

Archivos de fantasía: una entrevista con Agustina Comedi

Por Magalí Haber* e Iván Zgaib**

Esta entrevista es parte de una propuesta de la Comisión de Afectos y Cultura Audiovisual y la de Estudios Audiovisuales Brasileños de AsAECA, curada por Irene Depetris Chauvin, Andréa França y Cecilia Gil Mariño, que busca poner en diálogo testimonios de cineastas de Argentina y Brasil que trabajan con archivos desde una perspectiva de los afectos.



Agustina Comedi

Agustina Comedi es un extraño caso en el cine argentino contemporáneo: una ópera primista cuyo documental fue reivindicado con igual emoción por festivales, críticos y espectadores. Alcanzó reconocimientos en Barcelona, Croacia y Ecuador, una estatuilla en los Premios Cóndor y hasta la épica de

volverse un éxito de culto en el negocio frustrado de cortar entradas en Argentina.

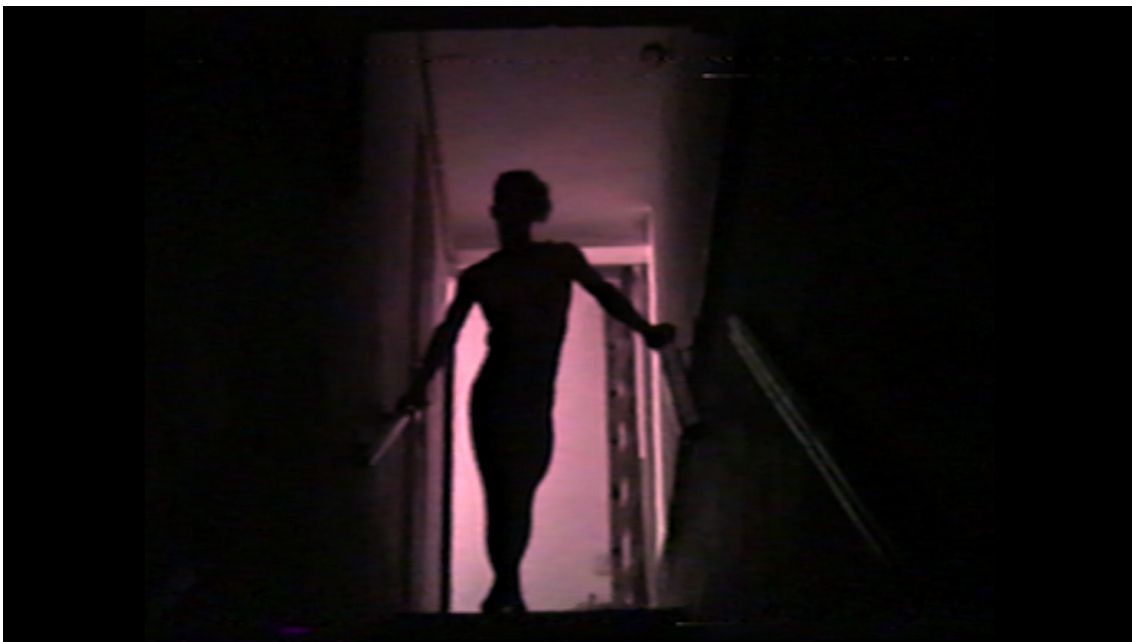
El silencio es un cuerpo que cae (2017) es un ensayo poético en primera persona. Mira con ternura el deseo ajeno a la heterosexualidad, pero nace de viejos archivos familiares: fotografías de sus padres antes de ser padres, educaciones sentimentales disfrazadas de videos caseros en Disneylandia, testimonios de amigos y amantes que reconstruyen la vida oculta de algún familiar. La película desempolva esos archivos grabados por su padre para indagar cómo la libertad del deseo se cercena y se comprime, a veces desde los actos más impensados, como un juego de niñas con sus muñecas o una visita guiada por el zoológico. Y 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.



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

Un par de años más tarde, *Playback. Ensayo de una despedida* (2019) apareció como una pieza intermedia en la filmografía de Comedi: un cortometraje que retoma el camino donde quedó su film anterior y al mismo

tiempo pega un salto para augurar otro horizonte posible de su obra. Allí también explora la forma del ensayo, aunque esta vez despojándose de la autorreferencialidad. La directora deja de ser protagonista y le abre la puerta a las ex integrantes del Grupo Kalas: una comunidad de mujeres trans y drag queens formada en los sótanos ocultos de la Córdoba ochentosa.



Fotograma de *Playback. Ensayo de una despedida* (2019)

La peculiaridad de *Playback* (...) es la radicalidad con que cierra (o abre) su relato: reemplaza la crisis del sida que llevó al desmoronamiento del Grupo Kalas y pone en escena finales felices para sus protagonistas. Al igual que en *El silencio* (...), Comedi utiliza materiales heterogéneos, como distintas texturas en los registros visuales y trucos de montaje para rebobinar y recortar los planos. Cada manipulación pone en crisis el estatuto de verdad de las imágenes. Cuestiona la supuesta naturaleza transparente de la memoria y encuentra en el cine otra posibilidad: la capacidad de reescribirla, de transformarla, de abrirle huecos de esperanza.

¿Qué sucede cuando el cine documental se abre paso al mundo de la fantasía, de los recuerdos vividos, pero también de los soñados? En una conversación realizada de manera virtual a comienzos del mes de enero, Agustina ahonda sobre estas tensiones que habitan sus películas.

Magalí Haber e Iván Zgaib: ¿Cómo fue el proceso de volver a ver esos archivos filmados por tu viejo y descubrir que ahí podía haber una película?

Agustina Comedi: Yo lo pienso mucho a eso y en realidad creo que la película está en otra parte: no está en el archivo. La película está en otra parte y el archivo dialoga con ese material que de alguna manera es más intangible, que es la línea mental que articula la película. Pero para mí hay —incluso desde lo formal— un ejercicio de puntuar y establecer ciertas marcas que cristalizan esa situación: ese archivo está siendo mirado de una determinada manera y eso es lo que da lugar a la película y no el archivo en sí mismo. Con ese archivo se podrían haber contado muchas otras historias. Eso es algo en lo que profundiza *Playback* y el proyecto nuevo en el que estoy trabajando: parten de la idea que hay cierta inaccesibilidad de las historias. De la historia de mi papá hay fragmentos, hay retazos y a partir de esos distintos elementos el archivo filmado es uno, pero el archivo oral es otro. Se puede rescatar o se puede recuperar cierto aspecto de una historia y con eso construir una película, pero no es que la película *está*. Entonces hay ciertas marcas formales que para mí tienen que ver casi con una cuestión ética de transparentar que ese archivo está siendo mirado bajo un determinado lente. Esas marcas son la repetición, el ralenti, detener la imagen: son marcas que evidencian que eso es una manera de mirar esos materiales, no una verdad que se descubre en el material. A veces me lo plantean así y realmente no creo que haya una marca de verdad en el archivo. Hay ciertas preguntas que el archivo no contesta en sí mismo. Solo mirado de una determinada manera las contesta.

M.H. e I.Z.: Sí, nosotres nos preguntábamos si las imágenes no tienen algo de agencia: si no hay un inconsciente de las imágenes que se choca tal vez con las preguntas iniciales o con lo que a vos te motorizó en un principio. ¿Sentís que hay algo de la imagen que resiste o insiste, como si hubiera una tensión entre lo voluntario y lo involuntario?

A.C.: Yo creo que sí, que tienen fisura. Tienen grieta. Hay algo de la idea del álbum familiar y de esa construcción de la efeméride familiar, de la felicidad y lo que vale la pena que se conserve para que vean las generaciones futuras que tiene que ver con una idea de familia, de clase media, de los '90. Hay una especie de voluntad detrás de esas imágenes que tienen que ver con eso y además hay fisuras. En esas fisuras es donde se pone una especial atención y después un ejercicio de puntuarla. Y hay un abanico: escenas donde hay una violencia; imágenes en las que se transparenta un deseo; otras donde hay una deriva y una desviación del foco que muchas veces es elocuente, evidencia ciertas cosas. Evidencia un deseo, evidencia una tensión. Y después hay otros momentos que tienen que ver con el montaje como el principal ejercicio que abre otros sentidos. La imagen de la doma, por ejemplo: está yuxtapuesta a texto y el sonido no se corresponde con la imagen. Eso arroja un tercer sentido, que tiene que ver con la doma pero que está enfatizado para que eso pueda ser leído de esa manera.

M.H. e I.Z.: A mí me da la impresión de leer que hay una tensión entre tu mirada (o la mirada de quienes hacían la película) y la mirada (del registro) de tu padre. Uno se pregunta: ¿qué estaría pensando tu papá cuando estaba filmando estas imágenes? Porque cuando decís esto de las imágenes felices familiares a mí todo el tiempo me hacía pensar: ¿Es familiar?, ¿está jugando?, ¿hay una mirada con intención irónica en ellas?

A.C.: Yo estoy de acuerdo con eso. Esa pregunta está todo el tiempo. Es una especie de diálogo la peli. Hay un diálogo fabulado que no deja de ser una fabulación porque Jaime no está, entonces hay algo de su voluntad que se escapa. Partimos de la base de que hay una lectura de su mirada a la que él no puede ofrecer resistencia porque son imágenes que están hechas con otro propósito. Pero sí hay, si lo pensamos en un diálogo, concordancias y tensiones. Esto que vos decís lo comparto, pero partimos de la base de que no lo vamos a poder saber: hay un ejercicio libre o un ejercicio imaginario de diálogo con su mirada, con lo que él está mirando. Pero bueno, son 120 horas de material y hay un recorte enorme. Entonces ya solo partiendo de ese recorte, yo tengo que asumir que se trata de hacer hablar al archivo y no de lo que el archivo dice.

M.H. e I.Z.: Esto me devuelve a lo que decías al principio: la película no está en el archivo, es un proceso encontrar la forma y con este material se podrían haber hecho un montón de películas con distintas aproximaciones. También yo sé algo del fuera de campo de la película y es que vos en un momento pensaste una película muy distinta, donde ibas a ser un personaje frente a cámara investigando el pasado de tu viejo. ¿Cómo llegaste a esto y a construir ese diálogo entre tu mirada y la mirada que se dispara de los archivos que filmó tu papá?

A.C.: Hace poco leí un texto de Foucault en el que dice que el ensayo es un tanteo modificador de uno mismo en el juego de la verdad. Y me parece muy oportuno. Yo sin ninguna consciencia de esto, ¿no? Vos Iván, conocés bastante el proceso. Fueron distintas aproximaciones que funcionan más por rechazo que por una claridad con respecto a lo que tenga que ser. Había algo que motorizaba la película que tenía que ver más con una pregunta que con certezas. Y yo creo que el ensayo tiene esa capacidad más fluida de acompañar un ejercicio de pensamiento. Entonces una peli de personaje, más encarnada, iba a dar una sensación de certeza, una posibilidad de

identificación con el personaje —que en este caso hubiera sido yo—. Quizás hubiera habido menos lugar a la pregunta. La película es un devaneo, un tanteo, algo que tiene más que ver con la búsqueda, incluso de mí misma. Y además las imágenes que componían ese devaneo eran muy diversas. Poco tenía que ver con una imagen de mí misma, de consciencia sobre mí misma. Y la película intenta emular algo que tiene que ver con esta línea mental, estas preguntas. Por eso está hecha de materialidades tan diferentes. Y por eso ocupan el mismo estatuto el archivo de VHS filmado por Jaime que los testimonios orales, que esas escenas más imaginarias que tienen que ver con recuerdos, con lo no dicho, con lo que no está del todo encarnado.

M.H. e I.Z.: ¿Y cómo era la dinámica de trabajo con Valeria Racciopi, la montajista? Si tuvieras que deshacerlo en procedimientos, en prácticas.

A.C.: Yo creo que es muy inconsciente. Podemos entre las tres surfear algo de lo que fue ese proceso, pero hay mucho de inconsciente, de un avance que es más de perderse. Yo creo que hubo una decisión muy concreta de no saber hacia dónde iba la película en un momento determinado. En lo concreto, yo venía trabajando con Ezequiel Salinas y en algún momento yo necesité estar más sola. Hubo una decisión de perderse, de no tenerla tan clara. Y a veces cuando tenés un interlocutor que te pregunta (“¿Y eso por qué? ¿Y para qué? ¿Y a dónde va?”), hay algo que no te deja perder del todo. Quizás tenía que ver también con ser mi primera peli y con la cercanía con Eze. Y para mí hubo un momento en que fue necesario no saber a dónde iba. En el perderse hay una manera de mirar más extrañada, más concreta, que yo pienso que siempre termina siendo más resonante después.

M.H. e I.Z.: Sí, yo creo que hay procedimientos para perderse y hacer algo con eso ¿no? Quizás sea una pregunta muy abstracta y concreta a la vez: ¿Qué procedimientos encontraste para perderte y dejarte afectar por las imágenes?

A.C.: Yo creo que hubo un proceso de profunda afectación en un primer momento. Después en el ejercicio de la construcción de la película, de los distintos guiones, de aplicar a fondos, hay algo que tiende a volverse más concreto. Y ahí pienso que eso se volvió muy estrecho, poco resonante, demasiado concreto. Era como nombrar la cosa, ¿viste? Cuando nombrás la cosa, la agotás también. La condición de la poesía es no nombrar la cosa: es decir sin decir, es bordear. Y después de que vos miraste las imágenes por vigésima quinta vez uno pierde un poco la conexión. Yo cuando empecé a montar con Vale ya había visto esas imágenes muchísimas veces: ese material estaba tabulado en un Excel, muy visto. Entonces después hubo todo un momento de intentar recuperar la sensación. En el primer ejercicio del montaje con ella hubo un momento de sorpresa. Yo ya tenía un relato escrito en prosa: entradas de diario, narraciones, que de alguna manera perfilaban hacia dónde iba la peli. Cuando hicimos una traducción de ese relato en la línea de montaje hubo imágenes o conexiones entre imágenes que me sorprendieron y me conmovieron de manera distinta. Imágenes que yo tenía re vistas pero que cuando están puestas al lado de otras hay una tercera cosa que aparece y que es imprevisible y sacude una fibra. Y yo creo que los distintos armados de la peli fueron un ejercicio de tratar de volver a ese lugar, de tratar de sintetizar esa emoción inicial. Pero esa emoción tenía que ver con un proceso personal que es muy distinto a una película. La película intentaba recuperar eso, pero haciendo un recorte. Un recorte que partía de múltiples cosas: de lo decible y lo contable, por un lado, y de lo que yo quería decir y quería contar, por el otro. No está mi vida entera puesta ahí. Hay una decisión de contar cierto aspecto. Pero es totalmente lo que vos decís, Magalí. Es que no sé hasta qué punto eso es consciente y cómo se traduce en procedimientos. Yo de hecho pienso que si uno está tan claro hacia dónde va no habría película. Te puedo contar cosas concretas que yo hoy las leo a posteriori y digo: “Ah, claro, sí, todo tenía que ver con lo mismo”. Por ejemplo, la escena de la doma, para mí era fundamental y con Vale nos peleábamos porque ella decía: “¿Y eso qué tiene que ver?”. Yo

no sabía traducir qué me pasaba. Y un día le dije: “Esto tiene como ruido de trabajo, de la fábrica; tiene algo del ejercicio de tracción sobre el deseo, de moldeado del deseo”. Y ella me decía: “¿Pero vos qué ves?”. Y yo le contestaba: “No sé, veo como una fábrica de moldear el deseo, de moldear nuestros vínculos con los demás, de moldear nuestra identidad, nuestra sexualidad”. Y ahí pensamos: “Bueno, ¿qué hacemos?, ¿buscamos una imagen de la fábrica?”. Todas las posibilidades estaban. “¿Montamos doma-fábrica? No, probemos con el sonido”. Y de repente ahí se armó algo que era previo, que ya estaba porque tenía que ver con esa sensación, pero había que jalarla de un lugar de muy atrás del inconsciente. Yo creo que la claridad inicial, a priori, atenta contra eso. Si hay mucha claridad uno va a la cosa de manera lineal.

Después con Eze me pasó que en la posproducción de imagen veía las entrevistas filmadas en HD, y yo le decía: “Esto tiene que estar atrás, esto no puede ser distinto”. Entonces él pasaba por VHS las imágenes de las entrevistas y cuando yo las veía le decía: “No, porque esto es mentira, parece que las entrevistas las hubiera filmado mi viejo. Yo no quiero que sean de VHS las entrevistas. Yo quiero que estén atrás”. “¿Y qué es atrás, Agus?, ¿atrás de qué?”. Hasta que un día yo llegué y él estaba con distintos televisores pasando las entrevistas y yo dije: “Esto es atrás”. Claro, filmamos las entrevistas desde el televisor y la sensación que da esa imagen es totalmente otra, no se te viene encima. Y todo eso tenía que ver con evocar el proceso: que esa construcción de la figura de Jaime era caleidoscópica. En ningún momento tenía que ser nítida. O sea, no podía ser nítida, no es que no quería yo que fuera no nítida, porque me gustaba que fuera un poco rara. Era que no había manera de decir con nitidez. Y porque es un proceso muy a tientes. Entonces yo creo que hay muchos de esos ejercicios formales que tuvieron que ver con recuperar un poco eso. Y eso es lo que devolvía de alguna manera la conexión de la que vos hablás: la posibilidad de afectarse. Si yo no me conmovía, difícilmente podía alguien conmoverse con eso. Hay algo de mediar entre un ejercicio que es muy

mental, muy de tracción y construcción, y no perder en el camino la capacidad de volver a sentir esas imágenes.

M.H. e I.Z.: Me pregunto entonces por las imágenes que vos creás y que aparecen fuertemente en los registros en Súper 8, que para mí lo interesante es que nunca tienen un uso ilustrativo. Y son imágenes donde uno no puede establecer una conexión directa ni lineal con el relato de la voz en off.

A.C.: Pero la falta de información da un poco eso. Cuando uno escucha historias a media voz, que nadie cuenta nada, que no se puede decir, que son difusas... hay algo de los secretos que tienen esa condición, que es medio parecida a la de los sueños. El secreto para mí operó de una manera muy parecida a un sueño. Es esa imagen que se te escapa, que tiene unas conexiones extrañas. Y yo no quería perder eso en la peli, porque durante mucho tiempo esas imágenes fueron las únicas que yo tenía. Antes de hablar con los amigos de mi papá, antes de revisar ese archivo y encontrar ahí ciertas cosas —que también son producto de una mirada—. Yo lo que pienso con respecto al archivo de VHS no es que no sea elocuente: creo que es muy elocuente. Pero si yo lo hubiera visto antes de tener cierta información no hubiera visto lo mismo. Y esas imágenes que mencionás siempre estuvieron. Yo me acuerdo del relato de mi papá que se escapaba por los techos. Me acuerdo de un amigo del que hablaba todo el tiempo. Y eso se pegaba a sus historias de la villa 990, de las gitanas, de las prostitutas, de los amigos del barrio y de escaparse por los techos. Después alguien me dijo que él tenía un amante que era un obrero, que era albañil. Y todas esas imágenes eran una materia muy difusa y al mismo tiempo las más productivas para mí, porque fueron imágenes que estuvieron durante años operando. Después yo me di cuenta que esas imágenes tenían mucho que ver con el cine: con Genet, con Pasolini. Yo le había puesto un cuerpo a eso que estaba hecho de algo que vi por ahí, de alguna película. Las conexiones eran muy lábiles, muy difusas:

como los sueños y lo no dicho. Por eso digo esto de que ir directo al punto sofoca la cosa. A mí me pasaba con los fondos que yo decía: “¿Qué voy a hacer? ¿Una película sobre mi papá que era gay? ¿Qué tengo para decir sobre eso? Y, además, ¿qué tiene?”. Mi sensación era: “¿Y qué con eso?”.

Yo ahora estoy haciendo una película sobre trabajadoras sexuales y el otro día una amiga —que es trabajadora sexual— me decía: “Es que para mí yo no tengo nada para contar. La gente piensa que lo que me pasa a mí en mi trabajo es una cosa muy rara, muy interesante, y en realidad yo siento que no tengo nada para decir”. Y yo decía: “Claro, la cosa en sí no es interesante”. Un servicio sexual probablemente sea menos interesante que cualquier relación sexual que tengan las personas a las que les parezca interesante un servicio sexual. No hay algo *ahí*. Pero sí en un montón de cosas que la rodean, ¿y de qué están hechas esas cosas? Bueno, están hechas de la expectativa de la gente, del tabú, del estigma, de la precariedad. Ahora: ¿cómo decimos todas esas cosas? Claro, esas cosas son difusas. Lo que a mí me provocaba la historia de mi papá con el juez no es algo concreto. Yo sabía que por esa relación mi papá había podido estudiar una carrera universitaria, había dejado de vivir en una villa. También sabía que era una relación con un tipo que estaba casado y que tenía 30 años y que había una diferencia de estatus y de poder evidente. Pero también sabía que esa relación duró hasta el último día de la vida de ese señor. No en términos sexoafectivos, sino en términos vitales, de amistad. Un amigo de mi papá una vez me dijo: “Yo sé que si yo te cuento esto vos te vas a imaginar algo feo, pero en realidad vos los veías juntos y era una relación de mucha ternura”. Bueno, ¿cómo juntás todo eso? Hay algo que se puede comunicar desde lo no dicho, desde conexiones muy lábiles; que las imágenes intenten ser lo más porosas posibles, para arrastrar la mayor cantidad de información, de sensación, de emociones. Todas son palabras menos pantanosas, pero cuánto más porosas más capacidad de arrastre tienen. Además, eran cosas incómodas de decir, ¿qué iba a decir? ¿Lo que a mí me parecía? Qué importa. También ahí es como delegar un poco la

responsabilidad, ¿no? Dejar que el espectador sea quien saque sus propias conclusiones o tenga sus propios procesos en relación a eso.

M.H. e I.Z.: Justamente queríamos preguntarte en relación a la fantasía, al universo Kalas y la aparición de Disney. Vos en alguna entrevista hablaste de que la fantasía es algo real, algo que se vivió. Que tal vez puede tener el estatuto de lo inagotado, del deseo, de algo que no sucedió más fuerte que algo fáctico.

A.C.: Yo creo que lo que se juega en estas memorias más subalternizadas, porque en todas, como la de la homosexualidad en el marco de una familia heterosexual, la del colectivo travesti-trans, la de las trabajadoras sexuales, son memorias subalternizadas, relatos no oficiales. Entonces, me parece que jugar la carta de la verdad es como el juego del amo: el amo es quien te exige la verdad, el discurso jurídico, la historia en mayúscula, la familia heteronormada. Eso exige verdad, hay algo ahí de la verdad como valor, entonces yo creo que lo que hay que hacer es disputar un poco de qué está hecha la verdad. Mi primer recuerdo de la vergüenza es cuando tenía 7 u 8 años, había una cena en mi casa, había 20 personas en una mesa, 10 seguro, yo me quedé del lado de la no verdad. Había 10 personas en la mesa y yo conté que había comido 10 milanesas y mi mamá me dijo: "Agustina, no seas mentirosa, te comiste 3, 2 ponele, no comiste 10". Todos se rieron, me decían qué exagerada, uy qué mentirosa, uy esta va a ser no sé qué, y yo me largué a llorar y me fui a mi pieza. Y yo de verdad hoy defiendiendo las 10 milanesas. Era mucho más parecido a lo que... yo había comido un montón, mucho más de lo que había comido nunca, estaban muy ricas, tenía como el registro de que eran 10. O sea, ese 10 contaba mucho mejor que el 2. Porque yo estaba inconscientemente teniendo en cuenta quién era mi interlocutor, sabía que eran grandes, que 2 milanesas era poco, en un plano inconsciente. Y eso tiene que ver con el principio mismo de la narración. Siempre la representación requiere de... tiene menos impacto emocional que la experiencia, siempre; por definición. Entonces esa

representación o se ajusta a la realidad o se ajusta a la sensación, intenta replicar la realidad o intenta replicar la sensación. Y yo creo que hay algo de todo lo que tiene que ver con la fantasía, con la memoria fabulada, que es muy propio de los colectivos subalternizados, como que la realidad que les toca, lo que sostiene esa realidad tiene más que ver con la fantasía, con el ejercicio de disputa de sentido que con lo que la realidad misma es. Que además era bastante triste.

M.H. e I.Z.: Tal vez tenga que ver con el género de la anécdota, ¿no? Pensando en los relatos de los archivos de la memoria trans, que es un testimonio que reivindica lo anecdótico. No sé si es igual que un testimonio de Memoria abierta, tal vez porque trata de relatar una militancia de carácter más “racionalista”. Tal vez sean modos diferentes de pensar la política y de construir relatos, sentido.

A.C.: Me parece muy interesante lo que acabás de decir, yo creo que está a punto de cambiar. Hoy el colectivo trans-travesti está disputando, y cuando nosotros hicimos el archivo de la memoria trans estábamos muy conscientes de eso, pero es como un estadio previo, como que recién ahora está empezando a pasar. Se está disputando una ley de reparación histórica, o la ley integral trans, entonces estas anécdotas van a ser ajustadas, no por eso menos ciertas. Lo que yo estoy diciendo no es un juicio de valor, todo lo contrario, me parece perfecto porque uno habla, y habla para un interlocutor. Y no es lo mismo hablar para las amigas, que hablar para un tribunal, que hablar para que un país atienda, entienda o banque tus reclamos. Entonces, esas anécdotas van a ser ajustadas. Porque en ellas hay algo muy particular, hay algo de la inmoralidad, como de haber estado por fuera de los cánones de la moral siempre, y una reivindicación de eso. Porque esa inmoralidad es lo que les permitió subsistir. Sus familias les exigían moral y les echaban de sus casas cuando tenían 10 años.

M.H. e I.Z.: Pero, por ahí a veces el ejercicio de traducción también es interesante, porque tal vez es la forma de tratar de traducir algo que no se puede traducir de ese discurso, pero tal vez algo permanece, o sutilmente se introduce un virus en el sistema jurídico. Muchas de las luchas más vinculadas al feminismo y a los movimientos LGTB, les veo a veces en esa tensión entre una demanda de ingreso al Estado, al Derecho, que es un ajuste, que es una negociación o no. Si es que hay una forma de estar dentro del Estado, del Derecho y que haya algún deslizamiento aún más radical que oponerse férreamente.

A.C.: Es interesante poder manejar ese doble registro, creo que las pelis no se escapan de esa doble tensión. Cuando uno está involucrado con un colectivo no escapa a esa tensión. Está bueno que como la materia con la que trabajamos tiene que ver con la emoción, es como si el conducto fuera un poquito más ancho. Entonces creo que podemos presionar para que no solamente reconozcan a las putas como sujetos de derecho humano, sino que además puedan entender un poquito más, puedan reírse con una anécdota, puedan sufrir desde una perspectiva más próxima y no tanto desde lo que el mundo mira de lo que ellas sufren. La poesía, el arte —si queremos llamarlo así—, el mundo que comunica desde la emoción tiene esa posibilidad de agencia, de ensanchar un poco el conducto. Está buenísimo que exista ese doble registro, que es algo que pasa todo el tiempo. Y creo que la militancia lo da mucho: esa conciencia de que cambia el registro frente a un interlocutor distinto. Yo creo que ahí nosotros tenemos un poco de margen para poder transitar zonas menos esquemáticas, menos encorsetadas.

M.H. e I.Z.: Otro de los temas que habíamos pensado era el dilema de hablar por otros, sobre todo en el caso del colectivo trava-trans, porque hay toda una historia de apropiación de esos cuerpos por otros, de hacerles hablar. ¿A vos esto te genera inquietudes o incomodidades? ¿Cómo hacés con eso?

A.C.: Yo trabajo de una manera muy colaborativa también, son procesos muy largos, de mucha proximidad y a mí eso de alguna manera me hace sentir más tranquila, en lo personal. No es que yo voy y pongo una cámara frente a una persona que no conozco, con la que no compartí; hay algo que se va construyendo colectivamente. La voz en off de *Playback* es una voz que es producto de miles de conversaciones, que yo iba escribiendo, desgrabando. Y son sus expresiones; son reelaboradísimas, pero son sus expresiones, son sus imágenes poéticas. Tienen que ver con su universo, no con el mío. Hay un ejercicio de traducción. La traducción siempre es una traición. Pero a mí ese tiempo me deja más tranquila. Me implica, entonces al implicarme esa traición es más difícil. Estás más involucrado, entonces hay un otro al que respondés, sino sería como un *tweet*. No hay nadie del otro lado, hay una nube, y yo tiro y tiro. Frente a la proximidad, frente a la permanencia, frente al involucrarse. Bueno, ahí hay un otro que te pone límites, que dice: “Eso no”, que se enoja. Y eso en el tiempo me parece que ajusta. De todas maneras, la pregunta siempre está, el problema siempre está.

M.H. e I.Z.: Me quedé pensando en relación a la fantasía y cómo vos la asociabas a los relatos de comunidades subalternizadas. ¿O hay algo también de fantasía en el relato heteronormativo que retratás en la película? A mí me pasaba mucho eso cuando veía las imágenes de Disney, donde vos mostrás esos espectáculos filmados cuando viajaste, y donde hay también una suerte de ritualización y legitimación de los roles de los hombres y de las mujeres. Y, además, también desde lo visual, de toda esa cosa de espectáculo, que es muy hipnótica. Como que está eso y están *Las Kalas* y al mismo tiempo *Las Kalas* se alimentan de ciertas figuras masivas. ¿Cómo ves esa relación?

A.C.: Estoy totalmente de acuerdo, no sé qué más puedo agregar a lo que dijiste. Es otra ficción, lo que pasa es que es una ficción aceptada, es como a la

ficción a la que nadie le pregunta si eso es verdad o no es verdad. Nadie dice: “¿Estaban tan contentos en la foto de cumpleaños de la abuela o en realidad se odiaban todos y había miles de quilombos?”, nadie pregunta eso, porque está dado. O sea, esa ficción está aceptada, movió el mundo durante no sé cuántos siglos. Nadie se crispa frente a esa fábula. Todo el mundo la acepta sin peros. Entonces, yuxtaponerlas de alguna manera es disputar. Yo creo que ahí hay una disputa por la verdad, por la legitimidad... frente a esa comparación. Yo siempre pienso que si la historia de *El silencio...* fuese una historia heterosexual, no habría película probablemente, pero además creo que nadie se crisparía. Pero bueno, mi papá tuvo otra relación antes, ¿cuál es el problema? El problema es que hubo una relación homosexual, ese es el problema. El problema es que eso no se puede decir, porque lo otro también está lleno de secretos y está lleno de silencio. La heterosexualidad está llena de silencios, de secretos, de fábulas, de construcciones, de ficciones, pero son ficciones que están consensuadas. Hay un pacto social de aceptar eso como verdadero.

M.H. e I.Z.: Vos en una entrevista hablaste de la fantasía vinculada a la supervivencia, o como una estrategia de supervivencia. ¿Te acordás?

A.C.: Sí, yo creo que ahí el chisme es un mecanismo de supervivencia, las verdades chiquitas, las verdades inmediatas, porque la verdad del escenario es una verdad también. Tienen que ver con ese minuto a minuto de la supervivencia. En el caso del mundo trans el passing es el ejemplo más concreto. Cuanto más passing más posibilidades de supervivencia tenés. Si viene la policía y vos sos más femenina, y te parecés más a una mujer, tenés más posibilidades de que la policía no te lleve. Las operaciones simbólicas y concretas sobre el cuerpo, sobre la identidad, son operaciones de ficción y ayudan a la supervivencia. Si te parecés más a una mujer cis, tenés más posibilidades de que no te agarre la cana y te meta en un calabozo y la pases horrible. Y después yo creo que hay algo en la alegría del show, en esas horas

invertidas en los vestidos, en las músicas, en construir la diva en imitar los gestos de la diva, son como un tiempo mental dedicado a algo que es alegre a algo que es productivo, a algo que es vital, a algo que es expansivo. Y eso también es un ejercicio de supervivencia; porque lo otro era todo muerte, expulsión, tortura, persecución.

M.H. e I.Z.: Me gusta lo que decís del tiempo mental porque me lleva directo a los finales de *Playback*. Me parece que ahí hay una tensión interesante: volvemos al pasado a recuperar esa memoria en términos de documento, pero después aparece una fuga que claramente no responde a una temporalidad pasada, ¿no? La historia del pasado se empieza a reescribir. ¿Cómo pensás la dimensión política de ese giro?

A.C.: Es como la única posibilidad de vida que hay para mí ahí. O sea, por un lado, es la posibilidad de construir comunidad. Esos ejercicios de imaginación son ejercicios de una comunidad, que es lo mismo que lo que decía Magalí que pasa con el archivo de la comunidad trans y la anécdota. Es una anécdota que está contada en una clave que es muy de código común. Es: “Te acordás de la rompecoches”... Y esas versiones van cambiando. Eso las vuelve productivas también, porque sino se agotarían. Pero es como una manera de mantener vivo el recuerdo de los que no están, y también como un ejercicio de posibilidad. El ejercicio de la posibilidad, aunque sea en otros planos.

M.H. e I.Z.: Vinculado a esto último, leímos que las imágenes de los animales aparecieron sorpresivamente en *El silencio...* No recordábamos si aparecieron durante el montaje o con la película ya terminada. ¿Cómo fue?

A.C.: Cabalmente con la película terminada. En el transcurso del montaje íbamos percibiendo algo. Cuando Luca —mi hijo— dijo lo de los leopardos como que lo asociamos a la doma. Pero cuando yo la vi terminada dije: “Ah, el

zoológico, la doma, los unicornios del holograma del principio...”, como que hay una especie de *leit motiv* de la peli y que yo lo conozco. Yo y todo el mundo, pero cuando la vi la primera vez dije: “Ah, claro. Yo esto lo conozco”. En el campo hay toda una puesta en escena de la dominación, la doma; pero también la carneada y cómo se mata a los animales.

M.H. e I.Z.: Bueno, hacemos la última pregunta. Pensábamos en términos de genealogías, de *El silencio...* y *Playback* con otros materiales, con películas anteriores, o incluso también posteriores; películas, libros, o imágenes. ¿Qué otras cosas rodean a la película o harían una serie?

A.C.: Bueno, Puig —Manuel Puig— sin duda fue re determinante, Lemebel —Pedro Lemebel— también. Hay algo de la oralidad de esta construcción que tiene que ver con el tema también, pero yo no creo tanto en esa separación entre el tema y la forma. O sea, si vos leés *Crónicas del sidario*¹ hay algo de la forma que responde absolutamente a la anécdota, a la fabulación, a la oralidad, al mote, todo lo que tiene que ver con los nombres de fantasía. Después creo que hay una línea entre las películas de hijos de desaparecidos, que son las películas que en Argentina instalan la pregunta por la identidad, por la filiación. Y después en relación a la forma y al ensayo, aparece la escuela de ensayo francés, de Marker, Agnes Vardá, Godard. Porque era lo que conocía. Yo me acuerdo de la primera vez que ví *Los espigadores y la espigadora* (Agnès Varda, 2000), esa libertad en cuanto al uso de los materiales, a esa cosa chiquita. Agarrar una cámara, filmarse una mano, pero al mismo tiempo construir ahí un universo, ¿no? Que está conducido por una pregunta mayor, que no tiene que ver con filmarse una mano, a mí eso mucho no me interesa. Y hoy eso sucede a menudo en el cine: como que se queda ahí. A mí eso no me preocupaba. Sí me interesaba que eso pudiera dar cuenta o dialogar con algo que fuera un poco más grande que una. Después que lo logres o no lo logres es otra cosa.

¹ *Loco afán: crónicas del sidario* (Pedro Lemebel, 1996)

* Magalí Haber es Doctora en Ciencias Sociales (UBA) y Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (UNSAM). Sus temas de investigación se vinculan a los campos de la Memoria y el Archivo, la Epistemología, los Estudios visuales, los Estudios de Género y el Giro afectivo. Ha publicado el libro *Herencias setentistas: imágenes sensibles entre el archivo y el testimonio* (Ediciones de la INLa, 2018), y varios artículos en revistas especializadas. Es docente de Epistemología (UBA), Teoría del Estado (UNLa), Género y disidencias en el archivo latinoamericano (UNLa) y Prácticas culturales (UNAJ). En UNTREF dicta el Taller de Producción de Trabajo Integrador Final. E-mail: magalihaber@gmail.com

** Iván Zgaib es crítico de cine e investigador. Actualmente se encuentra cursando el Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y es becario doctoral de CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Simultáneamente, realiza actividades de divulgación científica, articulando su investigación académica con su tarea como crítico de cine. Sus artículos han sido publicados en diversos medios extranjeros y nacionales como *Rolling Stone* (Colombia), *The Brooklyn Rail* (Estados Unidos), *Senses of Cinema* (Australia), *laFuga* (Chile), *La Voz del Interior* y *Otros Cines*. Además, colabora de manera regular con el diario *La Nueva Mañana* de Córdoba e integra el staff de redacción de la revista de cine *La vida útil*. E-mail: jizivan@gmail.com