto desconocemos si Monona tuvo la oportunidad de hablar con alguien sobre el vínculo que tenían los amigos. El film nos cuenta que el nombre del amante de su esposo fue borrado del decir para afuera, y en este caso particular, del entorno educativo de su hija.



Fotogramas de *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017)

Los secretos y la construcción de una memoria *queer*

Las palabras hacen su aparición a medida que el relato lo habilita, se filtran en las imágenes, en las fotografías, brotan en los diálogos entre los participantes y en las respuestas de los entrevistados. Parte de la información que emerge de los encuentros con objetos, otros sujetos y contextos se vuelve visiblemente más susceptible de ser jerarquizada y, así, organizar la trama e ir hacia algún lugar, alguno de los propuestos por el film.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°32 - 2025 - ISSN 1852-9550



Fotograma de *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017)

No leemos la película de la misma manera antes y después de determinadas respuestas de los entrevistados, ni tampoco cuando Comedi le pregunta a una amiga de su padre, con tono firme y de forma respetuosa, “¿qué pasa con los secretos y tu generación?”. En la misma línea, cabe preguntarse qué pasa con las posibilidades de abrir archivos para construir una memoria colectiva, para no olvidarnos de lo *importante*: los derechos humanos y su ejercicio. En palabras de Marcela Valdata, “un pasado que entra en acción necesita de alguna articulación para devenir en memoria; de él surge una variedad de interpretaciones: pasado como un tiempo anterior, pasado como estructura de la verdad, pasado como experiencia traumática” (2009: 173), y podríamos agregar, pasado como lugar de *aparición*, hacer visibles la lucha histórica, la conquista y la ampliación de derechos para un número mayor de sujetos: el reconocimiento social a la par del reconocimiento de políticas públicas, que favorezcan y protejan los mismos niveles de ser y dialogar en la diversidad. Coincidimos con Enzo Traverso en que “cuanto más fuerte es la memoria —en términos de reconocimiento público e institucional—, el pasado del cual ésta es un vector se torna más susceptible de ser explorado y transformado en historia.” (2017: 12). La constante lucha feminista y de las disidencias ha quebrado un cristal del

sistema, uno fundamental para el cambio en la cosmovisión, afectando a los seres humanos —en mayor o menor medida—. El mismo efecto se refleja en la manera de pensar las instituciones, en los dispositivos (Foucault), en las planificaciones educativas, en las maneras de amar, de vincularnos, de trabajar, de producir

Aquí, el cine colabora como potencia-visibilizadora de las “tecnologías del género”, entendidas como aquellos diseños y mecanismos mediante los cuales se construyen y regulan las identidades y los roles asignados —dentro de las sociedades disciplinarias y de control—, y cómo estas tecnologías operan en la cultura visual y los medios de comunicación, influyendo en la representación y percepción de los sujetos a la hora de la construcción del género en las pantallas (De Lauretis). Una de las entrevistadas expresa que “la negación es una manera de persecución” (0:23:26) y habla sobre el reconocimiento y, en su caso particular, la imposibilidad de mostrarse en un vínculo de pareja con otra mujer. Sostiene que, luego de mudarse con quien fuera su pareja, *la gente* aseveraba que eran hermanas y, bajo esas lógicas, vivieron por largo tiempo. También nos enteramos en el film, que “a los 16 años a Jaime lo echaron por puto, lo que no sabían era, que su amante era el juez” o que un psicólogo le dijo a Jaime que

su condición podía ser revertida, porque él no era homosexual homosexual, era un poco homosexual, tenía un porcentaje alto, pero no absoluto de homosexualidad en sangre. Entonces, decía el psicólogo, la clave era el combate sostenido de esa parte hetero contra la parte homo. Hetero mata a Homo. Todos contentos (Comedi, 2017, 1:01:42)

Estas palabras a través del recurso de la voz en *off*, se enlazan a las imágenes de una doma de caballos como analogía al intento de domesticación de lo *queer*, considerado como algo desregulado de lo esperable y alimentado bajo la premisa de la obligatoriedad heteronormativa. En este punto podemos pensar,

como sostiene la directora, en los cuerpos como “campos de batalla [...]”. Esos cuerpos (hoy ancianos) que nos cuentan a Jaime lo hacen desde la profunda honestidad de la vida vivida con decisión de ser quienes querían ser y cómo querían ser” (Comedi en Pecoraro, 2018). Este discurso descarnado de un profesional —no de toda la disciplina— citado en el film denota desactualización en su formación (agravada por la época, aún no trasvasada manifiestamente por los movimientos feministas y las disidencias) y una ética y lectura deontológica de dudosa calidad. Estas ideas favorecen la cristalización de sentido único, con lo cual se pretende borrar la alteridad, la posibilidad de aceptación libre de discriminación, junto con la demonización de la formación en género en profesionales en Salud Mental —como en otras disciplinas—. De esta forma, en el recuerdo y el relato de Comedi, se lee “[...] una huella física, cortical – y, lo más importante, una huella afectiva” (Arfuch), una visión del pasado mediada por el presente (Traverso) donde denuncia un vacío profesional y simbólico, sostenido por la incapacidad de alojar la incomodidad que puede provocar la diferencia y así reflexionar sobre eso. En este caso, tanto el psicólogo como Jaime, que no es aceptado por el profesional, quedan encerrados en el marco de una sociedad patriarcal, imposibilitados para pensarse fuera de esas formas.

Asimismo, podemos sumar a estas reflexiones, las ideas de Elizabeth Jelin con respecto a que “esta característica abierta de los trabajos de la memoria es lo que la vuelve creativa y productiva, por eso mismo objeto de disputa y objeto de estudio, nunca acabada y siempre conflictiva” (2017: 58). La recuperación, consciente o inconsciente, de recuerdos o registros del pasado implica la continuidad en las historias de vida. Si ese lazo se corta, podríamos perder parte de lo que somos, de cómo nos registramos y nos narramos a nosotros mismos. En este punto, con respecto a las narraciones, Darío Steimberg sostiene que “quien vive un conjunto de situaciones o ejecuta un conjunto cualquiera de acciones *narra* su experiencia, [...] es decir, *narra* el complejo que habita. Y en ese narrar compone un orden, abduce una organización que articula tiempos y

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°32 - 2025 - ISSN 1852-9550

escenas, personas y acciones” (2016: 61-62). Retomando la idea anterior sobre la importancia de los espacios terapéuticos y, si pensáramos en puntos de encuentro entre el cine y la psicología, podríamos decir que tanto en la sala donde se proyecta la película como en el espacio de terapia, los fragmentos expresados por los sujetos (fílmicos y no fílmicos) se (re)organizan a través del montaje, el cual es una herramienta que enlaza los pedazos en unidades de significaciones a través de la narración. Los psicólogos abren un lugar (consultorio, taller) y los realizadores cinematográficos exhiben imágenes y sonidos en una gran pantalla, para, en ambos casos, posibilitar el despliegue y la (re)elaboración de deseos, identificaciones, creencias y fantasmas.



Fotograma de *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017)

Por otra parte, otro tópico a desarrollar es el de las instituciones (familia, Estado, ámbitos educativos, fuerzas policiales, etc.) que, en el film, dejan ver sus debilidades y fortalezas, expuestas como lugares de protección y desprotección, como espacios subjetivantes y de des-subjetivación. La mirada crítica de la directora deja entrever el deseo que los espectadores puedan reflexionar acerca

de los procesos de formación de las mismas junto con sus funciones, y con ello propiciar la exposición y valoración de *otras* identidades ciudadanas para la igualdad en la adquisición y ejercicio de derechos. René Kâes define la *institución* como el “conjunto de las formas y estructuras sociales instituidas por la ley y la costumbre”, que “regula nuestras relaciones, nos preexiste y se impone a nosotros: se inscribe en la permanencia” (1993: 45) y, a su vez, debe posibilitar la propia transformación para su vigencia y sostenimiento. La caída de las garantías de las instituciones, es decir, de inscripción, representación y contención, conlleva crisis. Como seres humanos “firmamos” con nuestra llegada al mundo un contrato de filiación, de pertenencia, donde el sujeto queda ubicado, como ha expresado Freud, seguido por Kâes, como “eslabón”, “servidor”, “beneficiario” y “heredero” de la transmisión de todo aquello que compone una institución, siendo él mismo parte de ella: discursos, creencias, valores, patrones, ideales, mitos, etc. No solo se espera la inscripción del sujeto como legado o herencia (familiar y ciudadana), sino que pueda apropiarse de estos componentes y transformarlos en el marco de contextos socio-históricos dinámicos y cambiantes. Cuando el “pacto” o “contrato narcisista”, que está mayormente implícito (no expresado con palabras), se rompe o no se cumple, afecta directamente la identidad. Se rompe la promesa de aquello que sostiene y se revela aquel *otro lado* propio del “carácter bifronte”, el que oprime, enferma, asfixia. El autor plantea que esta alianza inconsciente posibilita la estructuración y organización psíquicas, así como el despliegue del deseo del sujeto y las formaciones defensivas para hacer frente a las posibles desestructuraciones, que pueden alinearse con la sensación de fragmentación (en contraposición a la integración). Como sujetos, negamos lo que nos oprime institucionalmente para seguir siendo en el mundo; ese es el *pacto*, que conlleva bienestar y contención y, a su vez, sufrimiento y vacío (1993: 2). Ser nombrado, enlazarse en una cadena significativa de pertenencia, requiere de un otro que le brinde a ese nuevo ser un lugar para devenir sujeto. Podemos ver cómo, a través de esta realización audiovisual, Comedi reelabora el silenciamiento al que estuvo sometido su padre

y su familia. En la escena final, tiene el deseo de que Luca, su hijo, hable y deconstruya. Luca prefiere ubicarse frente a la cámara y contar su historia (la elección audiovisual es un primerísimo primer plano). Comedi recupera el juego del *veo veo* y le pregunta a su hijo, “¿qué cosa te parece a vos la más maravillosa del mundo?” y el niño responde “ver algo que nunca vi por primera vez”, “como ver un leopardo vivo” y ante una posterior pregunta sobre “¿qué significa ser libre?”, expresa que “libre significa no tener que estar en una jaula” (1:10:43). Esta escena se resignifica con uno de los registros fílmicos de Jaime en una visita al zoológico, donde aparecen las imágenes de leones enjaulados, mientras se escucha la voz en *off* de quién sería la guía, remarcando el lugar de encierro en el que se encuentran los animales. Comedi indaga de otra manera lo familiar e instituido y colabora para repensar aquellos dichos transmitidos de generación en generación: criar a las infancias actuales con pensamiento empático y crítico; desplegar palabras e imágenes donde hubo y hay imposibilidad de hacerlo.



Fotograma de *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017)

“El coraje de decirlo todo” a través de un documental-ficción

Foucault aborda en *Discurso y verdad* el concepto de “parresia”, definido como el coraje de “decirlo todo”, de “decir la verdad”, y su uso; además, se caracteriza por un desplazamiento de la “ética del cuidado de sí” al “discurso del otro en el cuidado de sí” (p. 6). El autor pone el foco en la constitución de sujetos activos,

posibilitados por las prácticas sobre sí mismos, por las propias de la cultura, del entorno y de su grupo social. Al exponerse desde el coraje, un parresiasta no muestra cobardía ni vergüenza, sino que actúa con franqueza, y sin temor; habla “veraz” o desde la “verdad”: la *propia*, en términos de autenticidad. Aquí Foucault hace referencia a la posibilidad de que, en este acto, conforme a un sujeto de derechos en democracia, se apelara al uso de la “palabra libre”, incluso si “se perturba un consenso” (14). Justamente, no siempre en este discurso se va a proceder de forma equitativa o necesariamente beneficiosa para quien habla o quien escucha, ya que ello implica la complejidad de la ética y la moral con las que se enfrenta a las situaciones del mundo. Además, no sólo implica una relación con los demás, a quienes se dirige un mensaje, sino que también comprende un hablar interno, de gran implicación, autorregulación y autocrítica. Comedi expone su historia personal y familiar para producir una pieza de arte que denuncia, pone en evidencia y duele. Abre el debate sobre las imágenes, las palabras y el montaje, cuenta una historia en la que los susurros pasan a ser voces voraces.

En relación con el armado del film, la directora sostiene que “se trata de hacer hablar al archivo y no de lo que el archivo dice” (Comedi en Haber y Zgaib, 2022: 209); un diálogo en el que “[...] el sujeto se “crea” en la conversación” (Arfuch: 65). Es justamente en esa implicación en la labor, en el compromiso político y en la valentía de exponerse, que se logra una obra íntima y reflexiva que hace de la figura de su padre un personaje épico, alguien en cuya historia se refleja la de muchos otros de su mismo tiempo. De esta forma, el coraje de decirlo todo conlleva además una gran responsabilidad a la hora de pensar en la dimensión ética de las imágenes y el relato, es decir, cómo su uso “es una cuestión política importante, pero también ética” (Bonitzer, 2007: 88).

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°32 - 2025 - ISSN 1852-9550



Fotograma de *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017)

Para representar esta historia de vida, Comedi elige la herramienta audiovisual poniendo en diálogo diferentes técnicas, instalando el debate entre el alcance o los límites entre el cine documental y el cine de ficción, que como sostiene Paula Félix Didier “han sido siempre movedizos e imprecisos, cambiando según cambia nuestro modo de relacionarnos con la realidad y reflexionar sobre ella” (2014: 13). Así, esta es la historia de Agustina y también de su padre, y, en este sentido, “toda biografía, todo relato de la experiencia es [...] expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad” (Arfuch: 79). El padre filmaba continuamente. Su registro le permitió no desaparecer y que su hija cuente una historia sobre él, sobre ella, sobre el deseo, sobre Monona y su posición en la familia, y sobre los contextos binarios y heteronormativos deshabilitantes, aquellos que debilitan el ser a la vez que intensifican la resistencia y las *líneas de fuga* (Guattari) para abrir a las vivencias de otras formas.

En la alternancia entre escenas grabadas e imágenes de archivo, se exhiben transiciones técnicas “sucias”, como cámara en mano que enfoca los pies o el suelo, ruido en la imagen de grabaciones sobre grabaciones, imágenes

saturadas a casi blanco. El uso de estos recursos puede enlazarse con la idea de Gonzalo Aguilar con respecto al *Nuevo Cine Argentino* (años '90) en “una reutilización estratégica de la desprolijidad” (2010: 22). Lo que en otras épocas se podía ver como “error” o “una suerte de descompensación” (Aguilar, p. 22), aquí tiene fines estético-narrativos. Hay varios ejemplos, uno se ve al final del film, cuando aparecen los registros fílmicos de Jaime, cámara en mano al subirse al caballo, no así al registrar la muerte. La directora cierra esta escena con un corte a negro con ruido en la imagen, seguido de tomas similares al comienzo, que dejan ver verdes plantaciones al costado de la ruta, que alternan entre el color y el blanco y negro, y se van desgranando y ralentizando en su fluir al ritmo de un corazón que late hasta apagarse.

Por último, y sumado al resto del texto, cabe destacar que la película cierra con la canción “Dame una señal” interpretada por Federico Moura (músico y compositor argentino). Mientras Jaime elige ser padre y *entiende (se convence)* que debe callar su intimidad como precio de su paternidad —aunque documentando sus vivencias con la esperanza quizá de posibilitar el rescate—, Moura, a través de su grupo musical *Virus*, abre, para las nuevas generaciones, una visibilización de aquello que determinados sectores de la sociedad argentina parecían exigir que permaneciera oculto. Así, podría establecerse un paralelo final entre las vidas (y señales) de Jaime y de Moura: la elección de la “vida familiar” socialmente aceptada conduce al silencio, la elección del arte impulsa la exposición y la transformación de miradas disvaliosas y enjuiciantes. Comedi interpreta el impulso documental de su padre y crea un arte transformador, logra que ese cuerpo y esa historia de vida no caigan ni se abandonen en el silencio.

Consideraciones finales

La preservación y permanencia de los archivos fílmicos y fotográficos responden a un deseo de reconstrucción y resignificación, de establecer un eslabón entre generaciones y de permitir que las historias individuales dialoguen con relatos

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°32 - 2025 - ISSN 1852-9550

colectivos y se nutran mutuamente. En este artículo, sobre la transmisión de estas imágenes encontradas por la directora, nos preguntamos: ¿con qué fines se recuperan?, ¿qué permiten resignificar? ¿De qué manera su relectura articula nuevas narraciones sobre la identidad y la memoria? ¿Qué recuperamos? ¿Cuántas versiones tenemos de la misma imagen? ¿Qué recordamos de cuando estuvimos presentes en una escena y de lo que nos contaron sobre una situación o idea?

En este recorrido, se busca dar cuenta de la construcción de un film² a partir de la recuperación de archivos familiares de la directora. A través de su mirada junto con la de su padre, la película se estructura en torno a una serie de tópicos fundamentales que organizan el relato cinematográfico: lo velado y develado, el proceso de duelo, la identidad, las memorias de lo *queer*, lo íntimo, lo privado y lo público, la potencia del montaje —qué mostrar, cómo hacerlo, para qué—, la parresia, recordar para reelaborar, el lugar del secreto que obtura a la vez que posibilita. Asimismo, abordamos el concepto de *memoria* y aquello que es posible recordar en contextos que habilitan determinadas imágenes y discursos. Y cómo, a través del cine como dispositivo, se ha posibilitado la narración de historias que abren otras posibilidades de sentido y, con ello, el traslado de temáticas asociadas al ámbito privado a las salas de cine, para que puedan adquirir un estatuto público y convertirse en un tema en común. El análisis de un film supone, en sí mismo, un nuevo ejercicio de reconstrucción, un trabajo sobre la selección de fragmentos y la elección de recortes dentro de los recortes, en una continua exploración de la memoria y su devenir.

Sabemos que es fundamental sostener la memoria y llevar a cabo ejercicios de recordar y narrar, principalmente en eventos que han atentado contra los derechos humanos, justamente para reconocer las marcas o huellas antecedentes de crueldad, de ternura y de lucha colectiva, y así poder hacer algo más con eso. Agustina, como directora, hija de Jaime y madre de Luca,

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°32 - 2025 - ISSN 1852-9550

construye un relato que no solo revisita la historia de su padre y su familia, sino también la propia. La inclusión de su hijo al final de la película refuerza esta continuidad generacional y la transmisión de una memoria resignificada que se integra a una cadena más amplia de significados humanos colectivos.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros Mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos editor.
- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ____ (2015) "Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto" en <https://revistazcultural.pacc.ufri.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1/>
- Bonitzer, Pascal (2007). *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- De Lauretis, Teresa (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London: Macmillan Press.
- De Lauretis, Teresa (2015). "Género y teoría queer" en *Mora*, volumen 21, número 2.
- Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve.
- Félix Didier, Paula (2014). *Documental/Ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo*. Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF).
- Foucault, Michel (1966). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.
- ____ (2017). *Discurso y Verdad. Conferencias sobre el coraje de decirlo todo. Grenoble, 1982 / Berkeley*, Siglo XXI.
- Ginzburg, Carlo (2010). *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Guattari, Félix (2013). *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*. Buenos Aires: Cactus.
- Haber, Magalí y Zgaib, Iván. (2022). "Archivos de fantasía: una entrevista con Agustina Comedi" en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, número 25.
- Jelin, Elizabeth (2017). *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*. Siglo XXI.
- Käes, René (1993) *Realidad psíquica y sufrimiento en las instituciones*. Paidós.
- Koza, Roger (21 de febrero de 2020). "Córdoba es una ciudad opresiva, policíaca". Disponible en: <https://www.lavoz.com.ar/vos/cine/agustina-comedi-cordoba-es-una-ciudad-opresiva-policia/>

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°32 - 2025 - ISSN 1852-9550

Pecoraro, Gustavo (13 abril de 2018). "El silencio es un cuerpo que cae". La tinta.
<https://latinta.com.ar/2018/04/13/el-silencio-es-un-cuerpo-que-cae/#:~:text=Se%20estren%C3%B3%20en%20el%20Bafici,%C3%B3ptica%20puesta%20en%20la%20atemporalidad>.

Simmel, Georg (1986). *Sociología, 1. Estudio sobre las formas de socialización*. Madrid: Alianza Universidad.

Steimberg, Darío G. (2016). "Narrativa y vida cotidiana" en *Habitar y Narrar*, Marita Soto (compiladora). Buenos Aires: Eudeba.

Szurmuk, Mónica (2009). "Posmemoria". "Diccionario de estudios culturales latinoamericanos" en McKee Irwin, Robert y Szurmuk, Mónica (eds.). Siglo Veintiuno, pp. 222-226.

Traverso, Enzo (2007). "Historia y memoria. Notas sobre un debate". en Franco, Marina y Levín, Florencia. *La historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Paidós.

Valdata, Marcela (2009). "Posmemoria". "Diccionario de estudios culturales latinoamericanos" en McKee Irwin, Robert & Szurmuk, Mónica (eds.). Siglo Veintiuno, pp. 222-226.

*Carolina Risé es Licenciada en Psicología por la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP). Becaria de investigación en Psicología, Cine y Estudios de Género (CISIC, UNMDP). Técnica Superior en Dirección de Cine y Video (CIEVYC). Doctoranda en Psicología, UNMDP. E-mail: carolina.rise.pedrotti@gmail.com