

No home movies

Usos políticos del archivo familiar en
el cine documental de Argentina y Brasil



Michael Karrer

NO HOME MOVIES

Usos políticos del archivo familiar en el cine
documental de Argentina y Brasil

MICHAEL KARRER



Nexos y Diferencias

Estudios de la Cultura de América Latina

85

Enfrentada a los desafíos de la globalización y a los acelerados procesos de transformación de sus sociedades, pero con una creativa capacidad de asimilación, sincretismo y mestizaje de la que sus múltiples expresiones artísticas son su mejor prueba, los estudios culturales sobre América Latina necesitan de renovadas aproximaciones críticas. Una renovación capaz de superar las tradicionales dicotomías con que se representan los paradigmas del continente: civilización-barbarie, campo-ciudad, centro-periferia y las más recientes que oponen norteamericano y el discurso hegemónico al subordinado.

La realidad cultural latinoamericana más compleja, polimorfa, integrada por identidades múltiples en constante mutación e inevitablemente abiertas a los nuevos imaginarios planetarios y a los procesos interculturales que conllevan, invita a proponer nuevos espacios de mediación crítica. Espacios de mediación que, sin olvidar los nexos que histórica y culturalmente han unido las naciones entre sí, tengan en cuenta la diversidad que las diferencian y las que existen en el propio seno de sus sociedades multiculturales y de sus originales reductos identitarios, no siempre debidamente reconocidos y protegidos.

La Colección Nexos y Diferencias se propone, a través de la publicación de estudios sobre los aspectos más polémicos y apasionantes de este ineludible debate, contribuir a la apertura de nuevas fronteras críticas en el campo de los estudios culturales latinoamericanos.

CONSEJO EDITORIAL

MARCO THOMAS BOSSHARD (Europa-Universität Flensburg)

VERENA DOLLE (Justus-Liebig-Universität Gießen)

LUIS DUNO GOTTBORG (Rice University, Houston)

OSWALDO ESTRADA (The University of North Carolina at Chapel Hill)

MARGO GLANTZ (Universidad Nacional Autónoma de México)

BEATRIZ GONZÁLEZ STEPHAN (Rice University, Houston)

GUSTAVO GUERRERO (Université de Cergy-Pontoise)

JORGE J. LOCANE (Universitetet i Oslo)

ANDREA PAGNI (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg)

MARY LOUISE PRATT (New York University)

PATRICIA SILDARRIAGA (Middlebury College)

FRIEDHELM SCHMIDT-WELLE (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)

NO HOME MOVIES

Usos políticos del archivo familiar
en el cine documental de Argentina
y Brasil

MICHAEL KARRER

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional. Para más información consulte: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Con el apoyo del Fondo de Publicación en Acceso Abierto de la Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.



MARTIN-LUTHER-UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

© Iberoamericana, 2024
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22

© Vervuert, 2024
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17

info@ibero-americana.net
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-446-3 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-96869-607-2 (Vervuert)
ISBN 978-3-96869-608-9 (e-book)

DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968696089>

Depósito legal: M-18557-2024

Diseño de cubierta: a.f. diseño y comunicación
Imágenes de cubierta: Fotogramas de *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), de Agustina Comedi. Material generosamente cedido por la directora.
Interiores: ERAI Producción Gráfica

Impreso en España
Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia.

Walter Benjamin,
Tesis de filosofía de la historia

Índice

AGRADECIMIENTOS	11
INTRODUCCIÓN.....	15
<i>No home movies</i> : el archivo familiar como contraarchivo.....	30
Archivo familiar y política en el cine de postmemoria	42
1. PASADO PRESENTE: REVISIONES SINTOMÁTICAS EN <i>PAPIROSEN</i> , DE GASTÓN SOLNICKI	55
Co(i)mplicaciones familiares: el presente como síntoma.....	65
Los ejercicios de la memoria: voz, archivo y <i>reenactment</i>	77
Un pasado por venir: memoria y experiencia transmitida	94
2. FIGURAS DEL FRACASO: REVISIONES ALEGÓRICAS EN <i>NÃO INTENSO AGORA</i> , DE JOÃO MOREIRA SALLES	99
Fuera de campo: archivo familiar, acontecimiento político y culpa de clase	110
Microfisionomía del evento político: gestos, jeroglíficos y escenarios otros	120
Fin de la historia: muerte, luto y tercer sentido.....	131
3. SENTIMIENTOS PÚBLICOS: REVISIONES MELODRAMÁTICAS EN <i>ELENA</i> , DE PETRA COSTA.....	145
El melodrama cotidiano: performatividad, corporalidad y afecto	158

Tropos de (a)filación: herencia, intermedialidad y subjetividades femeninas	174
De Elena a <i>todas las Ofelias</i> : políticas de representación	188
4. ARCHIVO Y ARMARIO: REVISIONES QUEER EN <i>EL SILENCIO ES UN CUERPO QUE CAE</i>, DE AGUSTINA COMEDI	193
Rastros de lo <i>queer</i> : el silencio, la muerte y nuevas comunidades.....	202
Hacia un contraarchivo <i>queer</i> : (de)codificación, gesto y medialidad	223
Melancolía y militancia: el pasado exige derechos.....	238
CONCLUSIONES	245
De mundos domésticos a mundos comunes.....	251
<i>No home movies</i> : pérdida y recuperación	255
Perspectivas: el archivo familiar en documentales recientes	258
BIBLIOGRAFÍA	263
FILMOGRAFÍA	283

Agradecimientos

El presente libro es el resultado de una investigación realizada en la Facultad de Filosofía de la Universität Tübingen, Alemania, presentada como tesis de doctorado en noviembre de 2022 y revisada ligeramente para su publicación. Concluye así un proceso de descubrimiento y aprendizaje, a veces intrincado y laberíntico, en el que confluyen dos motivos que han configurado e impulsado esta investigación desde el principio: la afición por el cine y la necesidad de la política. No habría llegado a buen puerto sin la ayuda y las contribuciones de varias personas, a las que quiero expresar mi más sincero agradecimiento. En primer lugar, a Sebastian Thies y David M. J. Wood, quienes dirigieron mi tesis doctoral y cuyos comentarios, críticas y sugerencias fueron indispensables para el desarrollo de mi trabajo. Este se ha beneficiado además de su inclusión en un entorno académico internacional y de las diversas oportunidades de presentarlo en conferencias y talleres. Por ello, quisiera dar las gracias a los(las) integrantes del programa de postgrado *Entangled Temporalities in the Global South*, de la Universität Tübingen y de la red temática *Literary Cultures of the Global South*, financiada por BMBF-DAAD. Les agradezco particularmente a Sebastian Thies, Russell West-Pavlov, Susanne Goumegou y Fernando Resende el haber construido un espacio verdaderamente fructífero, y a Mara Huerta Chávez, Roberto Robalinho, Isaac Pipano, Érico Lima, Patrícia Matos y Samuel Leal las discusiones inspira-

doras en los talleres de Tubinga y Río de Janeiro. Mi especial agradecimiento a Mara Huerta Chávez por las conversaciones alentadoras en la fase inicial de esta investigación y a Carolina García-Lino por sus correcciones de los primeros borradores. Asimismo, quiero expresar mi profundo agradecimiento a Agustina Comedi por la generosidad de compartir su trabajo y por las enriquecedoras conversaciones en Tubinga y Fráncfort del Meno.

En el aspecto material, el trabajo aquí presentado no hubiera sido posible sin el apoyo de la Rosa-Luxemburg-Stiftung, que me proporcionó los medios financieros para desarrollar esta investigación. En el aspecto social y afectivo, estoy infinitamente agradecido a Mara Huerta Chávez y Héctor Soto por la cálida acogida en la Ciudad de México. Le agradezco además a Maricarmen de Lara la oportunidad de haber podido presentar mi primer artículo académico en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (hoy, ENAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México. También le debo mi agradecimiento a los(las) responsables de la biblioteca de la ENAC y del Instituto de Investigaciones Estéticas de la misma universidad. Del otro lado del Atlántico les quiero manifestar mi agradecimiento a Lydia Stockert y los(las) amigos(as) del Designhaus por haberme ofrecido un espacio social y de trabajo durante los primeros años en Halle (Saale). De manera muy especial, le agradezco a Jenny Haase el apoyo y la confianza en mi trabajo y el haberme brindado la libertad necesaria para llevarlo a cabo. El Instituto de Estudios Románicos de la Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg me ofreció un nuevo hogar académico durante los últimos dos años. La ayuda financiera de la misma universidad también ha hecho posible la publicación del presente libro en acceso abierto. Para esta última etapa, quiero agradecerle también a Lorena Cervera Ferrer sus lúcidas observaciones y sugerencias, incorporadas a la versión final del texto.

Algunas partes de este libro han sido publicadas previamente o están destinadas a su publicación en artículos y capítulos separados. Una versión preliminar del análisis de *No intenso agora*, de João Moreira Salles, se publicó en alemán en la antología *Familienbilder: Lebensgemeinschaften und Kino* (Bertz + Fischer, 2020), editado por Winfried Pauleit y Angela Rabing. Agradezco mucho sus comenta-

rios y sugerencias. Está prevista además la publicación en inglés de un extracto del capítulo sobre *Papirosen*, de Gastón Solnicki, en la antología *Family Constellations and Transnational Historical Imaginaries in Contemporary Ibero-American and Slavic Literatures: Concepts, Symptoms, Perspectives* (De Gruyter, de próxima aparición). También quiero dar las gracias a sus editores(as) Jobst Welge y Ángela Calderón Villarino. Por último, se prevé la publicación de un artículo que recogerá fragmentos del capítulo sobre *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi, y que aparecerá en la revista *Iberoromania* bajo el título “El archivo familiar en el documental feminista contemporáneo de Argentina”. Me gustaría darles las gracias a las editoras Janett Reinstädler, Isabel Exner y María Martínez Deyros por la invitación al coloquio y a la publicación conjunta. Los comentarios y debates en estos espacios han contribuido sin duda a mejorar las ideas aquí expuestas.

Un cierre evoca inevitablemente los comienzos, o lo que entendemos por tales. Para alguien que creció lejos de los países y de su producción cultural que son motivo de este libro, el acceso a ello es siempre mediado y a menudo tiene intermediarios(as). En mi caso, fueron Paulo de Carvalho y Alba Fominaya quienes despertaron mi fascinación por el cine latinoamericano e hispanohablante y la alimentaron con su infalible criterio. Durante mi trabajo en el Festival CineLatino de Tubinga, no solo pude familiarizarme con innumerables películas en la gran pantalla, sino que también entré en contacto con cineastas de España y América Latina; encuentros que hasta el día de hoy siguen teniendo para mí un valor inestimable.

Por último, quiero expresar mi más profunda gratitud a Yolanda, que me acompañó durante todo el proceso del doctorado, empezando por nuestra estancia en Córdoba, Argentina, durante la cual pudimos empaparnos de un mundo de películas y debates cinéfilos, hasta nuestro tiempo compartido en Halle. Le agradezco el cariño y la paciencia. Sin su solidaridad y su amor, este trabajo no hubiera sido posible.

Introducción

En Argentina y Brasil, así como en otros países de América Latina, la conjunción de los términos *cine* y *política* tiene una larga y prolífica historia. Particularmente en el ámbito del documental, que se ha caracterizado por su vinculación con lo político desde sus inicios, ambos términos parecen estar inextricablemente ligados. En estos países, el cine documental vivió su primer *boom* entre finales de los años cincuenta y los sesenta en medio de la agitación social y política característica de aquel momento. En manos de cineastas influenciados(as)¹ por la escuela de John Grierson,² el neorrealismo italiano³ y el cine directo,⁴ el documental se convirtió en un medio para dar expre-

1 A lo largo del texto se utilizan artículos y flexiones femeninas (sustantivos y adjetivales) entre paréntesis para emplear un lenguaje más inclusivo que toma en cuenta las distintas identidades de género.

2 Sobre el *efecto Grierson* en América Latina, véase Mestman y Ortega (2019).

3 En cuanto a la influencia del neorrealismo en el cine documental de América Latina, la ya clásica antología de Julianne Burton (1990) sigue proporcionando una visión concisa. Véase también León Frías (2013).

4 Esta expresión reúne una variedad de formas filmicas vinculadas a la experimentación con las nuevas tecnologías —las cámaras ligeras con sonido directo— que cambiaron de manera decisiva la producción documental en los años sesenta y que permitieron un acercamiento más directo y espontáneo a las realidades sociales. Sobre el concepto de *cine directo* y sus diversas expresiones en el panorama

sión a las demandas sociales y experiencias colectivas de la época, al tiempo que actualizaba y reinventaba el lenguaje cinematográfico en su aproximación a las realidades locales. Las películas canónicas de esta generación de documentalistas servían por mucho tiempo como modelo de un cine político tanto en lo que respecta a las temáticas —centradas en los conflictos sociales urbanos y campesinos— como a los abordajes formales —las retóricas realistas, rupturistas y deconstrutoras.⁵ Significativamente, este cine se concentraba en los espacios públicos, tradicionalmente entendidos como políticos, mientras que los espacios privados y familiares estaban prácticamente ausentes.⁶ Sin embargo, desde los años setenta hasta hoy, el vínculo entre política y representación cultural ha sido objeto de las más radicales transformaciones. El documental argentino y brasileño no solo ha modificado sensiblemente su vocabulario en relación a las luchas sociales, también ha ido cambiando paulatinamente los espacios que parecían inscritos en su *genética*⁷ —las calles y plazas públicas pobladas por *la gente*— por los espacios de lo doméstico, de lo íntimo y de lo cotidiano.

internacional, véase la compilación organizada por María Luisa Ortega y Noemí García (2008).

- 5 Las estrategias formales utilizadas por los(las) documentalistas de los sesenta y setenta son ciertamente más diversas de lo que puede sugerir esta enumeración. Para una profundización, véase María Luisa Ortega (2012) y Mariano Mestman (2016).
- 6 Como señala David Oubiña a propósito de *La hora de los hornos* (Argentina, 1968), una de las obras más emblemáticas del Nuevo Cine Latinoamericano, “el espacio siempre es la gente: no se instituye como un locus si no es apropiado, habitado usufructuado por el pueblo. De manera significativa, el film no se ocupa del espacio privado, íntimo, familiar; reflexionar sobre el espacio es pensarlo como espacio público” (Oubiña 2017, 82).
- 7 En *Politics of Documentary*, Michael Chanan afirma con respecto al *género* documental que “politics is in its genes, though not always expressed. But the documentary camera is always pointing directly at the social and the anthropological, spaces where the lifeworld is dominated, controlled and shaped by power and authority, sometimes visible, mostly invisible but often palpable. [...] [It] speaks to the viewer as a citizen, as a member of the social collective, as a putative participant in the public sphere. The public sphere is its home ground” (Chanan 2007, 16).

En este contexto se hace notable, desde principios del siglo XXI, un creciente número de películas argentinas y brasileñas que incorporan filmes y videos domésticos en su discurso filmico. Si bien la reutilización del archivo familiar en el cine documental no constituye una forma *sui generis*, es decir, una práctica genérica y generalizable, esta va acompañada a menudo por una perspectiva personal y altamente situada que se articula desde la primera persona como sujeto de enunciación,⁸ por un abordaje de la realidad que pone en primer plano la experiencia vivida y el conocimiento encarnado del(de la) cineasta y/o sus familiares,⁹ así como por un enfoque en las materialidades y temporalidades del archivo filmico que implica un nivel reflexivo y metacinematográfico.¹⁰ En la reutilización de filmes y videos domésticos se hacen manifiestas así algunas de las tendencias más remarcables en el cine de no ficción de las últimas décadas: la referencia al pasado y el recurso al archivo filmico, la subjetivación del discurso documental y la acrecentada atención a temporalidades cotidianas en la representación cinematográfica, así como el lenguaje autorreflexivo y consciente de su propia forma. Si bien estas tendencias trascienden el contexto regional y cultural del cual nos ocupamos aquí,¹¹ podemos constatar, para el cine documental de Argentina y Brasil, un giro que se caracteriza tanto por una inflexión subjetiva, afectiva y autobiográfica de un discurso convencionalmente objetivista, sobrio, y universalista como por una revaloración de los pequeños acontecimientos y de los momentos marginales en relación a los *grandes relatos* de la

8 Para una investigación más exhaustiva sobre esta modalidad en el documental argentino, véase Pablo Piedras (2014).

9 Estas cualidades son características de lo que Bill Nichols (2001, 203) llama “modalidad performativa” en el cine documental.

10 Sobre el *nuevo paradigma del archivo* en el cine documental, véase Antonio Weinrichter (2009).

11 Beatriz Sarlo habla, de modo general, de un “giro subjetivo” en la producción cultural a principios del siglo XX que consiste en un “reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad” y que ha “devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (Sarlo 2005, 22).

historia que guiaban, de modo general, la producción documental en las décadas anteriores.

El uso del archivo familiar en el cine documental de Argentina y Brasil se inscribe así en una tendencia que se caracteriza *grosso modo* por el desplazamiento de lo colectivo a lo individual, del otro al propio, del presente al pasado, de la intervención a la introspección y de la apelación a la reflexión. No parece descabellado ver en este cambio de modalidades y enfoques una forma de despolitización, un repliegue hacia un espacio *prepolítico*, cuando no una traición a la propia vocación del documental. Como observa Laura Podalsky con respecto a películas de ficción (y en su mayoría taquilleras) realizadas en Argentina, Brasil, Cuba y México durante la primera década del nuevo siglo,¹² “la preocupación temática de estas obras por los vínculos íntimos y la dinámica familiar” muchas veces se vio “como señal de su efecto despolitizador” (Podalsky 2011, 81).¹³ “Al favorecer las experiencias individuales en el ámbito privado, la última oleada de películas de América Latina desvía nuestra atención de los problemas estructurales (por ejemplo, las desigualdades socioeconómicas; la ineficacia de las instituciones gubernamentales; la discriminación racial) y del papel vital de las luchas colectivas para corregir dichos problemas”.¹⁴ Si esto es cierto para el cine de género (*genre*), que se orienta más a menudo hacia la identificación con el destino de personajes individuales (siendo el melodrama el género más emblemático de esta orientación hacia el espacio doméstico), el desplazamiento que la autora observa para

12 La autora hace referencia, entre otras, a *Amores perros* (México, 2000), de Alejandro González Iñárritu; *La ciénaga* (Argentina, 2001) y *La niña santa* (Argentina, 2004), de Lucrecia Martel, y *Madagascar* (Cuba, 1994) y *Suite Habana* (Cuba, 2003), de Fernando Pérez.

13 “The works’ thematic preoccupations with intimate relationships and family dynamics [has been seen] as a sign of their depoliticizing effect”. Salvo indicación contraria, todas las traducciones me pertenecen.

14 “By favoring individual experiences in the private realm, the latest wave of films from Latin America turn our attention away from structural issues (e.g., socioeconomic inequalities; the inefficacy of governmental institutions; racial discrimination) and the vital role of collective struggles to redress such problems”.

el ámbito de la ficción —con las películas del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) como telón de fondo— parece tener consecuencias aún más importantes para el campo del cine de no ficción,¹⁵ donde el tratamiento de los problemas de carácter estructural desempeña tradicionalmente un papel importante.

Si bien Podalsky observa en las películas latinoamericanas producidas en el cambio del siglo un alejamiento de cuestiones tradicionalmente políticas (enfocadas en problemas estructurales y situaciones de injusticia), no niega por ello su politicidad. Por el contrario, al reexaminar las diferentes formas que la política puede adoptar en el cine, la autora muestra cómo las películas establecen una compleja relación con su entorno social y económico. Esta valoración crítica está respaldada por distintos(as) autores(as), como B. Ruby Rich (1992), Joanna Page (2009) y Gonzalo Aguilar (2010; 2015), quienes, desde sus respectivas perspectivas, apuntan a una reconfiguración de lo político en el cine latinoamericano en las últimas dos o tres décadas. Ya a principios de la década de los noventa, Rich observa un cambio emergente en los enfoques estético-políticos, que asocia a la creciente presencia de mujeres en el cine latinoamericano. Hasta entonces, la producción cinematográfica en Argentina y Brasil, al igual que en otros países latinoamericanos, estaba mayoritariamente protagonizada por hombres, y las políticas de género (*gender*) desempeñaban un papel subordinado.¹⁶ Según la teórica y feminista estadounidense,

15 Además del término documental, cuya *invención* se atribuye al documentalista y productor británico John Grierson, el concepto del cine de no ficción se utiliza en los estudios especializados, particularmente en el ámbito anglosajón, para denotar un espectro más amplio de prácticas audiovisuales que se sitúan en “la extensa zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental” (Weinrichter 2004, 11). Para una discusión más extensa sobre el término *no ficción*, véase también Carl R. Plantinga (2014). En el presente trabajo, ambos términos se utilizan como sinónimos.

16 Recientemente, se han realizado importantes esfuerzos para arrojar luz sobre el papel, a menudo invisibilizado, de las mujeres en el cine latinoamericano. Véase, por ejemplo, el estudio de Matt Losada (2020) sobre pioneras del cine feminista en Argentina como Vlasta Lah, María Herminia Avellaneda, María Elena Walsh, María Luisa Bemberg, Lita Stantic y Narcisca Hirsch. Sobre la participación de

las películas realizadas a finales del siglo xx “marcan el cambio de la ‘exterioridad’ a la ‘interioridad’. En lugar de expresar lo político predecible y explícito (luchas laborales o agrarias, movilizaciones en masa...), a menudo dirigen su atención a lo político implícito en el plano de la fantasía, la banalidad y el deseo, que corresponden a un cambio en las reglas estéticas. Este cambio ha abierto, y no por casualidad, el campo del cine a las mujeres” (Rich 1992, 307). Aunque el texto de Rich se refiere a películas de ficción, su temprana apreciación puede verse confirmada por la diversificación del terreno documental a principios del nuevo siglo, tanto en lo que respecta a la autoría como a la temática de películas que, de distintas maneras, cuestionan la separación entre lo personal y lo político y desafían explícitamente el *viejo* modelo de pensar la política exclusivamente desde la esfera pública (Karrer 2017).

Page (2007), por su parte, vincula la reorientación del cine latinoamericano, y específicamente argentino, hacia la esfera privada con las condiciones cambiantes de lo político en las que se inscriben —en algunos casos, más directos que en otros— las diferentes prácticas cinematográficas. Con respecto a las películas de ficción de Lucrecia Martel,¹⁷ sin duda una de las más destacadas cineastas argentinas, sostiene que la “aparente retirada hacia los espacios privados no refleja principalmente un renunciamiento a la política sino todo lo contrario: es sintomática de ciertos cambios dentro de la política misma. Estos cambios exigen una modificación de las categorías críticas que usamos para hablar del cine político” (Page 2007, 157). La teórica británica se refiere así a las políticas neoliberales que se implementaron en Argentina (y poco después en Brasil) a finales de los ochenta y comienzos de los noventa por los gobiernos de Carlos Menem y Fernando Collor de Mello, respectivamente. El neoliberalismo no solo ha transformado de manera radical las relaciones sociales y políticas —con el debilita-

las mujeres en el cine brasileño, puede consultarse el libro editado por Karla Holanda y Marina Cavalcanti Tedesco (2018).

17 Page hace referencia a los dos primeros largometrajes de la cineasta salteña, *La ciénaga* (Argentina, 2001) y *La niña santa* (Argentina, 2004).

miento de las formas de colectividad y el desmantelamiento del estado benefactor entre sus signos más claros—,¹⁸ también ha cambiado los lugares desde los que se pueden articular resistencias a estas políticas en un plano estético. En este sentido, la teórica entiende el giro hacia los espacios privados y familiares en el cine de Martel no como alejamiento de cuestiones políticas, sino como una respuesta —ciertamente política— a las nuevas relaciones sociales que se reflejan, configuran y confrontan en las películas.¹⁹

Del mismo modo, en su ya clásico libro sobre el Nuevo Cine Argentino (NCA), Aguilar (2010) defiende que la focalización en los espacios privados y la falta de referencias explícitas al *mundo político* (en el sentido convencional de la política institucionalizada) en las ficciones de cineastas como Martel, Lisandro Alonso, Pablo Trapero o Albertina Carri, no se deberían confundir con la falta de politicidad. Antes de sacar conclusiones precipitadas sobre el estatus de lo político en estas películas,²⁰ Aguilar nos invita a pensar la política “como una

18 Apoyándose en la crítica de Pierre Bourdieu a las políticas del *mercado libre*, Page sostiene que “[t]he chief target of neoliberalism’s ‘methodical destruction of collectives’—which include unions, cooperatives, and even the family—is the state, ‘repository of all the universal ideas associated with the idea of the public’” (Page 2009, 14; Bourdieu 1998, 94-96, 102).

19 En otro lugar, Page muestra cómo las películas argentinas se posicionan frente a la experiencia del neoliberalismo en la era postmenemista y la crisis económica a comienzos del siglo, argumentando que “[t]hese films’ engagement with their political and economic context is [...] to be found—paradoxically perhaps—in their self-reflexivity: a turning-in on themselves, or on the practices of culture and its industries, that represents an acknowledgment of the already-mediatized realm of politics, as well as a sobering critique of the rapid disappearance of the public sphere” (Page 2009, 7).

20 En su respuesta a Nicolás Prividera, cuyo libro sobre el NCA es una crítica a la supuesta falta de politización de algunos(as) de sus representantes más destacados(as), Aguilar defiende las “políticas menores” que predominan, según este último, en el cine de las últimas dos décadas. Aguilar, a su vez, acusa a Prividera de tener “una concepción muy restrictiva de lo político” que deja poco lugar “a las luchas de los migrantes, de políticas de género e identidad sexual, a las nuevas relaciones con el espacio público y en un sentido más amplio, al sentido de lo político en el cine” (Aguilar 2015, 140).

categoría que adquiere nuevas potencias y cualidades en un medio cuya función se ha transformado radicalmente en los años noventa” (Aguilar 2010, 136). En lo que describe como un giro hacia *otros mundos* —más cotidianos, personales e íntimos— en el cine argentino de los noventa y dos mil, el autor no quiere reconocer un abandono de cuestiones políticas y sociales, sino un cambio en su tratamiento, una reformulación de conceptos estéticos en relación a la política que no solo esté a la altura de su tiempo, sino que además ofrecería una posible salida de las contradicciones internas en las que se vio envuelto el cine político a finales del siglo.²¹ En consecuencia, propone una lectura que entiende la política no en términos de transparencia, es decir, como expresión directa de una voluntad política (la *necesidad de poner en claro*), sino en términos de opacidad, es decir, como algo que se articula en la forma misma de las películas. Así que, como sugiere Aguilar, “antes que lanzar una condena, ¿no vale la pena preguntarse si la política en el cine no exige una redefinición de nuestros supuestos? Se trata, en definitiva, de una discusión estética: no qué hace el cine con la política que aguarda en su exterioridad, sino cómo ésta se nos entrega en la forma de estas películas” (Aguilar 2010, 136-138).

En la línea de estos(as) autores(as), que nos exigen repensar la relación entre cine y política en la entrada al siglo XXI, el presente trabajo explora las nuevas formas que esta adopta en el documental de Argentina y Brasil a partir de una lectura detallada de cuatro películas producidas durante la última década en ambos países: *Papirosen* (Argentina, 2011), de Gastón Solnicki; *No intenso agora* (Brasil, 2017), de João Moreira Salles; *Elena* (Brasil, 2012), de Petra Costa, y *El si-*

21 Como muestra Jean-Claude Bernardet (1985) en su influyente estudio sobre el documental brasileño de los sesenta y setenta, al enfocarse en los problemas estructurales —de explotación y desigualdad económica—, el modelo de cine político establecido durante este período paradójicamente termina debilitando la agencia de aquellos sujetos explotados y desfavorecidos que deberían estar en el centro del cambio social. En otro lugar, he argumentado que la crítica al paternalismo del cine político de los años sesenta y setenta ha dado lugar a una variedad de documentales que se centran en las experiencias subjetivas de sus protagonistas, incorporando formas participativas y colaborativas (Karrer 2021).

lencio es un cuerpo que cae (Argentina, 2017), de Agustina Comedi. En estas películas, los(las) cineastas se acercan a la historia de sus respectivas familias haciendo un uso extenso de imágenes y sonidos del archivo familiar. Puesto que este material se caracteriza generalmente por la ausencia de cuestiones explícitamente políticas, las películas pueden poner a prueba hasta qué punto la forma de procesarlo es crucial para la construcción de significados políticos y sociales. Como se argumenta a lo largo del presente estudio, la política no se ausenta del imaginario documental actual, pero ha cambiado significativamente en la manera de percibirla, pensarla y configurarla. La politicidad de las películas analizadas aquí no radica tanto en la exposición directa de un argumento político —como era común en la tradición del cine político—, sino que es el resultado de una serie de operaciones y estrategias estéticas destinadas a poner de relieve significados políticos incrustados, ocultos o incluso ausentes en las capas del archivo fílmico. De este modo, las películas de Solnicki, Moreira Salles, Costa y Comedi no solo reivindican experiencias particulares que antes gozaban de poca visibilidad dentro de un campo documental dirigido tradicionalmente al ámbito público más que a la esfera privada y enfocado en los grandes sucesos políticos más que en las transformaciones a micronivel, sino que, al mismo tiempo, dan lugar a una *micrología*²² o micropolítica del archivo que busca en él significados que desafían interpretaciones establecidas, extrayendo del material contenidos que sobrepasan su cercado institucional y que lo abren a una contralectura política.

En la medida en que estas películas sitúan la experiencia biográfica de los(las) cineastas en el centro de su discurso cinematográfico,

22 La micrología es un concepto central en el pensamiento de Aby Warburg. Según el historiador del arte, la mirada micrológica sobre las imágenes no solo es capaz de producir una microestructura del conocimiento, sino que se basa en la “convicción de que la iluminación de un detalle marginal implica al mismo tiempo una clarificación de la cultura de conjunto a la que ese detalle pertenece” (Pinotti 2015, s. p.). Siguiendo la máxima proverbial —repetida varias veces por el mismo Warburg— según la cual “el buen Dios habita en el detalle”, la micropolítica del archivo parte de lo particular para trascenderlo en dirección a lo universal.

pueden adscribirse a un conjunto de filmes que Pablo Piedras (2014) califica de “documentales en primera persona”. En su estudio sobre el cine documental argentino, el autor examina las diversas formas de subjetivación que este ha experimentado desde principios del siglo XXI, centrándose en “un grupo amplio de obras que incorporan alguna modulación del yo del cineasta en su entramado significativo, como responsable y autor del discurso audiovisual” (Piedras 2014, 21-22). Si bien el análisis de Piedras incluye películas que se basan en imágenes familiares —algunas de las cuales también se comentan en estas páginas—, no presta demasiada atención al uso del archivo en estos documentales. Tras examinar un vasto corpus de películas realizadas entre los años 2000 y 2009, el autor llega a la conclusión de que,

a diferencia del documental estadounidense, el cine de no ficción argentino se caracteriza hasta nuestros días por no hacer del montaje el principio constructivo de sus discursos sobre el mundo histórico. Salvo en algunas variantes del cine experimental y del videoarte, en el cine documental argentino interesado en reflexionar sobre la representación de la realidad ha primado la manipulación y experimentación sobre los elementos de la puesta en escena y de la puesta en cuadro, por sobre la experimentación con los procedimientos del montaje. (Piedras 2014, 240)

Las películas examinadas en este trabajo difieren del corpus analizado por Piedras en que el montaje desempeña en ellas un papel decisivo. Aunque la puesta en escena sigue ocupando un lugar importante en algunas de las películas (sobre todo, en la de Costa y, en menor medida, en la de Solnicki), puede observarse en ellas un claro desplazamiento hacia el montaje como eje fundamental sobre el que se construye el discurso fílmico. Retomando un término acuñado por Antonio Weinrichter, estas películas pueden asociarse a un “nuevo paradigma de archivo”, en el cual se considera la *materia prima* “menos como un mero depósito material de documentos que como una agencia dinámica, generadora de sentido” (Weinrichter 2009, 106).

Así, las películas de Solnicki, Moreira Salles, Costa y Comedi se pueden considerar representativas de un cambio que se ha producido en los últimos años tanto en el documental argentino como en el

brasileño, en los que el trabajo creativo fundado sobre el remontaje de imágenes familiares ocupa un lugar importante. Esta afirmación puede ser respaldada por el estudio de Gustavo Procopio Furtado (2019) sobre el papel del archivo —tanto privado como público— en el documental contemporáneo de Brasil. Con referencia a una serie de películas producidas principalmente durante las últimas dos décadas —incluyendo la de Costa que aquí se analiza en detalle—, el autor señala que en ellas “la interacción consciente con los conceptos de archivo y material de archivo [...] permite reflexionar e intervenir en la distribución de visibilidades e invisibilidades, centros y márgenes, silencios y habla, formas de autoridad y formas de resistencia, memoria viva y su preservación en formas fijas”²³ (Furtado 2019, 203). Como se espera mostrar en el presente trabajo, este enfoque creativo, autorreflexivo y crítico del archivo es característico del conjunto de las películas aquí examinadas y desempeña un papel fundamental en la construcción de significados políticos y sociales, al hacer del archivo familiar un lugar privilegiado en el que se configura y reconfigura la visión política del pasado familiar y colectivo.

Es una de las premisas de este trabajo que la política no constituye una categoría fija y definible *a priori*, sino algo que siempre está sujeto a procesos de negociación y de redefinición. Desde la antigua concepción de Aristóteles hasta su resurgimiento en la Plena Edad Media, desde la diferenciación de un subsistema político en el Estado burgués hasta la crítica feminista de la división entre *polis* y *oikos*, entre una esfera política y otra doméstica, lo que comúnmente se considera *político* ha estado sujeto a importantes cambios a lo largo de los siglos y ha variado según la ubicación geográfica. Parece pertinente, por tanto, entender lo político no en términos estáticos, sino como un “espacio comunicacional [...] cuyos contenidos y límites se definen y se configuran simbólicamente de forma diferente en términos de tiempo,

23 “Conscious interaction with concepts of the archive and archival material allows it to reflect on and intervene in the distribution of visibilities and invisibilities, centers and margins, silences and speech, forms of authority and forms of resistance, living memory and its preservation in fixed forms”.

espacio y materia”²⁴ (Steinmetz 2001). Esta definición dinámica coincide en cierta medida con las reflexiones de Jacques Rancière sobre la política, que, según este filósofo, tiene lugar principalmente en forma de conflicto, disenso y desacuerdo. Para Rancière no existe un lugar privilegiado o exclusivo de la política —bien sea el Estado, la fábrica o la familia—, sino múltiples prácticas que desafían el orden imperante al poner en tela de juicio sus modos de distribuir lugares, tiempos y ocupaciones en una sociedad determinada.²⁵ La política tiene lugar, entonces, en la confrontación de dos lógicas principalmente antagónicas: una “policial”, que “dispone lo sensible en lo cual los cuerpos se distribuyen en comunidad”, y otra “política”, que rompe, de manera obstinada, con esta “configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte” (Rancière 1996, 43-45). Si la primera está vinculada con el orden, la ley y la institución, la segunda, siempre procesal, está relacionada a la igualdad, “que contradice la distribución policial de los cuerpos puestos en su lugar y asignados a su función” reivindicando las partes invisibles como parte de la comunidad.

La comprensión rancierana hace posible, a la vez, ligar prácticas estéticas y prácticas políticas sobre una misma base. Si la política pone en tela de juicio los modos hegemónicos de ser, de hacer, de decir y de sentir, el arte, en general, y el cine, en particular, tienen la capacidad de intervenir sobre la repartición dominante de lo sensible, siempre desde su lugar específico y mediante sus posibilidades

24 “[...] Kommunikationsraum [...], dessen Inhalte und Grenzen zeitlich, räumlich und sachlich unterschiedlich definiert und symbolisch geformt werden” (Steinmetz 2001). Véase también la publicación *Semantiken des Politischen*, realizada en el marco del proyecto de investigación *Das Politische als Kommunikationsraum in der Geschichte* y editada por Meier, Papenheim y Steinmetz (2012).

25 En consecuencia, todo puede convertirse, al menos potencialmente, en un lugar político. Sin embargo, Rancière rechaza la conclusión inversa de que *todo es político*: “Para que una cosa sea política, es preciso que dé lugar al encuentro de la lógica policial y la lógica igualitaria, el cual nunca está preconstituido” (Rancière 1996, 48).

expresivas, al cuestionar la construcción/percepción dominante del mundo. Como explica Rancière con respecto al cine (de ficción),²⁶ la palabra *política* puede adoptar en el ámbito del audiovisual dos significaciones distintas

por cuyo intermedio pueden calificarse una ficción en general y una ficción cinematográfica en particular: la política como aquello de lo que habla un filme —la historia de un movimiento o un conflicto, la revelación de una situación de sufrimiento o injusticia— y la política como la estrategia propia de un rumbo artístico, esto es, una manera de acelerar o lentificar el tiempo, estrechar o ampliar el espacio, hacer coincidir o no coincidir la mirada y la acción, encadenar o desencadenar el antes y el después, el adentro y el afuera. (Rancière 2015, 105)

Por tanto, y siguiendo el argumento de Rancière, la política en el cine, tanto de ficción como de no ficción, no se deja reducir a la elección de un tema entendido por sentido común como *político*, sino que consiste antes y sobre todo en la particular forma en la que los filmes se acercan a su *sujet*, es decir, en su manera específica de distribuir visibilidades, corporalidades y sensibilidades en el espacio simbólico y material de las películas. Esta comprensión puede ayudarnos a superar la estrecha definición de *cine político*, que a menudo recibe esta etiqueta por la temática o la postura explícita de los(las) cineastas con respecto a esta, y pensar, en cambio, en una *política del cine*, que sitúa lo político en las operaciones estéticas de las mismas películas.

Partiendo de estas premisas, se examina en el presente trabajo cómo la política es concebida y plasmada en documentales de Argentina y Brasil, centrándose en obras recientes que usan el archivo familiar como medio de la indagación/construcción política. ¿Cómo se articula la política en las películas estudiadas? ¿De qué manera se redistribuyen y se reconfiguran las visibilidades, corporalidades y sen-

26 Entre los ejemplos que discute Rancière, está la película *De la nuée à la résistance* (Italia, 1979), del dúo cinematográfico francés Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, así como algunas obras de Pedro Costa: *Ossos* (Portugal, 1997), *No quarto da Vanda* (Portugal, 2000) y *Juventude em marcha* (Portugal, 2006).

sibilidades que se encuentran en el archivo fílmico? ¿Cómo se definen y se configuran los contenidos y límites de la política en el espacio simbólico de las películas? ¿De qué forma ponen de relieve su contenido manifiesto o latente en las capas del archivo familiar? ¿Y cuáles son los códigos utilizados en las películas para una lectura social y políticamente significativa?

Los capítulos de análisis intentan responder a estas preguntas mediante lecturas ejemplares de documentales recientes de Argentina y Brasil que incorporan imágenes y sonidos de origen privado y familiar. Este enfoque particular en dos países con historias, idiomas y, en definitiva, cinematografías distintas en un estudio dedicado al análisis fílmico de obras específicas nos permite combinar dos objetivos aparentemente contrarios: ampliar la perspectiva sobre un fenómeno —el uso del archivo familiar en el documental contemporáneo— que trasciende las fronteras nacionales y, al mismo tiempo, dar cabida a un análisis que haga justicia a la complejidad de las películas sin reducirlas a una mera función ilustrativa dentro de un argumento más amplio. Con su enfoque comparativo, este trabajo puede apoyarse en estudios de autores(as) como Julianne Burton (1990), Paulo Antonio Paranaguá (2003a; 2003b), Wolfgang Bongers (2012), Ignacio Del Valle Dávila (2014), Paul A. Schroeder Rodríguez (2020) y otros(as) que proponen una vía alternativa al “nacionalismo metodológico” (Beck 2018, 21) que continúa caracterizando una parte importante de los estudios de cine. Como señala Paranaguá en su trabajo pionero sobre la historia del cine latinoamericano, una perspectiva comparada “supone cambios de enfoque y metodología, nuevos objetos y fuentes, nuevas articulaciones e interpretaciones. Lejos de reducir las opciones, el comparatismo las amplía. [...] No consideramos pertinente aislar el marco nacional, sin por ello confundir realidades disímiles” (Paranaguá 2003b, 12; véase también Schroeder Rodríguez 2020, 17). En este sentido, se considera productiva la idea de una *historia imbricada* que refiere a desarrollos paralelos de dos cinematografías nacionales entre las que se pueden identificar, a pesar de sus idiosincrasias históricas, políticas y culturales, varios puntos de contacto e intersecciones. Este enfoque se basa en las posibles confluencias entre obras y entre cineastas que responden a realidades diferentes, pero que muestran una sensibilidad comparable en sus preocupaciones artísticas y sociales.

En la investigación del cine documental latinoamericano, el estudio comparado de la producción cinematográfica en Argentina y Brasil ha demostrado ser particularmente fecundo. Prueba de ello son una serie de libros publicados en la última década, como las antologías editadas por Cacilda Rêgo y Carolina Rocha (2011) y por Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo (2013), que abordan la renovación o *retomada* de la producción fílmica en los dos países vecinos a partir de la década de 1990, así como la monografía de Natália Pinazza (2014) sobre el género de la *road movie*, igualmente popular en Argentina y Brasil. La particular atención prestada a estos dos países en la bibliografía especializada se debe sin duda a su destacada productividad, ya que, junto con México, siguen concentrando una gran parte de la producción cinematográfica de América Latina (Schroeder Rodríguez 2020, 19). Además, ambos países muestran evoluciones parecidas en ciertos momentos históricos, desde la renovación del cine latinoamericano a partir de los años 1960, en la que cineastas de Argentina y Brasil desempeñaron un papel protagónico (Flores 2013), hasta la aparición de un *nuevo* cine a finales del siglo xx (Andermann y Fernández Bravo 2013).²⁷ Con respecto a este último, Rêgo y Rocha afirman que “durante la década de 1990, tanto Brasil como Argentina experimentaron procesos similares al perder el apoyo estatal para sus industrias cinematográficas —como resultado del surgimiento del neoliberalismo en Sudamérica— y luego se beneficiaron de leyes que apoyaban la producción cinematográfica” (Rêgo y Rocha 2011, 1).²⁸

27 Existe una extensa bibliografía sobre este proceso de renovación para los respectivos países. Para el cine argentino, véanse, por ejemplo, las incursiones pioneras del libro organizado por Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf (2002), así como los estudios comprensivos y más extensivos de Gonzalo Aguilar (2010) y Jens Andermann (2012). Sobre la *retomada* en Brasil, pueden consultarse, entre otros, una compilación y una monografía de Lúcia Nagib (2002; 2003) y, con un enfoque en las producciones independientes, un libro editado por Marcelo Ikeda y Dellani Lima (2011).

28 “During the 1990s both Brazil and Argentina experienced similar processes of losing state support for their film industries —as a result of the inception of neoliberalism in South America— and then later benefited from laws that supported film production”.

A estos factores económicos se suman experiencias históricas y políticas dolorosamente compartidas, como es el caso de las dictaduras militares, que no solo han dejado su huella en las respectivas cinematografías, sino que también han influido de manera decisiva en la reconfiguración de lo político en el documental de ambos países.

A diferencia de los estudios comparativos aquí citados, este libro dedica más espacio al análisis de las películas individuales en un nivel textual y hermenéutico, centrándose en las diferentes estrategias estéticas y discursivas mediante las cuales se articula y resemantiza el material de archivo. Si, por un lado, estas lecturas detalladas o *close readings* se desarrollan cerca de los *hechos* del texto fílmico y de las lecturas que las propias películas proponen en relación a los materiales y procedimientos utilizados, se recurre, por otro lado, a la interpretación como “motor’ imaginativo e inventivo del análisis”, más libre en la forma de establecer conexiones significativas entre elementos intrínsecos y extrínsecos, entre el propio funcionamiento de la obra y el contexto sociocultural y político que lo rodea, “aunque manteniéndola en un marco tan estrictamente verificable como sea posible” (Aumont y Marie 1990, 25). Dado el alto grado de autorreflexividad inherente a las películas que forman parte del corpus analizado, las lecturas pueden conectarse en muchos sentidos con las cuestiones planteadas por las mismas obras. En este sentido, se entiende aquí la actividad analítica e interpretativa como una continuación de la *escritura* fílmica, como un pensamiento “con las películas”, tal como propone Gilles Deleuze, para “develar sus mecanismos de construcción” (Aguilar 2015, 26). Así, el examen pormenorizado y riguroso de un reducido corpus fílmico pretende arrojar luz sobre las nuevas cualidades y potencialidades políticas inherentes a las películas y desarrollar conceptos teóricos que puedan resultar útiles a la hora de tratar otros documentales parecidos que incorporan archivos familiares.

No home movies: el archivo familiar como contraarchivo

A simple vista, nada parece más alejado del archivo familiar que una lectura política. Enmarcada en el espacio simbólico y material

de la familia, y dedicado a retratar la vida de los miembros que la constituyen, la *home movie* representa un discurso altamente exclusivo tanto en lo que refiere a temáticas —generalmente enfocado en los momentos más memorables y placenteros de la vida familiar— como a la forma de recepción —limitada a un pequeño círculo de iniciados(as)—. Desde una perspectiva pragmática, Roger Odin define la *home movie* como “una película (o un video) realizados por un miembro de una familia a propósito de personajes, acontecimientos u objetos ligados de una u otra manera a la historia de esa familia, y de uso preferente por los miembros de esa misma familia” (Odin 2010, 39).²⁹ Históricamente, el cine doméstico está ligado al modelo occidental de la familia nuclear y sus conceptos morales y normativos. Especialistas como Patricia R. Zimmermann subrayan la estrecha relación del cine doméstico con la institución de la familia burguesa, argumentando que la inserción de la práctica *amateur* en el núcleo familiar no solo produjo efectos ideológicos al reafirmar sus valores conservadores, sino que también “puede haber impedido que los(las) aficionados(as) inexpertos(as) se introduzcan en los canales de la profesión o se dirijan a un uso más público y político” (Zimmermann 1995, 43).³⁰ El estudio pionero de Zimmermann describe la historia del cine doméstico, entendido como una manifestación concreta del concepto más amplio de cine *amateur*, como una formación ideológica que fue reduciendo las posibilidades de expresión artística y política, y, por ende, su potencial emancipador, limitando la práctica de cineastas aficionados(as) al registro del entorno doméstico y familiar; orientación que, según la autora, fue fomentada

29 La definición de Odin puede servir de punto de partida para distinguir el cine doméstico de otras expresiones audiovisuales, incluyendo el más amplio terreno del cine *amateur*. Se trata, sin embargo, de una definición funcional que excluye propiedades estéticas que juegan un rol importante en la constitución del cine doméstico como género. Cabe agregar, por el momento, que las denominaciones varían según autores(as) y contextos nacionales (cine familiar, *home movie*, cine doméstico, cine casero), pero que aquí se usan como sinónimos.

30 “[...] may have detained inexperienced amateurs from entering profession channels or moving toward more public, political usage”.

mediante la difusión de manuales que sugerían un determinado uso de los equipos audiovisuales.³¹

En lo que respecta el ámbito no profesional del cine, tanto doméstico como *amateur*, el acceso limitado a las tecnologías de (re) producción audiovisual hizo que este llevara durante mucho tiempo el sello de una clase que podía permitirse semejante afición costosa, por lo que Alexandra Schneider puede hablar, en su estudio sobre el cine doméstico alemán, de una “*comédie bourgeoise*” (Schneider 2004, 12).³² Si bien no existe hasta la fecha una investigación sistemática sobre dichas actividades en Argentina y Brasil, podemos suponer que el recurso financiero representa un factor que limitaba —hasta la llegada de tecnologías más baratas como el Super 8 y las cámara de video, pero, sobre todo, con la digitalización, que democratizó de manera decisiva el acceso a los equipos audiovisuales— la actividad de cineastas domésticos(as).³³ En su trabajo sobre el cine doméstico en Brasil, enfocado en el periodo anterior a la popularización del Super 8 en los años sesenta, Thais Continentino Blank anota con respecto al corpus estudiado que este fue producido “pela e para a ‘alta sociedade’ brasileira. Elas fazem parte do universo particular de uma elite agroindus-

31 Sobre los *discursos de perfeccionamiento* en el cine doméstico, véase también Liz Czach (2010).

32 Los énfasis en itálicas se encuentran, si no se indica lo contrario, en el original.

33 En su estudio sobre el video doméstico, James M. Moran (2002) explica las diferencias entre la clásica *home movie* y sus sucesores no analógicos. Oponiéndose a un determinismo tecnológico, el autor sostiene que “[t]hese differences between home movie and home video production and reception practices, determined in part by differences between substrate and apparatus, must be taken into account to understand how video may not necessarily transform the home mode (which implies technological determinism) but may increase opportunities for representing a greater range of social intentions less likely to emerge on celluloid. Therefore, rather than assume that video in itself may ‘revolutionize’ amateur practice because it changes conventional perceptions of domestic living (such as home movies), we more properly should conclude that the new medium is more likely to represent the fuller range of domestic ideologies already present in the culture, well before the arrival of home video or even amateur photography itself” (Moran 2002, 43).

trial que tinha tempo e dinheiro para investir em cinema como *hobby* e dispositivo de perpetuação da memória familiar” (Blank 2020, s. p.). Esta inserción de la práctica cinematográfica en la institución y el funcionamiento familiar no solo se refleja en el contenido de los filmes familiares, que se centran con fiable regularidad en los ritos de iniciación típicos de una (exitosa) vida burguesa, como las bodas, los nacimientos, los cumpleaños y las vacaciones (Odin 2007, 203), sino que también determina en gran medida lo que no cabe en esta modalidad sin violentar las normas de *buen gusto* implícitamente establecidas. En lo que Richard Chalfen (1987, 93) denominó “patrones de eliminación” (*patterned eliminations*), la *home movie* tiende a omitir ciertos aspectos de la vida familiar que trascienden los estrechos límites de su memoria privada o que resultan incómodos para sus miembros, como el trabajo asalariado, las tareas de reproducción, las enfermedades o la muerte de parientes.³⁴ Pero es más raro aún que el cine doméstico aborde cuestiones tradicionalmente entendidas como políticas o que trate explícita o voluntariamente temas de alcance histórico.

No obstante, como se argumenta aquí, el archivo familiar está principalmente abierto a una lectura política, no a pesar sino precisamente por ser un discurso elíptico y altamente exclusivo. Más aún, el carácter inacabado, improvisado y *amateur* de las grabaciones, por un lado, y su contenido social e ideológicamente sobredeterminado, por otro,³⁵ hacen que el archivo familiar sea especialmente *susceptible*

34 Estos patrones refuerzan la división ideológica entre las esferas privada y pública basada en los roles de género, al tiempo que invisibilizan el trabajo reproductivo realizado en su mayoría por mujeres. “Home is defined as a private place of leisure and consumption, marked by interpersonal cooperative values and gendered as feminine. Work is defined as a public space of labor and production, marked by impersonal instrumental values and gendered as masculine” (Moran 2002, 45).

35 En esto consiste lo que Michelle Citron describió muy acertadamente como una de las paradojas del cine doméstico: “Spontaneous *and* directed, authentic *and* constructed, documentary *and* fiction” (Citron 1999, 19), las películas domésticas representan, al mismo tiempo, una idea genérica de una práctica audiovisual específica y una desviación de las reglas cinematográficas, una manera de cerrar el discurso sobre ciertos temas y momentos y una apertura para lo divergente y lo aleatorio, un tiempo institucionalizado y una temporalidad contingente.

a tal lectura. En la medida en que las películas y videos domésticos muestran una visión idealizada de la familia, plantean dudas sobre su fiabilidad como representaciones de la vida cotidiana y hacen aparecer la necesidad de recurrir a conceptos como ideología, apariencia y latencia para comprender su naturaleza representacional. La opacidad del archivo familiar, es decir, sus omisiones, desplazamientos e inversiones, no es, por tanto, un obstáculo para una lectura política, sino, por el contrario, la condición previa de una (re)construcción social y políticamente significativa. Este argumento se puede apoyar en la afirmación de Fredric Jameson, quien sostiene, con respecto a la interpretación literaria, que toda lectura política “presupone siempre, si no una concepción del inconsciente mismo, por lo menos algún mecanismo de mistificación o represión en cuyos términos tendría sentido buscar un significado latente detrás del manifiesto, o reescribir las categorías de superficie de un texto en el lenguaje más fuerte de un código interpretativo más fundamental” (Jameson 1989, 49). Según este autor, los textos literarios —así como otros artefactos culturales— no necesariamente tienen que ser concebidos por sí mismos como políticos, sino que revelan su sentido político —su “inconsciente político”— a partir de una lectura o códigos que los interprete como soluciones simbólicas a problemas reales. La tarea del(de la) crítico(a) consiste entonces, dice Jameson, en encontrar los medios para reconstruir el problema *original* que da lugar a un determinado texto. En el contexto del presente trabajo, esta actividad interpretativa tiene lugar al menos en dos niveles diferentes pero difícilmente distinguibles: la interpretación del archivo familiar en las películas y la interpretación de esta interpretación aquí presentada.

Lo que une las películas que forman parte del corpus de este estudio es la idea de que las imágenes y los sonidos que emplean siempre pueden decir más de lo que *originalmente querían decir*³⁶. Incorpora-

36 Se prefiere poner esta expresión en cursiva para llamar la atención sobre el problema de la intención original del sujeto de enunciación —evitando la “*intentional fallacy*” (Wimsatt y Beardsley 1946)—, que necesariamente se escapa, como bien afirman los(las) teóricos(as) del *new historicism*, a toda interpretación

dos los fragmentos audiovisuales en la textualidad fílmica, estos no se toman como datos positivos que remiten de manera transparente a una verdad histórica, sino como una materia bruta y opaca que todavía necesita ser moldeada, interpretada, descifrada y dotada de sentido. En esto, las películas pueden basarse en lo que Paula Amad (2010) ha identificado como la calidad *contraarchivística* del archivo fílmico.³⁷ Según la autora, todo archivo fílmico lleva, como una obstinada sombra que lo acompaña, los elementos para su propia subversión. Lo desbordante del registro audiovisual no solo subvierte las principales suposiciones epistemológicas del archivo —su función de unificar, de identificar y de clasificar—,³⁸ sino que también abre la posibilidad de interpretarlo *a posteriori* en contra del sentido y de la función que cumplía en su contexto inicial. Puesto que la semiótica de las imágenes y de los sonidos siempre excede la *intención original*, es posible extraerles un sentido distinto e incluso adverso al que originalmente les otorgaba. En consecuencia, la práctica *contraarchivística* consiste en interrogar las imágenes y los sonidos por sus contenidos manifiestos y latentes, por lo que muestran y por lo que no muestran, llamando la atención sobre sus aspectos marginales y sobre lo que ha entrado en ellos por casualidad, actualizándolos dentro de su discurso y agregando nuevas capas de sentido. De este modo, las películas desestabilizan el sentido *original* del archivo familiar, dando lugar a un trabajo de archivo que sitúa el “potencial polisémico” (Weinrichter 2009, 72) de

textual y fílmica. Lo que aparece aquí como intención originaria del material de archivo es, al contrario, el efecto de un discurso que se impone sobre ese mismo material, al mismo tiempo que lo incorpora en su texto fílmico.

- 37 Paula Amad (2010) desarrolla el concepto del *contraarchivo* a partir de una revisión de los *Archives de la Planète*, del empresario francés Albert Kahn. Entre 1908 y 1930, el archivo de Kahn se convirtió en el mayor proyecto fotográfico y cinematográfico etnológico de la época con más de cien horas de película y setenta y dos mil fotografías en color procedentes de distintas partes del mundo. El estudio de Amad muestra cómo el carácter contingente, desbordante y polisémico del archivo fílmico contradice la intención positivista que caracterizaba originalmente el proyecto de Kahn.
- 38 Estas son las funciones centrales del archivo que menciona Jacques Derrida (1996, 11) en su ensayo *Mal de archivo: una impresión freudiana*.

las imágenes y los sonidos en el centro de su interés y lo convierte en el motivo principal de su discurso fílmico.

No home movie refiere a estas prácticas contraarchivísticas a través de las que se reorganiza y reconfigura el archivo familiar para poner de manifiesto sus dimensiones políticas. Se toma prestada esta denominación de la homónima película de Chantal Akerman,³⁹ para emplearla en un sentido ligeramente diferente al que tiene en la obra de la cineasta belga. Con el término se esperan iluminar al menos dos aspectos fundamentales del trabajo fílmico con el archivo familiar: por un lado, el concepto de la *no home movie* indica un cambio radical en la semántica y en el funcionamiento de las imágenes y sonidos al pasar de un contexto de producción y recepción (el hogar) a otro (el cine). En un proceso que Jean-Claude Bernardet (2004) describió metafóricamente como una “migração das imagens”, las películas domésticas pierden algunos de sus rasgos definitorios en su contexto inicial, mientras que adquieren nuevos sentidos al ser modificadas —ralentizadas o aceleradas, reducidas o ampliadas— y ensambladas con otros elementos fílmicos como la narración en *over*, los intertítulos y escenas expresamente filmadas para la película. En esto, el montaje ocupa un lugar central para organizar el archivo audiovisual e imprimirle cierta coherencia narrativa de acuerdo a los respectivos códigos interpretativos. Como se argumenta a lo largo de este estudio, este proceso de resignificación no solo implica un tratamiento creativo que excede la mera facticidad del archivo audiovisual, sino que también abre la posibilidad para una lectura política —dentro de lo que Eve Kosofsky

39 *No home movie* (Bélgica, 2015), de Akerman, no recurre a películas domésticas en un sentido estricto, sino que usa registros *caseros* tomados por la misma directora en el apartamento de su madre en Bruselas. Además de esa diferencia —entre una práctica *amateur* de registrar el universo hogareño y el acercamiento profesional de una cineasta renombrada—, el título de la película señala la imposibilidad del hogar (*home*) debido a la experiencia del desplazamiento forzado. Akerman retrata a su madre, sobreviviente de la Shoah, en la última etapa de su vida. La película incluye, además de conversaciones sobre los hechos traumáticos vividos por la madre (y su resistencia de dar testimonio de ellos), escenas cotidianas y registros de los viajes de la directora.

Sedgwick califica de “hermenéutica de la sospecha” (Sedgwick 2003, 124)— que interroga el archivo familiar por sus contenidos latentes, poniéndolos de manifiesto a través de un trabajo de apropiación y resignificación.

Por el otro lado, y en un sentido más fiel a la noción de Akerman, el término *no home movie* hace alusión a la ausencia del *hogar* al que remiten las imágenes y sonidos del archivo familiar. Si las películas domésticas guardan un momento específico de la vida social de un grupo caracterizado por la convivencia o la consanguinidad, como un recorte del *continuum* espacial y temporal en el que se despliega su historia, esta visión del pasado está marcada, de modo general, por la experiencia de pérdida. Es, ciertamente, una de las características del cine preservar y presentar imágenes y sonidos de un mundo al que ya no podemos volver y que —actualizando la arcaica comprensión heraclíteica— solo puede reconstruirse parcialmente.⁴⁰ En este sentido, podemos entender las imágenes y sonidos del archivo familiar como *ruinas* que hablan de un mundo que ya no existe. A la vez que conservan y representan ese mundo, lo señalan como algo irremediablemente perdido. En el caso del cine doméstico, además de las características generales del cine, el carácter ruinoso se debe también a su origen específico en la institución de la familia y a la función social que cumple en ella. Si entendemos la ruina, como hace Marc Augé, por su “funcionalidad perdida” (Augé 2003, 50), podemos ver en las películas domésticas, una vez arrancadas de su engranaje funcional, una analogía con los edificios deshabitados y deteriorados que, sin embargo, hacen entrever los contornos de un tiempo en el que todavía estaban habitados. Probablemente más que cualquier otro documento audiovisual, las películas domésticas representan una suerte de imágenes y sonidos *habitados*, puesto que no solo proceden de un contexto atravesado por

40 Georges Didi-Huberman describe el carácter anacrónico del trabajo de revisión: “Seguimos teniendo algunos monumentos, pero ya no sabemos el mundo que los exigía; seguimos teniendo algunas palabras, pero ya no sabemos el mundo que los exigía; seguimos teniendo algunas palabras, pero ya no sabemos la enunciación que las sostenía; seguimos teniendo algunas imágenes, pero ya no sabemos las miradas que les daban cuerpo” (Didi-Huberman 2010, 54).

la convivencia, sino que también dependen de una producción colectiva de sentido. Sin embargo, en el momento en que se desprenden de este contexto, o cuando pierden *utilidad* con el paso del tiempo, estos se convierten en ruinas, vestigios de un pasado vivido.⁴¹

El término *no home movie* alude así al hogar como una ausencia, preservado y representado en imágenes y sonidos pero, al mismo tiempo, marcado por un tiempo irremediamente perdido.⁴² Thomas Elsaesser (2014) habla de un “afecto-melancolía” (*Melancholie-Affekt*) en relación con las películas basadas en material de archivo y argumenta que estas suelen tratar la pérdida a nivel personal, cultural y social. Más aún, el autor sostiene que la pérdida es inherente a ese tipo de cine, de tal modo que las películas “presuponen semánticamente una pérdida previa al punto que los cineastas a veces tienen que imaginar una pérdida para encontrarla” (Elsaesser 2014, 12).⁴³ Según este teórico, las películas de *found footage* —o, como él prefiere llamarlas, de *postproducción*— se presentan casi siempre como una forma de recuperación a través de la cual se le da a un material una visibilidad que no posee por sí mismo. Las películas derivan su ímpetu ético, si no su razón de ser, de este trabajo de rescate. Esto ocurre especialmente, como explica Elsaesser, con las obras que usan filmes y videos domésticos, ya que estos materiales carecen, por lo general, de archivación sistemática y de distribución pública y, si no fuese por las propias películas, correrían el

41 La metáfora de la ruina se ha usado en los estudios sobre el cine de compilación y de *found footage*, evocando el concepto desarrollado por Benjamin en su libro sobre el *Trauerspiel* (Russell 1999; Skoller 2005). Profundizaré en este concepto en relación al reciclaje de películas domésticas en el capítulo 2 al vincularlo con la mirada melancólica del alegorista.

42 Se trata, sin duda, de un *locus communis* en los escritos sobre fotografía y cine asociar las imágenes producidas mecánicamente (poco se ha dicho de la grabación sonora) con la ausencia del mundo y de las personas que representan. Por ejemplo, André Bazin compara las imágenes cinematográficas con “máscaras mortuorias” que nos confrontan con “la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración” (Bazin 1990, 29). No parece casual, además, que Bazin se refiera al álbum familiar para ilustrar su famosa tesis sobre el *embalsamiento del tiempo*.

43 “[...] semantisch einen vorhergehenden Verlust voraussetzt und Filmemacher so mitunter einen Verlust imaginieren müssen, um fündig zu werden”.

riesgo de empolvarse en las estanterías de películas, casetes y discos, expuestos al deterioro físico y, en consecuencia, al olvido. Como afirma el autor, en las películas que incorporan filmes o videos domésticos “se intenta dar vida a algo que estaría muerto y perdido para siempre sin esta atención e intervención”⁴⁴ (Elsaesser 2014, 13) de los(las) cineastas. Sin embargo, este gesto reivindicativo de revalorización del pasado también tiene una función legitimadora en el discurso de las películas. Al poner en escena la pérdida, pueden justificarse las diversas transgresiones que implica el uso del archivo familiar en un plano legal —en términos de derechos de autor— o en un plano moral —en términos de respeto a la privacidad y a las normas de *buen gusto*—.

Si la sensación de pérdida está en el corazón de las películas basadas en material de archivo, este sentimiento se ve reforzado por otro fenómeno estrechamente relacionado: la obsolescencia tecnológica. Como argumenta Elsaesser (2014, 11), el recurso al archivo fílmico se hace particularmente patente cuando ciertas tecnologías audiovisuales son sustituidas por otras más nuevas y, por tanto, quedan obsoletas. “Tanto la década de los cincuenta, cuando surgió la televisión y los documentales educativos o instructivos perdieron su valor, como la de los noventa, cuando surgió la imagen digital, han resultado ser períodos de mayor interés archivístico y de realce del cine de metraje encontrado”.⁴⁵ En estos momentos, suele abordarse el material audiovisual con cierta nostalgia, porque “nada evoca una respuesta emocional más fuerte que la sensación de pérdida, y nada hace resaltar más rápidamente la belleza de un objeto que su inutilidad comercial o práctica”⁴⁶ (Elsaesser 2014, 11). También el cine doméstico tiene su

44 “[...] wird versucht, etwas zum Leben zu erwecken, das ohne diese Aufmerksamkeit und diesen Eingriff tot und für immer verloren wäre”.

45 “Sowohl die 1950er-Jahre, in denen das Fernsehen aufkam und Lehr- oder Unterrichtsdokumentationen an Wert verloren, als auch die 1990er-Jahre, in denen das Digitalbild aufkam, haben sich als Phasen von gesteigertem archivarischen Interesse und als Höhepunkte des Found Footage Films erwiesen”.

46 “Doch nichts ruft bekanntlich eine stärkere emotionale Reaktion hervor als ein Gefühl von Verlust, und nichts bringt die Schönheit eines Objekts schneller zur Geltung als seine kommerzielle oder praktische Nutzlosigkeit”.

historia de la obsolescencia: el formato Super 8 no duró más de dos décadas como primera tecnología doméstica de distribución masiva, para ser sustituido sucesivamente por el video en los ochenta.⁴⁷ En los años noventa, los formatos de grabación en casete dieron paso cada vez más a los medios de almacenamiento digital y, con la introducción de los celulares en el nuevo siglo, las cámaras específicamente diseñadas para el uso doméstico perdieron prácticamente su valor como tecnología casera. En el caso del cine doméstico, sin embargo, hay que tener en cuenta otro aspecto que se suma a la devaluación tecnológica: la disolución de la frontera entre lo privado y lo público como consecuencia —entre otros factores— del avance de los medios de comunicación en todos los ámbitos de la vida.⁴⁸ Este proceso es crucial para el cine doméstico, ya que este se define como práctica privada en oposición a lo público. No es casual, entonces, que el cine doméstico cobre importancia en un momento en el que los dispositivos móviles empiezan a sustituir a las cámaras de video y en el que las formas de distribución y recepción de contenidos mediáticos cambian significativamente gracias a las posibilidades del internet y las redes sociales.

La importancia concedida a la pérdida en las películas que incorporan filmes o videos domésticos es consistente con la afirmación de Weinrichter de que en estas obras es “normal que se planteen cuestiones de felicidad y pérdida, de filiación y ausencia, de añoranza del

47 El Super 8 fue introducido en el mercado en 1965 por la empresa Kodak. En América Latina, la tecnología se generalizó a partir de los años setenta, aunque su precio de compra seguía siendo considerable. Con el tiempo, diferentes empresas como Canon, Bolex, Minolta y AGFA compitieron con Kodak por un mercado en constante expansión y la tecnología de las cámaras fue mejorando sucesivamente (*zoom* eléctrico, control de enfoque y exposición, películas con diferentes sensibilidades lumínicas, etc.). Para un estudio detallado sobre la cultura del Super 8 centrado en el caso mexicano, véase Vázquez Mantecón (2017).

48 Existe un amplio debate sobre este proceso, desde la temprana observación de Richard Sennett (1978) sobre el “declive del hombre público” hasta los ensayos más recientes de Paula Sibilia (2008) y Beatriz Sarlo (2018). Estas dos últimas autoras desarrollan sus argumentos sobre la disolución de la frontera entre lo público y lo privado, al menos en parte, en relación con el contexto regional de Argentina.

tiempo perdido, etc., que este tipo de imágenes llevan *automáticamente* inscritas en su desvaída superficie” (Weinrichter 2009, 96). En las películas examinadas aquí, esta ausencia —fundamentada en un nivel tanto material como ontológico del archivo audiovisual— se refleja en un plano narrativo, cuando nos hablan de la experiencia del desplazamiento, de la migración y del exilio, o cuando tratan de la muerte de un miembro de la familia, que a menudo está vinculada a una de estas experiencias violentas e incluso traumáticas. Esta observación es crucial para comprender el trabajo de rescate que está en el centro de la *no home movie*. Sin embargo, se discrepa con Weinrichter cuando afirma que “lo que le guía [a este cine] no es tanto la denuncia o el afán de explorar la inscripción de trazas ideológicas como la recuperación de una memoria desvanecida; y la interrogación que se hace de las imágenes apropiadas es menos política que poética” (Weinrichter 2009, 96).⁴⁹ Como se espera mostrar en este trabajo, lo contrario es cierto: enfrentar una pérdida y recuperar un sentido de pertenencia y de filiación puede ser un asunto sumamente político, especialmente cuando este ha sido destruido violentamente o cuando ha sido alterado por la experiencia de la migración y del exilio.

Como se argumenta aquí, la puesta en escena de estas pérdidas —físicas y simbólicas— no es un simple apéndice a la práctica contra-archivística que podría reducirse a una autorreflexividad postmoderna y nostálgica en el contexto de las convulsiones mediático-tecnológicas. Al contrario, la pérdida imaginada y efectivamente experimentada favorece una lectura política del archivo familiar en la medida en que

49 Esta conclusión no solo se debe a la selección de películas analizadas por el teórico español, sino que también puede atribuirse a una concepción demasiado restrictiva de lo político —que además excluye lo poético de su ámbito—, como también lo demuestra su valoración crítica de películas como *Daughter Rite* (EE. UU., 1978), de Michelle Citron, o las obras experimentales de Su Friedrich y Chick Strand. Según Weinrichter, el uso del archivo familiar en estas películas “no deja de parecernos irónico, pues se encuentra ese espacio para un cine específicamente femenino en el ámbito familiar y doméstico que evocan estos materiales, cuando precisamente el feminismo había venido denunciando el desplazamiento histórico de la mujer hacia dicho ámbito” (Weinrichter 2009, 101).

esta implica una forma de contaminación o desgarre que “convierte los repliegues del espacio doméstico en lugares de las invasiones más intrincadas de la historia”⁵⁰ (Bhabha 2012, 13). Retomando la noción de Homi K. Bhabha del *no hogar* (*unhomely*), podemos entender la puesta en escena de la pérdida en estas películas como una forma de “desplazamiento [en la que] la frontera entre el hogar y el mundo se confunde; y, extrañamente, lo privado y lo público se convierten en parte del otro, obligándonos a una visión tan dividida como desorientadora” (Bhabha 2012, 13).⁵¹ Al mismo tiempo, y de forma complementaria, la pérdida conlleva la necesidad de redescubrir un sentido que se ve radicalmente cuestionado por esta experiencia límite o liminal que representa la muerte de una persona cercana. En este sentido, la apropiación y resignificación de fragmentos audiovisuales de procedencia privada cumple con una función afectiva —en el sentido de lo que Sedgwick llama “prácticas de un saber reparador” (Sedgwick 2003, 149)—⁵² que convierte la *home movie* en una pieza central para reparar una identidad dañada y para recuperar una noción de pertenencia y de filiación.

Archivo familiar y política en el cine de postmemoria

No es casualidad que el archivo familiar gane importancia en los documentales argentinos y brasileños cuando una nueva generación de cineastas comienza a ocuparse de la historia política reciente de sus respectivos países. En este contexto, el recurso al archivo familiar res-

50 “The recesses of the domestic space become sites for history’s most intricate invasions”.

51 “In that displacement the border between home and world becomes confused; and, uncannily, the private and the public become part of each other, forcing upon us a vision that divided as it is disorienting”.

52 Cabe señalar aquí que, en el pensamiento de Sedgwick, la *lectura paranoica* y la *lectura reparativa* se conciben como dos caminos alternativos pero no mutuamente excluyentes dentro del pensamiento crítico. “In Sedgwick’s work, reparative and paranoid styles of thought can be braided together in a lively if nonsymmetrical weave, the knots of the one being a source of the other’s unravelling” (Barber y Clark 2013, 46).

ponde a una necesidad de enfrentar las rupturas provocadas por la violencia estatal y forma parte, al mismo tiempo, de un diálogo intergeneracional sobre el papel de la creación documental en la definición de lo político y sus fronteras. Amado resume así la situación del cine documental en Argentina a principios del siglo:

Desde los inicios de la recuperación democrática, [el dilema] consistió en que debió incorporar paralelamente los efectos profundamente desestructuradores de diversas formas de violencia —muerte y desaparición, guerra, hiperinflación, exclusión social— en el nivel simbólico y cultural. Lo político concebido en términos tradicionales —es decir, como experiencias que hacen eje en estrategias de poder público— se ausenta del imaginario artístico y es reemplazado por cuestiones que tienen que ver con las consecuencias de su (mal) desempeño. (Amado 2009, 32)

Esta figuración negativa de la política predomina en el documental de postdictadura, que se caracteriza, a grandes rasgos, por dirigir su mirada a la historia reciente para sacar a la luz hechos suprimidos por la historia oficial, denunciar las injusticias y crímenes cometidos por los Estados y preservar el recuerdo de sus víctimas. En esta fase de postdictadura, es remarcable la pluralización de discursos y de sujetos que presentan versiones de los hechos pasados basándose en fuentes testimoniales y recurriendo a vivencias personales. La experiencia de la violencia estatal, del exilio forzado y de la desaparición de personas creaba en las distintas esferas de la cultura —en la literatura, el periodismo, la televisión y el cine— una fuerte demanda de relatos biográficos que ponen en el centro los daños sufridos por las víctimas de las dictaduras (Arfuch 2002). En estos relatos, las voces de exmilitantes y de testigos(as) de los acontecimientos históricos adquieren un valor único y a veces incuestionable para representar la historia.⁵³

53 Esta observación crítica se puede validar en una multitud de narrativas —tanto cinematográficas como literarias— sobre el pasado que pasan por el prisma de la experiencia personal del(de la) cineasta y que reivindican la voz del(de la) testificante como lugar privilegiado de la reconstrucción histórica y de la articulación política (Aprea 2015, 117). Véase también Sarlo (2005).

Particularmente en Argentina, donde algunos(as) de los(las) hijos(as) de militantes asesinados(as) durante el régimen militar recurren al cine para procesar estos hechos traumáticos, se ha llegado a hablar de un *cine de postmemoria* para referirse a las producciones de esta segunda generación de cineastas de post-dictadura.⁵⁴ Desarrollado en el contexto específico de la Shoah, el notorio término de *postmemoria* (*postmemory*) fue acuñado por Marianne Hirsch (2015) para describir la experiencia de descendientes de víctimas y sobrevivientes del nazismo que no vivieron directamente los acontecimientos traumáticos, sino que los conocieron principalmente a través de las historias transmitidas por las generaciones anteriores.⁵⁵ En esto, la teórica no solo afirma la importancia de las relaciones familiares para la transmisión de una historia traumática —en un cruce de memoria e historia, de la experiencia individual y colectiva—, sino que también destaca el papel de la imaginación en el proceso de rememoración que se basa tanto en imágenes icónicas y culturalmente codificadas como en archivos personales.

54 En Argentina, el documental de la segunda generación, y particularmente las producciones de hijas e hijos de desaparecidos(as), ha merecido numerosos estudios, en forma de artículos y monografías, difíciles de abarcar de forma exhaustiva. Además de los libros ya citados de Aguilar (2010; 2015) y Amado (2009), véase, entre otros, Rangil (2007), Sosa (2014), Aprea (2015) y Garibotto (2019).

55 El concepto de Hirsch fue objeto de críticas por no tratarse exactamente, en el caso de la segunda y tercera generación, de una *memoria sensu stricto*. En el caso de hijas e hijos de desaparecidos(as), sin embargo, la desaparición fue vivida por estos(as), si bien no quedan, en muchos casos, recuerdos de un evento preciso. En una discusión del término, Beatriz Sarlo afirma, para el contexto argentino: “No hay entonces ‘posmemoria’, sino formas de la memoria que no pueden ser atribuidas directamente a una división sencilla entre memoria de quienes vivieron los hechos y memoria de quienes son sus hijos. Por supuesto que haber vivido un acontecimiento y reconstruirlo a través de informaciones no es lo mismo. Pero todo pasado sería abordable por un ejercicio de posmemoria, salvo que se reserve ese término exclusivamente para el relato (sea como sea) de la primera generación después de los hechos” (Sarlo 2005, 157).

Con algunas excepciones,⁵⁶ el recurso a imágenes y sonidos del ámbito doméstico ocupa un lugar importante en los documentales realizados por hijos e hijas de desaparecidos(as) para articular los eventos históricos en relación a la historia familiar y para dar cuenta de los daños sufridos por sus miembros. En las diferentes películas argentinas que tienen como tema la desaparición de familiares durante la dictadura militar —como *Papá Iván* (México/Argentina, 2000), de María Inés Roqué; *En memoria de los pájaros* (Argentina, 2000), de Gabriela Golder; *El tiempo y la sangre* (Argentina, 2004), de Alejandra Almirón;⁵⁷ *M* (Argentina, 2007), de Nicolás Prividera, y *Tiempo suspendido* (México/Argentina, 2015), de Natalia Bruschtein— el uso de fotografías y películas familiares constituye, pese a la diversidad de sus planteamientos estéticos y políticos, un punto común. Lo mismo se puede observar en los documentales brasileños, menores en número y posteriores en aparición, que tratan, desde una perspectiva filial, de aspectos relacionados al activismo político de los años sesenta y setenta y de los crímenes estatales cometidos durante la dictadura. Este es el caso de *Diario de uma busca* (Brasil, 2010), de Flávia Castro; *Os dias com ele* (Brasil, 2012), de Maria Clara Escobar, y, de manera casual pero no por ello menos significativa, de *Elena* (Brasil, 2012), de Petra Costa.⁵⁸ En estos documentales, las fotografías y pe-

56 El ejemplo más conocido es *Los rubios* (Argentina, 2003), de Albertina Carri, que renuncia al uso de cualquier tipo de archivo como parte de su postura general. En su película, la cineasta expresa una desconfianza generalizada por los discursos testimoniales y las imágenes del archivo para evocar el pasado, al mismo tiempo que pone énfasis en el presente como lugar único de la articulación histórica (Aguilar 2010, 175-191).

57 A diferencia de los otros filmes mencionados aquí, la directora de *El tiempo y la sangre* no tiene un parentesco por consanguinidad con las protagonistas de la película. Sin embargo, Almirón emplea estrategias parecidas a las de otros(as) cineastas de su generación.

58 Estas películas de Brasil se diferencian de las producciones argentinas por no tratar el tema de las desapariciones. Además, si la fotografía familiar ocupa un lugar central en el discurso de *Diario de uma busca*, la película de Escobar, o por falta de material propio o por decisión deliberada, reutiliza filmaciones de familias ajenas a la suya. El uso de material no propio ejemplifica al mismo tiempo el

lículas domésticas funcionan como vehículos de la memoria, de la imaginación y de la identificación, constituyendo así un nexo entre dos generaciones. Particularmente en las películas de hijas e hijos de militantes y de desaparecidos(as), en las que los(las) cineastas guardan apenas recuerdos difusos de sus progenitores(as), estas imágenes son el único legado visual portador de una experiencia inaccesible a los ejercicios de la memoria, de modo que las imágenes domésticas permiten un encuentro simbólico, imposibilitado *de facto* por el terror de Estado, entre las dos generaciones.⁵⁹ En el caso de las desapariciones, que consisten precisamente en la eliminación de la presencia física de una persona, el uso de las imágenes familiares se convierte en un gesto reivindicativo que devuelve una imagen a alguien cuya presencia fue anulada por el régimen político.⁶⁰

Si bien los fragmentos visuales de origen privado tienen un valor distinto en cada una de las obras, el recurso a estos está relacionado con una demanda afectiva que caracteriza, de manera general, los documentales de postmemoria y que convierte el archivo familiar en una pieza clave para conectar material y emocionalmente con las historias contadas o no contadas por la generación anterior. En la medida que abordan la historia política desde una perspectiva personal y centrándose específicamente en las marcas y ausencias que la represión política dejó en la biografía de los(las) cineastas, algunas de las películas realizadas por hijas e hijos de militantes se distancian explícitamente de los relatos, posturas y decisiones heredados de la generación anterior. Como afirma Amado con referencia a los do-

“pasaje de la filiación a la afiliación” que Gonzalo Aguilar (2010, 180) nota para *Los rubios*; conceptualización cuyo alcance se examinará más adelante a propósito de la película de Costa.

59 En una escena clave de *M*, de Nicolás Prividera, el director proyecta sobre su rostro una diapositiva de la madre, poniendo en escena así ese lugar simbólico del encuentro entre madre e hijo.

60 Prividera alude en su película a una expresión de Jorge Rafael Videla, miembro de la Junta Militar y presidente argentino durante cinco años, que sintetiza esta idea eliminatória: “No están, no existen, no hay desaparecidos”. Véase al respecto la lectura que Aguilar (2015, 132) hace del filme.

cumentales de la *segunda generación* en Argentina, estos participan “de un trabajo de construcción de sentidos que no es mera re-construcción retórica ni ideológica de clisés de aquella generación, sino rescate, relectura y apropiación de parte de quienes se sitúan ahora en el lugar del heredero despojado, eligiendo intencionalmente los sentidos de algunas orientaciones estéticas e ideológicas para reactualizarlas en el contexto político en el que actúan en el presente” (2009, 161). Esta forma de apropiación y revisión de la historia política por parte de las hijas e hijos queda evidente en el título del documental *Papá Iván*, en el que la hija-cineasta insiste, frente al compromiso político de su padre, en el derecho *privado* a una infancia intacta; reivindicación que se expresa además al principio del filme, cuando la voz de la cineasta afirma que “preferiría tener un padre vivo a un héroe muerto”. Del mismo modo, Natalia Bruschtein, en *Encontrando a Víctor* (Argentina/México, 2004), se enfrenta a su madre con la pregunta de si sus padres habían pensado en las posibles consecuencias que su participación en la lucha armada podría tener para su hija. Al anteponer las necesidades afectivas a las exigencias políticas de la época, los documentales de Roqué, Carri, Bruschtein, Castro y Escobar ponen en escena, cada una a su manera, la disputa entre dos generaciones (y géneros) sobre el lugar de la política, sobre la relación entre lo individual y lo social, entre lo personal y lo político, y entre la memoria y la historia.⁶¹

En las películas de hijas e hijos de desaparecidos(as), el ejercicio de volver sobre las raíces y de indagar en la historia familiar corresponde a una necesidad de recuperar un sentido de pertenencia y de filiación que fue interrumpido por la violencia estatal. En esto, los documentales de la segunda generación de postdictadura se encuentran con otras películas que tratan del tema del exilio, del desplazamiento y

61 En este sentido, Ilana Feldman escribe a propósito de *Os dias com ele*: “É uma disputa política entre a tarefa individual da narrativa do trauma (os vários traumas em questão) e sua componente coletiva; entre a memória do pai militante, o desconhecimento da filha e a história de um país; [...] entre o espaço da ‘intimidade’, modernamente considerado mais verdadeiro e autêntico do que o público, e o espaço da ‘extimidade’” (Feldman 2018, s. p.).

de la inmigración.⁶² Como argumenta Amado, los(las) hijos(as) de desaparecidos(as), al dirigir sus miradas hacia el pasado, asumen la posición de “extranjeros en el tiempo de sus padres, apartados de la experiencia política y de los lugares y acontecimientos de una historia que aquellos protagonizaron, se asoman anacrónicamente a esas vivencias con los ojos vírgenes del recién llegado, del otro” (Amado 2009, 158). Este sentido de extrañamiento es compartido por películas que parten de una experiencia de desarraigo como resultado del proceso de desplazamiento y de la migración. En *Um passaporte húngaro* (Brasil, 2001), de Sandra Kogut, la cineasta brasileña emprende un viaje al país de origen de sus abuelos con el pretexto de adquirir la nacionalidad solicitada, enfrentándose con el antisemitismo que en algún momento provocaba el desplazamiento de su familia (motivo que se repite, como veremos, en *Papirosen*, de Gastón Solnicki). Otras películas, como el mediometraje *Oma* (Brasil, 2012), de Michael Wahrmann, ponen en el centro el problema de la comunicación que existe entre las generaciones que, por pertenecer a dos *mundos* distintos y por hablar dos idiomas diferentes, no logran entenderse. En estas películas, la identidad ya no es algo que se puede dar por sentado, sino que su sentido se tiene que construir a través de la narración cinematográfica.

En las películas de Kogut, Wahrmann y Solnicki, aparece otro tema que constituye uno de los ejes centrales del cine de postmemoria en Argentina y Brasil: la experiencia de la vida judía en América Latina y la específica historia de inmigración como consecuencia del antisemitismo eliminatorio en Europa. Si bien no todas estas películas tratan directamente de la Shoah, la historia del antisemitismo, que culmina en la política de exterminio de los nazis y que provocó el tercer movimiento migratorio de familias judías a los Estados del

62 En el cine argentino, el exilio durante la última dictadura es el tema de una serie de películas de ficción como *El exilio de Gardel (Tangos)* (Argentina/Francia, 1985), de Fernando Solanas, o *Las veredas de Saturno* (Argentina/Francia, 1989), de Hugo Santiago. Véase el texto de David Oubiña (1994) sobre el cine argentino de postdictadura.

como sur,⁶³ está presente de alguna u otra manera en los relatos filmicos. Mientras que la película de Wahrmann revela muy poco sobre su protagonista, de la que casi solo sabemos que vive en Montevideo e insiste en hablar a su nieto en su alemán natal, la película de Kogut es más clara en sus referencias históricas. Nacida en 1965 en Río de Janeiro, la cineasta es la nieta de inmigrantes judíos que huyeron de la persecución nazi durante los años cuarenta. En su intento de recuperar la nacionalidad húngara, Kogut visita en *Um passaporte húngaro* a familiares que sobrevivieron a la persecución en un país ocupado y se ve confrontada con el antisemitismo que sigue existiendo en las instituciones estatales. Con un trasfondo un poco distinto, *Hacer patria* (Argentina, 2006), de David Blaustein, cuenta la historia de una familia judía que emigró a Argentina antes de que el antisemitismo alcanzara su terrible apogeo, utilizando material de archivo y testimonios de miembros de la familia. No obstante, la historia del antisemitismo está también presente en la película de Blaustein, cuyo título no solo refiere a “las distintas formas de ‘hacer patria’” (Piedras 2014, 270), sino que alude, al mismo tiempo, al antisemitismo como parte del nacionalismo argentino.⁶⁴

63 Según Alejandro Dujovne, la inmigración judía en Argentina tuvo tres fases importantes: “[L]a primera, que se produjo entre 1889 y 1914, estuvo formada en su mayor parte por judíos de habla ídich del Imperio Ruso y, en un número menor, por migrantes de habla alemana y húngara de Europa central y sefardíes de lengua árabe de Medio Oriente y del norte de África. [...] Entre 1918 y 1933 ingresó una segunda oleada, formada esta vez en su mayoría por inmigrantes procedentes de Polonia, y en menor escala de Hungría, Checoslovaquia, Marruecos y Siria. A partir de 1933, otro frente de violencia, esta vez bajo el signo de la esvástica, originó la tercera corriente. Desde ese año hasta inicios de la década de 1950, llegaron judíos provenientes de Alemania, Europa oriental e Italia” (Dujovne 2019, s. p.). Sobre la inmigración de judíos y judías en Brasil, véase, por ejemplo, el estudio de Nachman Falbel (2008) que incluye también comparaciones con la historia del país vecino, Argentina.

64 Como explica Emmanuel Kahan, “*Hacer Patria* recupera la narrativa acerca de la integración desgarrada de los judíos a la Nación disputando el sentido a quienes, durante gran parte del siglo xx, acusaron a los judíos de ser ajenos y amenazantes de lo que se esperaba como la esencia del ‘ser nacional’: ‘¡Haga Patria, mate un judío!’ fue uno de los *leit motiv* [sic] que esgrimieron estos actores” (Kahan 2020, 10).

Si, en el cine de postmemoria, el recurso al archivo familiar responde a una necesidad específica de revisar el pasado político y de recuperar un sentido de pertenencia violentamente interrumpido por el terror de Estado, esta perspectiva, que pone en primer plano las historias biográficas de los(las) propios(as) cineastas, comienza a invadir los discursos factuales en el cine de Argentina y Brasil más allá de los contextos específicos de la dictadura y de la Shoah. En cierto sentido, la obra cinematográfica de João Moreira Salles puede considerarse representativa de esta tendencia autobiográfica. Si los primeros documentales del cineasta brasileño todavía se sitúan en lo que tradicionalmente se asocia con el *mundo político* —sobre todo, *Notícias de uma guerra particular* (Brasil, 1999), documental codirigido con Kátia Lund que trata de la implicación de policías y residentes de una favela en Río de Janeiro en el narcotráfico, y *Entreatos* (Brasil, 2004), película que acompaña al candidato y posterior presidente Luiz Inácio Lula da Silva en su campaña electoral—, puede observarse en las dos últimas obras de Salles un giro hacia nuevas modalidades en las que las películas adquieren un tono decididamente subjetivo y personal. En *Santiago* (Brasil, 2007), el cineasta se acerca por primera vez al universo doméstico de su familia, utilizando, entre otros elementos, un breve fragmento de una película familiar.⁶⁵ Sin embargo, mientras que en esta película la historia familiar pasa a un segundo plano en favor de la figura del excéntrico mayordomo, ocupa más espacio en *No intenso agora* (Brasil, 2017), que se basa, entre otros elementos, en el archivo visual de la madre del cineasta.

Con miras al país vecino, podemos observar un cambio de perspectiva similar en la obra de Andrés Di Tella, un cineasta cuya obra es comparable en varios aspectos a la de su colega brasileño. Al igual que Salles, el director argentino comienza su carrera con una película so-

65 Como señala Furtado (2019, 158-160) en su lectura de *Santiago*, Salles omite aquellos aspectos que considera inapropiados o incluso comprometedores para su familia, estableciendo así límites muy claros en su película sobre lo que se puede y no se puede decir. Volveré sobre este aspecto en el segundo capítulo, dedicado a la última película del cineasta brasileño.

bre un tema más explícitamente político-histórico. Si *Montoneros, una historia* (Argentina, 1998) todavía se inserta en un discurso histórico sobre la dictadura y la militancia de izquierda —partiendo principalmente del testimonio de una exmilitante del grupo peronista—,⁶⁶ Di Tella elige en sus siguientes películas un enfoque diferente al trabajar sobre materiales autobiográficos. Particularmente en *La televisión y yo* (Argentina, 2002) y *Fotografías* (Argentina, 2006) —y, en cierto modo, también en *Ficción privada* (Argentina, 2019)—⁶⁷, Di Tella aborda la historia de su familia desde una perspectiva en la que el relato familiar se desplaza una y otra vez “hacia lugares en los que la historia se cuenta más allá de lo personal” (Aguilar 2010, 260). A diferencia de las películas realizadas por hijas e hijos de desaparecidos(as) o por nietos y nietas de sobrevivientes de la Shoah, en las que la intersección de lo privado y de lo político es el resultado de una interferencia violenta y traumática en lo más profundo del tejido social de la vida familiar, en el cine de Di Tella y Salles, en cambio, la decisión de abordar la historia desde una perspectiva que pasa por el prisma de la experiencia biográfica se debe a la convicción de que la propia historia se presta especialmente para tratar cuestiones de mayor alcance. Como argumenta Aguilar en su breve ensayo sobre *Santiago*, tanto Di Tella como Salles “tienden a considerar su propia historia y la de sus familias (Moreira Salles y Di Tella son apellidos muy conocidos en sus

66 Sin embargo, como bien observa Piedras a propósito de la película de Di Tella, “*Montoneros, una historia* plantea rupturas en el modo de representar el pasado. Su énfasis en una microhistoria (insinuado desde el título) es un rasgo distintivo que será retomado por el documental en primera persona contemporáneo. Aunque no haya coincidencia entre la primera persona de la protagonista y el sujeto de la enunciación, la acentuada focalización del film en el punto de vista de Ana Testa [una exmilitante de los montoneros] pone en crisis el sistema explicativo de la obra como mirada totalizante, hallando sus proposiciones sobre el mundo histórico un estatus más tentativo, parcial e inconcluso” (Piedras 2014, 164).

67 En *Ficción privada*, tercera parte de una serie de películas que pueden entenderse como una trilogía, el cineasta argentino revisita la memoria de su familia tras la muerte de sus padres. La película se estrenó después de que se concibiera el presente trabajo, por lo que no se le puede prestar la atención merecida en el contexto de este estudio.

respectivos países) como un lugar privilegiado en el que se relacionan lo público y lo privado, lo espectacular y lo íntimo, lo político y lo apolítico, lo trivial y lo significativo, y que esa creencia es la que los lleva a inscribir una primera persona tan poderosa” (Aguilar 2015, 88).

Al mismo tiempo que los(las) cineastas dirigen su mirada a lo propio y se dedican a contar sus biografías, este giro hacia lo familiar no solo significa un cambio de enfoque de lo público a lo privado —es decir, del *mundo político* en *Entreatos* al universo doméstico en *Santiago*—, sino que también implica un abandono de sujetos que tradicionalmente ocupaban un papel central en el cine documental de Argentina y Brasil: las clases populares. Dicho de otro modo, si el documentalista se preocupa en *Noticias de una guerra particular* de dar visibilidad a habitantes del barrio de Santa Marta y de denunciar la injusticia social que los(las) deja a merced de una red de narcotraficantes y policías corruptos, la preocupación por la propia biografía en películas como *Santiago* y *No intenso agora* hace que otros sujetos —los de la alta burguesía, a la cual pertenece su autor— ocupen las pantallas de cine. Este cambio de perspectiva en los documentales de Salles, que forma parte de una tendencia más general, no es para nada trivial, dado que la pretensión de dar voz e imagen a las clases populares, excluidas de los sistemas de representación tanto en un plano político como estético, constituía uno de los núcleos de la modernidad cinematográfica en el continente. El giro hacia lo familiar, lo habitual y lo íntimo en el cine de las últimas dos décadas implica, entonces, un desplazamiento del discurso documental hacia estos “otros mundos” de los que habla Aguilar (2010) en su estudio sobre el NCA y que identifica, entre otros aspectos, con la “ausencia del pueblo”.

No obstante, hay algo paradójico —¿o sintomático?— en este desplazamiento de enfoques políticos y estéticos. Al mismo tiempo que los(las) documentalistas se diferencian activamente de las propuestas estéticas y políticas del cine de los sesenta y setenta, esta época, sin embargo, no deja de obsesionarlos(las).⁶⁸ Sería erróneo, al menos en

68 Al convertir el documental del periodo canónico y sus formas de pensar y representar la política en modelo, se ha acostumbrado en los estudios del do-

lo que respeta el documental de Argentina y Brasil, hablar de una *ruptura* en un sentido de *tabula rasa*. La *larga década del sesenta* es una referencia no solo para las películas de postmemoria, sino también para una serie de documentales que establecen una discusión con el *viejo cine*: *Rocha que voa* (Brasil, 2002) y *Cinema novo* (Brasil, 2016), ambas películas realizadas por Eryk Rocha, hijo de Glauber, son dos ejemplos que entablan un diálogo entre dos generaciones de cineastas: una pionera, preocupada por inventar un nuevo cine de impacto estético y político, y otra epigónica, con orientación retrospectiva, que se ocupa de reorganizar los testimonios y las imágenes del pasado. Aunque el cineasta tiende a mantener un tono distante, las películas crean una atmósfera no exenta de cierta nostalgia por una época en la que bastaba con tener *una idea en la cabeza y una cámara en la mano*—retomando el famoso lema *cinemanovista*— para hacer una película; sensación de nostalgia que se ve reforzada por el hecho de que su autor es el hijo del célebre cineasta. Hay otras obras que pueden ejemplificar este giro biográfico y que se centran en la vida de cineastas de antaño para recordar aquellos tiempos en los que el compromiso político estaba indisolublemente ligado a la persona y a la obra del (de la) cineasta: en *Diário de Sintra* (Brasil, 2007), otro ensayo cinematográfico sobre la vida de Glauber Rocha, Paula Gaitán narra los últimos años de vida del cineasta brasileño en Portugal. En Argentina, destaca la película *Raymundo* (Argentina, 2003), de Ernesto Ardito y Virna Molina, sobre la vida del cineasta Raymundo Gleyzer. Al igual que la película de Gaitán, el filme de Ardito y Molina incluye fragmentos

documental latinoamericano a juzgar el cine *postmilitante* (Campo 2016) de las décadas subsecuentes por su carácter epigónico y abordarlo en términos de diferencia, desviación y *supervivencia*. En este sentido, Emilio Bernini escribe que “la política sobrevive y parece presentarse, al menos, en dos modalidades: una de ellas establece relaciones directas, de referencia, con la tradición documental argentina, porque se identifica políticamente con un cine y con cineastas que continúan siendo modelos, como puede verse en *Raymundo* y en *Trelew*; la otra no mantiene vínculos con el pasado (histórico y cinematográfico), aunque pueda inspirarse vagamente en él y, en consecuencia, se instala en una suerte de puro presente” (Bernini 2007, 30).

del archivo familiar del cineasta que fue desaparecido y asesinado por el régimen militar, ofreciendo así no solo una imagen de un director comprometido con las luchas sociales de su tiempo, sino también la de un padre, hijo y esposo que fue arrancado violentamente del seno familiar.

Como muestra este breve recorrido por los usos del archivo familiar en el cine documental argentino y brasileño desde principios del siglo XXI, este recurso está relacionado con la necesidad de revisar el pasado político en las producciones posteriores a las dictaduras, particularmente en el documental de la segunda generación, donde cumple una función peculiar al engarzar la trama simbólica de la filiación rota por la violencia estatal. Al dirigir la mirada hacia aspectos de la vida de una persona concreta, o, en el caso de la autobiografía, de la vida del(de la) propio(a) cineasta, las películas basadas en material doméstico suelen ofrecer una visión parcial y fragmentaria sobre la historia, un conocimiento localizado en la esfera privada que contrasta con los discursos de sobriedad y la orientación hacia la esfera pública que caracterizó el cine político del periodo canónico. Sin embargo, el giro hacia lo familiar, lo habitual y lo íntimo no significa que la esfera pública desaparezca como referente de este cine, ni tampoco que las cuestiones políticas y sociales dejen de tener importancia; más bien refleja un cambio en los planteamientos estéticos y políticos que lleva al cine documental a acercarse a la realidad social desde una perspectiva personal y subjetiva, contribuyendo así a una visión micrológica o micropolítica de la historia. Esta mirada se profundiza y se hace más compleja en las películas examinadas en los capítulos siguientes, al convertirse el archivo familiar en un lugar destacado donde lo político se configura y reconfigura a través de las prácticas contraarchivísticas constitutivas de la *no home movie*.

Pasado presente: revisiones sintomáticas en *Papirosen*, de Gastón Solnicki

Los ejercicios de la memoria pueden encontrarse, hoy en día, en todos los ámbitos de la vida cultural y política: desde la literatura hasta el cine y otros medios audiovisuales, desde los movimientos sociales hasta la política institucionalizada, la memoria juega un rol importante en el tratamiento de la historia, en la confrontación con las injusticias del pasado y en las demandas actuales de reconocimiento político y cultural. En su libro ya clásico sobre la “política de la memoria” (*politics of memory*), Andreas Huyssen habla de una “explosión” e “hipertrofia” de la memoria en las culturas contemporáneas del occidente (2003, 3). “Inéditos pasados recientes y no tan recientes inciden en el presente a través de medios de reproducción modernos como la fotografía, el cine, la música grabada en internet, así como a través de la explosión de estudios históricos y una cultura museística cada vez más voraz. El pasado se ha convertido en parte del presente de una manera simplemente

inimaginable en siglos anteriores”¹ (Huysen 2003, 1). En un sentido similar, Enzo Traverso observa que “[l]a memoria invade el espacio público de las sociedades occidentales: el pasado acompaña al presente y se instala en el imaginario colectivo como una ‘memoria’ poderosamente amplificadas por los medios de comunicación, a veces gestionada por los poderes públicos” (Traverso 2011, 13). En Argentina —y con un considerable desfase en Brasil— el *boom* señalado por estos autores coincide con el periodo de postdictadura, en el que la memoria se convirtió en una herramienta potente para denunciar los crímenes cometidos por los regímenes militares; herramienta que se ha utilizado tanto en un nivel jurídico, donde los testimonios de sobrevivientes ocuparon un lugar central en el esclarecimiento del terror de Estado, como en un plano más general, en el que el recuerdo de lo sucedido desempeñó un papel imprescindible para la recuperación democrática.²

En la medida en que la memoria adquiere visibilidad en el discurso histórico, se convierte en una cuestión eminentemente política, un “campo de conflicto” (Sarlo 2005, 24) en el que se disputan posiciones divergentes y contradictorias sobre el pasado. Esta politización de

1 “Untold recent and not so recent pasts impinge upon the present through modern media of reproduction like photography, film, recorded music, and the Internet, as well as through the explosion of historical scholarship and an ever more voracious museal culture. The past has become part of the present in ways simply unimaginable in earlier centuries”.

2 En su abordaje crítico de la cultura de memoria en Argentina, Beatriz Sarlo reconoce el valor innegable de la memoria en la transición democrática: “La memoria ha sido el deber de la Argentina posterior a la dictadura militar y lo es en la mayoría de los países de América Latina. El testimonio hizo posible la condena del terrorismo de Estado; la idea del ‘nunca más’ se sostiene en que sabemos a qué nos referimos cuando deseamos que eso no se repita. Como instrumento jurídico y como modo de reconstrucción del pasado, allí donde otras fuentes fueron destruidas por los responsables, los actos de memoria fueron una pieza central de la transición democrática, sostenidos a veces por el Estado y de forma permanente por organizaciones de la sociedad. Ninguna condena hubiera sido posible si esos actos de memoria, manifestados en los relatos de testigos y víctimas, no hubieran existido” (Sarlo 2005, 24).

la memoria, que se puede observar en las últimas décadas tanto en Argentina y Brasil como fuera de estos países, no es para nada trivial, puesto que durante mucho tiempo se consideraba esta como “un tema para poetas y sus visiones de la edad de oro o, a la inversa, para sus relatos sobre los fantasmas de un pasado inquieto”³ (Huysen 2003, 2). Objeto de la contemplación poética y narrada a menudo desde el lecho de muerte, la memoria se prestaba en primer lugar para reflexiones de carácter filosófico sobre el tiempo perdido y la toma de conciencia retrospectiva. Sin embargo, hacia finales del “siglo xx corto”⁴ con sus catástrofes, guerras y revoluciones, la memoria adquiere un significado nuevo. “Los(las) lectores(as) del *Prelude* de Wordsworth o de *À la recherche du temps perdu* de Proust conocen bien las melodías agridulces de la memoria. Pero ni Wordsworth ni Proust se vieron compelidos a pensar en la memoria y el olvido como cuestiones sociales y políticas de proporciones globales, como hacemos nosotros hoy”⁵ (Huysen 2003, 3). En la actualidad, la memoria no solo se invoca con frecuencia para reconocer y denunciar diversos actos de violencia por parte de Estados, grupos e individuos, también se convierte en “lugares” (Nora 2008) alrededor de los cuales se crean museos, productos culturales e infraestructuras turísticas. La memoria, actividad que depende esencialmente de sus portadores(as), se opone en principio al conocimiento disciplinado de la historia con su pretensión de objetividad y racionalidad. En su forma institucionalizada, sin embargo, también se presta a la instrumentalización y al abuso político-económico, transformándola en una mercancía para el consumo masivo o convirtiéndola en una “religión civil” (Traverso 2011, 14), con lo

3 “Was a topic for poets and their visions of golden age or, conversely, for their tales about the hauntings of a restless past”.

4 Con este término, el historiador Eric Hobsbawm refiere a “los años transcurridos desde el estallido de la primera guerra mundial hasta el hundimiento de la URSS” (2000, 15).

5 “Readers of Wordsworth’s *Prelude* or of Proust’s *À la recherche du temps perdu* are well versed in the bittersweetness tunes of memory. But neither Wordsworth nor Proust was compelled to think about memory and forgetting as social and political issues of global proportions, as we are today”.

que se pierde su aguijón crítico. La lucha por la hegemonía se juega cada vez más en el campo de la memoria, donde coexisten “memorias débiles”, que todavía no tienen parte en la conciencia pública, con “memorias fuertes”, institucionalizadas y convertidas en *raison d'État* (Traverso 2011, 48-56).⁶

Al incorporar la memoria a la producción y circulación de significados políticos y sociales, esta no solo adquiere funciones que trascienden su dominio *original* —anclado en el individuo— hacia formas colectivas,⁷ también, y en sentido contrario a esta politización, amplía de manera significativa la noción de *política*, extendiéndola a ámbitos que antes no se consideraban pertenecientes a ella. Como argumentan Susannah Radstone y Bill Schwarz en una introducción comprensiva al tema,

lo que constituye el dominio formal de la política se cuestiona, en parte como consecuencia de las operaciones de la memoria. Las teorizaciones basadas en una concepción amplia de la política —entendida como la política de la cultura, de la vida cotidiana, de la sexualidad, de la etnicidad, del yo, etc.— parten parcialmente de las nociones de memoria para

6 Traverso describe este “paso de una memoria *débil* a una memoria *fuerte*” con respecto a la memoria de la Shoah en EE. UU., donde el asesinato masivo de judíos y judías estuvo prácticamente “ausente del espacio público” hasta mediados de los años sesenta. Solo más tarde esta situación cambia al convertir la Shoah “en un prisma de lectura del pasado y en un elemento esencial de definición tanto de la conciencia histórica occidental como, sobre todo, de la identidad judía. Se convierte en un objeto de investigación científica y de enseñanza (los *Holocaust Studies* desde entonces son una disciplina independiente en las universidades), de conmemoración pública (con la creación de monumentos, cementerios, museos, ceremonias oficiales) e incluso de reificación mercantil por los medios de comunicación y por la industria cultural (Hollywood)” (Traverso 2011, 49-51).

7 El término *memoria colectiva* se remonta a la obra de Maurice Halbwachs, que señala las interdependencias entre las memorias individuales y la colectiva, sosteniendo que esta última “envuelve las memorias individuales, pero no se confunde con ellas. Evoluciona según sus leyes, y si bien algunos recuerdos individuales penetran también a veces en ella, cambian de rostro en cuanto vuelven a colocarse en un conjunto que ya no es una conciencia personal” (Halbwachs 2004, 54).

señalar los medios por los que se producen las interacciones entre lo público y lo privado, lo externo y lo interno (Radstone y Schwarz 2010, 3).⁸

Los discursos de la memoria han abierto así el campo de la política para otros espacios y temporalidades. En la medida en que cobra importancia política la experiencia vivida por personas concretas —sus recuerdos, percepciones, sensaciones e impre(cio)siones—, no solo se desplazan las jerarquías convencionales entre lo social y lo individual, lo macro y lo micro, y otros binarios que configuran material y simbólicamente “la partición de lo sensible” (Rancière 1996, 78), también, y sobre todo, se revela el potencial disruptivo de la memoria en el presente con sus largas latencias, temporalidades heterogéneas y no reconciliadas.⁹ Siendo “profundamente subjetiva, selectiva, a veces irrespetuosa con la cronología, indiferente a las reconstrucciones de conjunto y a las racionalizaciones globales” (Traverso 2011, 23-24), la memoria está opuesta al “orden policial” y su “distribución de los tiempos” —como podría decirse con Rancière (1996, 45; 2018, 15)—, el cual organiza el pasado en periodos y épocas relegados a otro tiempo y cerrados sobre sí mismo. Con sus complejos mecanismos psíquico-temporales (incluyendo el retorno de lo reprimido, la acción diferida y la repetición compulsiva), la memoria desestabiliza la distribución temporal hegemónica, dando lugar a una “temporalidad *no sellada*: inconclusa, abierta entonces a ser reexplorada en muchas nuevas direcciones” (Richard 1994, 13).¹⁰

8 “What constitutes the formal domain of politics is itself in question, partly as a consequence of the operations of memory. Theorizations founded on an expansive conception of politics —understood as the politics of culture, of everyday life, of sexuality, of ethnicity, of the self, and so on— draw in part on notions of memory in order to signal the means by which transactions between public and private, external and internal, occur”.

9 En este sentido, Huyssen sostiene que “the explosion of memory discourse at the end of the twentieth century has added significantly to the ways we understand history and deal with the temporal dimensions of social and cultural life” (Huyssen 2003, 4).

10 Didi-Huberman argumenta de forma similar que “no se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica” (Didi-Huberman 2010, 41).

Este capítulo examina los ejercicios de la memoria como clave para una lectura política del archivo familiar a través de un análisis de la película *Papirosen* (Argentina, 2011), del cineasta argentino Gastón Solnicki. El largometraje documental de Solnicki retrata cuatro generaciones de una familia de sobrevivientes, inmigrantes y descendientes de inmigrantes judíos(as) en Argentina, reuniendo materiales heterogéneos que incluyen, además de las imágenes que el propio cineasta había registrado durante más de diez años en el entorno familiar, películas de 8 milímetros grabadas en su mayoría por el abuelo en los años cincuenta, y casetes de VHS de los años ochenta que documentan la infancia del cineasta. En la película, los distintos niveles y materialidades se alternan al pasar por los diferentes registros y alturas del archivo audiovisual (la metáfora se justifica por la particular musicalidad de la película). Este procedimiento no solo da mayor densidad al relato, sino que también le permite al cineasta vincular momentos dispares de la historia familiar y establecer conexiones significativas entre ellos. En siete capítulos que organizan el material disperso, *Papirosen* narra el pasado y el presente de la familia Solnicki: la historia de los abuelos, Pola y Janek, que huyeron del terror nazi durante la ocupación alemana de Polonia para establecerse, una vez terminada la guerra, en Buenos Aires; la historia del padre, Victor, que todavía nació en Polonia y creció en Checoslovaquia, y que más tarde amasaría una considerable fortuna como empresario en Argentina, y, finalmente, la historia de la tercera y cuarta generación, representada por la hermana, Yanina, una comerciante de ropa elegante que enfrenta dificultades emocionales tras la separación de su pareja, y su hijo, Mateo, sobre el que la familia proyecta sus propias ansiedades, convirtiéndolo en el centro de atención y preocupación. La película de Solnicki indaga en las relaciones familiares desde la perspectiva del hijo menor, enfocándose en los actos aparentemente insignificantes de la vida cotidiana que dejan entrever, sin embargo, las fisuras en las que emerge un pasado inconcluso y no reconciliado.

Al igual que en otras películas de “posmemoria” (Hirsch 2015), el archivo familiar ocupa aquí un lugar central para tratar la transmisión intergeneracional de una experiencia traumática. Particularmente en

el contexto de la memoria de la Shoah, resalta la importancia del cine doméstico para una reconstrucción historiográfica que se resiste a la reproducción de imágenes icónicas y se centra en acontecimientos aparentemente secundarios en relación con los eventos catastróficos. En una de las primeras películas de esta línea, *Urban Peasants* (EE. UU., 1975), de Ken Jacobs, el cineasta experimental estadounidense utiliza películas domésticas de la tía de su pareja, Stella Weiss, para mostrar la vida cotidiana de una familia judía durante las décadas de 1930 y 1940 en Nueva York. Como afirma Jeffrey Skoller en su lectura del filme, este constituye “una veta paralela a las historias de aniquilación [de la población judía europea] y a los alegatos de su inevitabilidad, al mostrar lo prosaico de otras vidas judías” (Skoller citado en Wees 2010, 189). El teórico entiende esta manera de abordar la historia como una especie de “información paralela” (*sideshadowing*), que pone en primer plano, como resume William C. Wees, “los hechos relacionados pero no incorporados al relato histórico dominante” (2010, 189).¹¹ De manera parecida, las películas de compilación de Péter Forgács se centran sobre escenarios secundarios al recurrir casi exclusivamente a imágenes de procedencia privada. En películas como *A Bartos család* (*La familia Bartos*) (Hungría, 1988), *Az örvény* (*Caída libre*) (Hungría, 1996) y *The Maelstrom: A Family Chronicle* (Holanda, 1997), el cineasta húngaro reconstruye biografías de familias judías que fueron deportadas y asesinadas durante el dominio alemán en Europa. El enfoque biográ-

11 Skoller usa este término, acuñado originalmente por el teórico literario Michael André Bernstein, en su lectura de películas que tratan de la vida y la cultura judías. Además de la película de Jacobs, el teórico hace referencia a *The Man without a World* (EE. UU., 1992), de Eleanor Antin, y *Cooperation of Parts* (EE.UU., 1987), de Daniel Eisenberg. Como afirma Skoller, “[w]ith his trope of the sideshadow, Bernstein considers the possibilities of creating historical narratives in which the multiple possibilities for the outcome of historical events can coexist alongside the actual outcome of events. By critiquing older narrative tropes of historical writing such as backshadowing and foreshadowing as producing the sense of inevitability or causality in what are actually random events, sideshadowing opens the possibility for narrative forms that can render events in all their complexity rather than as binaristic narratives of cause and effect—so often moralistic and dehumanizing” (Skoller 2005, xxxix).

fico de estas películas, que requiere una investigación historiográfica por parte del cineasta para identificar las personas que aparecen en el archivo familiar y para reconstruir correctamente la cronología de los acontecimientos representados, implica una desviación en relación a las formas hegemónicas del relato histórico. Al centrar la narración en la realidad cotidiana “tal y como es vivida por la gente real” (Forgács citado en Wees 2010, 193), las películas del húngaro ofrecen una imagen vívida de personas a las que se les da nombres y rostros, sin reducirlas al papel de víctimas anónimas.

Papirosoen, de Solnicki, se inscribe en esta tradición del documental que convirtió la película casera en una pieza importante para abordar la historia de la Shoah, al mismo tiempo que actualiza la cuestión de la transmisión de una experiencia vivida y recordada que surge como tema fundamental en dichas películas. Sin embargo, lo que distingue el documental de Solnicki de otros filmes que revisan la historia política del siglo xx utilizando material doméstico es su anclaje en y su compromiso con el presente familiar, desde el cual hace aflorar el pasado. No se trata, entonces, de una reconstrucción histórica en un sentido tradicional, sino de una historiografía que parte de una observación meticulosa del presente en busca de las huellas del pasado que se hacen visibles en las acciones y comportamientos cotidianos. Esta lectura del archivo familiar corresponde a lo que Georges Didi-Huberman llama, con referencia a la teoría psicoanalítica, una “lectura sintomática” (2010; 2015, 112).¹² Haciendo un uso crítico del término —y rechazando sus connotaciones clínicas—, el historiador del arte define el síntoma como “un nudo de encuentro de repente manifestado de una arborescencia de asociaciones o de conflictos” (Didi-Huberman 2010, 219). Opuesto al orden de lo visible, de lo manifiesto y de lo figurativo, el síntoma remite a algo que solo

12 Este término también se puede encontrar en la obra ya mencionada de Jameson (1989) sobre su concepción del *inconsciente político*. En el pensamiento marxista de corte althusseriano, el síntoma representa una categoría superestructural que tiene su contrapartida en la base económica. El texto literario se deja leer, así, como síntoma de un particular contexto socioeconómico (su inconsciente) a través de un desciframiento alegórico.

se expresa de manera indirecta y desviada, espacial y temporalmente diferida.¹³ La verdad del síntoma, pues, no reside en sí mismo, sino en su relación con lo que significa indirectamente —lo reprimido, lo inconsciente y lo latente—, un significado que se manifiesta en un contexto inesperado y aparentemente arbitrario. Como explica Didi-Huberman, el “[s]íntoma nos expresa la infernal escansión, el movimiento anadiómeno de lo visual en lo visible y de la presencia en la representación. Nos expresa la insistencia y el retorno de lo singular en lo regular, nos expresa el tejido que se desgarrar, la ruptura de equilibrio y el equilibrio de nuevo, el equilibrio inaudito que pronto va a volver a romperse” (Didi-Huberman 2010, 227). Del mismo modo, en *Papiroesen* se crea una tensión entre el orden de lo visible y el orden de lo visual, entre lo que las imágenes muestran —los encuentros y desencuentros familiares— y lo que las imágenes no muestran —la experiencia traumática de la Shoah—. Al mezclar las películas familiares con otros elementos fílmicos de distintas fuentes y marcas temporales, la película inscribe la persistencia del trauma en escenas domésticas, festivas y cotidianas, banales y extraordinarias, añadiendo así una “memoria virtual” (Didi-Huberman 2010, 33) o *involuntaria*¹⁴ enmascarada (pero, al mismo tiempo, activada) por la memoria *oficial* o *voluntaria* del archivo familiar.¹⁵

13 Es por eso que Jacques Lacan puede reconocer una equivalencia entre el síntoma y la metáfora: “El mecanismo de doble gatillo de la metáfora es el mismo donde se determina el síntoma en el sentido analítico. Entre el significante enigmático del trauma sexual y el término al que viene a sustituirse en una cadena significante actual, pasa la chispa, que fija en un síntoma —metáfora donde la carne o bien la función están tomadas como elementos significantes— la significación inaccesible para el sujeto consciente en la que puede resolverse” (Lacan 2009, 485).

14 La *memoria involuntaria* refiere a la obra de Marcel Proust, concepto que fue desarrollado y profundizado por Walter Benjamin (2012, 188-190) en *El París de Baudelaire*.

15 Esta estrategia estética contradice claramente la afirmación de Sarlo de que el discurso de la memoria implica automáticamente un abandono de “todas las epistemologías de la sospecha, de Nietzsche a Freud”. Según esta autora, en el discurso testimonial “[l]a memoria y los relatos de memoria serían una ‘cura’ de

Como se argumenta en este capítulo, al tratar el trauma de la Shoah desde una perspectiva que parte de una observación minuciosa del presente y usando un extenso archivo audiovisual que muestra la familia del cineasta en distintas etapas de su historia, *Papirosen* representa una historiografía alternativa, una manera de construir y hacer percibir el transcurso temporal no en términos de una sucesión de acontecimientos *extraordinarios*, sino como un proceso de relaciones complejas y “temporalidades entrelazadas”.¹⁶ Recuperando el archivo de la propia familia y rehabilitando la idea de la *home movie* a través de su inversión, la película de Solnicki se acerca a experiencias particulares y eventos *menores* para abrirlos en dirección a lo universal, mediando así entre historias individuales y sociales, entre memoria e historia. De este modo, la película de Solnicki revela el potencial disruptivo de la memoria con sus largas latencias y temporalidades heterogéneas, que se manifiestan en detalles aparentemente insignificantes. De acuerdo a Rancière, “[e]l detalle funciona así como objeto parcial, como fragmento desconectado que deshace el ordenamiento de la representación para dar paso a la verdad inconsciente que no es la de una historia individual, sino la oposición de un orden con otro: el *figural* bajo lo *figurativo* o lo *visual* bajo lo *visible* representado” (Rancière 2006, 78). La politicidad de la película no radica entonces en el tratamiento directo de cuestiones tradicionalmente entendidas como políticas —las atrocidades del nazismo, la persecución o los actos resistencia—, sino que es el producto de una serie de operaciones y estrategias estéticas que revelan estos mismos eventos como un orden visual, virtual y figural detrás del orden visible, manifiesto y figurativo.

alienación y la cosificación. Si ya no es posible sostener una Verdad, florecen en cambio unas verdades subjetivas que aseguran saber aquello que, hasta hace tres décadas, se consideraba oculto por la ideología o sumergido en procesos poco accesibles a la introspección simple” (Sarlo 2005, 51).

16 El término se remonta al programa de doctorado *Entangled Temporalities in the Global South*, de la Universität Tübingen, y a la conferencia del mismo nombre que tuvo lugar en esta institución del 31 de julio al 3 de agosto de 2018 y en la que presenté un primer análisis de la película de Solnicki.

Co(i)mplicaciones familiares: el presente como síntoma

Papirosen comienza con una pantalla negra y con un sonido mecánico y retumbante que parece producido por un roce metálico. Solo cuando aparece la imagen de un paisaje nevado se puede asociar este sonido con el movimiento de una telesilla, mezclado con los sonidos del entorno, el crujido de la nieve bajo los esquís y el viento que sopla en la colina blanca a la que va subiendo la cámara. Estos sonidos, sobrepuestos y ligeramente modificados, crean una alfombra sonora que reaparece a lo largo de la película en momentos que tratan explícitamente de los remotos acontecimientos en Polonia durante la ocupación nazi. Esta relación se hace evidente cuando se escucha una voz en *over* que relata con un marcado acento la vivencia trágica de una joven mujer durante la Segunda Guerra Mundial:

Yo estuve en Grodno, la ciudad donde nací. Y de repente, en 1939, estalló la guerra. Al principio hicieron un gueto. Yo me fui al cementerio. Allá estuve escondida más de un mes. En la noche salía con mi hermana y vamos sacar [sic] en los basurales para comer. Después de medio año los alemanes juntaron gente para llevar al campo concentración como Treblinka, Auschwitz y varios más que no me acuerdo bien, porque yo en aquella época tenía dieciséis años.

Después de un corte al negro y continuando el sonido resonante, la imagen del paisaje nevado se cambia por imágenes del archivo familiar. En la primera se distingue un hombre (el abuelo del cineasta, como puede deducirse más tarde) delante de un avión de una aerolínea israelí (*figura 1.1.*), seguido por otra imagen, igualmente borrosa y rasposa, que muestra a una mujer, la abuela, en un paisaje árido. Tras una breve pausa, la voz continúa: “Llegamos a Argentina en barco”. La siguiente toma muestra a las mismas personas en Buenos Aires y, a continuación, aparecen imágenes de otra gente, probablemente miembros de la familia, en el salón de una casa, charlando, comiendo y bailando. Mientras vemos imágenes oscuras, subexpuestas o a contraluz, en las que apenas se pueden distinguir las siluetas de las personas retratadas, la voz en *over* habla de las pérdidas causadas por

el terror nazi: “De la familia también falta mucha gente ya. Mis tías no están, mis primos. Mi hermano me mataron [sic]. Mi marido, a toda la familia perdió”. En el momento en que aparece un pequeño grupo de jóvenes en el balcón de un edificio moderno, la voz se dirige directamente al cineasta: “Tu papá nació en Polonia, apenas terminó la guerra. Esto también influyó mucho. Sobre papá, sobre la familia, y los que eran cerca a tu papá”. La toma muestra a tres jóvenes, entre ellos(as) el padre de Solnicki, jugando y actuando frente a la cámara, manejada probablemente por el abuelo.



Figura 1.1. El abuelo del cineasta en *Papirosen*, de Gastón Solnicki.
Material generosamente cedido por el director.

En esta primera parte, que ofrece una especie de prólogo a la película, ya aparecen los distintos elementos sobre los que se edifica el discurso de la misma: el pasado de la familia es evocado a partir de material de archivo, filmes familiares de los años cincuenta y sesenta que el abuelo del cineasta había registrado después de la llegada de su familia a Argentina. Estas imágenes mudas van acompañadas por la voz de la abuela del realizador, que relata las vivencias de la persecución y del desplazamiento. La voz de Pola funciona como un hilo conductor del relato que organiza los recuerdos de la familia y los in-

terpreta a la luz del presente. Al mezclar las imágenes de archivo con el testimonio de la abuela, la película establece conexiones significativas entre momentos dispares, creando así una distancia entre lo que las imágenes muestran y lo que se dice en la banda sonora. De acuerdo a la observación general de Efrén Cuevas Álvarez, “esa estrategia de contraste entre la imagen feliz y el testimonio oral que las revisa será una de las constantes que reaparecerán en un buen número de filmes que reciclan metraje doméstico” y “que pone en primer plano [su] carácter ambivalente” (Cuevas Álvarez 2010, 125).¹⁷ En *Papirosen*, el contraste entre imagen y sonido se acentúa con el ruido metálico del telesquí añadido en la banda sonora. La repetición de este sonido inquietante, que reaparece en varias ocasiones a lo largo de la película, hace evidente su función alegórica (por lo demás, *Papirosen* prescinde en gran medida de sonidos agregados y música de fondo) como recordatorio doloroso a los trenes de deportación que llevaron a parte de la familia a los campos de exterminio.¹⁸

De este modo, la película trabaja sobre distintos niveles temporales superpuestos y entrelazados entre ellos. El sonido grabado durante unas vacaciones de esquí en las que el realizador acompaña a su padre

17 Para respaldar su argumento, Cuevas cita al cineasta estadounidense Alan Berliner, quien subraya la apariencia *engañoso* del cine casero. Según este, “las películas domésticas son falsas representaciones idealizadas de la familia. Postales de caras sonrientes para la posteridad. Si alguien de otro planeta tuviera que aprender sobre la vida en la tierra mirando sólo unos cuantos rollos de viejas películas domésticas, terminaría pensando que todos los días son domingo, que todos los meses son agosto, que todas las estaciones son verano. Que la vida en la tierra es una gran fiesta: un lugar de ocio sin dificultades” (Berliner citado en Cuevas Álvarez 2010, 125).

18 En este sonido resuena el horror descrito por Primo Levi en *Si esto es un hombre*: “Aquí estaba, ante nuestros ojos, bajo nuestros pies, uno de los famosos trenes de guerra alemanes, los que no vuelven, aquellos de los cuales, temblando y siempre un poco incrédulos, habíamos oído hablar con tanta frecuencia. Exactamente así, punto por punto: vagones de mercancías, cerrados desde el exterior, y dentro hombres, mujeres, niños, comprimidos sin piedad, como mercancías en docenas, en un viaje hacia la nada, en un viaje hacia allá abajo, hacia el fondo. Esta vez, dentro íbamos nosotros” (Levi 2014, s. p.).

y a su sobrino, se mezcla con el metraje de archivo de otras vacaciones más lejanas, mientras que la voz de Pola evoca un pasado que todavía precede a estas imágenes. Inmediatamente se puede distinguir la diferencia de tiempo entre las diferentes imágenes, entre el *entonces* de las antiguas películas y videos familiares y el *ahora* del metraje más contemporáneo. Este *efecto de archivo* es el resultado de lo que Jaimie Baron (2013) denomina una “disparidad temporal” entre los elementos distintos y distinguibles dentro de la misma película. Según la autora, este efecto depende esencialmente de nuestra capacidad para reconocer ciertos documentos como procedentes de un contexto histórico diferente.

Conviene señalar que esta disparidad temporal debe ser visible (o a veces audible) y que puede producirse tanto a nivel del objeto profilmico —una toma de un anciano colocada al lado de su imagen más joven, una imagen de una calle colocada al lado de una imagen de la misma calle un siglo más tarde— como a nivel de la propia cinta cinematográfica —el tipo de material fílmico, el color o la ausencia del mismo, su grado de deterioro o desintegración, etc. De hecho, a menudo esta diferencia visible se produce en ambos niveles al mismo tiempo—.¹⁹ (Baron 2013, s. p.)

En *Papirosen*, por un lado, las imágenes granuladas y rayadas en las cintas análogas y las distorsiones y estrías en los videos evidencian los estragos del tiempo y, por otro lado, la apariencia cambiada de las personas (sobre todo, del padre del cineasta, que aparece a lo largo del relato como adolescente, adulto y hombre ya entrado en la edad madura) nos da una idea del largo periodo de tiempo que abarca la película. Nada representa mejor el transcurrir del tiempo que el deterioro

19 “It is worth noting that this temporal disparity must be visible (or sometimes audible) and that it may occur either at the level of the profilmic object —a shot of an old man placed beside his younger image, an image of a street placed next to an image of the same street a century later— or at the level of the filmstrip itself —the type of film stock, the color or lack thereof, its degree of damage or disintegration, and so on. Indeed, quite often this visible difference occurs on both levels at the same time”.

material del soporte de una película y el cambio físico de las personas retratadas. Aún convertidas y transferidas al soporte digital, en la película de Solnicki, las imágenes de archivo se distinguen nítidamente de las imágenes de alta resolución de la cámara digital.

Sin embargo, lo que hace que el *ayer* de las películas familiares se distinga del *hoy* de las grabaciones del realizador no solo se debe a esta distancia en términos temporales, sino también, y quizás en mayor medida, a “una disparidad basada en nuestra percepción de una intención previa atribuida y (aparentemente) inscrita en el documento de archivo”²⁰ (Baron 2013, s. p.). Esta *disparidad intencional* se hace evidente en *Papriosen*, donde el metraje de 8 milímetros y los registros en VHS cuadran perfectamente con lo que se puede esperar dentro de los límites genéricos del cine doméstico, mientras que el registro de Solnicki sigue patrones muy distintos: por ejemplo, en una secuencia posterior al prólogo, el padre del cineasta aparece a contraluz en un plano medio delante de un ventanal con el busto desvestido. La cámara del cineasta se acerca a los(las) familiares entre planos muy cerrados y planos medios, mostrando al padre apenas en calzas, a la madre con camisión peinándose o a la hermana cambiando los pañales de su hija y arreglándose en el baño al lado de su marido. Esta cercanía a los(las) protagonistas, que se explica por la pertenencia del cineasta al universo familiar, adquiere a veces rasgos intrusivos e incluso abusivos. En ocasiones, la cámara sigue a los sujetos hasta los espacios más íntimos y los filma en situaciones en las que parecen muy vulnerables. De este modo, las grabaciones del realizador rompen deliberadamente las reglas de *buen gusto* implícitamente establecidas en el cine doméstico. En *Papriosen*, las filmaciones del cineasta invierten las normas y convenciones del cine doméstico y ponen de relieve lo que este tiende a eludir o invisibilizar: “Es ‘la familia vuelta del revés’ como un guante quitado precipitadamente, la *famulus* sorprendida en sus aspectos traseros-disfuncionales y revelada en su intimidad delirante” (Marino 2016, 191), como dice elocuentemente Iván Marino a

20 “[...] a disparity based on our perception of a previous intention ascribed to and (seemingly) inscribed within the archival document”.

propósito de su mediodiámetro *Un día bravo* (Argentina, 2005).²¹ Pero, a diferencia de la película de Marino, donde el acoso del cineasta se lleva a cabo sin ninguna razón evidente y en contra de la voluntad de los(las) familiares que se oponen con vehemencia a la filmación, en *Papirosen* hay una tesis histórica que puede justificar la impertinencia del cineasta y que, además, parece motivar la participación de los(las) familiares en el proyecto. Esta tesis, verbalmente explicitada por la abuela del realizador, se basa en la convicción de que, en último término, la disfuncionalidad de la familia se remonta a la experiencia del desplazamiento y a las pérdidas sufridas durante el nazismo.

En la medida en que interviene activamente en el archivo familiar y que agrega nuevas imágenes y sonidos registrados expresamente para la película, *Papirosen* continúa la memoria de la familia a modo de un “archivo performativo” (Sjöberg 2001, 68), al tiempo que aplica reglas diferentes y establece normas distintas a las convenciones del cine doméstico. Las imágenes tomadas por el realizador corresponden, en gran parte, a una “modalidad de observación” (Nichols 1997, 72-78). Solnicki cumple de manera casi ejemplar con lo que comúnmente se entiende como *observador ideal* en el cine directo o como *observador participante* en el cine etnográfico: estar lo suficientemente cerca de la acción para una documentación minuciosa, pero sin alterar perceptiblemente la situación en la que participa. A diferencia de las imágenes de archivo, en las que las personas están mirando constantemente a la cámara, la mirada de Solnicki es con frecuencia naturalizada, como si no existiera para sus protagonistas. “Como en la ficción narrativa clásica, nuestra tendencia a establecer un repertorio de relaciones imaginarias con los personajes y las situaciones prospera con la condición de la presencia del realizador entendida como ausencia. Su presencia, que no es reconocida ni emite respuesta, despeja el camino para la dinámica

21 *Un día bravo* trata de la tía del cineasta, Rosita Bravo, que, dado su estado mental, no puede estar de acuerdo ni en desacuerdo con el proyecto de su sobrino. Con imágenes en blanco y negro, la película del cineasta argentino registra las actividades cotidianas que la protagonista ejerce con un gran esfuerzo (de ahí el doble sentido del título), filmando el cuerpo deteriorado de la anciana errando por la casa.

de la identificación afectiva, la inmersión poética o el placer voyeurista” (Nichols 1997, 78). Sin embargo, en ciertos momentos, el cineasta entra visible y audiblemente en el mundo diegético, recordándonos el origen de la mirada cinematográfica. También hay momentos en los que los(las) protagonistas actúan explícitamente para la cámara o se dirigen directamente a Solnicki como hijo, hermano o en su calidad de realizador. Esta implicación del cineasta en el mundo diegético le permite alternar entre su papel de observador pasivo y de participante activo.

Los *lazos familiares* o *Familienbande*, como señala uno de los primeros intertítulos, aparecen al mismo tiempo como condición y obstáculo para la realización de la película. En una de las últimas escenas de la misma (*figura 1.2.*), esta tensión se pone de manifiesto una vez más por la intervención directa del cineasta en la acción. Después de dar algunas instrucciones para la escena, que aparentemente no ofrece los resultados esperados, se escucha la voz de Solnicki en el *off* reclamando a su padre que “no quieren que termine nunca esta película”. Al mismo tiempo, la cámara se desplaza de manera abrupta y se desajusta el encuadre del plano. El padre, que aparece borrosamente al lado de su madre, le responde a su hijo: “Esto ya no es una película, esto es una reunión familiar. Estos no son actores profesionales, esto es un documental. Vos hacés lo que podés”. La reacción de Victor, paradójica y a la vez metacinematográfica, llama la atención sobre la relación complicada que establece la película entre cineasta y su *sujet*, entre el universo familiar y el mundo diegético, entre el *dentro* y el *fuera* del filme. El “modo casero”²² de *Papiroesen* anula, al menos tendencialmente, la distinción entre lo que André Gaudreault y François Jost denominan, con referencia a Etienne Souriau, el mundo “profilmico”, que constituye el *relato* de la película, y el mundo “afilmico”, que existe “en el mundo cotidiano, independientemente de toda relación con el arte de la filmación” (Gaudreault y Jost 1995, 42). Es imposible para el

22 Richard Chalfen, a quien se debe el término, describe esta implicación del sujeto que filma en el mundo filmado: “In the home mode however, on-camera and behind-camera settings generally coincide. There is no ‘set’ —the person with the camera, and the people in front of it, are all more-or-less, “on location”, in the same natural setting” (Chalfen 1987, 31).

realizador separar completamente estos dos mundos. Es más, la imbricación de ambos es constitutiva para la película. En la medida en que Solnicki obtenga su material de manera más o menos espontánea del mundo cotidiano y familiar, cualquier acontecimiento puede convertirse, al menos potencialmente, en un objeto de la misma. Incluso cuando presenta situaciones cuidadosamente arregladas y escenificadas (como demuestra dicha escena en el salón), la película pone de relieve los momentos contingentes que desbordan lo anticipado dentro del mundo *profilmico*.



Figura 1.2. Co(i)mplicaciones familiares: el padre se opone a las instrucciones del hijo-cineasta en *Papirosen*, de Gastón Solnicki. Material generosamente cedido por el director.

La implicación del cineasta en el mundo diegético trae consigo una serie de complicaciones que son el resultado de su doble naturaleza como actor social y cineasta, como pariente y realizador de la película. Michael Renov habla de una “co(i)mplicación” para describir la “complejidad e interpenetración de identidades de sujetos/objetos”²³

23 “By *co(i)mplication* I mean both complexity and the interpenetration of subject/object identities”.

en películas basadas en la “documentación de familiares, o, menos literalmente, de personas con las cuales el(la) cineasta ha mantenido relaciones cotidianas de largo tiempo y, por lo tanto, ha conseguido un cierto nivel de intimidad casual” (Renov 2004, 218).²⁴ Así como no es posible separar el mundo *afilmico* del mundo *profilmico*, el realizador no puede evitar su implicación personal en este último. Solnicki deja clara esta implicación personal, pero sin por ello convertirse en el centro de interés. A diferencia de la gran mayoría de películas de *primera persona* que ponen de relieve el sujeto del *yo* autoral (Piedras 2014), la presencia del cineasta en *Papiroesen* es más bien discreta, moviéndose al margen de la narración o, espacialmente hablando, fuera de la pantalla.²⁵

En cuanto actor social, hay una relación entre el cineasta y los(las) protagonistas que trasciende el mundo diegético de la película. Cuando la hermana conversa con el realizador sobre el conflicto que está teniendo con su marido, Sebastián, se dirige a él como hermano. En el momento en que el padre recuerda el suicidio del abuelo, se lo cuenta a él, además de contarlo para la película. El rol del realizador como nieto, hijo menor, hermano y tío le permite registrar situaciones a las que de otro modo no tendría acceso. A pesar de la relativa naturalización de la presencia de la cámara hasta en situaciones muy íntimas o abiertamente conflictivas, el operador es rechazado en algunos momentos. La madre, enojada por la inactividad del hijo-cineasta, que no es sino una consecuencia lógica de su rol como observador (el modo de observación limita su participación en las actividades familiares), se arrepiente de haberle comprado la cámara con la que está filmando (“Gastón, ¡último aviso!”). En otra ocasión, el sobrino Mateo, que adquiere cierto protagonismo durante la película, se opone explícitamente a la presencia de la cámara. Antes de apagar las velas en su torta

24 “[...] the documentation of family members or, less literally, of people with whom the maker has maintained long-standing everyday relations and has thus achieved a level of casual intimacy”.

25 Véase también la lectura que Marcelo Cerdá (2013) hace de la película al compararla con otras expresiones del documental personal o subjetivo en el cine argentino de la primera década del siglo XXI.

de cumpleaños, Mateo desea en voz alta que su tío deje de filmarlo. Estos momentos llaman la atención sobre la presencia molesta y hasta abusiva de la cámara y la implícita relación de poder entre el cineasta y los sujetos filmados.

Solnicki no se arredra ante la representación de las complicaciones familiares. Al contrario, la película pone en el centro los diversos conflictos que existen entre sus miembros. En un viaje que la familia emprende a Miami, no muy avanzado el relato filmico, el conflicto ya está omnipresente. La pelea entre Yanina y Sebastián, que luego terminará con el divorcio, parece agudizarse durante el mismo. La hermana del realizador está sometida a una presión continua: entre las diligencias pendientes y la enfermedad de su hijo Mateo, parece caer cada vez más en la desesperación. También el padre está perceptiblemente afectado por las tensiones entre los familiares. Cuando pierde la paciencia durante las largas jornadas de compras en las que acompaña a su hija, su esposa Mirta lo regaña: “Si no podés manejar una situación así no viajes”. La cámara de Solnicki observa el conflicto entre Victor y Yanina hasta el más mínimo detalle, por ejemplo, cuando ambos discuten sobre la mejor manera de meter la ropa en una maleta. Pero estas pequeñas rencillas no significan, como podría pensarse, una desviación de la trama, sino que constituyen su núcleo. Porque es precisamente en el detalle aparentemente insignificante donde se revela un contenido latente tras el conflicto manifiesto y aparentemente *banal* entre padre e hija. En la secuencia previa, la voz de Pola, acompañada por imágenes de archivo de un viaje familiar, interpreta la situación de esta manera: “Victor cuando viaja se pone muy nervioso. Porque él pasó mucho en su vida. Papeles no tuvo hasta los siete años. Nosotros mentíamos y decíamos que nació en Argentina. Papá no podía decir nada porque éramos inmigrantes ilegales”. Mientras vemos las imágenes de una familia aparentemente feliz, el comentario sugiere que el trauma del desplazamiento forzado se expresa de manera indirecta en los conflictos contemporáneos que registra la cámara de Solnicki.

Esta tesis sobre el nerviosismo de Victor —entendido aquí como síntoma de un trauma irresuelto— se confirma en otra parte de la película, donde se enfrenta directamente con su pasado. Con el pretexto de encontrar testigos para verificar su origen polaco, necesario para

tramitar la nacionalización, Victor se reúne, acompañado por su familia, con dos personas mayores que resultan ser viejos(as) amigos(as) de Janek y Pola. Al igual que ellos(as), los(las) dos son sobrevivientes de la Shoah que inmigraron a los EE. UU. una vez terminada la guerra. Sentados(as) en la mesa de un restaurante de comida rápida, el amigo recuerda la invasión alemana en Polonia:

When the war came in we were on a dance, me, Janek... and then, the windows start falling out. I said: 'Janek, this is not training. This is something real'. So we run out and I said to him: 'Let's go, we are not to remain here by the Germans'. He said he wants to go and see first his father and mother. So I went back home and my father told us: 'You and Phil', my younger brother, 'you run. Maybe you'll be lucky and you'll remain alive'. And we ran for two and a half months.²⁶

Los recuerdos de los horrores del nazismo, las pérdidas de familiares y los reencuentros traen a la memoria canciones, entre ellas, la que le da el título a la película. "The other song it makes me cry is *Papiroosen*", dice Victor, refiriéndose a una canción de lengua yídica que trata de un niño que perdió a sus papás y a su hermana y que vende cigarrillos (en yidis, *papiroosen*) en la calle para sobrevivir.²⁷ Mientras el viejo amigo de sus padres canta la canción, Victor se enjuga las lágrimas y añade: "Esto es horrible. No, this is terrible". Después de despedirse de sus amigos(as), Victor está perceptiblemente aliviado. Luego, cuando va por la calle tarareando la melodía de *Papiroosen*, Mirta lo confronta: "Ahora entiendo por qué gritaste todo el día. Puteaste como un loco. ¿Sabés cuánto psicoanálisis necesitás todavía? Ahora entiendo. No entendía lo que ha pasado".

Al mostrar la escalada de conflictos en el seno de la intimidad familiar (especialmente entre padre e hija y entre padre y madre), la

26 La mayor parte del diálogo tiene lugar en inglés (con intercalaciones en español), por lo que se prefiere reproducirlo aquí en el idioma original.

27 Escrita por Herman Yablokoff, originario, al igual que Pola, de Grodno (Bielorrusia), la canción ha sido adoptada en diferentes versiones en los guetos de Lodz, Vilna y Varsovia. Véase Gila Flam (1992, 95).

película coloca a los(las) espectadores(as) en la posición de *voyeur*, exponiendo la disfuncionalidad y la vulnerabilidad de los lazos familiares (*Familienbande*) ante los ojos del público. En cuanto observador, Solnicki no se posiciona de manera explícita frente a los conflictos familiares; sin embargo, él tampoco se puede mantener del todo alejado. Si el modo de observación construye a los(las) parientes como *otros*, objetos de la mirada escudriñadora del cineasta, hay un interés propio de por medio. La historia familiar no es para el cineasta cualquier historia a la que puede acercarse como observador distante, sino que está inextricablemente ligada a su propia vida. Es en este sentido que *Papirosen* corresponde a la “práctica autobiográfica suplementaria” característica para lo que Renov denomina “etnografía doméstica”. Retratar al “otro familiar” le sirve al realizador también de medio para retratarse a sí mismo; entender los lazos familiares con sus diversos conflictos satisface el esfuerzo de comprender su propia historia. *Papirosen* funciona al mismo tiempo como retrato del “otro familiar” y como “vehículo de la auto-examinización” que construye un “auto-conocimiento a través del recurso al otro familiar” (Renov 2004, 218).²⁸ No obstante, lejos de construir una identidad coherente y estable que se refleja en el retrato familiar, la película crea un *yo/otro* histórico que es inestable y temporalmente refractado. Esta posición entre lo propio y lo ajeno, entre interioridad y exterioridad, coloca al cineasta en una posición de *Grenzgänger* o exiliado en relación a su propia historia.²⁹

28 “Domestic ethnography is a kind of supplementary autobiographical practice; it functions as a vehicle of self-examination, a means through which to construct self-knowledge through recourse to the familial other”.

29 En el libro ya mencionado de Traverso, se invoca esta figura como el ideal del(de la) historiador(a): “A semejanza al exiliado, desgarrado entre dos países, su patria y la tierra de adopción, el historiador está dividido entre el pasado que explora y el presente en el que vive. [...] Como el exiliado que es siempre un outsider en el país de acogida, el historiador produce una intrusión en el pasado. Pero, igual que el exiliado puede familiarizarse con el país de acogida y tener sobre su vida una mirada crítica, a la vez interior y exterior, hecha simultáneamente de adhesión y distancia, el historiador —no es la norma, es una virtualidad— puede conocer en profundidad una época pasada y reconstituir sus rasgos con

Los ejercicios de la memoria: voz, archivo y *reenactment*

La posición liminar que asume Solnicki en relación al universo familiar afecta también la “autoridad textual” (Renov 2004, 223) de la película. Su posición es modesta no solo con respecto a su propia presencia en el mundo profílmico, sino también en un nivel discursivo. A diferencia de la mayoría de los documentales que tratan temas de la inmigración y del exilio desde una perspectiva autobiográfica, y en las que la autoría, la narración y el protagonismo recurren a un solo individuo que es, a la vez, última instancia y garante de una coherencia discursiva, las voces e imágenes en *Papiroesen* tienen distintos orígenes. Solnicki descentra el discurso autobiográfico en tanto que la autoridad textual es compartida hasta cierto punto entre los(las) familiares. *Papiroesen* crea así un “texto interactivo” en el cual la “autoridad textual se desplaza hacia los actores” (Nichols 1997, 82). Solnicki es un mediador entre los distintos partidos conflictivos y traumas familiares (nivel endogámico) y entre la historia particular y la historia general (nivel universal). Para articular el pasado-presente familiar, la película se basa en distintos elementos fílmicos, como la narración en *over*, el *reenactment* y el archivo familiar. Estos recursos llevan distintas marcas temporales, que se yuxtaponen en la película creando así un entramado de diferentes niveles temporales.

En *Papiroesen*, la narración en *voice over* desempeña un papel fundamental en el proceso de resignificación del material disperso que nos presenta. Es esa voz la que guía el discurso fílmico, la que ofrece un conocimiento contextual para interpretar las imágenes de determinada manera y la que da coherencia al argumento de la película. Pero, a diferencia de otros filmes autobiográficos que recurren al comentario en *voice over* para representar “la presencia en calidad de autor del realizador” (Nichols 1997, 71), en *Papiroesen* se transfiere la palabra a la abuela del cineasta. La voz de Pola, extraí-

una mayor claridad que los contemporáneos, gracias a su mirada retrospectiva” (Traverso 2011, 37).

da probablemente de una entrevista con el director, transmite una sensación de intimidad, sin por ello perder su incuestionable autoridad. El tono diarístico e incluso ensayístico (en cuanto discurso reflexivo) de su voz lleva a una inmersión afectiva en tanto que se confía a los(las) espectadores(as) mediante el entrevistador (en pocas ocasiones se dirige explícitamente a él con una expresión deíctica como *tú* o *vos*). Esta situación de entrevista está eludida tanto en la imagen como en la banda sonora, donde no hay indicio de las preguntas del realizador. De este modo, ofrece “un punto de entrada y orientación emocional al espectador sin recurrir a la puesta en escena o a la interacción explícita entre realizador y sujeto” (Nichols 1997, 134-135). Significativamente, el cuerpo de Pola se mantiene, durante la primera mitad de la película, fuera del espacio intradiegético. Desvinculada de su presencia corporal dentro del mundo profílmico, su “voz incorpórea” (*disembodied voice*) (Doane 1980, 42) crea una presencia aural y hasta fantasmal. Al mismo tiempo, “[e]s la alteridad radical con respecto a la diégesis lo que dota a esta voz de cierta autoridad (Doane 1980, 42)”.³⁰ Tradicionalmente, en el cine documental, y particularmente en el cine político de los sesenta y setenta, la narración en *voice over* (predominantemente masculina) implica una posición privilegiada de conocimiento. “Como forma de alocución directa, habla sin mediación al público, pasando por encima de los ‘personajes’ y estableciendo una complicidad entre sí mismo y el(la) espectador(a) —juntos(as) se entienden y así *sitúan* la imagen, produciendo su verdad—” (Doane 1980, 42)³¹. Si bien la voz de Pola adquiere de esta manera una autoridad especial dentro del relato, no es ella (como sujeto real) quien posee el poder discursivo, sino el cineasta, a quien le corresponde organizar sus palabras en relación con las imágenes.

30 “It is the radical otherness with respect to the diegesis which endows this voice with a certain authority”.

31 “As a form of direct address, it speaks without mediation to the audience, bypassing the ‘characters’ and establishing a complicity between itself and the spectator —together they understand and thus *place* the image, producing its truth”.

El encuentro entre el realizador y la abuela, siendo este un tema común en las *autoetnografías experimentales*, sirve de vehículo para traspasar un saber histórico, “una particular historia cultural de desplazamiento o de tradición” (Russell 1999, 278)³². Específicamente en la autobiografía judía diaspórica, la abuela (en yidis, *bobe*) incorpora con frecuencia una tradición religiosa o secular de “*yidishkayt*” (Lebow 2008, 52). En *Papirosen*, este rol está compartido entre Pola y Victor (la familia por parte de la madre del cineasta queda fuera de la película). Mientras Pola prepara la comida para *ma nishtana*, es el padre del realizador quien se encarga de explicar a sus nietos(as) la razón de la celebración y sus costumbres. En esta transmisión cultural, el idioma y sus distintos matices fonéticos desempeñan un papel importante. Pola no solo es la única que habla yidis durante la película (aunque Victor parece entenderla cuando ella le habla en ese idioma, prefiere responderle en español), sino que es también la única (y la última) que conserva un acento marcado por no ser el español su lengua materna. Con el uso de la voz de Pola para la narración en *voice over*, el filme se inscribe en la tradición de lo que Naficy (2001) llama un “cine acentuado” en referencia a películas que tratan de la emigración, del exilio y de la diáspora. Este tipo de películas no solo se caracterizan por estar hechas por inmigrantes, sino por recibir un impulso importante de la experiencia del desplazamiento. En *Lost Lost Lost* (EE. UU., 1976), filme en forma de diario del cineasta estadounidense-lituano Jonas Mekas, el acento de la narración en *voice over* marca, además de su tono nostálgico, una distancia cultural irreconciliable que ubica al sujeto de enunciación en un espacio intermedio (Russell 1999, 286).³³ También en *Diary* (Israel, 1983),

32 “[...] a particular cultural history of displacement or tradition”.

33 Catherine Russell describe, para el caso de Mekas, cómo esta alienación se vuelve productiva en el campo de la experimentación artística. Con referencia a Caren Kaplan, la autora afirma que “Mekas’s nostalgia and melancholia are indicative of the way that displacement functions as a modernist value: ‘The formation of modernist exile seems to have best served those who would voluntarily experience estrangement and separation in order to produce the experi-

de David Perlov, el acento en la *voice over* (en hebreo e inglés) indica un estado ambiguo de (no) pertenencia. Aquí, la tierra natal (Brasil) funciona como un “cronotopo utópico” (Naficy 2001, 155-187): un lugar ideal(izado), biográficamente y temporalmente remoto que la película intenta recuperar a través de un ejercicio de memoria. Si bien no hay idioma sin acento, aunque en grados distintos de estandarización, el *extranjero* lleva consigo, más allá de su desviación fonética de los acentos estandarizados (el español argentino, por ejemplo), una marca geográfica y temporal. De este modo, la voz de Pola representa un legado que refiere a una tradición cultural y religiosa (la *yidishkayt*), así como a una pertenencia geográfica que se divide entre dos lugares, Polonia y Argentina.

Como *Shoah* (Francia, 1985), de Claude Lanzmann, que toma la entrevista como punto de partida para reconstruir la historia del exterminio de las comunidades judías en Europa, *Papiroosen* parte de la palabra de una sobreviviente para acceder al pasado (a modo de una *oral history*). Ambas películas hacen hincapié en la historia vivida: su interés no se dirige a un discurso abstracto que ubica los eventos históricos en algún pasado acabado y cerrado sobre sí mismo, sino a la actualidad de lo pasado y sus articulaciones en el presente. Registrar estos testimonios, salvarlos del olvido y traspassarlos a las próximas generaciones es la política compartida entre *Shoah* y *Papiroosen*, pero, a diferencia de *Shoah*, que se abstiene deliberadamente de usar metraje de archivo para llevar luz sobre las atrocidades nazis, Solnicki complementa los registros actuales con imágenes y sonidos del pasado. Sin embargo, estas imágenes *encontradas* aparecen en otro contexto y no funcionan, en primer lugar, como documentos para evidenciar acontecimientos históricos. Por ejemplo, cuando Pola menciona, al comienzo de la película, el gueto de Grodno, la banda visual no muestra imágenes de archivo de este

mental cultures of modernism’. Mekas’s alienation is ultimately registered as an unbridgeable gap between himself and others, those whose images he possesses as memories of moments that he imagines to be harmonious social encounters, forgetting that he was, even then, behind the camera” (Russell 1999, 286; Kaplan 1996, 28).

lugar, que formaba parte del sistema de los campos de concentración alemanes. El registro de las montañas nevadas que acompañan la banda sonora prescinde de una relación directa con el relato. No hay nada ilustrativo en estas imágenes, nada en lo que el testimonio de Pola se tiene que *validar*. Al contrario, la disyunción temporal entre la banda sonora y la imagen, sutilmente franqueada por la función alegórica, crea una conexión semántica de otro orden. La superposición del testimonio de la persecución y del subsecuente desplazamiento con las imágenes de las vacaciones en la nieve, tomadas por el mismo realizador, hace evidente la conexión real entre dos eventos temporalmente separados, vinculados por un trauma y su traspaso generacional.

En *Papirosen*, las películas domésticas de los años cincuenta y sesenta se refieren, en relación al realizador, a lo que Roland Barthes llama la Historia (con mayúscula): “El tiempo en que mi madre vivió antes que yo” (1990, 118). Pero, a pesar de que estas imágenes evocan el pasado de la familia, no sirven de evidencia en el sentido barthiano de “*lo que fue* tal como fue” (Barthes 1990, 25), sino que representan algo que ha sido como tal, pero también de otra manera. Solnicki no solo modifica el significado de las imágenes originales a través del montaje, más aún, la credibilidad de estas imágenes se contrasta constantemente mediante el uso de la banda sonora. En relación a los testimonios de Pola, estas imágenes no sirven, por lo tanto, para comprobar su discurso, al contrario, la narración en *voice over* pone en tela de juicio la semántica de las imágenes de archivo y propone una interpretación a contrapelo. Si la voz de Pola evoca los acontecimientos traumáticos que ella había padecido, al mismo tiempo que se muestran en la banda visual registros de celebraciones y excursiones familiares, esta superposición de dos elementos contrastantes nos hace desconfiar de las imágenes antes de que las imágenes nos hagan dudar de la veracidad de su testimonio. La contradicción entre la aparente banalidad de las poses, las sonrisas y los saludos hacia la cámara, por un lado, y la voz que enumera las víctimas del nazismo entre los(las) familiares, por el otro lado, es evidente. De este modo, la película llama la atención sobre algo que la misma imagen su-

prime.³⁴ El trauma sobre el cual nos informa la voz de Pola y que precede al presente pasado del metraje de archivo cambia el significado de estas imágenes. Reforzada por el sonido retumbante y su función alegórica, la narración tergiversa la sensación nostálgica que podrían representar estos registros caseros en otro contexto hasta obtener lo contrario.



Figura 1.3. Historia oral: la *bobe* como portadora de la memoria familiar en *Papirosen*, de Gastón Solnicki. Material generosamente cedido por el director.

Al mismo tiempo, la narración de *Papirosen* nos hace ver algo en las imágenes de archivo que no se podía ver en el momento en que se grabaron. La muerte de Janek, quien muere “por tristeza”, como parafrasea Víctor el suicidio de su padre al final de la pelícu-

34 Vale la pena recordar el carácter ambivalente de este tipo de imágenes, tal como lo plantea Michelle Citron en su libro sobre el archivo familiar: “In presenting the image of an ideal selective past, home movies announce what is absent. They stand in for what is there *and* what is not there. In their ambivalence they both confess and hide” (Citron 1999, 19).

la en una conversión con el nieto, es decir, a consecuencia de sus vivencias traumáticas, convierte a las películas familiares que este había filmado después de su llegada a Argentina tanto en un testimonio (en cuanto autor de las filmaciones) como en un recuerdo personal (en cuanto sujeto filmado).³⁵ Como en *The Maelstrom*, del cineasta húngaro Péter Forgács, que reconstruye la historia de una familia judía holandesa en vísperas de la Segunda Guerra Mundial a partir de las películas domésticas grabadas por el padre, Max Peereboom, la posterioridad del montaje y el conocimiento sobre los eventos trágicos convierten las imágenes en signos futuros, presagios del mal (Nichols y Renov 2011, 48). En una escena que muestra a un hombre frente a la estación de trenes en Ámsterdam, un detalle que podría haber pasado inadvertido en su momento —una cruz gamada y el año 1939 en el fondo de la imagen— desarrolla su significado fatal posteriormente. Del mismo modo, el destino de la familia Peereboom, a quienes vemos durante la cena y preparando sus maletas un día antes de su deportación a Auschwitz mientras una voz femenina recita en la banda sonora una lista de objetos de uso personal permitidos para llevar, queda inscrito en el metraje de archivo. También en *Papirosen* las imágenes del archivo familiar se relacionan con la política del exterminio, pero, si en *The Maelstrom* el horror se proyecta *a posteriori* en ellas, en *Papirosen*, están impregnadas *a priori* de un pasado, por lo cual tenemos que comprenderlas como posteriores a la Shoah. En ambas películas, la Shoah representa un orden “visual” que escapa del “orden de lo visible”, como podríamos argumentar con Didi-Huberman (2010, 42). Pero solo a través del montaje y la superposición contrastada de imagen y voz, este orden se hace inteligible como contenido latente, futuro o pasado, del archivo familiar.

35 Como dice el propio cineasta, nunca conoció a su abuelo: “[É]l había filmado material ni bien llegaron de Europa, y eso fue una de las cosas más increíbles que le pasaron a la película. Fue realmente del orden de lo arqueológico, yo no conocí a ese abuelo, y es como si hubiese sido invocado: lo veo por primera vez moverse, filmado en 8mm, y veo material que filmó, y en esa época quien filmaba no era un amateur” (Calcagno 2012).

En el complejo entramado de *Papirosen* encontramos distintos vectores temporales. La película reúne, además de los registros más contemporáneos del realizador, metraje de archivo que data, a juzgar por la edad del padre que aparece en los registros de 8 milímetros, de los años cincuenta y sesenta, en el caso de los videos que retratan la infancia del cineasta, de los años ochenta. El concepto freudiano de la *posterioridad* o *acción diferida* (*Nachträglichkeit*) puede arrojar luz sobre el trabajo de memoria que la película de Solnicki contiene a partir de este material. Freud usa el término para describir una relación temporal entre una experiencia o impresión pasada y los distintos modos en los que esta se actualiza en el presente. Siguiendo la elaboración del psicoanalista Jean Laplanche (1999), podemos distinguir distintas *direcciones temporales* vinculadas con el concepto. En las lecturas más deterministas de Freud, la posterioridad describe una relación causal donde un acontecimiento, regularmente vinculado con una experiencia traumática, irrumpe en el presente (*dirección progresiva*). En *Papirosen*, esta noción de posterioridad es evocada explícitamente en varios momentos, por ejemplo, cuando la narración de Pola interpreta la nervosidad de su hijo durante el viaje, sosteniendo que esta se debe a las vivencias traumáticas del desplazamiento. De manera parecida, Pola y Victor explican el suicidio de Janek (“no se borra nunca el pasado triste”) como resultado de las pérdidas de familiares que él experimentó en el pasado. Sin embargo, la manera en que el realizador hace sentido de estos acontecimientos dista mucho del determinismo lineal que sugieren los(las) protagonistas. Solnicki organiza las imágenes (tanto las propias como las encontradas) no en función de una supuesta linealidad temporal, sino que vuelve sobre el pasado a partir de una implicación en el presente (*dirección retroactiva*). Este acceso hermenéutico se parece al concepto del *Zurückphantasieren* (*reimaginación*) de C. G. Jung. Sin embargo, el *trato creativo* del pasado tiene, a diferencia de lo que sugiere Jung, sus límites (la realidad histórica más allá de la proyección retroactiva). De ahí que Laplanche complementa el concepto de posterioridad (el *après coup*, en sus términos) con una dimensión que reivindica cierta autonomía del objeto recordado. Según el teórico, el objeto (el *otro* en un sentido ontológico) no se deja ni reducir a la causalidad ni a la actividad retroactiva. Algo que

precede (una anterioridad) y, a la vez, excede al proceso de resignificación resiste a ser subordinado a la interpretación del pasado.

A pesar del esfuerzo que realiza Solnicki para organizar el material disperso dentro de una línea narrativa, los *fragmentos de realidad* que se retoman y se rearticulan en la película no se fusionan en una pieza única, sino que constituyen una heterogeneidad material y temporal. En vez de depositar en las imágenes de archivo un sentido premeditado, *Papiroesen* busca sacar a la luz algo que ya está depositado en ellas, un “mensaje de la otra persona”, como dice Laplanche, que “exige ser descifrado” (1999, 269).³⁶ Su acercamiento al pasado a través de las imágenes y los sonidos corresponde a un trabajo de decodificación y de remembranza. Es en relación con otras imágenes y sonidos que estas nos revelan un sentido oculto (aún más para los(las) que no compartimos la memoria familiar). Una vez que las imágenes se integran en el universo de la película, desencadenan un ejercicio de memoria. Por ejemplo, una toma muestra a la hermana en la sala del apartamento bailando al sonar los primeros compases de la canción *Forever Young*, del grupo alemán Alphaville, cuando un corte abrupto cambia la imagen por un video casero de los años ochenta que muestra primero a los(las) hermanos(as) en un carro, encuadrando a la hermana, que mueve sus manos de la misma manera que en la toma anterior. En otra secuencia, un registro familiar en el que se ve al padre y a la hermana del director en la puerta de un baño que está siendo ocupado por el joven Gastón, cambia a un registro más contemporáneo del realizador que muestra el joven Mateo recién levantado en el baño cepillándose los dientes. De esta manera, los registros funcionan como distintos estratos temporales que constituyen una caja de resonancia donde las imágenes-memorias se amplifican y modulan. El cambio de una temporalidad a otra durante el desarrollo de la película no sigue un esquema lineal, sino que instaaura un tiempo propio donde eventos distantes se conectan. Un detalle, una situación específica, un gesto o un sonido evocan

36 “The past already has something deposited in it that demands to be deciphered, which is the message of the other person”.

otras imágenes-memorias en las cuales estos resuenan. En esto, Solnicki procesa a manera de *À la recherche du temps perdu*, que encuentra, según Kracauer, “realidad en los acontecimientos atómicos pensados cada uno como un centro de una energía tremenda (1969, 182)”.³⁷ En Proust, las “minucias aparentemente insignificantes de la existencia diaria”³⁸ se amplían bajo la mirada microscópica y ganan, de este modo, importancia dentro de la biografía del *alter ego* del escritor.

Cada uno de estos ‘primeros planos’ —como llama Kracauer a las minucias proustianas, aplicando de manera metafórica un término del cine— consiste en una textura de reflexiones, analogías y reminiscencias, etc., que se refieren indiscriminadamente a todos los mundos por los que él, y no solo Marcel, ha pasado y que en conjunto sirven para revelar los significados esenciales del incidente del que irradian y hacia el que convergen.³⁹ (Kracauer 1969, 161)

Como las instantáneas, momentos efímeros e *insignificantes* a primera vista, forman parte de una textura más amplia de la cual no se dejan aislar, su significado trasciende lo momentáneo. Pero las conexiones no necesariamente siguen un esquema causal o lineal, sino que atraviesan distintos tiempos. En *Papirosen*, como en la *Recherche* de Proust, no son ni la causalidad ni la sucesión lineal las que resultan determinantes para las conexiones significativas. Ambas obras muestran una cierta indiferencia con respecto a una linealidad temporal y recurren, por el contrario, a la analogía (figurativa, auditiva o de otro orden sensorial) para poner en contacto los distintos momentos a través del tiempo.

37 “[...] reality in atom-like happenings, each being thought as a center of tremendous energies”.

38 “[...] seemingly insignificant minutiae of daily existence”.

39 “Each such ‘close-up’ consists of a texture of reflections, analogies, reminiscences, etc., which indiscriminately refer to all the worlds he, not only Marcel, has been passing and altogether serve to disclose the essential meanings of the incident from which they radiate and toward which they converge”.



Figura 1.4. a y b. Temporalidades proustianas en *Papiroesen*, de Gastón Solnicki. Material generosamente cedido por el director.

El montaje proustiano, que vincula momentos temporalmente dispares, no solo opera a partir de la similitud, sino también a través del contraste. Por ejemplo, una escena que muestra una discusión entre el “hermano del medio” —como dice uno de los intertítulos— y sus padres va seguida de un fragmento de video que muestra al joven

Alan bailando con su madre en la fiesta de quince años de su hermana. El montaje contrasta el conflicto presente con la armonía de las viejas *home movies*. Las miradas afectuosas y los pasos lentos al compás ternario del vals *An der schönen blauen Donau*, de Johann Strauss, contradicen la disonancia que provoca el hermano al anunciar su distanciamiento de la familia en la toma anterior. Seguido por el intertítulo “Los miserables”, la yuxtaposición de ambas escenas tiene un tono claramente irónico. Pero, al mismo tiempo, el montaje funciona como un “dispositivo para la reparación” (Lebow 2008, 85) de las relaciones familiares, ya sensiblemente deterioradas por múltiples conflictos. El deseo del hijo-hermano-realizador de recuperar la armonía que reinaba supuestamente (según las filmaciones caseras) en el pasado y de unir, al menos en plano virtual de la película, los parientes reñidos corresponde a lo que los cabalistas llamaban *tikún ha'olam* (‘reparación del mundo’). Como explica Alisa Lebow en relación a las “películas de primera persona judía”, *tikún* (o *tikkun*) “puede significar también enmienda o mejoramiento, conceptos aplicables para la manera en que estas películas intentan reescribir las narrativas familiares para corregir o mejorar los errores, omisiones, o graves injusticias del pasado”⁴⁰ (Lebow 2008, 86). El deseo de reparar las relaciones de la propia familia (*tikún ha'mishpakhah*) está inseparablemente vinculado con un deseo de autorreparación. “Viéndolo bajo este punto de vista, comprendiendo las familias como una extensión del yo y sus interrelaciones como constitutivo para la identidad del yo, estas películas se pueden también ver como constitutivos de un *tikkun*, o un reparo del yo” (Lebow 2008, 86).⁴¹ La película crea, de este modo, una “ficción necesaria”, como dice la cineasta Michelle Citron (1999), en relación a las *home movies* de su familia: una manera de lidiar con los conflictos no resueltos y de trabajar los traumas familiares.

40 “*Tikkun* can also mean emendation or improvement, concepts applicable to the way these films seek to rewrite family narratives to correct or improve the errors, omissions, or grave injustices of the past”.

41 “When seen in this light, with family as an extension of the self, and its interrelationships constitutive of self-identity, the films may also be seen as constituting a *tikkun*, or repair, of the self”.

Si la renarrativización de la historia familiar funciona como vehículo de la autoexaminación o como reparo del yo, el sujeto de esta reconstrucción está temporalmente refractado. A pesar de la discreción con la que Solnicki trata su presencia en el mundo profílmico, el yo del realizador aparece en distintos niveles estructurales y temporales: como *personaje* delante de la cámara en las películas domésticas, como operador detrás de la cámara en el metraje más contemporáneo y como yo-configurador quien organiza (junto con Andrea Kleinman, la montadora de *Papiroesen*) el material audiovisual. Ciertamente, dentro de la diégesis hay poco que indique la identidad entre estas distintas instancias y no es sino por la referencia extratextual a un sujeto real (el realizador) que podemos suponer una integridad de un yo que se manifiesta en ellas. Cada una de las instancias lleva una marca temporal diferente. La presencia del director en el plano es escasa y se reduce, con una excepción, a los videos familiares de los años ochenta que incluye la película. En estas imágenes, el joven Solnicki no ocupa un lugar privilegiado, sino que aparece más bien casualmente junto a sus hermanos(as) y padres. La película presenta de manera no cronológica los yos sucesivos del director (como niño y como adulto) al lado del envejecimiento de otros familiares (el sobrino que Solnicki filma durante sus primeros diez años incorpora de manera ejemplar este cambio constante que significa el transcurrir del tiempo). La imagen del joven Solnicki posiciona al realizador no solo como “niño perpetuo en relación a la familia” (Lebow 2008, 57), un estado que “dura”, según Gaston Bachelard (2013), “en algunos de sus rasgos [...] toda la vida”, sino que también, en relación a la película, se construye desde la perspectiva del hijo menor de la familia. Al mismo tiempo, las tres décadas que separan el yo-configurador del niño que vemos en los videos caseros implican una otredad en tanto que ambos pertenezcan a distintos tiempos (ya no son el mismo). Pero este yo del realizador que aparece en las imágenes de archivo es otro también porque en ellas está inscrita la mirada de otro (el yo visto por otro). Como explica Barthes con respecto a la fotografía, “[a]nte el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte” (Barthes 1990, 45). Al apropiarse de su propia imagen hecha por

otro, el yo-configurador la convierte en autorrepresentación. En esto hay un momento que se rebela contra la in/adscripción que efectúa la imagen. La renarrativización del yo a través del *otro familiar* implica un “triumfalismo” (Lebow 2008, xxix) del niño que resignifica las dominantes narrativas familiares.⁴²

En uno de los pocos momentos en los que el cineasta aparece en el metraje contemporáneo, es decir, cuando aparece como adulto, lo vemos a través de un espejo que multiplica su presencia en la imagen. La escena es central dentro de la película por distintas razones: por un lado, esta representa el momento en el que el padre le explica a su hijo que él “nunca viene a este baño” por tratarse del lugar en el que su padre Janek se suicidó, siendo este evento traumático un núcleo narrativo de *Papirosen*; por el otro lado, la escena funciona como una *mise en abyme*: la imagen multiplicada y refractada alude a una disociación de la identidad del realizador, cuyos sucesivos yos están presentados de manera discontinua durante la película. Al mismo tiempo, la repetición de la imagen del realizador dentro del mundo diegético llama la atención sobre el dispositivo cinematográfico. Por un momento se puede captar una mano que maneja la cámara y, como excepción, no es la del director, a quien vemos salir del baño mientras la cámara sigue grabando. Esta escena es también la única que muestra al hijo y al padre en un mismo plano. La copresencia de los dos en la imagen es representativa para la estructura del filme, que se basa en gran parte en esta interacción, aún invisibilizada a lo largo de la película, entre el realizador y su padre.

“La pensó bien —dice Victor al realizador mientras vemos los dos en un plano cerrado y frontal— porque en este coso puso el cinturón”. Señalando el lugar donde el abuelo del cineasta terminó con su vida, el padre sigue explicando: “Se quedó acá y se tomó la pastilla para dormir. Se apoyó en la pared y se quedó dormido”. Durante la toma, Victor ilustra lo dicho con gesticulaciones, llevando la mano a la boca, apoyándose en la pared con el brazo y bajando lentamente con la cabeza mientras repite dos veces: “Se quedó dormido”. Inte-

42 Como explica Lebow, “a child’s triumphalism is effected, whether in recutting home movie footage or revisioning dominant family narratives” (Lebow 2008, xxix).

rrumpido por una imagen que muestra al hermano Alan (una imagen que carece de una relación directa con la secuencia en la que está insertada), la escena se repite de manera condensada en un contraplano enfocado en Victor, quien vuelve a decir: “Tomó la pastilla y se apoyó... el peso mismo...”. El doloroso recuerdo del suicidio del abuelo, cuya presencia fantasmal recorre toda la película, encuentra en el *reenactment* de Victor una imagen concreta. De este modo, la figura de Janek es evocada por segunda vez: si las imágenes de archivo presencian una ausencia, la actuación de Victor (re)presenta a su padre en la medida en que lo vuelve a encarnar.⁴³ Según Nichols, el *reenactment* “contribuye a una vivificación de lo que representa. [...] Vivificación no es ni evidencia ni explicación. Es, sin embargo, una forma de interpretación, una inflexión que resucita el pasado para animarlo con la fuerza del anhelo” (Nichols 2008, 88).⁴⁴ De la misma manera, la recreación de los hechos por Victor no evidencia un acontecimiento *tal y como verdaderamente ha sido*, sino que revive una experiencia de otro a partir de su propia interpretación de lo sucedido. La repetición de la escena desde una perspectiva distinta subraya la relativa libertad interpretativa del *reenactment* y hace, al mismo tiempo, énfasis en el gesto reiterativo de la representación corporal. En este acto interpretativo y reiterativo, “pasado y presente coexisten en el espacio imposible de lo fantasmático” (Nichols 2008, 88).⁴⁵ Este espacio es el espacio mismo de la memoria. Victor revive la memoria de un evento traumático en

43 La temporalidad del *reenactment* en el registro audiovisual opera de manera distinta que las imágenes de archivo. Si el *reenactment* representa un evento pasado en virtud de la interpretación corporal, el registro del *reenactment* se puede entender como una representación de segundo grado. En cierto sentido, esta representación corporal dentro de la representación audiovisual es el caso normal del cine. Pero, si la interpretación corporal, por lo general, no significa más que su propia presencia, el *reenactment* refiere a otro acontecimiento no contemporáneo al momento del registro.

44 “Reenactments contribute to a vivification of that for which they stand. [...] Vivification is neither evidence nor explanation. It is, though, a form of interpretation, an inflection that resurrects the past to reanimate it with the force of a desire”.

45 “[...] past and present coexist in the impossible space of a fantasmatic”.

la medida en que lo reinterpreta para la película. De este modo, se expresa visualmente y, por tanto, se hace perceptible la pérdida que marca la historia familiar de *Papirosen*.



Figura 1.5. Puesta en abismo: el yo fragmentado del director en *Papirosen*, de Gastón Solnicki. Material generosamente cedido por el director.

Victor es, junto con su madre Pola, el principal agente del traspaso generacional tanto de una tradición como también de un trauma. Significativamente, la secuencia conecta la celebración de *ma nishtana* con la puesta en escena del suicidio. Si en la práctica religiosa (aún en su forma secular) se actualiza la tradición judía, el trauma constituye una experiencia en común de la diáspora judeoargentina. La *performance* de Victor es, al lado del testimonio de Pola, un elemento indispensable para construir el discurso histórico de *Papirosen*. Si Pola representa la consciencia histórica de la película, como bien se señaló en una crítica (Kuehner 2011, s. p.), el protagonismo de Victor es esencialmente corporal. Y si la contribución de Pola consiste en el traspaso de un saber histórico a través de su testimonio verbal, es la *actuación* de Victor la que actualiza visualmente el pasado. Él somatiza la dolorosa experiencia y la expresa corporalmente. Una escena que muestra a Victor en la consulta médica vincula explícitamente

la ansiedad con un sufrimiento físico. “En el momento tengo una hija —le dice al doctor— que está con problemas de pareja... hace seis meses”. A la pregunta del médico si esta situación le está afectando mucho, Victor le responde: “Es como estar velando un muerto. ¿Cuánto tiempo puedes velar un muerto? Hay que enterrarlo”. Pero, a pesar del pragmatismo que aparenta en el momento de expresar una carga psicológica, el “pasado triste” del que habla Pola en *voice over* con respecto al suicidio de Janek tampoco *se borra* para Victor. En él se continúa, como dice Nichols sobre los protagonistas de *Shoah*, un “despliegue [sic] corporal de un trauma que el tiempo no puede curar” (1997, 297).

Enfrentando el pasado traumático, Victor busca llenar los vacíos que dejaron la muerte de su padre y el desplazamiento que marcó su infancia. Los viajes a Polonia y a la República Checa están motivados por esta búsqueda de un tiempo que se remonta a la infancia. Pero, si la nacionalización puede satisfacer un sentido de pertenencia y superar, al menos simbólicamente, la “grieta insalvable producida por la fuerza de un ser humano y su lugar de nacimiento, entre el yo y su verdadero hogar” (Said 1984, 5), el intento de restituir un pasado se ve necesariamente frustrado. La búsqueda en vano de la casa en Praga donde Victor pasaba los primeros dos años de su vida antes de su emigración a Argentina y que, según el comentario de Pola, ya no existe, es más que una metáfora: expresa la imposibilidad real de acceder al pasado. En cambio, Victor recurre a ficciones necesarias para tender un puente entre el pasado y el presente. Tras dudar un rato sobre si comprar un coche de juguete que, según la anticuaria, fue fabricado en Alemania después de la Segunda Guerra Mundial, se decide a hacerlo. Sin duda, el coche rojo funciona como un objeto sustituto, una metonimia o un *Ersatz* (en el sentido psicoanalítico) para una infancia marcada por los horrores de la guerra y de la persecución. En la misma tienda, Victor compra unos soldados de plomo. Llegando a la casa de su madre, ella le pregunta: “¿Para qué compraste?” A lo que él responde: “¡Porque estos eran míos! ¿Dónde están los que yo tenía en casa? Yo le dije al tipo: ‘Son los mismos que me vendió mi mamá’”. Mientras vemos como Victor coloca de manera cuidadosa los *soldaditos* en un estante, la voz de Pola comenta en el *over*: “Yo no me acuerdo

lo que pasó sesenta años atrás”. La ficción se instala donde la memoria falla, llenando sus lagunas y vacíos con una visión consolatoria sobre el pasado, al mismo tiempo que construye un puente imaginario entre el presente y el pasado y *entre el yo y su verdadero hogar*.

Un pasado por venir: memoria y experiencia transmitida

La película de Solnicki forma parte del auge de la memoria que, como observa Huyssen a comienzos del milenio, “ha convertido [el pasado] en parte del presente de una manera simplemente inimaginable en siglos anteriores” (Huyssen 2003, 1). Esto es cierto para Argentina, donde la memoria de la Shoah y los crímenes cometidos durante la última dictadura son el objeto de numerosas narrativas, películas y estudios académicos. Traverso, en el libro ya mencionado al inicio del capítulo, relaciona el creciente interés en la memoria con “una crisis de *transmisión* en nuestras sociedades contemporáneas” (Traverso 2011, 14). Siguiendo a Walter Benjamin, quien distingue en su *Libro de los pasajes* entre “experiencia vivida” (*Erlebnis*) y “experiencia transmitida” (*Erfahrung*), el historiador italiano observa un “declive” de esta última “en un mundo que ha perdido sus referentes, ha sido desfigurado por la violencia y atomizado por un sistema social que borra las tradiciones y fragmenta las existencias” (Traverso 2011, 16). Según Traverso, ante las grandes catástrofes del *corto siglo XX* con sus “guerras, genocidios, depuraciones étnicas o represiones políticas y militares”, la forma *natural* de transmitir las experiencias (traumáticas o no) de una generación a otra se ha roto, dando lugar a una memoria incompleta, fragmentada y cosificada. “El recuerdo procedente de ellos no fue efímero ni frágil, incluso fue precursor para varias generaciones, incapaces de percibir la realidad de otra manera que no fuera la de un universo fracturado, pero no se dio como experiencia de lo cotidiano, transmisible a la siguiente generación” (Traverso 2011, 16). Para el historiador, la cuestión no es, claro está, descartar la memoria *per se* para una historiografía crítica, sino interrogarse sobre la función que esta adopta en un determinado contexto. En otras palabras, la opción que se nos plantea ante el *exceso* de la memoria, tal y como señalan

críticamente teóricos(as) como Traverso, Huysen y Sarlo, no es entre el recuerdo y el olvido, sino entre las diferentes funciones que esta puede asumir en la actualidad. En este contexto, la película de Solnicki nos puede ofrecer, si no una solución, una perspectiva distinta al problema, al recuperar y hacer legible la transmisión intergeneracional precisamente como una *experiencia de lo cotidiano*. En *Papiroren*, el pasado no se evoca como algo cerrado sobre sí mismo, sino como una temporalidad inconclusa y no reconciliada que irrumpe, con obstinada regularidad, en el presente. El modelo aquí es, de más está ya decirlo, el psicoanálisis con su comprensión de los mecanismos psíquico-temporales (el retorno de lo reprimido, la acción diferida y la repetición compulsiva). En la medida en que explora las complejas temporalidades de la memoria, la película de Solnicki ofrece un contramodelo a una memoria *coagulada*, institucionalizada y subordinada a fines ajenos, revelando su potencial disruptivo en el presente.

Ya en su película anterior, *Süden* (Argentina, 2008), Solnicki había abordado la cuestión de la transmisión intergeneracional. Siguiendo al músico y cineasta argentino-alemán Mauricio Kagel, quien vuelve a su ciudad natal de Buenos Aires para dar un concierto en su homenaje después de haber vivido durante más de cuarenta años en Alemania, Solnicki se acerca a una obra musical que refleja, al mismo tiempo, una obra de vida en su última etapa y un recorrido por la historia de la música moderna (Verardi 2014). Significativamente, este acercamiento parte de lo fragmentario. La cámara asiste a los ensayos de Kagel con el grupo de nombre Süden, pero nos priva de disfrutar del resultado. Más que el producto final (el concierto), lo que le interesa a Solnicki es el proceso de preparación y las interacciones entre el maestro y los(las) jóvenes músicos(as) argentinos(as), así como los ensayos bruscamente interrumpidos por Kagel, sus anécdotas y excursiones filosófico-musicales y el aprendizaje de sus discípulos(as). *Süden* trata de la enseñanza, de la transmisión generacional de conocimiento a través de la música y de la voz. Como afirma Marcelo Cerdá a propósito de la obra de Solnicki, “si en *Süden* el maestro [...] ofrece a los jóvenes músicos argentinos una lección a la vez emotiva y pudorosa sobre la materialidad del sonido y las exigencias de la escucha, en *Papiroren*, la voz de Pola se encuentra insuflada por el *soplo* tanto insistente

como reticente de la Shoah” (Cerdá 2013, 68). Es en este sentido que *Papirosen*, al igual que *Süden*, es “un film sobre el sonido y la escucha” (Cerdá 2013, 68), que pone en escena el paso de una experiencia histórica vivida por una generación y transmitida a las siguientes.

En *Papirosen*, la tarea del cineasta es doble: el propio involucramiento biográfico le permite indagar en las relaciones familiares, trabajar sobre los conflictos manifiestos y sacar a la luz roturas latentes. En esto, se comporta frente a su familia, para la cual la película puede tener un “sentido reparador” (Cerdá 2013, 69), como analista que pone de relieve los momentos aparentemente banales en los que se actualiza, sin embargo, un tiempo inconcluso y no reconciliado. Al mismo tiempo, Solnicki, un *Grenzgänger* en la frontera entre el adentro y el afuera, entre su rol pasivo como observador y su rol activo como hijo, hermano y tío, asume la tarea del cronista. La historia que cuenta es, a la vez, particular y general, personal y social, individual y colectiva: la historia de una familia judeo-argentina a comienzos del siglo XXI y la particular historia de la familia Solnicki; la vida después (*Nachleben*) de la Shoah y la (sobre)vivencia individual; la historia de la diáspora asquenazí y el exilio de Pola y Janek; la historia de un trauma dolorosamente compartido y su específico traspaso generacional. Lo particular y lo común no se dejan reducir lo uno al otro, pero tampoco se dejan separar. Solnicki evita tanto generalizaciones como reduccionismos. El registro de las minucias cotidianas, la mirada microscópica sobre las particularidades familiares y la perspectiva endógena de la película no la encierran sobre la intimidad de la vida familiar; al contrario, los microeventos trascienden, a través de un proceso de resignificación del material audiovisual, lo particular de la intimidad familiar en dirección a lo universal. Lo particular y lo general, micro y macrohistoria, se combinan y se entrecruzan en el entramado que construye la película. De este modo, la película propone un cambio de perspectiva que se diferencia decididamente de una *política de memoria* (*Erinnerungspolitik*) en su forma institucionalizada al ubicar la política en los ejercicios de la memoria con sus temporalidades heterogéneas y no reconciliadas.

Papirosen es el intento de recuperar la memoria como política en la medida en que crea un vínculo entre pasado y presente. Construye

yendo un discurso histórico sobre la base del testimonio, las imágenes de archivo y la observación minuciosa del presente, la película media entre la última generación de los(las) que sufrieron directamente las atrocidades nazis (Pola y Janek), la generación cuyas vidas se vieron gravemente afectadas por los traumas asociados a estos eventos (Victor) y las siguientes generaciones, incluido el propio director, que no tienen acceso directo a estas vivencias sino a través de las narraciones y legados familiares. La historiografía de *Papiroesen* concibe el pasado no como una serie de acontecimiento aislados y cerrados sobre sí mismos: al contrario, el presente cotidiano es el punto de partida para indagar en el pasado. En *Papiroesen* la revisión historiográfica del archivo familiar parte de una observación meticulosa de la vida cotidiana, poniendo de manifiesto las marcas de un pasado traumático. Si el discurso histórico de *Papiroesen* parte de las necesidades actuales, no llega, sin embargo, a ofrecer soluciones. El trabajo de memoria de la película es necesariamente incompleto, un proceso abierto que pasa por las diferentes generaciones de la familia. En este contexto, es solo consecuente que el sobrino del realizador se convierte a lo largo de la película en el centro de interés. Significativamente, esta termina con el nacimiento de Mateo (posiblemente una de las razones por las que el realizador comienza a filmar). Y es a él y a su abuelo a quienes está dedicada. En una de las últimas secuencias, vemos a Victor y Mateo en una aerosilla subiendo por la colina blanca que ya conocemos desde el principio de la película. “Mi viejo me cantaba así”, dice Victor, mientras canta una canción litúrgica sobre el *abinu malkenu* (‘mi padre’, ‘mi rey’). “¿Y se murió de viejo?”, pregunta Mateo “No —le responde Victor—, se murió de joven porque estaba muy triste”. “¿Sí?”. “Por la guerra”, añade Victor. “¿Solo porque estaba triste?”, pregunta Mateo, a lo cual responde su abuelo: “Sí, hay gente que se mueren porque están muy tristes y él me cantaba esta canción”. De este modo, *Papiroesen* pone en escena la tradición y el trauma como un pasado por venir, como un legado continuado y actualizado por las futuras generaciones.

Figuras del fracaso: revisiones alegóricas en *No intenso agora*, de João Moreira Salles

La creciente presencia del pasado en el cine documental argentino y brasileño parece estar inversamente relacionada con una falta de futuro. Si el cine político del periodo canónico todavía se alimentaba de la esperanza de una transformación inminente, esta expectativa ya no forma parte del horizonte de la mayoría de las películas contemporáneas. Al contrario, la perspectiva revolucionaria que prometía un futuro mejor no aparece en los documentales de los últimos años sino como el vestigio de un tiempo irremediablemente perdido. Hasta cierto punto, podemos entender el cine documental en Argentina y Brasil de las últimas décadas como un cine *después de la utopía*. Esta idea, que Enzo Traverso desarrolla con respecto al estado general de la izquierda en el nuevo siglo, sirve para describir la actitud implícita en documentales contemporáneos con respecto al pasado (y presente) político y para entender el diálogo que estos establecen con el cine *utópico* del siglo pasado. Según Traverso, la

“utopía parece una categoría del pasado —el futuro imaginado en un tiempo pasado— porque ya no pertenece al presente de nuestras sociedades. La propia historia aparece como un paisaje de ruinas, un legado vivo de dolor” (Traverso 2017, 7).¹ Como argumenta el historiador italiano, esta situación implica un cambio de perspectiva en la que una izquierda, que desde sus primeros imaginarios utópicos del socialismo *primitivo* hasta la concepción teleológica de Marx estaba acostumbrada a obtener su principal impulso de una visión positiva del futuro, dirige su mirada al pasado ya no para sacar nuevas fuerzas de él, sino para asumir y enfrentar las razones de su propio fracaso. Con el derrumbe del comunismo en los países del bloque del Este, desapareció también una noción del tiempo basada en la confianza de un progreso indetenible que tendía un puente entre pasado, presente y futuro como sucesión necesaria para dar lugar a un presente “cargado de memoria pero incapaz de proyectarse al futuro”² (Traverso 2017, 7).

Gonzalo Aguilar describe esta ruptura epistémica con respecto al documental argentino contrastando las películas de los años sesenta y setenta con las realizadas después de la dictadura: “Frente al carácter abierto, panfletario e interpelador de *La hora de los hornos* (1968), de Fernando ‘Pino’ Solanas, o del cine de Raymundo Gleyzer (por poner algunos ejemplos del cine de los años anteriores a la dictadura), es decir, frente al *presente como política*, las películas hechas durante los noventa tienen algo de evocación, lamento y recogimiento” (Aguilar 2015, 101). Este cambio en la orientación temporal y política del documental argentino ha dado lugar a una concepción retrospectiva, circular, entrelazada y, en definitiva, anacrónica del tiempo histórico que sustituyó a la temporalidad lineal y teleológica característica, según este autor, del cine político del periodo canónico. Si, en este último, “el presente era la acumulación de los hechos del pasado y el

1 “Utopia seems a category of the past —the future imagined in a bygone time— because it no longer belongs to the present of our societies. History itself appears as a landscape of ruins, a living legacy of pain”.

2 “[...] charged with memory but unable to project itself into the future”.

anuncio de una certeza futura [...] [en] los documentales histórico-políticos realizados después de 1983, en cambio, el presente es un hiato, un tiempo suspendido que exige repensar el pasado y, eventualmente, especular sobre el porvenir” (Aguilar 2015, 102). En Brasil, esta ruptura con el modelo teleológico se produjo ya a mediados de la década del sesenta, cuando el golpe de Estado puso fin a las luchas revolucionarias que inspiraron el aún joven movimiento cinemanovista. Como afirma Ismail Xavier, “[s]e no filme de 1963/1964 a tonalidade da recapitulação histórica era profética, aqui a esperança é substituída pelo desencanto. Se antes viver no Brasil era estar apoiado no sentido claro, inexorável, da história, agora viver no Brasil é entrecruzamento de sentidos, agonia. E o presente doloroso não se redime por nenhum horizonte de transformação” (Xavier 2001, 71).³

Del mismo modo, Michael Chanan afirma, en un breve recorrido por el documental latinoamericano, que las películas realizadas durante y tras las dictaduras están “impregnadas de un sentimiento de desencanto con un mundo incapaz de satisfacer las esperanzas y los deseos de la gente” (Chanan 2017, 128).⁴ Para describir esta situación, Chanan propone hablar de un “cine de la melancolía; un cine que trata de asimilar el profundo sentimiento de pérdida que llegó a abrumar a la izquierda tras la dictadura militar, y que se agravó con el fin de la Guerra Fría, no porque el socialismo realmente existente en Europa del Este proporcionara un modelo adecuado, sino porque su desaparición parecía anunciar la vic-

3 Xavier sitúa este punto de inflexión de forma ejemplar entre dos películas del cineasta brasileño Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Brasil, 1964) y *Terra em Transe* (Brasil, 1967). Véase también Xavier (2001, 28-29). Esta diferencia temporal con respecto al cine argentino, en el que la ruptura epistémica solo emerge claramente tras el fin de la dictadura, puede explicarse por el hecho de que en la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), la estricta censura impidió casi cualquier discusión crítica en el cine, mientras que en Brasil todavía quedaba cierto margen para un cine político incluso cuando la represión política alcanzó su punto álgido a finales de los años sesenta.

4 “[...] imbued with a sense of disenchantment with a world unable to deliver people’s hopes and desires”.

toria del capitalismo y anular el propio lenguaje del socialismo” (Chanan 2017, 128).⁵ Con referencia a Sigmund Freud y Walter Benjamin, el teórico y documentalista británico entiende las películas de cineastas como Eduardo Coutinho, Andrés Di Tella, Patricio Guzmán y Albertina Carri como una respuesta melancólica a las derrotas de la izquierda y a las pérdidas físicas y simbólicas causadas por la violenta represión política durante las dictaduras de derecha. Como es sabido, Freud distingue entre la melancolía (*Melancholie*), por un lado, y el duelo (*Trauer*), por otro, como dos formas diferentes de enfrentar y procesar psicológicamente la pérdida. Si el trabajo del duelo representa para el psicoanalista el caso *normal*, en el cual el sujeto pueda superar su dolor y separarse finalmente del objeto perdido, el sujeto melancólico, en cambio, es incapaz de superar la pérdida y permanece atado a ella. Según Freud, “la melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior” (Freud 1992, 242).⁶ Hasta cierto punto, esta caracterización puede aplicarse al cine de postdictadura tanto de Brasil como de Argentina, en el que predomina una sensación de desencanta-

5 “A cinema of melancholy; a cinema trying to come to terms with the profound sense of loss which came to overwhelm the left in the aftermath of military dictatorship, only to be compounded by the end of the Cold War —not because actually existing socialism in eastern Europe provided a proper model, but because its demise seemed to announce the victory of capitalism and to nullify the very language of socialism”.

6 Si bien Freud consideraba la melancolía una patología individual, es significativo el contexto histórico en el que desarrolla el concepto. Cuando escribía su pequeño tratado, la Primera Guerra Mundial se había ya cobrado innumerables víctimas y había producido novedosas enfermedades mentales entre aquellos(as) que sobrevivieron a los campos de batalla. También es un momento en el que termina una época y se inicia otra con una oleada de luchas revolucionarias, exitosas en el caso de la Rusia y fracasadas en los casos de Alemania y Austria-Hungría. Significativamente, Freud señala que el objeto perdido del que el melancólico no puede desprenderse puede ser tanto una persona concreta como también una categoría más abstracta, bien sea un Estado que se desintegró como resultado de un conflicto bélico o una idea que no pudo probarse en la realidad (Freud 1992, 242; Traverso 2017, 44).

miento para la cual ya no hay, como dice Chanan en referencia a Benjamin, “un accionar político correspondiente”⁷ (Chanan 2017, 128). En esta misma línea, Ana Amado afirma que “el pesimismo y la cancelación de la idea de futuro es un tópico recurrente en el cine argentino actual —también en el cine global— realizado [...] en la bisagra de los siglos, o en la inauguración de uno nuevo” (Amado 2009, 236).⁸ Sin embargo, tanto Amado como Chanan insisten en que esta perspectiva melancólica en el documental no conduce necesariamente a una actitud apática, indiferente y, en fin, despolitizada sobre el pasado. Al contrario, es precisamente esta imposibilidad mencionada por Freud de desprenderse del objeto perdido —ya sea una persona concreta, como en el caso de las víctimas de la represión política, o un ideal político— lo que hace de la melancolía, quizás paradójicamente, uno de los principales motivos del documental de las últimas décadas y una fuerza que trabaja de manera persistente y obstinada contra el olvido y por la justicia histórica.⁹

Esta valorización positiva de la melancolía como parte de una (re) politización de la memoria, tal como se propone aquí, se puede apo-

7 “[...] there is no longer [...] any corresponding political action”.

8 Prestando especial atención a las ficciones de Lucrecia Martel, la teórica observa un clima de “agotamiento” que se refleja en el comportamiento de sus personajes, que están siendo “arrastrados hacia el vacío como consecuencia de la inercia y de la detención” (Amado 2009, 220). Con referencia a Gilles Deleuze, Amado distingue entre los conceptos de *cansancio* y *agotamiento*: “El agotamiento [...] alude a la desaparición de toda iniciativa, a la muerte de toda posibilidad. De modo completamente diferente al cansancio, en el agotamiento puede combinarse un conjunto de variables de una situación caótica porque se renunció previamente a un orden de preferencias, a una necesaria organización de metas, a un imprescindible sentido o dirección” (Amado 2009, 217).

9 Amado se apoya en la conceptualización de Judith Butler para defender una noción políticamente productiva de la melancolía. En su análisis de películas realizadas por familiares de víctimas de la dictadura en Argentina, la teórica puede así identificar “la positividad de las actitudes y gestos melancólicos que se traducen en desafíos abiertos y en demandas al poder” (Amado 2009, 139).

yar en la concepción benjaminiana del término. Con referencia al filósofo alemán, Traverso (2017) ha defendido de forma convincente esta rehabilitación de la melancolía no como una repetición nostálgica, sino como una particular sensibilidad política capaz de asumir y enfrentar los fracasos políticos del pasado. Partiendo de las antinomias conceptuales de Benjamin, el historiador distingue entre la melancolía como un estado anímico que inhibe cualquier accionar político en el presente, por un lado, y como una actitud crítica, por otro, que busca iluminar aspectos del pasado hasta entonces ocultos e inadvertidos. En ese primer sentido, el filósofo, que se consideraba a sí mismo “nacido bajo el signo de Saturno”,¹⁰ criticaba a Erich Kästner y otros escritores asociados a la revista *Weltbühne* por su “melancolía de izquierda” (*linke Melancholie*), que conducía, según su juicio, inevitablemente a una actitud autocomplaciente hacia el presente político. Sin embargo, como argumenta Traverso,

[f]rente a esta melancolía fatalista hecha de pasividad y cinismo, [Benjamin] valoró una melancolía diferente que consiste en una especie de postura epistemológica: una visión histórica y alegórica tanto de la sociedad como de la historia que intenta captar los orígenes de su dolor y recoge los objetos e imágenes de un pasado que espera ser redimido. Lo que surge, señala Jonathan Flatley, “es la imagen de una melancolía politizante e iracunda, en la que el aferramiento a las cosas del pasado permite el interés y la acción en el mundo presente y es, de hecho, el mecanismo mismo de ese interés”.¹¹ (Traverso 2017, 48)

10 En un ensayo del mismo título dedicado a Walter Benjamin, la filósofa y crítica cultural Susan Sontag escribe: “Benjamin era lo que los franceses llaman *un triste*. En su juventud pareció marcado por ‘una profunda tristeza’, escribió Scholem. Se consideraba a sí mismo un melancólico, desdenando las modernas etiquetas psicológicas y recurriendo a la astrología” (Sontag 2011, s. p.).

11 “Against this fatalistic melancholia made of passivity and cynicism, he valorized a different melancholia consisting in a kind of epistemological posture: a historical and allegorical insight into both society and history that tries to grasp the origins of their sorrow and collects the objects and images of a past waiting for redemption. What emerges, Jonathan Flatley points out, ‘is a picture of a politicizing, splenetic melancholy, where clinging to things from the past enables

Esta conceptualización de la melancolía como postura epistemológica e implícitamente política encuentra su fundamento en el estudio de Benjamin sobre el *Trauerspiel* alemán, pero fue retomada y desarrollada por el filósofo en su *Libro de los pasajes* y en las *Tesis de filosofía de la historia*. En estas últimas, la mirada melancólica se asocia con una perspectiva histórico-filosófica sobre el pasado que se piensa no desde las victorias, sino desde los fracasos; no desde la perspectiva de los(las) vencedores(as), sino desde la de los(las) vencidos(as). Esta visión sobre el pasado implica una ruptura con el modelo teleológico, en la medida en que la historia ya no se presenta como un desarrollo lineal hacia alguna finalidad, sino como un alejamiento de un estado original armonioso que se ve perturbado en el curso de la historia. Como el *Angelus Novus* de Paul Klee, que mira hacia atrás con una mezcla de asombro y horror, la historia aparece en esta perspectiva como una colección de derrotas pasadas que esperan ser redimidas en el tiempo del presente (*Jetztzeit*) (Benjamin 1973, 183). En esto, la alegoría desempeña un papel central en un trabajo de recuperación que resignifica estos fracasos dentro de una perspectiva mesiánica y redentora.

En una imagen suficientemente notoria del *Trauerspiel*, Benjamin compara las alegorías con ruinas que han sido despojadas de su sentido original y que, por tanto, están abiertas a nuevos significados.¹² Como muestra Jeffrey Skoller (2005), esta conceptualización de la alegoría como resignificación de objetos descartados, olvidados y varados resulta productiva para el ámbito del cine, particularmente para el cine de compilación y de *found footage*. Trasladando el término benjaminiano del Barroco literario al ámbito del cine moderno, el teórico establece una analogía entre el procedimiento alegórico y el montaje cinematográfico: “Para los(las) artistas modernos(as), el uso de imágenes y sonidos desechados y grabados mecánicamente tiene una posibilidad alegórica porque permanecen inalterados mientras

interest and action in the present world and is indeed the very mechanism for that interest”.

12 Literalmente, Benjamin afirma que “[l]as alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas” (2006, 396).

el contexto original de su existencia desaparece. La intraducibilidad temporal del objeto se convierte en la encarnación de los significados presentes y es generadora de nuevas posibilidades de significación”.¹³ (Skoller 2005, 5) En la medida en que las películas rearticulan los fragmentos audiovisuales dentro de su textualidad fílmica —su presente reminiscente—, estos aparecen bajo una luz nueva, así como, inversamente, el presente se ve afectado por los objetos del pasado. Con referencia a películas como *El día que me quieras* (Argentina, 1997), de Leandro Katz, y *Chile, la memoria obstinada* (Chile, 1997), de Patricio Guzmán, en las que se revisitan dos lugares emblemáticos de la derrota política en América Latina (el Estadio Nacional de Chile que fue usado como centro de detención durante septiembre de 1973 y la notoria fotografía del Ché Guevara muerto en Vallegrande, Bolivia), el teórico afirma que estas “producen posibles contrahistorias que reconsideran oportunidades históricas —como aquellos movimientos revolucionarios fallidos— que quedan sin realizar, pero en las que hay una energía latente que puede proporcionar la chispa para pensar de nuevo la posibilidad de una transformación social progresista en América Latina y en otros lugares”¹⁴ (Skoller 2005, 165).

Partiendo de esta reivindicación de la mirada melancólica como parte de una (re)politización de la memoria política y familiar, se propone examinar en este capítulo el potencial del procedimiento alegórico para un uso político del archivo familiar. Para ello se hace referencia a una película de un cineasta que ha producido más de una docena de documentales con considerables éxitos en festivales inter-

13 “For modern artists, the use of discarded, mechanically recorded images and sounds has allegorical possibility because they remain unchanged while the original context for their existence passes out of visibility. The temporal untranslatability of the object becomes the embodiment of present meanings and is generative of new possibilities for significance”.

14 “[...] produce possible counterhistories that reconsider historical opportunities —such as these failed revolutionary movements— that are left unrealized, but within which there is a latent energy that can provide the spark for thinking anew the possibility of progressive social transformation in Latin America and elsewhere”.

nacionales. João Moreira Salles, al lado de su hermano Walter, es una de las figuras más destacadas de la *retomada* en Brasil. En *No intenso agora* (Brasil, 2017), su última obra, el cineasta se acerca de un modo ensayístico a la coyuntura política del emblemático año 1968. Partiendo de imágenes que la madre del cineasta había registrado durante un viaje a China y Japón en 1966, y mezclándolas con fragmentos de diversos orígenes (películas terminadas e incompletas, reportajes de televisión, grabaciones de radio y cine musical), la película reflexiona sobre una época marcada por la esperanza utópica de una revolución inminente, sobre las propias (des)conexiones biográficas del cineasta y, no por último menos importante, sobre el archivo familiar como medio para representar, actualizar y revisar la historia política. Impregnada de un profundo sentimiento melancólico, *No intenso agora* ofrece una visión idiosincrática de los acontecimientos pasados, enfocándose en momentos decisivos que tuvieron lugar ese mismo año en Checoslovaquia, Francia y Brasil. Con la distancia de un medio siglo, Salles distingue en las imágenes de esta época —en registros *huérfanos* tanto como en imágenes icónicas— sentidos divergentes y no pocas veces contradictorios, promesas implícitas y demandas (aún) no realizadas. Bajo la mirada melancólica del alegórico, los elementos heterogéneos en la película, una vez desligados de su contexto original, producen nuevos sentidos sobre el resurgimiento del 68 y la posterior resignación, sobre la recuperación y la pérdida de la alegría de vivir. La película de Salles habla de una doble experiencia de pérdida, la pérdida de una perspectiva de cambio social y la pérdida personal, que se entrelazan de forma compleja y a veces enigmática. El fracaso que la película pone en escena a través de un elaborado trabajo de archivo no solo ilumina los intentos frustrados de rebelarse contra el orden establecido, sino que también arroja luz sobre las propias limitaciones y contradicciones internas de la película, constituyendo así, al mismo tiempo, el eje temático y formal de la misma.

Al adoptar la actitud melancólica del alegorista con respecto a las derrotas históricas de la izquierda, la película de Salles se inscribe en una larga tradición del cine brasileño que ha encontrado en la alegoría un mecanismo fundamental para asumir y enfrentar el fracaso político. En varias ocasiones, Ismail Xavier (1997; 2008;

2012; 2016) ha examinado el uso de la alegoría en el cine moderno de Brasil, señalando las diferentes formas expresivas que esta ha adquirido a lo largo de las últimas décadas. Si en la primera mitad de la década del sesenta una película como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Brasil, 1964), de Glauber Rocha, todavía alegorizaba la revolución como un destino nacional inexorable,¹⁵ la alegoría adopta en las películas subsecuentes formas cada vez más fragmentarias. Según Xavier, este cambio en la función y estructura de la alegoría en el cine brasileño está relacionado directamente con los eventos políticos —en particular, el golpe de Estado de 1964— que sacudieron las convicciones revolucionarias de los(las) cineastas de izquierda, colocándolos(las) “en una posición difícil [y] obligándolos(las) a realizar revisiones históricas y una especie de recapitulación autocrítica del pasado reciente” (Xavier 2008, 359).¹⁶ Como observa el estudioso brasileño,

15 Existe un amplio debate sobre el término *alegorías nacionales*, que fue acuñado originalmente por Fredric Jameson en relación con lo que este teórico llama *literatura del Tercer Mundo* (*Third World Literature*) y que desde entonces ha provocado tanto numerosas críticas como intentos de rehabilitarlo dentro de una metacrítica postcolonial. Para esta última posición, véase, entre otros, Imre Szeman (2006).

16 “[...] in a difficult position, obliging them to perform historical revisions and a kind of autocritical recapitulation of the recent past”. Vale la pena añadir que, en estas revisiones, la reflexión sobre la (fallida) mediación entre intelectuales y cineastas, por un lado, y el *pueblo*, por otro, adquiere un papel central. Como explica Xavier en otro lugar, “[d]esde 1964, el Cinema Novo había buscado las respuestas; y cuando Glauber hizo *Terra em Transe*, incluyó su trabajo en un conjunto de películas muy particular que optó por el abordaje directo de la cuestión del intelectual frente al golpe y a la revolución. *O Desafio* (El desafío, Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em Transe* (1967), *O Bravo Guerreiro* (El Bravo Guerrero de Gustavo Dahl, 1968) y *Fome de Amor* (Hambre de amor de Nelson Pereira, 1968) son obras que tematizan la ilusión de cercanía y la real distancia entre el intelectual y las clases populares. *Viramundo* (1964), de Geraldo Sarno, y *A Opinião Pública* (La opinión pública, 1967) de Arnaldo Jabor, volcadas al examen de la ‘alienación’ —en el pueblo y en la clase media, respectivamente— pueden ser agregadas a esa serie, en la que cada película define una modalidad específica de reacción frente a los acontecimientos políticos” (Xavier 2016, 163).

[a] partir de películas como *Terra em Transe* y *O Bandido da Luz Vermelha*, las alegorías se hicieron expresiones encadenadas o de la crisis de la teleología de la historia o de su negación más radical, marcando un corte frente a representaciones anteriores de la historia, pasaje que encontró su término en las expresiones apocalípticas provenientes de la nueva generación que rompió con el *Cinema Novo* a fines de la década. En tales expresiones, la perplejidad y el sarcasmo se traducen en estructuras agresivas que, negando horizontes de salvación, afirman una antiteleología como principio organizador de la experiencia”. (Xavier 2016, 157)

De este modo, el recorrido de las alegorías en el cine brasileño refleja la transición de un uso *clásico* de la alegoría como encarnación de un destino o una idea colectiva —inspirada en una revolución inminente— a una noción benjaminiana del término que saca “a la superficie los retrocesos y la faz discontinua de la historia cuando se observa desde el punto de vista de los proyectos abortados de los(las) perdedores(as)”¹⁷ (Xavier 1997, 7-8).

Es en este último sentido donde la película de Salles hace uso de la alegoría como postura epistémica y como método para revisar la historia de los acontecimientos políticos y para vincularla con la memoria familiar del cineasta. A modo de una *alegoresis*, *No intenso agora* lee las imágenes privadas, los *souvenirs* de una turista en China y las películas domésticas de la familia en Brasil a través de las imágenes de una rebelión colectiva —en París, Praga y Río de Janeiro— y viceversa. De este modo, la película construye una conexión entre ambas distinguiendo una relación privilegiada con el tiempo histórico —la *intensidad* de la que habla el título—, al mismo tiempo que expone su naturaleza opuesta e inconmensurable. Como se argumenta en este capítulo, esta conexión se debe, en primer lugar, a la subjetividad del alegorista que construye un sentido político a partir de materiales heterogéneos. Para Benjamin, es justamente esta arbitrariedad de juntar fragmentos dispares la que hace posible revelar un nuevo aspecto del pasado, desapercibido hasta el momento: “El alegórico toma por

17 “[...] to the surface the setbacks and the discontinuous face of history when observed from the point of view of the losers’ aborted projects”.

doquier, del fondo caótico que le proporciona su saber, un fragmento, lo pone junto a otro, y prueba a encajarlos: ese significado con esta imagen, o esta imagen con ese significado. El resultado nunca se puede prever; pues no hay ninguna mediación natural entre ambos” (Benjamin 2005, 375). Del mismo modo, en *No intenso agora*, las asignaciones subjetivas no producen verdades fijas e irrevocables (sobre las revueltas del 68 o de naturaleza biográfica), sino que constituyen resultados frágiles y provisionales de un movimiento de búsqueda principalmente infinito. Como resultado de este montaje de elementos heterogéneos, la película de Salles no solo expone las dimensiones políticas del archivo familiar (tanto el del cineasta como el de otras familias) mostrando cómo el contexto político se inmiscuye en imágenes supuestamente apolíticas; al mismo tiempo, el acceso a través del archivo familiar agudiza el sentido para aspectos menos evidentes en las imágenes tradicionalmente entendidas como políticas (imágenes de manifestaciones, reuniones de obreros(as) y estudiantes) y dirige la atención hacia sus dimensiones afectivas y micrológicas (gestos e instantes aparentemente insignificantes y secundarios), ampliando así la noción de lo político en el archivo tanto público como privado.

Fuera de campo: archivo familiar, acontecimiento político y culpa de clase

La relación entre el archivo familiar y los registros de los sucesos políticos es el tema explícito de la primera secuencia de *No intenso agora*. El filme comienza con fragmentos de una película familiar, de la cual, como comenta la voz en *over*, no se sabe más que lo que las imágenes muestran. Lo que se puede reconocer en las imágenes granuladas y desgastadas es un encuentro familiar aparentemente feliz, una pareja de recién casados en compañía de gente alegre y animada con los rostros dirigidos a la cámara, personas jóvenes y mayores en un jardín, brindando por el bien de los novios y bailando en un círculo agarrados de la mano. A primera vista, se trata de un filme familiar como cualquier otro, reemplazable arbitrariamente por otros donde volvemos a encontrar gestos parecidos

y situaciones equivalentes.¹⁸ Sin embargo, la narración en *voice over* nos da dos datos importantes, uno, deducido directamente de las imágenes, y otro, agregado por información extratextual: se trata de un “filme amador” de Checoslovaquia grabado en el año 1968, y, según lo que se puede ver en las imágenes, las personas retratadas “usam roupas leves num país em que faz frio”, de lo que el narrador concluye que debe ser o “primavera o é verão”. Dada la redundancia del comentario que repite los aspectos aparentemente obvios de la imagen —con una voz que es al mismo tiempo aproximativa y definitiva, discreta pero dotada de una incuestionable autoridad—,¹⁹ fácilmente se podría pasar por alto la escasa información que nos ofrece, pero, cuando la película vuelve una hora después a los acontecimientos que ocurrieron simultáneamente en la capital de Checoslovaquia, queda evidente la insinuación que se esconde tras las palabras del narrador. Esta vez no se trata de una película familiar en un sentido estricto, sino de imágenes de un *amateur* —diferencia que se desdibuja en el comentario del director—²⁰ grabadas desde el escondite de la propia vivienda en la ciudad. No es la felicidad familiar lo que anima al(a) desconocido(a) cineasta a producir estas imágenes mudas en blanco y negro, sino la irrupción de los tanques soviéticos en la ciudad. Documentos de la violenta represión de la Primavera de Praga están al lado de las idílicas imágenes del archivo familiar. ¿Qué tienen que ver unas con otras?

18 Recordamos la constatación de Roger Odin: “[N]o hay nada, de hecho, que se parezca tanto a un film familiar como otro film familiar” (Odin 2007, 203).

19 Con referencia a Carl R. Plantinga, podemos distinguir entre una “voz formal” que “explica, enseña y dirige” y una “voz abierta que es más vacilante en su posición epistemológica” (Plantinga 2014, 159). En la película de Salles encontramos una voz que vacila entre estos dos polos, pero que tiende, pese a su autoridad epistemológica, a un modo abierto que corresponde a la forma ensayística de la película.

20 Si bien no siempre se puede distinguir de manera tajante entre una película familiar y una película *amateur*, la primera constituye una expresión específica dentro de un campo más amplio del cine de aficionados. Por lo general, el cine doméstico no comparte las ambiciones (estéticas, políticas y sociales) que se pueden observar en otras películas *amateur*, como la del(de la) anónimo(a) cineasta checoslovaco(a).

Una respuesta posible la ofrece el narrador ya en los primeros minutos de esta obra, que comprende en total más de dos horas. A las películas familiares de la Checoslovaquia siguen imágenes semejantes de Brasil. Una toma en blanco y negro muestra una familia de paseo por la ciudad. Tres niños y dos mujeres aparecen en las imágenes, una de ellas sale del encuadre mientras la niña camina, llevada de la mano de su mamá y de su hermana, hacia la cámara. “A câmara pensa que está registrando apenas os primeiros passos de uma criança”, comenta la voz del director en *over*, “sem querer mostra também as relações de classe de um país. Quando a menina avança a babá recua. Ela não faz parte do quadro familiar, e muito provavelmente sem que ninguém peça, foi a ocupar o fundo da cena, onde se confunde com os passantes”. Registros explícitamente destinados a “solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida de la familia” (Bourdieu 2003, 57) dan cuenta de las relaciones coloniales y de clase que se inscribieron en ellos. “Nem sempre a gente sabe o que está filmando”, comenta Salles sobre la escena en una reminiscencia directa de *Le fond de l'air est rouge* (Francia, 1977), película de Chris Marker igualmente dedicada a los movimientos sociales del 68 y con la cual *No intenso agora* dialoga de manera intensa, aunque implícita. Igual que para el director francés, no es el hecho positivo en la imagen que interesa aquí en primer lugar, sino lo contingente en el proceso de la reproducción visual que trasciende el sentido intencionado de la representación. El “inconsciente óptico” (Benjamin 1973, 48) de las imágenes se eleva a la consciencia y las supuestamente *apolíticas* son expuestas en su dimensión política.²¹ Empleando las imágenes domésticas a modo de un contraarchivo, la película distingue en ellas momentos que se escapan a su cercado institucional y crea así una “disparidad intencional” (Baron 2013, 11) entre lo que las imágenes originalmente *querían decir* y lo que significan en su nuevo contexto.

21 Como explica Miriam B. Hansen, el término de Benjamin se refiere tanto “to the psychic projection and involuntary memory triggered in the beholder as it assumes something encrypted in the image that nobody was aware of at the time of exposure” (Hansen 2012, 156).

Partiendo de este archivo familiar de una familia desconocida, la película pasa a las imágenes domésticas de la propia familia del cineasta. El legado fílmico de la madre del director, Elisa, constituye el verdadero punto de partida. Sus imágenes son el centro subjetivo que une el material heterogéneo del extenso y ambicioso ensayo de Salles. Se trata de pequeños filmes de una *amateur*, grabados durante un viaje turístico en el año 1966 a la aún joven República Popular de China; imágenes que, como bien subraya la voz del hijo-cineasta, “não foram feitas para a historia, são apenas sobras de um momento da vida”. Interesada en primer lugar en las *bellezas* del país, la madre se convierte en testigo de la Revolución Cultural, que estaba, en este momento, apenas iniciándose. Una vez más, la dimensión política de lo que las imágenes presencian y testifican no se puede estimar desde la perspectiva de la operadora. Sin embargo, a diferencia de las otras imágenes de archivo, sometidas a una mirada sobria y analítica, las de la madre adquieren en la película de Salles un significado emocional y afectivo, un excedente que puede llamarse, con Roland Barthes (2009), el “tercer sentido” de la imagen fílmica. El cineasta distingue en los fragmentos fílmicos y en el diario de su madre una *intensidad* que da cuenta de la impresión sobrecogedora e inesperada que dejó el ambiente de renovación política en ella, un sentido de felicidad que la película llega a caracterizar por su cercanía al evento histórico. A partir de las imágenes de China, la película pasa a otros momentos decisivos (y no menos dramáticos) de la historia política de izquierda que dos años después se condensaron de manera única: las revueltas en el mayo del 1968 en Francia, la ocupación militar de Praga en agosto y las manifestaciones en Brasil por causa del asesinato de Edson Luís en marzo del mismo año.

¿Cómo se relacionan las imágenes familiares con las de los sucesos políticos del 68? Ambas, así se podría decir en una primera aproximación y partiendo de la película de Salles, tienen una relación particular con lo extraordinario en lo ordinario. Así como las películas familiares privilegian los momentos destacados de la vida familiar en su cotidianidad, también las imágenes del 68 representan en primer lugar los momentos de la irrupción y de la suspensión temporal del orden cotidiano. Tanto el “domingo político” (Jehle 2005) (manifestaciones, huelgas y barricadas) como el domingo familiar (cumpleaños, bodas y viajes) interrumpen, aunque sea solo por un momento, la rutina cotidiana. Pero, si el primero

tiene como meta subvertir el orden existente a largo plazo —una pretensión cuyo fracaso describe *No intenso agora* en relación a las revueltas del 68—, las imágenes familiares se prestan, por lo general, para “solemnizar y eternizar” (Bourdieu 2003, 57) el orden familiar a través de sus representaciones idealizantes. No obstante, la analogía entre ambos que construye la película de Salles se apoya en la fuerza de un sentimiento, un excedente utópico que está vinculado con la vivencia extraordinaria, una promesa de felicidad que no se arredra ante la desilusión (la vuelta al orden cotidiano). La mencionada *intensidad* del título del filme conecta las imágenes y los textos del viaje de la madre a China con el archivo de las revueltas en Francia: “Cada segundo tem a espessura da eternidade”, cita Salles a un estudiante parisiense, y añade a ello la esperanza de que su madre “tenha experimentado um pouco disso”. Al mismo tiempo, se congela en el plano la imagen de una mujer joven que avanza hacia la cámara con una sonrisa en medio de una lucha callejera. La expresión visible de felicidad hace pensar en las imágenes familiares con las que comienza la película. En reiteradas ocasiones *No intenso agora* vuelve a la pregunta sobre el rol de la alegría en el acontecimiento político.

Si la sensación de un *espesor del tiempo* se basa en la experiencia (ilusoria hasta cierto punto) de participar en el proceso histórico, o, al menos, como en el caso de la madre durante su viaje a China, presenciarlo de manera inmediata —“nã o passado mas a história em ação”—, al no darse los cambios esperados, el sentimiento de exaltación hace sitio a la consciencia del fracaso. La *intensidad del ahora* se pierde en el vacío de promesas no realizadas, la emoción de la revuelta política cae en resignación. Los domingos de la vida son cobrados por la existencia cotidiana. El tono melancólico que se evoca desde la primerísima imagen y que se refuerza con el timbre de la voz del cineasta en el *voice over*, se comienza imponer sobre la totalidad del relato fílmico. *No intenso agora* muestra el resurgimiento desde la perspectiva del fracaso, la felicidad desde la perspectiva de la tristeza, y termina con la pérdida total de la alegría de vivir. Es la mirada del melancólico que Benjamin describió reiteradamente: la historia se le presenta como un montón de escombros del cual hay que recuperar lo que en ello queda enterrado para salvarlo del olvido (Pensky 2001; Benjamin 2006). La reflexión melancólica sobre un tiempo perdido, una posibilidad histórica que aparecía tanto en

el Mayo francés como en la Primavera de Praga, se conecta en la película con una pérdida irrecuperable y personal que no se menciona sino de manera indirecta. En ambos casos, la vida aparece desde el ángulo de la tragedia de la muerte.²² La alegría, muy presente en el archivo de los años sesenta, desaparece en las décadas subsecuentes tanto de las imágenes públicas como de las películas familiares.



Figura 2.1. La madre del cineasta en *No intenso agora*, de João Moreira Salles. Material generosamente cedido por VideoFilmes.

La conexión entre la historia colectiva del 68 y los recuerdos personales del cineasta (a través de los registros de la madre) se debe entonces a la “meditación subjetiva” (Benjamin 2006, 457)

22 El aforismo de Benjamin sobre el barroco “[C]onsiderada así desde la muerte, la vida es sin duda producción de cadáveres” (2006, 439) no solo refleja la mirada melancólica del alegorista, sino que puede aplicarse de manera más general a la imagen cinematográfica, como la entendía André Bazin (1990) en su clásico texto sobre la *Ontología de la imagen fotográfica*, como el “embalsamamiento del tiempo”.

del melancólico. Las líneas que traza *No intenso agora* entre ambos no solo parecen *construidas*, sino que lo son en un sentido literal: construcciones de elementos heterogéneos y en parte contradictorios que en realidad no comparten mucho más de lo que en la misma película se conecta de manera arbitraria y compleja. De pronto, las películas domésticas entran en oposición con las imágenes de la revuelta. Filmaciones en Super 8 de unas vacaciones de playa anuncian —siguiendo una lógica aparentemente causal— el fin de la revuelta en París. La promesa colectiva de felicidad contenida en los registros públicos hace sitio a la alegría privada de las imágenes familiares, pero, también con miras al archivo de la familia Moreira Salles, la distancia que separa las imágenes familiares de las imágenes políticas no puede ser mayor: no solo porque el mundo de la alta burguesía, a la cual pertenece la familia del cineasta, difícilmente se deja conciliar con las ideas de una revuelta antiburguesa y antiautoritaria, sino porque la búsqueda del cineasta de imágenes que indiquen rasgos de la revuelta en el archivo filmico de la familia, que vivía entre el 1964 y 1968 en París, resulta en vano. “Minha mãe guardou imagens da China onde foi como turista”, comenta la voz de Salles sobre los registros audiovisuales de una manifestación en el primero de mayo del 1967 en Saint-Nazaire, “da França, onde morávamos, não tem imagem nenhuma”. La historia de Salles está conectada con los acontecimientos políticos en Francia, pero de una manera negativa, que se inscribió como una ausencia en las películas familiares. Cuando en París la rebelión se acercaba a su clímax, la familia regresa a Brasil —por miedo a una revolución que nunca llegó a producirse—. Partiendo del archivo filmico de la familia brasileña, se podría pensar que el “mayo del 68 nunca ocurrió”, como dice Gilles Deleuze (2007, 213) acerca del acontecimiento del 68. Pero, a diferencia del filósofo francés, que utiliza estas palabras para expresar la imposibilidad teórica y práctica de asimilar el mayo del 68 como *acontecimiento*,²³ la pelí-

23 Como argumenta Deleuze en su breve nota sobre el mayo del 68, “el propio acontecimiento se encuentra en ruptura o en desnivel con respecto a las cau-

cula de Salles propone otra lectura que cierra los eventos políticos sobre sí mismos.

Con la excepción de las imágenes que la madre había registrado durante su viaje turístico a la China revolucionaria, los sucesos políticos de los años sesenta constituyen, en el archivo de la familia del cineasta, un fuera de campo absoluto. Si la ausencia del Mayo francés en las películas familiares todavía se explicita en la película, la narración guarda silencio sobre la realidad brasileña, que, a excepción de una secuencia que muestra el funeral del estudiante Edson Luís de Lima Souto,²⁴ está siendo activamente eludida (Junqueira Da Silva 2019). Esta omisión se debe, en primer lugar, al hecho de que los acontecimientos que ocurrieron paralelamente en Brasil no quieren encajar del todo en el argumento global de la película. A diferencia de Francia y Checoslovaquia, el 68 en Brasil no marca un momento de ruptura. Al contrario, es el momento en el que la dictadura militar, instaurada cuatro años antes, entra en una nueva fase de violenta represión política con la suspensión de los derechos constitucionales (el estado de excepción inaugurado por el *Ato Institucional N.º 5*). Mientras los acontecimientos en Francia (y, por poco tiempo, también en Checoslovaquia) todavía alimentaban una esperanza utópica, la dictadura en Brasil ya se estaba preparando para cortar de raíz cualquier movimiento de izquierda. Pero parece haber otra razón por la cual se omiten en la película los acontecimientos políticos que tenían lugar paralelamente en el país de origen del director. Si Salles se cuida generalmente de abordar la historia de su familia de manera abierta —como bien

salidades: es una bifurcación, una desviación de las leyes, un estado inestable que abre un nuevo campo de posibilidades. [...] En este sentido, aunque un acontecimiento sea contrariado, reprimido, recuperado, traicionado, no por ello deja de implicar algo insuperable. [...] Mayo del 68 pertenece al orden de los acontecimientos puros, libres de toda causalidad normal o normativa” (Deleuze 2007, 213).

24 Como nos informa la narración en *over* que acompaña las imágenes en blanco y negro, se trata de un material registrado por los cineastas Eduardo Escorel y José Carlos Avellar. Al igual que en las películas anteriores de Salles, Escorel figura como montajista en el proceso de producción de *No intenso agora*.

puede mostrar Furtado con relación a la película anterior del cineasta, *Santiago*—,²⁵ la propia implicación de la familia en el sistema político y económico de Brasil no solo hubiera complicado de sobremanera el relato reservadamente autobiográfico, sino que habría hecho necesario plantearse preguntas realmente incómodas en relación a la historia familiar y su involucramiento en las políticas autoritarias de la época. En cambio, la película recurre a un lenguaje poético (de acuerdo al tono melancólico y la nostalgia evocada por las imágenes del archivo familiar) para circunnavegar elegantemente el tema, retrocediendo al mismo tiempo al punto de vista ingenuo de la memoria infantil. Mientras la narración en *over* nos informa sobre la vuelta de la familia del director a Brasil, vemos imágenes idílicas tomadas del archivo familiar, sin que la película establezca alguna relación entre este dato autobiográfico y los acontecimientos políticos en el país de destino. Así, la vida cotidiana en París es recordada por la voz del director solo en contraste a la vida en Brasil —aquí los rayos de luz del trópico, allá la obscuridad de los patios parisienses—.

Es, entonces, en esa diferencia de clase —que implica una culpa que no se admite, sin embargo, de manera directa— en la que radica una distancia infranqueable que separa las imágenes familiares de las imágenes políticas del 68. En reiteradas ocasiones, Salles señala la inconciliable diferencia, tanto política como económica, que separaba a su madre de los sucesos políticos en China. La propia riqueza en un país donde prevalece la pobreza —una pobreza, ciertamente, que la película tiende a estetizar con el escritor italiano Alberto Moravia— se plantea como una contradicción: “Ela e o pais eram contrários absolutos. Eu sempre queria saber o que acontece quando os contrários se encontram”, comenta Salles en el *voice over* sobre los registros del viaje a China. En las imágenes se visualiza la contradicción de clase haciendo hincapié en las inscripciones revolucionarias que se pueden

25 En un veredicto final, Furtado afirma que “[d]oubtless a masterpiece of contemporary Brazilian cinema, *Santiago* is nevertheless a conservative film, aristocratic in its sensibility, as highly protective of an ideal image of the family as is the home mode in its classic form” (Furtado 2019, 160-161).

distinguir en las fachadas de las casas, delante de las cuales aparece repetidamente el grupo de viajeros(as) extranjeros(as) que muy probablemente desconocían su contenido (volveremos sobre el carácter *enigmático* que adquieren estas inscripciones en la lectura de Salles). En otra ocasión, el cineasta se plantea la pregunta de cómo su madre se habría posicionado frente a los levantamientos del mayo del 68. Mientras el plano muestra una multitud de personas en la calle que literalmente llevan la felicidad escrita en sus frentes, Salles se pregunta si su madre “reconheceu a alegria das ruas”. A la imagen de un grupo de manifestantes sigue una secuencia que muestra personas no involucradas —de aspecto burgués— que observan los sucesos de la calle desde su balcón.²⁶ El abucheo de la multitud que acompaña las imágenes en la banda sonora parece dirigirse contra los(las) espectadores(as), haciéndose eco del famoso lema “Todo espectador es un cobarde o un traidor”, de *La hora de los hornos*. Dada la posición de la madre del cineasta, sin embargo, se refiere indirectamente a ella.

Ante esta contradicción entre la pertenencia de clase del cineasta-narrador y el tema que aborda, el intento de conectar la historia familiar con la historia política parece estar condenada desde un principio al fracaso. Este fracaso predeterminado, sin embargo, no termina siendo perjudicial para la película; por el contrario, es justamente esta imposibilidad de conciliar las dos historias presentes en el archivo familiar y el archivo público la que motiva *No intenso agora* de manera intrínseca. Haciendo de la necesidad virtud, Salles pone el fracaso en el centro de su reflexión cinematográfica al convertirlo en el eje temático y formal del filme.²⁷ A modo de una *mise en abyme*, construye un complejo juego de reflejos que reproduce el fracaso de los movimientos políticos progresivos en un plano formal que a su vez ilumina las propias limitaciones y contradicciones internas de la película.

26 Se trata de fragmentos del cortometraje *Le Joli Mois de mai* (Francia, 1968), de Jean-Denis Bonan, Renan Pollès y Natalie Perrey.

27 En su lúcida lectura de *Santiago*, película anterior del cineasta brasileño, Ilana Feldman no solo reconoce en la “emergência do fracasso” un tema central de la obra de Salles, sino también una preocupación más general de la cinematografía nacional que encuentra en ella una “possibilidade de criação” (Feldman 2012, 14).

Microfisionomía del evento político: gestos, jeroglíficos y escenarios otros

No es de extrañar que una película sobre el 68 trate del tema de la vida cotidiana. Para figuras centrales del ámbito intelectual en torno a la revuelta en Francia como Henri Lefebvre o Guy Debord, una comprensión de la cotidianidad era más que un problema teórico, era un problema de índole político-práctico. La “modificación consciente de la vida cotidiana”, como este último mantuvo en su famosa conferencia, era el objetivo explícito de la revuelta: “La vida cotidiana es la medida de todas las cosas: del cumplimiento o más bien del no-cumplimiento de las relaciones humanas, del empleo del tiempo vivido, de la búsqueda del arte, de la política revolucionaria” (Internacional Situacionista 1999, 188), decía Debord apenas comenzando la década de los sesenta. Sin duda, el mayo del 68 marca una ruptura en la cotidianidad de las personas en la ardorosamente disputada capital de Francia y más allá de ella. La real, aunque temporaria, “suspensión de la existencia cotidiana”²⁸, que Lefebvre redujo elocuentemente a las palabras “sin correo, sin gasolina, sin transporte”²⁹ (Lefebvre 1969, 89), constituía la condición para su transformación verdadera y sostenible. Por tanto, es consecuente que *No intenso agora* introduce el resurgimiento político en Francia con un documento de las huelgas del 1967 de los(las) trabajadores(as) de astillero de Saint-Nazaire. En un fragmento de *Le premier mai à Saint-Nazaire* (1967), de los cineastas Marcel Trillat y Hubert Knapp, que la película incluye, un sindicalista recuerda cómo este periodo cambió la percepción de los(las) trabajadores(as) con respecto al mundo laboral y su existencia cotidiana. Según su testimonio, estos(as) ya no querían ser “des gens qui existent, mais des gens qui vivent”. La entrevista es introducida con un ceremonioso desfile de trabajadores(as) a propósito del primero de mayo del mismo año, visiblemente vestidos(as) para una ocasión especial y cantando a coro la *Internationale*. Con las palabras del sindica-

28 “[...] suspension of everyday existence”.

29 “[...] no mail, no gasoline, no transportation”.

lista y con la imagen festiva, la secuencia reafirma una diferenciación —análoga a la experiencia del viaje de la madre del cineasta— entre la cotidianidad y el domingo, entre la vida y la existencia, entre el recuerdo y el olvido.

La interrupción de la vida cotidiana y el nuevo estado de excepción encuentran su expresión en las imágenes de las barricadas; imágenes de archivo, destinadas a un uso didáctico para poner en escena la violencia de las protestas y para asimilar los sucesos dentro de una lógica espectacular (Scheppe y Ohrt 2018, 666), son comentadas en el *voice over* con las palabras de Laurent Joffrins: “Em Maio a vida cotidiana mudou. Ele escreve: ‘As mulheres não querem mais voltar para casa, os homossexuais não querem mais esconder, os operários não se sentem mais obrigado tirar a boina toda vez que passam diante de um capataz’”. Los cambios radicales que describe el periodista francés no se pueden deducir de modo alguno de las imágenes. La cita contradice los rostros curiosos que aparecen en el plano, personas que inspeccionan los restos visibles de la lucha callejera tapándose las narices con sus manos. Salles encuentra en las películas militantes del mismo tiempo lo que suprimen las imágenes codificadas. En una aproximación que se podría describir como una “microfisionomía” (Blümlinger 2009, 158) de las revueltas de mayo, *No intenso agora* somete las imágenes a una meticulosa revisión. *Ce n’est qu’un debut* (Francia, 1968), de Michel Andrieu, el primer filme sobre mayo del 68, como destaca la voz del cineasta, sobre las huelgas espontáneas de trabajadores(as) en Caen y Redon y las rebeliones en las universidades, comienza *in medias res*. *No intenso agora* se detiene un momento en el primer fotograma de la película colectiva de estudiantes, en una imagen que resalta por su *arbitrariedad*, es decir, por representar un instante principalmente intercambiable con cualquier otro, mientras escuchamos la voz del director sobre la banda sonora: “Os diretores tinham pressa e o filme não perde tempo em créditos de abertura. Começa assim. Á seco”. Otra escena, tomada prestada de la misma película, muestra estudiantes durante una disputa con una autoridad académica. Mientras la imagen se detiene, la voz de Salles comenta su composición: “A autoridade no alto, os estudantes embaixo. A esquerda do quadro um jovem de dedo em riste. É Maio e agora quem se cala é o mestre”. Salles interpreta los

dos fotogramas como síntomas del 68 que expresan —tanto en la relativización de las formalidades cinematográficas como también en el desafío de las jerarquías sociales—, hablando con las notorias palabras de Friedrich Nietzsche, una *revalorización de todos los valores*.

La forma cinematográfica y el contenido político se relacionan aquí de un modo que se puede entender, con Roland Barthes, como la descodificación de una “situación social” —la situación del 68— que se expresa en los gestos capturados en las imágenes. Tomando prestado un término de Berthold Brecht, el teórico francés define un “gestus social” como “un gesto, o [...] un conjunto de gestos (nunca de una gesticulación), en el que puede leerse toda una situación social” (Barthes 2009, 97). Se trata, por tanto, de un momento privilegiado, “totalmente concreto y totalmente abstracto” a la vez, “un jeroglífico en el que se puedan leer, de una sola ojeada (de un solo golpe de vista, si se trata de teatro o cine), presente, pasado y futuro, o sea, el sentido histórico del gesto representado” (Barthes 2009, 97). Esta idea, relacionada con el concepto del “instante preñado” desarrollado por Gotthold Ephraim Lessing en relación a las artes plásticas, inevitablemente lleva a nuevos problemas cuando se aplica al cine, ya que en este, como nos advierte Raymond Bellour, “el instante privilegiado [...] solo nace del instante cualquiera” (Bellour 2009, 121). Cuando Salles aísla el primer fotograma del primer filme sobre mayo del 68, no hace otra cosa que *eleva* la arbitrariedad de un *instante cualquiera* a un fragmento altamente significativo. Lo que se resignifica posteriormente con detener la imagen y comentarla se supone que es significativo de antemano: no es el descuido que hace ignorar a los(las) estudiantes de cine las exigencias formales de su campo, sino una urgencia política que se expresa consciente o inconscientemente ahí. Siendo una película que ya no comparte la misma urgencia de un cine militante, *No intenso agora* se detiene en esta imagen fugaz que para sus autores(as), sin duda, no tenía el mismo peso. No exento de cierta didáctica que también le es propia al teatro brechtiano, Salles tiende a fijar —frente a su irreducible polisemia— el significado de las imágenes. Así procede con el fotograma inicial de *Ce n'est qu'un debut*, pero también en la escena de la disputa entre los(las) estudiantes y la autoridad universitaria, un instante cualquiera es tomado, de

manera didáctica, como un momento decisivo y cargado de sentido. El *voice over* conduce la mirada de los(las) espectadores(as), llama la atención sobre partes específicas del cuadro e insiste en lo aparentemente secundario o *inconsciente* de la imagen. En esto, la misma interrupción del tiempo fílmico se puede entender como un gesto: “ese gesto insuperable”, como dice Bellour (2009, 20), de detener la imagen, es una manera de significar, de sujetar y de mostrar. A través de manipulaciones temporales en el material original como la repetición, la ralentización y la detención de las imágenes, *No intenso agora* extrae de estas un significado social y político que solo a través de una posterior revisión y reelaboración se hace *legible*.

Es significativo aquí el uso de la palabra *jeroglífico* por parte de Barthes para señalar cómo un solo gesto, o la representación de un gesto en un solo instante (la imagen congelada), puede contener un sentido verdaderamente sociopolítico. Si bien Benjamin rechazaba ocasionalmente la comparación de las imágenes cinematográficas con los signos egipcios,³⁰ el filósofo situaba el origen de la alegoría en “los esfuerzos realizados por los eruditos humanistas para descifrar los jeroglíficos” (Benjamin 2006, 386). Basándose en especulaciones atrevidas y en malentendidos productivos sobre el carácter pictórico de estos signos antiguos, estos comenzaron a emplear una *escritura* de imágenes a imitación de los jeroglíficos. De este modo “nacieron las iconologías, que no solo elaboraban por completo sus frases, traduciendo sus proposiciones ‘palabra por palabra por medio de especiales signos gráficos’, sino que, no pocas veces, venían presentados como léxicos” (Benjamin 2006, 386). Ahora bien, así como para el alegorista “las cosas solo representan las entradas de un secreto diccionario que dará a conocer sus significados al iniciado” (Benjamin 2005, 229), los fragmentos del archivo fílmico del 68 apare-

30 En su ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin defiende el cine contra los “autores especialmente reaccionarios” y su “empeño de ensamblar el cine en el *arte*” buscando su importancia en “elementos culturales” —como lo hace Abel Gance cuando lo compara con los jeroglíficos—. Es sabido que el mismo Benjamin trabajó en dirección contraria, argumentando cómo la “época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural” (Benjamin 1973, 32-33).

cen en la película de Salles como imágenes enigmáticas que contienen un sentido que no se revela sino a la vista del(de la) iniciado(a). A modo de una *iconología* o *emblemática*, *No intenso agora* interpreta las imágenes como *jeroglíficos enigmáticos* en los que se concentran significados recónditos y referencias lexicales. Dos primerísimos planos se aíslan con este objetivo de descifrar su sentido misterioso, “os primeiros planos fechados do primeiro filme de Maio”, como constata la voz del cineasta con énfasis: un emblema en un casco de motorista que incluye el imperativo “Souriez!” y un afiche en la universidad de Paris-Nanterre con la inscripción “Il n’y a que la révolution qui puisse nous délivrer de l’ignoble poids morts des survivances”. Ambas inscripciones enigmáticas, emblemáticas ya desde su misma forma, condensan el sentido del resurgimiento del 68 en Francia *en nuce*: la alegría y la ruptura, o la alegría de la ruptura —la liberación de lo que Marx (1988) llamó el peso de “las generaciones muertas”— encarnan en la lectura de Salles la revuelta en su totalidad, mientras que su realización en la vida cotidiana aparece como objetivo principal de toda política revolucionaria. Es en este sentido que Salles cita a Daniel Cohn-Bendit, quien asume en la película el papel de un testigo principal: “Ter uma identidade antiautoritária significa introduzir o prazer na vida cotidiana”, y añade: “Podia ter acrescentado: e também a alegria, e também a felicidade”. Sin embargo, en los dos emblemas no solo se pueden *leer* las aspiraciones del 68, sino que, al mismo tiempo, estos aparecen como presagios de un futuro en el que se tergiversan estos imperativos políticos hasta obtener lo contrario; un futuro en el que la persistencia de la existencia cotidiana se impone a los intentos de ruptura y donde la promesa de felicidad hace sitio a la tristeza.

La vuelta a la vida cotidiana como destino fatal de las revueltas del 68 está presente ya desde el título de la primera parte de *No intenso agora*, “A volta à fábrica”, donde, en una inversión lacónica de *La sortie de l’usine Lumière à Lyon* (Francia, 1895), de Louis Lumière, una de las primeras películas de la historia del cine y con la que cierra la película de Salles,³¹ se anuncia la restauración del

31 En el fondo de esta decisión de incluir el fragmento de Lumière está además, no cabe duda, el “gesto cinéfilo de un cineasta, que dice sobre el primer cine que

orden social y político. El título es programático en un sentido literal: después de poco menos de un mes de estado de excepción y de algunas libertades conquistadas, los(las) trabajadores(as) se ven obligados(as) a retomar el trabajo, mientras que los sindicatos negocian a sus espaldas y De Gaulle promete restablecer el orden en el país. También en Praga se vuelve, después de la retirada de las tropas del Pacto de Moscú, a la normalidad. Como comenta la voz del director en el *over* de la escena de una película *amateur* con el título *Podivný podzim* (Checoslovaquia, 1968), que traduce como “extraño otoño”, de un tal V. Rula, que se da a conocer como autor en los títulos iniciales y del que nada más sabemos, “as crianças precisam ser levadas pelo parque. As famílias passeiam. O trabalho segue”. En una secuencia de imágenes poéticas que muestran cómo se restaura la vida cotidiana en las calles y los parques de la capital checoslovaca, se mezclan imágenes de una placa conmemorativa a Marie Charoušková, una trabajadora que murió, con apenas veinticinco años de edad, por causa de la invasión soviética. Las imágenes en blanco y negro, sin duda uno de los hallazgos más fascinantes dentro del amplio cuerpo que reúne la película de Salles, son de un recuerdo personal e íntimo de la derrota de la Primavera de Praga, de la subsecuente desilusión y del luto por los que pagaron con su vida en el intento de renovar un sistema político condenado al fracaso. La ficha técnica que acompaña la película *amateur* dice, como nos informa el director en el *over*: “Tentativa de capturar o clima de desalento do outono de 68”.

Todavía no terminado el año 68, el sociólogo francés Henri Lefebvre escribe a propósito de la revuelta en Francia: “El proceso revolucionario comienza con la sacudida de la vida cotidiana y termina con su restauración”³² (Lefebvre 1968, 76). La secuencia central que ilustra literalmente la *vuelta a la fábrica* trata de una trabajadora que

este era el mejor”, como afirma Christa Blümlinger (2009, 63) con referencia a la *reprise* de las *vistas* de Lumière en el cine contemporáneo de vanguardia.

32 “Le processus révolutionnaire commence par l'ébranlement de la quotidienneté et se termine par son rétablissement”.

se niega con vehemencia a retomar su trabajo. El plano secuencia, que dura un poco más de cinco minutos y viene de una película que nunca se llegó a terminar, con el título provisional de *La reprise du travail aux usine Wonder* (Francia, 1968), de Jacques Willemont, Pierre Bonneau y Liane Estiez, muestra, según el narrador, tan concreto como ejemplar, “como Maio terminou”. Después de una elección convocada por el sindicato en la que los(las) trabajadores(as) decidieron retomar el trabajo en la fábrica, se entrama una discusión entre una trabajadora de nombre Jocelyne, dos representantes del sindicato y un estudiante. En una mezcla de indignación y desespero, en la que se anuncia el destino de aquellos que no se podían conformar con el regreso al *statu quo ante*,³³ la trabajadora se niega a reconocer la victoria parcial por la cual los sindicalistas intentan justificar el fin de la lucha laboral. Vestida de blanco y con los brazos cruzados, la trabajadora se opone a los dos sindicalistas de traje negro, mientras que un estudiante intenta sin mucho éxito interferir en la discusión. La posición de este último se interpreta en la película de Salles como un ejemplo paradigmático de que, apenas pasado el mes de mayo, “os estudantes já não interessam”. La secuencia termina mostrando como los(las) trabajadores(as) entran por un portal, excepto una trabajadora que vuelve —en un último acto de resistencia— a salir de la fábrica.

Si bien la secuencia de *La reprise* parece ilustrar el argumento general de la película sobre el movimiento estudiantil en Francia, a saber, que se ha desvinculado de la clase obrera y, por tanto, de la base social de sus aspiraciones revolucionarias, este carácter ilustrativo se produce a costa de la precisión. Viéndolo bien, los(las) estudiantes

33 Kristin Ross compara la figura de la novela de Jean-François Vilar *Nous cheminons entourés de fantômes aux fronts troués* con la trabajadora Jocelyne de *Le reprise*: “She represents the anonymous militants of May and those lost in May’s aftermath: the suicides, depressions, and despairs of those who became derailed, horrorstricken or dumbfounded by the reversals and recuperations that transpired after May —those who didn’t embrace the forward march of modernity, those who were inexorably caught between trying to make something continue that had lost its momentum and trying to reintegrate back into a society they had so forcibly rejected and tried to bring down” (Ross 2008, 198).

no asumen una posición marginal en dicho escenario; al contrario, intervienen activamente en la discusión sobre *la vuelta a la fábrica* (la cámara se detiene durante un rato en el estudiante que intenta en vano persuadir al sindicalista). Sin duda, la escena está captada desde la perspectiva del joven equipo de estudiantes de cine que salieron con sus cámaras para grabar lo que más tarde sería reconocido como un acontecimiento importante del cine militante de la época. Sin embargo, para hacer encajar el fragmento en su perspectiva global sobre el 68, los(las) estudiantes son invisibilizados(as) en la película de Salles como autores(as) de lo que vemos. Además, la película tiene que pasar por alto el acto de resistencia con el que termina la secuencia para presentarla como un documento del fracaso. La secuencia muestra, entonces, las limitaciones de un discurso general sobre un movimiento sumamente diverso y contradictorio, al mismo tiempo que evidencia cómo el archivo audiovisual puede *vengarse* de una lectura que tiende a reducir el potencial polisémico de las imágenes y sonidos con el fin de adecuarlos a una visión o una idea preestablecidas. Así como el registro audiovisual siempre excede la intención que el(la) operador(a) puede tener en el momento de dirigir su cámara al mundo filmado —como se muestra en los primeros minutos del filme con respecto a las películas familiares—, también en el momento de revisar el material audiovisual *a posteriori* podemos encontrar aspectos que se escapan a esta *segunda* mirada.

El movimiento de avance y retroceso, de partida y de vuelta al orden cotidiano, que caracteriza, según el narrador, tanto la Primavera de Praga como el Mayo francés, encuentra su expresión figurativa en una imagen icónica —la más notable “do acervo de gestos de 68”, como comenta el narrador— que muestra a un joven militante lanzando una piedra en dirección a la policía. Mientras se repite la imagen a cámara lenta, Salles describe en el *voice over* el movimiento de la figura: “O corpo vergado para atrais, o braço em estilingue, a energia represada a um segundo da descarga. O giro de atleta olímpico. E quase sempre, o recuo”. De nuevo, el gesto concreto de la pedrada es tomado por un gesto social en el que se puede *leer* no solo el presente de la revuelta, sino también su futuro (pasado): la contrarrevuelta, el retroceso de un movimiento que pierde, con el tiempo, la fuerza de su

impulso inicial. Si se compara el montaje de Salles en *No intenso agora* con el uso que Marker hacía de las mismas imágenes cuatro décadas antes en *Le fond de l'air est rouge*, queda manifiesto como los dos cineastas desarrollan, a partir del mismo material de archivo, un sentido histórico muy distinto, si no contrario. La película de Marker, que, dicho de paso, también representa una mirada poco optimista sobre el 68 y los años siguientes, se limita a mostrar el movimiento progresivo de los militantes —en un montaje que pone en paralelo las luchas globales que coincidieron en este momento—, y es aquí el aparato represivo el que se retira en las imágenes subsecuentes.

Si en la lectura alegórica de *No intenso agora* sobre el movimiento de los(las) manifestantes queda prefigurado el fracaso del Mayo francés, se hace evidente, luego, que el esquema de avance y retroceso es insuficiente para una comprensión más precisa de la compleja temporalidad de la revuelta. El domingo no solo es recobrado por una cotidianidad que se vuelve a establecer después de la revuelta, sino que ya está presente en las imágenes de la misma: en sus márgenes, en los gestos de las personas y en las relaciones sociales que se inscriben en las imágenes. La vida cotidiana no puede ser transcendida “d'un bond”, escribió Lefebvre (1968, 76), en una reminiscencia al “peso de las tradiciones muertas” de Marx. Con una sensibilidad que Salles traslada de las imágenes familiares a las imágenes de la protesta, la película interroga el archivo audiovisual sobre los personajes secundarios, los *figurantes* del 68, que aparecen en los bordes de las imágenes o en un segundo plano. Por ejemplo: mientras vemos en el plano una mujer al lado de un hombre, a quien parece estar prestando atención, la cara apoyada de manera ostensiva en sus manos, la voz de Salles comenta en el *over*: “Nas rodas de conversa, assembleias e reuniões, as mulheres mais escutam do que falam. Maio foi essencialmente masculino”. En la composición de las imágenes se expresan las jerarquías sociales de una manera plástica. Al igual que en la película familiar mencionada al principio, donde la niñera sale del encuadre mientras la cámara graba los primeros pasos de una niña, las figuras se encuentran aquí en un espacio jerarquizado por la composición, la profundidad de campo, el centro y el movimiento de la cámara, o simplemente quedan fuera de campo, y, por tanto, es la ausencia de

ciertas figuras en las imágenes la que reproduce y afirma las relaciones de poder. Sobre las personas de color, “aquilos que aparecem ao longo de oras e oras do material pesquisado”, comenta el director en el *voice over*: “Estão sempre na extremidade do quadro, invariavelmente calados, e quase sempre de terno. Nunca são protagonistas, nem mesmo atores adjuntantes, mas figurantes que se esforçam para não chamar a atenção”. Algo parecido ocurre frente a la puerta de una fábrica de Citroën, ocupada temporalmente por los(las) trabajadores(as), donde hay un encuentro entre estos y los(las) estudiantes. Se trata, otra vez, de un material ya usado por Marker, quien es, desde luego, ya muy consciente de la relación de poder que expresan estos registros (son los(las) sindicalistas, militantes del partido y estudiantes quienes hablan en nombre de los(las) trabajadores(as)). Sin embargo, en *No intenso agora*, el narrador da un paso más y nos advierte, sobre estas mismas imágenes y con referencia a las memorias de un exlíder trotskista, Alain Krivine, que los(las) trabajadores(as) hablaban, ya para ese momento, de los(las) estudiantes como sus “futuros patrões”. A modo de una conclusión pesimista, Salles cita a una periodista canadiense que sostiene, en referencia a la falta de protagonismo de personas de color, que en el Mayo francés “nada mudou”. Los roles tradicionales practicados cotidianamente persisten en medio de la revuelta.³⁴

Pero, incluso ahí donde las *leyes* de la existencia cotidiana se suspendieron *de facto* —en las calles y las fábricas ocupadas—, estas se vuelven a imponer en su forma más obstinada. La *vuelta a la fábrica* se efectúa, por un lado, de manera concreta —como en el caso de *Reprise du travail*— y, por el otro lado, en un sentido indirecto a través de la apropiación de la rebeldía por la economía mercantil, por la mercantilización de sus figuras y demandas centrales. Antes de que el resurgimiento del mayo hubiera llegado a su fin, el estudian-

34 En *Mourir à trente ans* (Francia, 1982), otra película con la que *No intenso agora* dialoga íntimamente, el director Romain Goupil reconoce la diferencia entre su discurso revolucionario y su comportamiento cotidiano. En la película se puede observar una afirmación acrítica de los ideales masculinos entre los jóvenes activistas.

te alemán-francés Cohn-Bendit aceptó la oferta de la revista *Paris Match*, que le pagaba un viaje a Berlín si él permitía que un fotógrafo lo acompañara. Las fotografías del viaje, que muestran al joven en las calles vacías de Berlín occidental, son comentadas por Salles: “Isso era rebeldia sendo apropriada pelo comercio, o inicio desse processo, Cohn-Bendit e Maio 1968 agora mercadoria com valor de troca. Tudo —até a mesma experiencia radical— é passível de ser comprado e vendido”. Individualizado de esta manera, Cohn-Bendit (que era una de las figuras más destacadas de la izquierda antiautoritaria) no solo representa una idea contraria a la colectividad del 68, sino que las fotos también pregonan una transformación de la rebeldía asociada a la juventud en un *estilo de vida* consumible (Scheppe y Ohrt 2018, 794-808).

Salles describe en *No intenso agora* el proceso de *desencantamiento* de la revuelta mediante su transformación en valor de cambio. Para ejemplificar este proceso, la película retoma una de las frases más famosas del Mayo francés: “Sous les pavés, la plage”. Sobre el eslogan “que melhor sintetizou as promessas do Maio francês”, el cineasta cuenta en el *voice over* que este no se originó de manera espontánea, como lo quieren “os livros que celebram o período”, sino que fue producto de un “*brainstorming*” de una agencia de publicidad. Killian Bernard Fritsch, uno de los supuestos inventores de la frase, propuso la imagen de la playa para evocar los momentos felices de su infancia. Mientras la voz del narrador cita al amigo y colaborador de Fritsch Bernard Cousin (2008), aparecen en el plano registros en blanco y negro que muestran, en velocidad reducida y entrecortada, cómo un grupo de encapuchados(as) arrancan los adoquines de una calle parisense. Las imágenes van acompañadas de un ruido de mar. En el “desacoplamiento radical” del plano visual y sonoro, la escena marca la playa como “*hors champ* absoluto” (Blümlinger 2009, 147) o como “escenario otro” (Freud 1996, 72) en el sentido freudiano. De este modo, el notorio *grafiti* se despliega en todo su sentido alegórico. Las imágenes en blanco y negro son reemplazadas por registros en Super 8 de unas vacaciones de playa. Ambos aparecen como lugares de una “creencia onírica” (Merleau-Ponty 2010, 231) de la revuelta que no solo prometía justicia, como comenta Salles en el *over*, sino también “um mar,

o gozo, as férias, a festa... a alegria”. Esta utopía parece directamente accesible en las imágenes de las vacaciones de playa; sin embargo, contrastan de forma infranqueable con las de la revuelta, ya que anuncian su fin. Es en este sentido que la voz del cineasta comenta sobre las imágenes vacacionales: “Julho de 1968 na França. Verão e praia. Sartre tinha alertado a Cohn-Bendit: vai a vir férias, uma menor intensidade, sem dúvida, um recuo”. De modo alegórico son condensados en las imágenes de la playa el anticipado final del resurgimiento del mayo 68 y el fracaso de la promesa de una felicidad colectiva que solo aparentemente se cumple —en su forma *domesticada*— en el cuadro de felicidad familiar.

Fin de la historia: muerte, luto y tercer sentido

Si la película de Salles se detiene sobre la figura de un publicista francés que puso sus capacidades profesionales al servicio de la revuelta no es solo con la intención de cuestionar el mito de la espontaneidad del movimiento y revelar su compleja relación con la industria publicitaria: más que en la interpretación alegórica de la playa como *escenario otro* de la revuelta, es el final trágico del inventor de esa imagen evocadora en el que mejor se resume —para la película de Salles— el mayo del 68. Desilusionado tras el fin de la revuelta y probablemente aquejado de una grave depresión, Fritsch puso fin a su vida, sin haber cumplido aún los treinta años, arrojándose delante de un tren en la estación de metro de Gaîté. “Tal vez Killian Fritsch morasse por perto da estação”, comenta Salles sobre la imagen de la estación en París —se trata del único registro contemporáneo y probablemente hecho expresamente para la película—, “o tal vez tenha cruzada a cidade para se matar ali, no ultimo gesto de ironia amarga, já que ‘gaîté’ em francês significa ‘alegria’”. Así como las imágenes de la playa fusionan de manera paradójica la realización y el fracaso de la utopía, la secuencia sobre el suicidio de Fritsch desarrolla un sentido alegórico alrededor de una coincidencia espacial en la que un lugar cuyo nombre en un principio promete alegría se convierte en el escenario de un evento trágico. La idea de que la desgracia tiene lugar en la proximidad inmediata de la felicidad se

proyecta en *No intenso agora* al mayo del 68 en su totalidad. El suicidio de Fritsch se une a una serie de muertes trágicas que sucedieron en torno a ese momento y en los años subsecuentes. Comenzando con la placa conmemorativa de la joven trabajadora Charousková y el entierro del estudiante Jan Palach, quien se quemó en señal de protesta contra el represor soviético en Praga, la película pasa a una manifestación en Río de Janeiro en marzo del 68 a causa del asesinato de Edson Luís de Lima Souto por la policía militar brasileña y termina mostrando los funerales públicos del joven maoísta Gilles Tautin y del policía René Lacroix, quienes murieron durante la revuelta en Francia. En un final fatal, que contradice con vehemencia el dicho de Deleuze de que el mayo no puede terminar porque “nunca ocurrió” (2005, 220-222), las campanas que tocan a muertos anuncian el fin de una época. En *No intenso agora*, la revuelta es literalmente enterrada.

Pero la tragedia de la muerte no se acaba una vez terminada la revuelta. También entre los(las) que vivieron su final, pero que no lograron encontrar su lugar en un mundo de esperanzas frustradas y de desaliento, algunos(as) buscaron en la muerte elegida una salida de una existencia cotidiana que les resultó insoportable. *Mourir à trente ans* (Francia, 1982), la película de ensayo de Romain Goupil sobre su amigo y compañero Michel Récanati, está dedicada a los(las) jóvenes activistas que pusieron fin a sus vidas después de la fracasada revolución (la película comienza con los nombres de los(las) jóvenes fallecidos(as) presentados como placas conmemorativas). Salles usa fragmentos de la película del cineasta francés —“o filme mais bonito sobre o período”, como comenta el narrador con admiración—, que relata con humor entristecido una amistad que termina con el suicidio del amigo, quien fue, en su momento, uno de los líderes del movimiento estudiantil. “Lidar com a nostalgia assim tão precoce será o problema de toda uma geração”, resume Salles en el *voice over* sobre el destino de Récanati y de muchos(as) de sus contemporáneos(as), mientras que la imagen del joven revolucionario se congela en el plano. La comprensión resignada de que la “alegria das ruas”, que se refleja en los rostros de los(las) rebeldes del mayo del 68, no solo era irrepetible, sino que se alejará con el tiempo cada vez más, hace que los(las) jóvenes, apenas en sus veinte años, revisaran sus vidas con dolorosa

nostalgia. En otra secuencia, Salles comenta en este sentido unas imágenes que muestran un pequeño círculo de activistas estudiantiles en un estado de ánimo de exaltación: “Esse é o ponto alto da vida desses jovens. Dificilmente voltaram a ser tão felizes”.

Recónditamente, el suicidio conecta las imágenes del 68 con el archivo familiar del cineasta. En la secuencia que sigue a la digresión sobre el trágico final de Fritsch, *No intenso agora* vuelve a las películas de la familia Moreira Salles. Mientras en la banda sonora continúa el ruido del mar, cuyo sonido ya perdió toda conexión con la utopía asociada a las imágenes de playa y que ahora constituye el tono básico de una contemplación melancólica, aparece en el plano, emergiendo lentamente de la oscuridad de la pantalla, una imagen de la madre del cineasta. La borrosa y ralentizada imagen que muestra a Elisa Gonçalves con un niño (probablemente se trata del propio cineasta) introduce una serie de películas domésticas. “Ao longo dos anos 60 minha mãe aparece em vários filmes caseiros. São viagens de férias, cenas do cotidiano, aniversários de família”, dice la voz en *over* sobre las imágenes de la madre en distintos momentos de su vida, casi siempre junto con uno de sus hijos. “Ela parece feliz, com o gosto de estar viva”, sigue la voz de Salles en el único comentario en el cual se podrían adivinar las circunstancias trágicas de su muerte. Después de un corto intervalo y unas imágenes de reuniones y excursiones familiares, el narrador explica: “A partir dos anos 70 as imagens começam rair, e de 80 em diante já não há quase nada”. El enrarecimiento de las películas domésticas parece indicar la pérdida de felicidad a lo largo de los años. Análogo a la experiencia de aquellos(as) militantes que perdieron, al no darse los cambios revolucionarios, toda esperanza por una vida sensata y feliz, la alegría de vivir desaparece del archivo familiar, y los domingos de la vida, dignos de ser registrados, son sustituidos por una existencia cotidiana que no deja ni imágenes ni recuerdos. La *intensidad del ahora*, que cautivaba a la madre en China, se pierde en la vuelta a una cotidianidad en la que no volvería a experimentar la misma alegría que le causaba su viaje algunos años atrás.

Del mismo modo que retoma las imágenes de la revuelta en un intento de apoderarse de una intensidad perdida en el transcurso del tiempo, *No intenso agora* vuelve sobre las películas que la madre del cineasta

había grabado durante su viaje a China, sobre imágenes que son “pobres e mal filmadas”, como comenta el cineasta en el *voice over*, pero que “registram o encontro de minha mãe com a realidade de um país oposto a todo que ela conhecia”. Las imágenes del archivo familiar muestran una persona alegre, sonriendo a la cámara o captando con sus propios ojos curiosos y entusiastas una realidad que le era ajena, pero que, sin embargo, le inspiraba alegría. “Na minha memória nada deixava a minha mãe tão acesa contra a lembrança daquele tempo. Era com gosto que falava, com alegria, com uma intensidade que o tempo viria-lhe roubar. Ela foi feliz na China e por isso gosto pensar nela lá”. Si bien la película de Salles no hace explícita la muerte de la madre ni las circunstancias trágicas a las cuales esta se debía —sabemos por información extratextual que se suicidó en el 1988, con cincuenta y nueve años de edad—,³⁵ su ausencia está inscrita en las películas domésticas. La añoranza con la que se medita sobre estas imágenes evoca una felicidad que pertenece, como la vida de la madre, a un pasado irremediabilmente perdido.

En las secuencias de luto se evidencia la diferencia en el tratamiento de las distintas imágenes que se abordan en *No intenso agora*. Si, en gran parte, la película somete el material audiovisual a una revisión crítica, las imágenes de la madre son tomadas, además, por su lado afectivo y más directamente sensual, su tratamiento expresa un afeccionamiento al pasado más que una comprensión del mismo. Análogo a la conceptualización de Barthes (1990; 2009) que distingue entre un sentido *obvio* y otro *obtus* de la imagen fílmica, o, de manera similar, pero en relación a la fotografía, entre el *studium* y el *punctum*, en la película de Salles se mezclan y se oponen estos distintos niveles de significación.³⁶ A diferencia de las imágenes a las que Salles interro-

35 En una entrevista sobre la película, Salles afirma que “[a] conexão, para mim, não está no modo com ela decide terminar a vida dela, mas na ideia de que viveu intensamente um período da vida, ficou nostálgica dessa intensidade e, por nunca mais ter conseguido recuperá-la, foi entristecendo, entristecendo, entristecendo e decidiui tomar a decisão de pôr fim à vida. Mesmo que ela tivesse morrido por outra razão, acho que o filme continuaria a ficar de pé” (Perrone y Moreira Salles 2017).

36 Si bien ambos términos parejos vienen de dos contextos distintos —unos, desarrollados a partir del cine de ficción (de Eisenstein), los otros, reformulados

ga insistentemente sobre sus aspectos inconscientemente políticos, la imagen de la madre aparece en *No intenso agora*, tal como en los escritos tardíos del teórico francés, como el *punctum par excellence*: una imagen que presencia una ausencia dolorosamente sentida por el hijo-espectador. Es la muerte de una persona querida la que produce una emoción inmediata e inconsolable —afección vivida por el narrador que se trasmite al(a) espectador(a) a través de su lectura—, imposible de comprender y de interpretar de manera exhaustiva (dado que se encuentra, al menos parcialmente, *fuera del lenguaje*). Ahora bien, si la película de Salles encuentra en la imagen de la madre un *tercer sentido* que resiste a una lectura sobria, la relación afectiva que establece con esta comienza a desbordar el conjunto de las imágenes, tanto privadas como públicas. Del mismo modo que Barthes (1990, 90-91) reconoció en el *punctum* una “fuerza de expansión” que se propaga desde un detalle particular y muchas veces accidental a la totalidad de la fotografía (significativamente, Barthes habla en esta ocasión de una *intensidad*, en oposición a los aspectos *formales* de la imagen), podemos observar, en *No intenso agora*, cómo la pérdida irremplazable de la madre impregna el conjunto del archivo fílmico usado en la película.

Esto se hace evidente, por encima de todo, en el empleo del congelado de la imagen y, más concretamente, en la mirada fija a la cámara. Una y otra vez, Salles recurre a “ese gesto insuperable” (Bellour 2009, 20) de fijar la imagen en el tiempo. Pero, si en otras ocasiones este se emplea para hacer *legibles* las imágenes, aquí, por el contrario, el congelado nace de un deseo de aferrarse a algo que se ha perdido con el paso del tiempo. En el *still* —el fotograma aislado de la sucesión natural de las imágenes—, el tiempo es *aplastado* (para usar otra expresión barthesiana). Parar la imagen cinematográfica —esto es, asemejarla a la fotografía— es relacionarla con la muerte, saber que “esto ha muerto y esto va a morir” (Barthes 1990, 147). Si en el congelado se inscribe la

en relación a una *ontología* de la fotografía— y con significados ligeramente divergentes, los utilizo aquí de manera sinónima. En muchos sentidos, Barthes vuelve a renombrar con el concepto del *punctum* lo que antes había llamado el *tercer sentido* de la imagen fílmica.

muerte de la persona retratada, hay en él también un intento de suspender el tiempo, de franquear la distancia temporal que separa el presente del pasado y de contrarrestar el carácter fugitivo de la imagen en movimiento que se escapa incesablemente a la mirada. Es en este sentido que se aísla en *No intenso agora* la imagen de la madre: mientras la vemos jugando con sus hijos en la nieve, la película de repente se detiene en un instante que no es *cualquiera*, sino el momento exacto en el que ella devuelve la mirada al camarógrafo (¿será el padre del cineasta a quien estaría destinada la mirada de la madre y quien inscribiría, por tanto, su presencia fantasmal en este momento significativo?). La imagen fija está acompañada por el comentario del cineasta en el *over*, quien recuerda que “na minha memoria minha mãe era feliz o ano inteiro”. Tan voluntariamente selectiva como la propia memoria del hijo-cineasta, la película fija un momento privilegiado para guardarlo y defenderlo contra un tiempo que disputa posteriormente su validez.



Figura 2.2. Pasada alegría: la madre del cineasta como *punctum* por excelencia en *No intenso agora*, de João Moreira Salles.
Material generosamente cedido por VideoFilmes.

Del mismo modo que la película se detiene en el rostro radiante de la madre, también vuelve una y otra vez a los rostros de los y las militantes del 68, en los que el narrador encuentra “a alegría das ruas”. *No intenso agora* no solo cierra —antes de terminar definitivamente con las imágenes de Lumière— con el retrato congelado de una activista que sonríe a la cámara, sino que se posa ya antes en la imagen de una manifestación en París. En ese cuadro, que enfoca con un *zoom in* algunos(as) manifestantes dentro de la multitud, se puede distinguir, si no a primera vista sí cuando se observa con atención, alguien en la parte superior de la imagen que se dirige a la cámara con una sonrisa furtiva pero, no por eso, menos exultante. Es en esta mirada donde se expresa una emoción particular, un *intenso* sentimiento de existir que culmina, una vez más, en la imagen fija y atemporal del congelado. En la mirada petrificada, el tiempo alcanza la mayor profundidad posible. Sin embargo, ese momento no pasa sin desplegar una dialéctica en la que el intento de eternizar (o al menos de prolongar) la felicidad está siendo infiltrado por la siniestra inanimidad de la imagen fija (Arnheim 1996, 88). En las imágenes, la intensidad vital, por un lado, y la muerte, por el otro, coinciden de manera contradictoria.³⁷ De este modo, el *intenso ahora* está afectado por un saber histórico —la consciencia del fracaso y de la muerte— que se superpone a las imágenes, pero sin oscurecer del todo la promesa —aún no realizada— que estas contienen.

En *No intenso agora*, se mezclan la reflexión sobre la constelación histórica del 68 y las (des)conexiones autobiográficas con una reflexión a nivel más general sobre el tiempo y el archivo en su función mediadora. ¿Cómo acceder al pasado a partir de las imágenes de archivo? ¿Cómo defender la felicidad pública y privada contra la marcha inexorable del tiempo? La película de Salles representa ese deseo del(de

37 Deleuze describió, a propósito de *Fellini 8½* (1963), de Federico Fellini, esta coexistencia de presente y pasado, muerte y vida, de manera muy convincente: “Los dos aspectos, el presente que pasa y que va hacia la muerte, y el pasado que se conserva y retiene el germen de vida, no cesan de interferirse, de interceptarse” (Deleuze 1987, 127).

la) historiador(a) del que habla Didi-Huberman, que está “suspendido entre la melancolía tenaz de un pasado como *objeto de pérdida* y la frágil victoria de un pasado como *objeto de hallazgo*” (Didi-Huberman 2010, 54). Si la labor del(de la) historiador(a), así como la del(de la) cineasta, es insuficiente e incompleta, su deseo se encuentra necesariamente frustrado por “lo imposible del pasado”, esto es, el carácter “definitivamente *anacrónico*” (Didi-Huberman 2010, 54) de todo trabajo historiográfico. El pasado (en la palabra, en la imagen) no pertenece a un solo momento, sino que está siempre dividido entre el momento en el cual está siendo articulado y el momento *in situ* donde tuvo lugar. La obra de Salles no desconoce ese anacronismo; al contrario, este está señalado ya desde su mismo título. Si el *ahora* remite a un pasado, el título articula, a la vez, el pasado en tiempo presente. Pero el *ahora* es tan imposible como lo es el pasado. No es difícil encontrar en esa imposibilidad la condición misma del cine (y una actualización del viejo problema de Bergson que Deleuze (1987) trataba con tanta insistencia en la formulación de lo que él llama la “imagen-cristal”): si la imagen cinematográfica representa un pasado en tiempo presente, esta no se reduce, sin embargo, ni al pasado ni al presente, sino que está escindida entre ambos, como también, a la inversa, reúne el pasado y el presente que coexisten en ella.³⁸ Al mismo tiempo que la imagen conserva el pasado, lo marca como una ausencia que puede ser sentida dolorosamente. En *No intenso agora*, la pérdida de la alegría y la muerte de una persona querida dan lugar a una meditación melancólica sobre el tiempo perdido que está guardado —de manera incompleta y fragmentaria— en las imágenes. Pero es a partir de ahí que la mirada melancólica comienza a irradiar sobre el conjunto de las imágenes. El luto por una pérdida concreta da lugar a un luto por el pasado en general como objeto de pérdida, por el desaparecer de las imágenes que *mueren* incesablemente ante los ojos del(de la) espectador(a) (Marks 2002).

38 “Las grandes tesis de Bergson sobre el tiempo se presentan del siguiente modo: el pasado coexiste con el presente que él ha sido; el pasado se conserva en sí como pasado en general (no cronológico); el tiempo se desdobra a cada instante en presente y pasado, presente que pasa y pasado que se conserva” (Deleuze 1987, 115).

Al presentar el pasado como objeto de una recuperación y como objeto de una pérdida irreversible, *No intenso agora* da cuenta de la “dialéctica de pérdida y recuperación” (Skoller 2005, 165) que está en el fondo del procedimiento alegórico. En la medida en que somete las imágenes y los sonidos del archivo familiar y público a una revisión alegórica, la película los arranca de su contexto vital, fragmentándolos y despojándolos de su sentido primigenio. Esta *mortificación* que caracteriza, según Benjamin, el procedimiento alegórico aparece en distintos momentos y niveles de la película: en el uso del congelado, que asocia las imágenes con la muerte por su siniestra inanimidad; en la cosificación y mercantilización de la revuelta, que convierte la resistencia al orden establecido en un motor para su renovación bajo los auspicios capitalistas, y, finalmente, en la muerte literal de los personajes de la película: la madre del cineasta y militantes de izquierda que pusieron fin a sus vidas tras el desencanto, la resignación y la desesperación. Al igual que esos(as) mártires adelantados(as) a su tiempo que poblaron la literatura alemana del siglo XVII, los personajes de *No intenso agora* tienen que morir “porque solo así, como cadáveres, pueden ingresar en la patria alegórica” (Benjamin 2006, 439). En esto, la muerte de la madre del cineasta tiene una función central como elemento estructurador del relato, que encuentra en ella “su principio de composición”.³⁹ Visto desde la perspectiva totalizadora y aniquiladora de la muerte, el pasado ya no interesa tanto por su sentido concreto, sino porque sirve como punto de partida para una reflexión general sobre el transcurso del tiempo, que se plantea como un problema existencialista y esencialmente humano —“a consciência de que o tempo passa é sempre dolorosa”, como dice el narrador en algún momento—, al tiempo que hace del *memento mori* un imperativo del cine.

39 A propósito de la película anterior de Salles, Gonzalo Aguilar sostiene que la “inscripción de la persona del director, que oscila entre la identificación con el padre y con el mayordomo, termina encontrando en la muerte del padre su principio de composición” (Aguilar 2015, 95). Si *Santiago* está dedicada a la memoria del padre, en *No intenso agora*, el director le erige una memoria no menos monumental a la madre.

Evocando un mundo verdaderamente barroco que “ofrece a los ojos del espectador”, como sugiere Benjamin con respecto a la alegoría del *Trauerspiel*, “la *facies hippocratica* de la historia [...] como paisaje primordial petrificado” (Benjamin 2006, 383), *No intenso agora* presenta la historia como decaída, paralizada y cerrada sobre sí misma. Si bien Benjamin defendió una noción más redentora y productiva —en términos estéticos y políticos— de la melancolía que Freud, el filósofo alemán era consciente del peligro que podía emanar de la actitud contemplativa del melancólico en su contexto contemporáneo. La tendencia a la inmovilización, a la pasividad y, en fin, a la “cancelación del interés por el mundo exterior” que Freud (1992, 242) observó en el comportamiento patológico del melancólico puede desplegar su efecto políticamente problemático como fuerza paralizante en un momento histórico decisivo. Hablando de la situación de los(las) intelectuales de izquierda en Alemania justo antes del ascenso del fascismo, Benjamin señala este riesgo ya inherente a lo que el filósofo entendía como una larga tradición de la melancolía. En vez de asumir un rol activo en el proceso histórico como *productores literarios*, los escritores de la *Weltbühne* se conformarían con su posición de *agentes* de una crítica radical desvinculada de todo actuar político en el presente. Como explica Max Pensky,

[p]ara Benjamin, el caso de Kästner revela que los antiguos vínculos entre la melancolía y la *acedia*, la pasividad y la indecisión asumen una forma contemporánea en la que el efecto político de la escritura niega claramente, de hecho dialécticamente, la intención del autor. Además, y esto es lo esencial, esta inversión dialéctica supremamente peligrosa parece deberse no solo al poder de refuncionamiento ideológico tan característico del capitalismo, sino también a una predilección dialéctica inherente a la propia ‘historia de la melancolía’.⁴⁰ (Pensky 2001, 12)

40 “For Benjamin, the case of Kästner reveals that the ancient links between melancholia and *acedia*, passivity, and indecision assume a contemporary form in which the political effect of writing neatly, indeed dialectically negates the author’s intention. Moreover, and this is the essential point, this supremely dangerous dialectical reversal appears due not only to the power of ideological re-

En el contexto contemporáneo de Benjamin, la mirada melancólica del alegorista, que todavía tiene una función clave dentro un proyecto de rescate histórico, pierde su productividad, su poder perturbador, para conformarse con el estado de las cosas y regodearse en una contemplación autosatisfecha del pasado.⁴¹

Esta “dialéctica de la melancolía” (Pensky 2001) también afecta a la película de Salles. Como el melancólico que no puede separarse completamente del objeto perdido, el narrador de *No intenso agora* se aferra a la imagen de un pasado que tiende a neutralizar su aguijón crítico para el presente. Ciertamente, esta visión generalizada sobre el pasado no solo carece de fundamento empírico —a pesar de los nuevos aspectos que la película ilumina—, sino que tiende a anular todo intento reciente de superar el orden social y político imperante. Incluso si asumimos que el nuevo siglo no ha producido utopías comparables a las visiones y los hechos revolucionarios del siglo xx, la historia no se ha detenido absolutamente en las últimas décadas. En este sentido, nos podemos adherir a la opinión de Javier Trímboli, que afirma a propósito de *No intenso agora*: “Elidir todo eso que siguió, dar por terminada allí la historia de la intensidad y de las felicidades públicas, es lo que embelesa de la película y finalmente alimenta al mito de los sesentas, lo hace incluso escalar nueva altura. Pero, por supuesto, es también lo que le quita fuerza crítica, irreverencia, también justicia” (Trímboli 2018, s. p.). Este sesgo con respecto al presente político se explica solo parcialmente por la decisión de narrar la *larga década del sesenta* casi exclusivamente a partir de imágenes y sonidos de archivo

functioning so characteristic of capitalism, but also to a dialectical predilection inherent in the ‘history of melancholia’ itself”.

41 Según Pensky, “Benjamin sees the convoluted paradox of melancholy writing in its particularly political dimension. Melancholy infects any political cause that it seeks to support, for the melancholic’s support (of anything) is always tinged with the atmosphere of meaninglessness. Politically, meaninglessness translates into resignation, the precise negation of decisiveness. A melancholy politics thus glides into a secret, half-willing collaboration with the forces it seeks to oppose [...] Benjamin thus argues that *contemporary* melancholy writing must necessarily lose the appearance of political detachment” (Pensky 2001, 11).

de esa época. El anacronismo de *No intenso agora* tiene también una función reconfortante, en tanto que le permite al cineasta tomar una distancia crítica pero también autocomplaciente frente a los acontecimientos políticos. Hasta cierto punto, el director brasileño tiene que enfrentarse a la misma acusación que Benjamin lanzó contra Kästner hace casi cien años: meditar sobre las pérdidas del pasado en un momento políticamente disputado es el privilegio de una clase que puede acercarse con distancia a los acontecimientos políticos.

Sin embargo, hay otra lectura posible que se puede hacer a partir de la película de Salles. Si bien *No intenso agora* no hace referencia a los acontecimientos políticos actuales, estos pueden ofrecer una posible clave de interpretación para entender que la película se relaciona de manera indirecta y opaca, es decir, de manera alegórica, con el presente político. Abstrayéndonos un poco de su enunciado literal, el filme se puede prestar para establecer conexiones transhistóricas y transnacionales entre dos momentos históricamente distintos, constituyendo así un medio para reflexionar sobre los acontecimientos políticos actuales en Brasil (y en otras partes del mundo). Poco antes de la finalización de la película de Salles, el gobierno socialdemócrata de Dilma Rousseff fue destituido por el Senado brasileño y sustituido por el presidente interino centrista-conservador Michel Temer, anunciando así el “fin del ciclo progresista” (Svampa 2017), que se había producido en Brasil, como en otros países latinoamericanos, desde principios de siglo. Al evocar las fallidas esperanzas revolucionarias de un tiempo remoto y de regiones distantes, la película parece hablar indirectamente del agotamiento y del clima de desaliento que ha crecido en el país —y en el continente— durante los últimos años. Como en aquel tiempo, cuando las esperanzas de un cambio radical se vieron amargamente defraudadas, un sentimiento similar parece haberse instalado tras el fracaso del progresismo y la restauración conservadora en Brasil. Esta interpretación puede encontrar, además, una justificación en el carácter esencialmente anacrónico de la película (expresado, como vimos, en el paradójico título que evoca un *ahora* que pertenece definitivamente al pasado). Pero esta evocación de un pasado idealizado en el que todavía se podía *soñar con la revolución* implica también una visión negativa —y melancólica— del presente

político en el que toda posibilidad de cambio radical parece bloqueada. Al establecer esta relación indirecta, anacrónica y, en fin, alegórica con su presente político, la película de Salles parece afirmar esa “falsa dicotomía” que Gonzalo Aguilar observaba como tendencia del documental argentino, que distingue “entre aquel pasado ‘épico’ (en el que ‘todo era posible’) y este presente que se contenta con luchas parciales, locales, menos heroicas y menos ambiciosas” (Aguilar 2015, 102). En la medida en que la película reproduce esta dicotomía, el trabajo de rescate que emprende no puede ser sino parcial, ya que no existe un ahora (*Jetztzeit*) en el que estas pérdidas puedan ser redimidas.

Sentimientos públicos: revisiones melodramáticas en *Elena*, de Petra Costa

Reflexionar sobre el fracaso implica hacer frente a emociones habitualmente consideradas negativas que exceden una comprensión racional y distanciada del pasado. En *No intenso agora*, la mirada melancólica sobre el pasado político da lugar a una aprehensión afectiva del mismo que no se limita a recoger pruebas de los hechos ocurridos, es decir, de lo que se dijo o hizo en un momento y lugar determinados, sino que explora cómo ese pasado es sentido emocional y físicamente por parte de quienes lo vivieron en carne propia.¹ Al poner los ejes de

1 En este sentido, la película de Salles resuena con el concepto de las *estructuras de sentimiento*, esbozado de manera primaria en la obra de Raymond Williams. Este teórico acuñó el término para describir la intersección entre experiencia sentida y vivida, por un lado, y las formaciones sociales más amplias e históricamente situadas, por otro. Según Williams, se trata de “una experiencia social que todavía se halla *en proceso* que a menudo no es reconocida verdaderamente

alegría, intensidad, desencanto y tristeza en el centro de su aproximación al archivo público y privado, la película de Salles forma parte de una tendencia del cine documental y, más general, del arte y de los estudios culturales, resumido a menudo bajo el rótulo de *giro afectivo*. Como explican Cecilia Macón y Mariela Solana en una introducción comprensiva al tema, dentro de este giro se “intenta desplegar una perspectiva sobre el papel de los afectos en la vida pública cuestionando ciertos esquemas establecidos, tales como la distinción tajante entre la esfera pública y la privada, la asociación entre sufrimiento y desempoderamiento/victimización o la vinculación exclusiva de afectos clásicamente positivos como el orgullo a la acción política” (Macón y Solana 2015, 16). En el cine documental de Argentina y Brasil, esta reivindicación del papel de las emociones en el acercamiento al pasado se hace notable en el cine de postdictadura, donde el recurso al archivo familiar está relacionado, como se ha adelantado, con una demanda afectiva y donde este desempeña una función importante para conectar material y emocionalmente con las experiencias de las generaciones anteriores.² En estas películas, el pasado político y familiar se examina con frecuencia por su dimensión afectiva —particularmente con respecto a las esperanzas, los obstáculos y los desengaños de la ge-

como social, sino como privada, idiosincrásica e incluso aislante”. “Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no del sentimiento contra el pensamiento, sino del pensamiento tal como es sentido y el sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente dentro de una continuidad viviente e interrelacionada” (Williams 2009, 181). Para una discusión actualizada del término, véase también Devika Sharma y Frederik Tygstrup (2015).

- 2 Llamando la atención sobre esta *política de afectos* en el cine de ficción, Laura Podalsky (2011) entiende el despliegue de la emoción en las películas latinoamericanas de las últimas dos décadas como respuesta tanto a las tendencias adjudicativas de la política postdictatorial como a los discursos hiperracionalistas del neoliberalismo. Como señala la teórica con respecto a las películas de género —y lo mismo ocurre en el ámbito del documental—, “such works reanimate the traumatic past and replay affective legacies deemed ‘excessive’ by the neoliberalism’s regimes of rationality by means of dramatic repetition” (Podalsky 2011, 20).

neración de militantes—, así como por el impacto que este ha tenido sobre la vida emocional de la generación siguiente.

El énfasis en las dimensiones afectivas de la experiencia histórica abre el documental argentino y brasileño a una zona fronteriza y heterodoxa en la que se mezclan elementos, estilos y formas expresivas que no formaban parte del lenguaje de un cine tradicionalmente entendido como político. Si este último se caracteriza generalmente por un tono sobrio, racional y persuasivo —en consonancia con lo que Bill Nichols llama “discursos de sobriedad” (1997, 32)—,³ podemos encontrar en las películas más recientes una serie de recursos retóricos dirigidos, más que a la comprensión racional, a una identificación empática y afectiva con personas y formas de vida pasadas y presentes. Este giro dentro del cine documental pone en tela de juicio las marcadas distinciones que a veces se establecen entre este y el cine de ficción. Por ejemplo, como argumenta Chanan,

[e]l cine de ficción, heredero de los paradigmas narrativos de la novela y el drama del siglo XIX, formas burguesas modificadas por la vocación populista del cine, apela directamente a la vida emocional y sentimental del espectador, a su subjetividad privada, incluso cuando se trata de temas públicos, históricos o políticos. El documental, en cambio, se dirige al(a) espectador(a) como ciudadano(a), como miembro del colectivo social, como participante putativo(a) en la esfera pública.⁴ (Chanan 2007, 16)

3 Esto no quiere decir, obviamente, que el documental político de los años sesenta y setenta prescindiera de una dimensión afectiva. Emociones como la indignación, la ira, pero también el orgullo, desempeñan un papel importante en estas películas para transmitir sus mensajes políticos. En este sentido, Freya Schiwy argumenta que “las docuficciones del cine revolucionario latinoamericano también apelaban a las emociones del público, sobre todo al sentido de indignación producido por la injusticia y los abusos. Pero cineastas como Jorge Sanjinés enfatizaban más bien la necesidad de crear un cine que apelara al intelecto precisamente a través del uso del plano secuencia, que deja tiempo y espacio para la reflexión” (Schiwy 2014, s. p.).

4 “Fiction movies, inheriting the narrative paradigms of nineteenth-century novel and drama, bourgeois forms of modified by cinema’s populist vocation, appeal directly to the spectator’s emotional and sentimental life, their private subjectivity—even when dealing with public, historical or political subjects. Documentary, on the other hand, speaks to the viewer as a citizen, as a member of the social collective, as putative participant in the public sphere”.

Frente a esta distinción basada en los binarios privado/público, político/personal e interés/atracción, el documental de Argentina y Brasil no solo ha incorporado elementos provenientes del ámbito de la ficción —sobre todo, en su inspiración en los códigos del cine de género—, sino que recurre a estrategias desarrolladas en el propio campo del documental, como el *reenactment* y la *performance*, que transmiten una experiencia corporal, visceral y somática y que apelan más directamente a las emociones del público.

El giro afectivo ha abierto el documental a nuevas retóricas y estrategias estéticas, pero también a nuevos espacios y temporalidades a los que anteriormente no se les solía atribuir valor político o relevancia pública. A este respecto, el documental ha recibido importantes impulsos del feminismo y de la teoría/movimiento *queer*, que ponen de manifiesto el papel de las emociones en diferentes niveles y ámbitos de la sociedad, habitualmente reducidas a sensibilidades aisladas y puramente *privadas*. Por el contrario, subrayan que las emociones no solo forman parte de formaciones sociales más amplias e históricamente situadas, sino que también son constitutivas de lo social y lo político. Particularmente en el feminismo de la segunda ola, se ha argumentado que la exclusión de lo afectivo de la esfera pública se basa en una externalización del trabajo de cuidado, atribuyéndolo a las mujeres en forma de naturalización e invisibilizándolo en la esfera privada.⁵ Siguiendo a esta teoría del cuidado, el cine feminista ha adoptado el lema de “lo personal es político” para convertir el espacio familiar y las sensibilidades asociadas a él en un lugar de disputa desde donde ejercer la crítica y la resistencia a la matriz patriarcal.⁶ Como afirma

5 Esta crítica se remonta a la campaña Wages for Housework en torno a Mariarosa Dalla Costa y Silvia Federici y encuentra una reformulación en el concepto de *trabajo afectivo* de Michael Hardt. Según este último, “[affective] labor is immaterial, even if it is corporeal and affective, in the sense that its products are intangible: a feeling of ease, well-being, satisfaction, excitement, passion—even a sense of connectedness or community” (Hardt 1999, 96).

6 Recordemos que, para Jacques Rancière, esta relación con lo común y lo visible es constitutivo de lo político. Es ciertamente por el feminismo, que “[l]a familia pudo convertirse en un lugar político, no por el mero hecho de que en ella se

Sophie Mayer, el “espacio doméstico —vinculado efectivamente a la práctica fílmica autobiográfica en la resonante expresión ‘películas domésticas’— es el lugar que las cineastas feministas cuestionan y delimitan con sus cámaras” (Mayer 2011, 32). En esto, “los sentimientos no están presentados como un fin en sí mismos, sino como proyecto comunitario (e incluso socialista): hablar desde el yo testigo para las luchas equiparables (afinidad), y para la especificidad del individuo que el feminismo se ha esforzado en contraponer a la noción hegemónica de Mujer” (Mayer 2011, 31). La reivindicación de las experiencias afectivas dentro de una perspectiva colectiva y transformadora incluye también emociones consideradas negativas como el duelo, la tristeza, el arrepentimiento, etc., cuya productividad política solo ha sido reconocida recientemente por autores(as) como Lauren Berlant y J. Jack Halberstam.⁷ Según este último, se trata de un “feminismo basado en la negación, el rechazo, la pasividad, la ausencia y el silencio [que] ofrece espacios y modos de desconocimiento, fracaso y olvido como parte de un proyecto feminista alternativo”⁸ (Halberstam 2011, 124).

El presente capítulo explora esta politización de la experiencia afectiva desde una perspectiva feminista, a partir de una lectura detallada del documental *Elena* (Brasil, 2012), de Petra Costa. En este, su primer largometraje y de considerable éxito comercial, la cineasta brasileña reconstruye la vida y la muerte de su hermana mayor, cuyo nombre da título a la obra. Elena es una joven actriz de teatro que deja el hogar paterno con destino a EE. UU. para realizar su sueño de hacer carrera en el

ejerzan relaciones de poder, sino porque resultó puesta en discusión en un litigio sobre la capacidad de las mujeres a la comunidad” (Rancière 1996, 48).

7 Véanse, en particular, los libros *The Queer Art of Failure*, de J. Jack Halberstam (2011), y *Cruel Optimism*, de Lauren Berlant (2011). En este último, Berlant argumenta que “the issue politically, though, is not just managing this convergence of negativities but converting our own non-sovereignty or out-of-controlness into an awkwardness that is affirmatively energizing for the work of transforming sociality itself” (Berlant 2011, s. p.).

8 “Feminism grounded in negation, refusal, passivity, absence and silence [that] offers spaces and modes of unknowing, failing, and forgetting as part of an alternative feminist project”.

mundo del cine. Atormentada por el fracaso de sus ambiciones artísticas y profesionales, y sufriendo graves problemas de depresión, la hermana muere, apenas cumplidos los veinte años, a causa de una sobredosis de aspirina y alcohol. Para contar la historia de su hermana, Costa recurre a materiales de archivo que ella dejaba, entre ellos los videos domésticos en formato VHS y los diarios grabados en casete, para mezclarlos con otros elementos fílmicos, como la narración en *over*, la musicalización, la entrevista, el *reenactment* y la danza. Con un gesto que tiene cierto parentesco con el tono melancólico de la película de Salles, y que está vinculado, como en esta, con la doble experiencia de pérdida (la pérdida de una perspectiva de cambio social y la pérdida personal), el montaje de la película narra las distintas etapas de la vida de la hermana, desde su nacimiento en plena dictadura militar y una infancia marcada por la clandestinidad hasta su participación en un grupo de teatro en São Paulo y el fallido intento de establecerse como actriz de cine en Nueva York. Como se argumenta en este capítulo, al poner en escena los sentimientos íntimos de la cineasta y de su difunta hermana, la película nos permite entender estos no como una experiencia aislada e idiosincrásica, sino como una experiencia compartida entre mujeres que enfrentan sensaciones similares en sociedades patriarcales. De este modo, *Elena* representa un proyecto comunitario basado en sentimientos negativos que —a pesar de las limitaciones que encontramos en él— revela su potencial político y transformador en el transcurso de la película.

Entre los distintos códigos genéricos que se emplean en *Elena*, la modalidad melodramática ocupa un lugar central para procesar públicamente los sentimientos *privados* relacionados con el tema de la depresión y de la pérdida personal, y para articularlos dentro de una narrativa fílmica que apela a los afectos de los(las) espectadores(as). A modo de melodrama familiar, la película relata la vida y la muerte de la hermana de la cineasta —incluyendo motivos típicos como la restricción social, la maternidad y el sacrificio— dentro de una estructura basada en conceptos dramáticos de la exposición, la peripecia y el final catártico.⁹ Como

9 Sobre el melodrama clásico en el cine, y el melodrama familiar en particular, véase la compilación organizada por Christine Gledhill (1987).

observa Mariana Baltar en su estudio sobre la “imaginación melodramática” en el cine documental de Brasil,¹⁰ la película de Costa “adere mais diretamente ao universo do excesso melodramático; o filme usa de modo cabal os elementos mais marcantes do melodrama: símbolos exacerbadamente reiterados como a água, o *close-up* no rosto e a repetição de determinados quadros para compor e remarcar um fio emotivo que une as histórias das três personagens no que parece ser o destino comum da depressão” (Baltar 2019, 17). Además de estos elementos simbólicos, que se van a analizar en detalle en este capítulo, es remarcable el empleo de otros recursos como la música extradiegética o el uso poético de la voz en *over*, ambos elementos sonoros de gran importancia para la modalidad melodramática de acuerdo a su origen etimológico en el griego *mélos*, que se traduce como ‘canto con música’. En *Elena*, la musicalización y la voz poética procuran subrayar, no pocas veces de manera redundante, el significado de una cierta escena, agregando a las imágenes expresiones de lamento, tensión, suspenso y presagio, al mismo tiempo que están pensadas para intensificar la carga afectiva de las imágenes e inducir reacciones emocionales en los(las) espectadores(as).¹¹

En la medida en que aborda el tema de la depresión de su hermana—incluyendo las dificultades emocionales de la madre y de la misma cineasta—, la película hace público un sufrimiento usualmente relegado al espacio privado, al mismo tiempo que lo construye en términos de

10 El análisis de Baltar comprende un corpus de seis películas, todas realizadas en la primera mitad de la década del 2000: *Um passaporte húngaro* (Brasil, 2001), de Sandra Kogut; *Edifício Master* (Brasil, 2002) y *Peões* (Brasil, 2004), de Eduardo Coutinho; *Ônibus 174* (Brasil, 2002), de José Padilha; *Estamira* (Brasil, 2005), de Marcos Prado, y *A Pessoa é para o que nasce* (Brasil, 2003), de Roberto Berliner. Si bien el estudio no contiene un análisis de *Elena*—detallado en otra ocasión por la misma autora (Baltar 2013)—, la película parece confirmar la tesis elaborada por la teórica antes de su estreno.

11 Además de este sentido literal, podemos entender la musicalidad de *Elena*, con Thomas Elsaesser, como un *sistema de puntuación*, a través del cual se subraya el peso emocional de un momento dado. Como sugiere el teórico en su ensayo sobre el melodrama familiar, este sistema incluye elementos tanto sonoros como visuales, “giving expressive colour and chromatic contrast to the story-line, by orchestrating the emotional ups and downs of the intrigue” (Elsaesser 1987, 50).

colectividad. Para la directora, el archivo familiar, y particularmente los videos domésticos y los diarios en casete que la hermana produjo a lo largo de su vida, constituyen un “archivo de sentimientos” (Cvetkovich 2003) que no solo se presta para trabajar el luto personal, sino también para vincularlo con los sentimientos públicos que se encuentran codificados en un vasto archivo cultural —de literatura, pintura y cine— y que le sirven como moldes para expresar los sentimientos *privados*. Con referencia a la terminología de Aby Warburg (2010), podemos entender estas figuras narrativas y visuales como “fórmulas emotivas” (*Pathosformeln*) que representan un inventario de expresiones afectivas que aparecen de forma recurrente y paradigmática durante la historia del arte (occidental). Debido a esta repetición formal de ciertas posturas, gestos y mímicas en el arte, que incluye afectos extremos como la desesperación y el dolor psíquico, estas se convierten en formas transpersonales y transhistóricas para expresar las emociones humanas, pasando así a formar parte de la memoria colectiva. Como demuestra Warburg en su proyecto inconcluso sobre una *psicohistoria* del arte, llamado *Mnemosyne*, las nociones de *afecto* y *forma* no son dos entidades separadas, sino que se encuentran mutuamente intrincadas en el proceso histórico. Del mismo modo que los afectos necesitan formas para expresarse, estas formas son el producto —o el sedimento— de una determinada historia emotiva.

En varios aspectos, la película de Costa se asemeja a la de Salles. Así como *No intenso agora* encuentra en la muerte de la madre del cineasta un principio para reorganizar las imágenes de un tiempo irremediablemente perdido, también en *Elena* la muerte de un ser querido da lugar a una meditación sobre el pasado. A pesar de estos paralelos, la obra de Costa representa un contrapunto a la película de Salles en cuanto a la manera en que las vivencias personales son representadas en la narración fílmica. A diferencia de *No intenso agora*, donde la enfermedad de la madre y el luto personal del cineasta no se expresan sino de manera indirecta, en *Elena*, al contrario, cobra visibilidad el aspecto personal del drama familiar y social.¹² En la película de Costa, el tema de la depresión

12 En un estudio sobre la película anterior de Salles, *Santiago*, Ilana Feldman le da crédito al cineasta brasileño por *resistir* a lo que la teórica identifica como *sintomático*

y del suicidio —ya presente en la película de Salles y en la de Solnicki— dejan de ser un tabú y son abordados desde la intimidad familiar, que se revela, a lo largo de la película, ante los ojos del público. La modalidad confesional que caracteriza la película de Costa es intensificada por su forma epistolar, constituyendo así una suerte de soliloquio lírico que solo se distingue del diario íntimo por la importancia que cobra la apelación a una interlocutora ausente.¹³ Estructurada como una carta dirigida a la hermana —que se puede entender como una respuesta a su carta de despedida— y empleando elementos narrativos típicos del cine de género, del policial, del misterio y, especialmente, del melodrama, la película constituye un esfuerzo por explorar la enfermedad mental de la hermana, por llevar luz sobre las circunstancias de su muerte y por construir una memoria póstuma. En esta búsqueda, la película encuentra, además, un modelo en los documentales de postmemoria que tratan de recuperar la memoria de familiares desaparecidos(as) durante la dictadura en Brasil y Argentina (Fradinger 2016). Sin embargo, *Elena* se distingue de las películas realizadas por hijas e hijos de desaparecidos(as) no solo por su enfoque en el tiempo de la postdictadura, relegando el tema de la militancia de los padres a un segundo plano, sino en la forma de abordar los acontecimientos políticos, que se evalúan exclusivamente por su impacto en la vida privada (y psíquica) de la familia de Costa.

Los diferentes entrecruzamientos entre lo privado y lo político, que están en el centro de la película de Salles, son también un tema de *Elena*. Si bien las referencias explícitas a los eventos histórico-políticos, dominantes en *No intenso agora*, son mucho más escasas en *Elena*, estas ocu-

del documental contemporáneo: “A exposição da intimidade e a declaração de uma invóca ‘verdade sobre si’”. Al mismo tiempo que valoriza las estrategias narrativas empleadas por cineastas como Eduardo Coutinho o por el mismo Salles en sus películas para crear una distancia u *opacidad* ante las vidas narradas, la teórica asume un tono juicioso e incluso moralizante al tratar obras que califica de “exhibicionistas” y “tiránicamente requeridas e demandadas” (Feldman 2012, 42-49).

13 Cabe agregar que se trata de una forma común en el cine latinoamericano contemporáneo. En un artículo publicado recientemente, Ignacio del Valle Dávila (2019) examina una serie de películas que recurren a la modalidad epistolar *como elemento de la construcción de una memoria sobre la dictadura*.

pan, sin embargo, un lugar importante dentro de la película de la cineasta brasileña. En una secuencia significativa del filme, en la que se repasa la historia familiar de la cineasta, vemos imágenes granuladas en blanco y negro que muestran una manifestación en vista aérea, seguidas por otras que dan cuenta de la represión violenta contra los(las) manifestantes que se congregaron en gran número en las calles. La información que ofrece la narración en *voice over* sitúa estas escenas en el Brasil de finales de la década del sesenta, un periodo marcado por una nueva dimensión de violencia estatal contra los movimientos obreros y estudiantiles. No muy distinto al uso que hace Salles en *No intenso agora* del archivo público de ese tiempo, las imágenes de los sesenta y setenta están vinculadas con una idea de intensidad, con un pasado *épico* en el que todavía era posible *soñar con la revolución*. Y, como en *No intenso agora*, donde la intensidad que evocan estas imágenes contrasta con el vacío experimentado por la madre del cineasta, también en *Elena* estas constituyen un contrapunto al estado psíquico de la madre, propensa a los sentimientos negativos, que pesan sobre la historia familiar como una espada de Damocles.

Sin embargo, si en la película de Salles la relación entre los sentimientos de la madre y el fracaso de un proyecto político queda cifrada en un juego de significaciones arbitrarias —esto es, su forma alegórica—, en la película de Costa, al contrario, la vinculación de la historia familiar con las imágenes de archivo de los sesenta y setenta es menos especulativa, dado que estas sirven para ilustrar el involucramiento concreto de los padres en el movimiento político. Mientras la voz de la directora comenta en el *over* que en aquel tiempo sus padres entraron al Partido Comunista y que, si no fuese por la gravidez de la madre, hubiesen sido enviados a luchar en la Guerrilla de Araguaia (que resultó en más de cincuenta desaparecidos(as) por parte de los(las) guerrilleros(as)), se intercalan, entre los filmes de los disturbios, fotografías que muestran a la madre y el padre en el momento de su detención, seguidas por un fragmento de una película doméstica con la hermana mayor de la cineasta. La secuenciación de estas imágenes de procedencia pública y privada, acompañada por la narración en *over*, sugiere un nexo existencial entre ambas. Como argumenta Gustavo Furtado en su lectura de *Elena*, las imágenes de la militancia política no solo representan una referencia a una experiencia colectiva que vincula la historia familiar con la historia nacional, sino que

tienen una función muy específica dentro de la narración de la película “como fábula de orígenes, una suerte de mito etiológico que localiza el principio de la familia y su misma posibilidad de existencia en un periodo de sueños revolucionarios e involucramiento militante” (Furtado 2019, 187).¹⁴ Ante la encrucijada de dos caminos, uno que les traería la muerte y otro que significaría el abandono de la lucha armada, el nacimiento de la hermana de la directora determina el destino de los padres, quienes sobreviven los últimos años de la dictadura en la clandestinidad. Sobre la imagen granulada y borrosa de la hermana, ralentizada a través de un *frame-stop* hasta detenerse en su busto, la voz de la cineasta afirma el carácter decisivo de ese momento para la historia familiar: “Foi você na barriga da nossa mãe que os salvou” (*figura 3.1.*). En una variación peculiar del sacrificio cristiano, la retórica de salvación sugiere una deuda con la hermana, a quien la propia directora *debe* su existencia, al mismo tiempo que ofrece un motivo fundamental para narrar y enfrentar esta deuda.



Figura 3.1. Intersecciones de lo político y lo privado en *Elena*, de Petra Costa. Material generosamente cedido por Busca Vida Filmes.

14 “[...] as a fable of origins, a sort of etiological myth that locates the family’s beginning and its very possibility of existence in a period of revolutionary dreams and militant engagement”.

Al vincular el embarazo de la madre con un momento históricamente significativo, la secuencia muestra *in nuce* cómo la película de Costa construye la intersección entre lo público y lo privado, entre lo político y lo personal. La película revaloriza el cuerpo, marcado específicamente como femenino, frente a la lógica pública de las luchas políticas, en la medida que subordina esta última a las necesidades corporales y afectivas surgidas en otro lugar y siguiendo una temporalidad distinta. Si bien la narración indica que la decisión de abandonar la lucha armada fue tomada por los(las) líderes del partido en el cual los padres de la cineasta militaban, el embarazo se impone de manera arbitraria, a la vez como obstáculo y como posibilidad, como impedimento y como destino feliz. Aquí, la historia de la militancia de los padres es interpretada desde una perspectiva que privilegia los eventos ocurridos en el ámbito privado, al mismo tiempo que considera el activismo político solo en la medida en que haya impactado sobre la vida psíquica de los miembros familiares.¹⁵ Visto desde este ángulo, la militancia de la madre es valorada no por su compromiso con el cambio político, sino por su función *privada* de haberle dotado de sentido su vida. Según la versión de la hija, el involucramiento político de la madre —quien venía sufriendo de depresión desde joven (en un momento determinado se dice que pensó por primera vez en quitarse la vida a los trece años)— aparece como salida de

15 Esta secuencia de *Elena*, corta en tiempo pero clave en su función narrativa, roza de paso un problema ético que recorre los distintos documentales que tratan sobre la militancia política durante las dictaduras militares en Argentina y Brasil. En la mayoría de las películas realizadas por hijas e hijos de militantes, el compromiso político de los padres es interrogado y a veces cuestionado desde una perspectiva filial que pone en el centro las dificultades de una generación que tiene que vivir cotidianamente con las consecuencias de las luchas políticas protagonizadas por la generación anterior. Como observa Ana Amado en referencia al cine argentino, algunas de las películas de la segunda generación ponen en escena ese conflicto entre dos “versiones paralelas” sobre la historia de la militancia política, incompatibles una con la otra, de “una generación que no limitó su sacrificio por sus ideales, enfrentada a una demanda de amor igualmente legítima” articulada por los(las) descendientes (Amado 2009, 198-199).

una crisis existencial.¹⁶ La película narra el episodio de militancia en clave melodramática: al conocer a su futuro marido, quien regresa de los EE. UU. con ideas revolucionarias (“como um Che Guevara”), la madre de la cineasta vuelve a encontrar un sentido para su vida y logra liberarse del corsé social impuesto por una familia tradicional en la que no había encontrado un lugar para ella.

Pero el periodo de la militancia termina teniendo efectos disímiles. De la misma manera en que la película evalúa el compromiso político por sus efectos positivos en la vida psíquica de la madre, también muestra como este influyó de manera negativa sobre la vida afectiva de las demás familiares. Al final de la secuencia que relata ese episodio, la película hace explícita esta conexión al plantear la pregunta sobre los efectos que tuvo sobre la hermana el hecho de que su familia fuera forzada a la clandestinidad y de que ella tuviera que ocultar a sus amigos y amigas el lugar donde vivían. Sobre las fotografías del álbum familiar, superpuestas unas sobre otras, la cineasta hace explícita una pregunta que podemos considerar como paradigmática para el trabajo de revisión que la película pone en marcha: “Como será que este tempo ficou na sua memória, no seu corpo?”. Como indica el interrogante articulado en *voice over*, el cuerpo de la hermana es conceptualizado como portador de una memoria que queda inscrita en su superficie, en su comportamiento y en sus gestos. Esta forma de incorporación y somatización, en la que las experiencias pasadas y estados emocionales se traducen en signos visibles, hace que el cuerpo se convierta, a través de las imágenes, en una especie de *texto*, solo *legible* con la distancia que el tiempo impone entre el momento en el que dichas imágenes fueron grabadas y el momento en el que son reutilizadas en la película. Desde esta perspectiva anacrónica —que es propia, como vimos, de todas las películas que utilizan material de archivo—, la obra de Cos-

16 En un proyecto realizado por DHPaz (Sociedade Direitos Humanos para a Paz) con el título *Depoimentos para a História. A Resistência à Ditadura Militar no Paraná*, la madre de la directora, Li An Marília Furtado de Andrade, presenta su versión sobre el tiempo de la militancia política. Como bien observa Furtado (2019, 189), este testimonio de la madre difiere de manera significativa de la versión de la hija.

ta se propone revisar los diversos registros audiovisuales que existen de la hermana. Distinguiendo los momentos que indican el malestar emocional compartido por las familiares y que prefiguran, a su vez, el destino fatal de la hermana, la película busca dotar de sentido a una cotidianidad pasada al articular y reorganizar los registros audiovisuales dentro de su estructura narrativa.

El melodrama cotidiano: performatividad, corporalidad y afecto

La imaginación melodramática ocupa un lugar central en *Elena* no solo por proporcionar elementos formales para movilizar afectos en los(las) espectadores(as) y para crear momentos de identificación y de empatía con el sufrimiento de sus personajes principales. Históricamente, el melodrama constituye el género por excelencia para modelar emociones y estados psíquicos a través de la imagen, de la palabra y del cuerpo. Desde las expresiones tempranas en la literatura francesa prerrevolucionaria y la novela sensacional de la época victoriana en Inglaterra hasta las películas de Hollywood y los subsecuentes formatos televisivos, el melodrama ha abordado temas que incluyen sentimientos extremos como la desesperación, la ansiedad y el dolor psíquico. De este modo, el melodrama no solo se convirtió en una textualidad importante para popularizar conceptos psicológicos específicamente vinculados con el cuerpo femenino —frecuentemente marcado como cuerpo *histérico* investido de afecto y de mensajes significativos—,¹⁷ sino que también ha producido, a lo largo de los siglos, un inventario de estrategias narrativas y figuras corporales para dar forma a estos sentimientos. En la película de Costa, los elementos melodramáticos

17 Como afirma Peter Brooks, “the hystericized body offers a key emblem of that convergence [of psychoanalysis and melodrama], because it is a body preeminently invested with meaning—a body that has become the place for the inscription of highly emotional messages that cannot be written elsewhere, and cannot be articulated verbally” (Brooks 1995, x).

están relacionados con la *performance* de los sujetos, incluyendo la de la cineasta, que se caracteriza por un lenguaje corporal exaltado, un uso de gestos y mímicas altamente codificadas e investidas de afecto. En *Elena*, la *performance* funciona como una autobiografía en un sentido literal, una escritura del cuerpo y con el cuerpo, capaz de expresar algo que trasciende el ámbito del lenguaje. La reducción de la distancia ante lo narrado, lo excesivo de las expresiones corporales y la apelación emocional de la voz poética son elementos que acercan la película a una imaginación melodramática que ofrece un “idioma utilizable a la hora de la solemnidad y de las tormentas emocionales” (Monsiváis 2006, 27).

Hablar en el contexto del documental de una forma melodramática es posible si entendemos esta no por su pertenencia a un género o a un medio específico, sino en términos que trascienden las distintas expresiones culturales vinculadas de una u otra manera a su historia.¹⁸ Por tanto, se prefiere usar aquí, como también hace Baltar, el concepto de la “imaginación melodramática”, acuñado por Peter Brooks (1995) en su original revaloración de la literatura occidental del siglo XIX desde el punto de vista del melodrama. El teórico literario entiende la imaginación melodramática no “como un tema o un conjunto de temas, ni la vida de un género en sí, sino más bien [...] como un modo de concepción y de expresión, como un cierto sistema ficticio para dar sentido a la experiencia, como un campo de fuerza semántico” (Brooks 1995, xvii).¹⁹ Más que constituir un género identificable (las novelas analizadas por Brooks suelen ser clasificadas

18 La transmedialidad es constitutiva para la historia de la imaginación melodramática, puesto que esta atraviesa las distintas manifestaciones artísticas desde la literatura, el teatro, el cine e incluso la radio y la televisión. Una perspectiva histórica sobre el melodrama la ofrecen los ensayos reunidos en el libro de Michael Hays y Anastasia Nikolopoulou (1999). Sobre el melodrama en el cine, véase la compilación organizada por Christine Gledhill (1987), así como el estudio de Barbara Klinger (1994) sobre el melodrama *clásico* en las películas de Douglas Sirk.

19 “[...] as a theme or a set of themes, nor the life of the genre per se, but rather [...] as a mode of conception and expression, as a certain fictional system for making sense of experience, as a semantic field of force”.

como románticas o realistas), la imaginación melodramática representa un modo general a través del cual se experimenta el mundo y que se expresa sobre él, es decir, una “estructura de sentimiento” en el sentido elaborado por Raymond Williams (2003, 57-62), que determina los lenguajes culturales y artísticos de una sociedad y un periodo dados. Esta idea fue retomada por autores(as) como Ana M. López (1994) y Carlos Monsiváis (2006), que señalan, en relación con el contexto latinoamericano, la importancia del melodrama no solo en cuanto género cinematográfico y literario, sino también como estructura de entendimiento que pasa a formar parte de la imaginación popular.²⁰ Según Monsiváis, la “educación melodramática, tan sustancial en la formación sentimental e ideológica en América Latina” (2006, 40), “nos enseña a otorgarle al dolor anímico un lenguaje corporal de fin del mundo. Se empieza con la desmesurada de las grandes actrices y los primeros actores y se continúa con los gestos en defensa de la honra, las manos crispadas, el aferramiento al telón, los ojos desorbitados rumbo al cielo, la voz que se apaga o se eleva como entrenadora de las emociones, el cabello que el viento de la pasión agita” (2006, 27-28). Así, la imaginación melodramática —en sus diferentes manifestaciones, que van desde la poesía y el teatro hasta el cine y la televisión— ofrece un repertorio de *fórmulas verbales* y *bloques expresivos*, asimilados no solamente por las artes, sino adaptados también en la vida cotidiana, donde forman parte del léxico verbal y corporal de un lenguaje vernáculo.

La originalidad del estudio de Baltar (2019) sobre la imaginación melodramática en el documental brasileño, que nos puede servir de base para ahondar en los aspectos melodramáticos de la película en

20 En ambos textos, la revalorización del melodrama está vinculada a una crítica del elitismo cultural que lo condena por su falta de valor artístico. En un sentido parecido, Jesús Martín Barbero argumenta que el “melodrama ha sido para el cine, más que un género, un horizonte estético y político. De ahí su éxito popular, así como el desprecio de las élites, consagrando, justamente a propósito del cine, el peyorativo y vergonzoso sentido de la palabra ‘melodrama’, y más aún del adjetivo ‘melodramático’, para decir todo lo que para la cultura ‘culto’ caracteriza la vulgaridad de la estética popular” (Barbero citado en Oroz 1997, s. p.).

nuestro análisis, consiste en unir dos *universos* poco compatibles a primera vista: el melodrama y el documental. Si este último se ha vinculado tradicionalmente con lo que Bill Nichols llama “discursos de sobriedad” (1997, 32), es decir, con una manera de entender y de expresarse sobre el mundo histórico en términos de veracidad, inmediatez y transparencia, el melodrama evoca nociones contrarias al estar asociado con “una dramaturgia de la hipérbole, del exceso, de la excitación, y de la ‘descarga’”²¹ (Brooks 1995, viii). En otras palabras, si el documental se presenta, al menos en su forma más clásica, como un discurso racional sobre hechos verdaderos, en la imaginación melodramática se imponen, al contrario, los elementos corporales, afectivos y no verbales sobre los elementos racionales e intelectuales.²² No obstante, desde las dos últimas décadas del siglo pasado se observan con mayor frecuencia en el cine documental elementos que pueden adscribirse a una estética melodramática: la actuación deliberada de los sujetos ante la cámara, la presencia cada vez más marcada de los(las) cineastas en la película, el rol destacado de las dramatizaciones —verbales, musicales y corporales— en el relato, la apelación personal, afectiva y moral a los(las) espectadores(as), la parcialidad de los enunciados y la subjetividad de la mirada sobre el mundo retratado, que coincide, en algunos casos, con el espacio biográfico del sujeto de enunciación.

La proliferación de estos elementos, si bien no se entendieron ni se definieron en su momento como parte de una imaginación melodramática, hizo necesario reformular o complementar los conceptos de la teoría del documental. A mitad de los años noventa y tras revisar una serie de documentales provenientes del espacio anglosajón, Nichols llega a la conclusión que “los cuatro modos de producción documental que se presentaron como un estudio exhaustivo del campo ya no son

21 “[...] a dramaturgy of hyperbole, excess, excitement, and ‘acting out’”.

22 Del mismo modo, Laura Rascaroli argumenta que “[p]erformance, which is never devoid of a sense of fabrication, disguise, ingenuity and excess, seems quite simply to negate the documentary’s (actual or alleged) claims to unmediated truthfulness, to being an untampered indexical trace of real events and real people” (Rascaroli 2008, 85).

suficientes”²³ y añade a estos una modalidad que denomina “performativa” (Nichols 1994, 93). Esta modalidad destaca los “aspectos subjetivos de un discurso tradicionalmente objetivo” y se caracteriza por un “uso ‘excesivo’ de estilo” (Nichols 1994, 93).²⁴ El teórico relaciona los elementos performativos en el cine de no ficción con la presencia de cineastas en sus propias películas, así como por el uso cada vez más frecuente de expresiones poéticas y fórmulas retóricas que asemejan el documental a la ficción. Según Nichols, la modalidad performativa representa

una desviación del énfasis documental en una representación realista del mundo histórico hacia libertades poéticas, estructuras narrativas menos convencionales y formas de representación más subjetivas. La calidad referencial del documental que autoriza su función de ventana al mundo hace sitio a la calidad expresiva que afirma la perspectiva altamente situada, encarnada y vívidamente personal de ciertos sujetos, incluyendo la del cineasta, sobre ese mundo.²⁵ (Nichols 2001, 203)

En la medida en que el o la cineasta aparece frente a la cámara para intervenir en el mundo profílmico, encarna una perspectiva personalizada, cumpliendo así una doble función como sujeto de la enunciación fílmica y como sujeto enunciado. Del mismo modo, su actuación hace visibles nuevas formas corporales y afectivas de entender el mundo, distintas al conocimiento *incorpóreo* de la notoria *voz de Dios* que domina en el documental tradicionalmente entendido como político.

Si Nichols entiende la modalidad performativa como una *desviación* de la gramática realista del documental, Stella Bruzzi (2006)

23 “[...] the four modes of documentary production that presented themselves as an exhaustive survey of the field are no longer suffice”.

24 “[...] stress subjective aspects of a classically objective discourse [and is possible limited by] ‘excessive’ use of style”.

25 “[...] a deflection of documentary emphasis away from a realist representation of the historical world and toward poetic liberties, more unconventional narrative structures, and more subjective forms of representation. The referential quality of documentary that attests to its function as a window onto the world yields to an expressive quality that affirms the highly situated, embodied, and vividly personal perspective of specific subjects, including the filmmaker on that world”.

subraya en su desarrollo ulterior del concepto el carácter construido de toda realidad histórica representada en la película y modificada inevitablemente por la presencia del equipo de cine. Apoyándose en la filosofía del lenguaje de John L. Austin, que entiende la performatividad como un acto ilocutivo que realiza algo al decirlo, y retomando la reformulación del concepto por Judith Butler en relación a la construcción social del género, la teórica entiende el documental como un acto performativo que construye el mundo profílmico y la identidad de sus sujetos al mismo tiempo que se refiere a ellos. Según Bruzzi,

[e]l elemento performativo se podría entender como algo que socava el convencional afán documental de representar lo real, porque los elementos de la actuación, de la dramatización y de la actuación para la cámara son factores intrusivos y alienantes. Alternativamente, el uso de tácticas de actuación podría ser visto como un medio para sugerir que tal vez los documentales deberían admitir la derrota de su objetivo utópico y elegir en su lugar presentar una “honestidad” alternativa que no busca enmascarar su inestabilidad inherente, sino reconocer más bien que la actuación —la recreación del documental específicamente para las cámaras— siempre será el corazón de la película de no ficción.²⁶ (Bruzzi 2006, 187)

Desde esta perspectiva, todo documental es performativo y solo varía en cuanto al reconocimiento de las actuaciones en ambos lados de la cámara, a veces mejor disimuladas y otras veces abiertamente admitidas o incluso exhibidas.²⁷

26 “The performative element could be seen to undermine the conventional documentary pursuit of representing the real because the elements of performance, dramatisation and acting for the camera are intrusive and alienating factors. Alternatively, the use of performance tactics could be viewed as a means of suggesting that perhaps documentaries should admit the defeat of their utopian aim and elect instead to present an alternative ‘honesty’ that does not seek to mask their inherent instability but rather to acknowledge that performance —the enactment of the documentary specifically for the cameras— will always be the heart of the non-fiction film”.

27 En su discusión de la modalidad performativa en el cine documental, Antonio Weinrichter aboga por una comprensión histórica del fenómeno, citando al her-

Como se argumenta aquí, ambas nociones de performatividad, tanto en lo que refiere a la dimensión personal, subjetiva y afectiva proporcionada por la teoría de Nichols como en cuanto al carácter construido del mundo profílmico y de la *performance* de los actores sociales enfatizado en la teoría de Bruzzi, son de igual importancia para comprender y analizar los distintos aspectos relacionados con la imaginación melodramática en la película de Costa. En *Elena* encontramos elementos performativos en sus diferentes niveles:²⁸ por un lado, en cuanto a la construcción subjetiva del mundo profílmico, la película tiene un carácter marcadamente performativo. El relato se desarrolla a modo de una investigación en la que la propia cineasta tiene un papel central como eje organizador de una memoria en construcción. Pero, a diferencia de las películas que Nichols y Bruzzi tienen en mente al desarrollar su concepto del documental performativo —predominantemente del ámbito norteamericano—, la subjetividad de la cineasta no aparece como una *intrusión* en una realidad ajena. Si, en algunos documentales de dicha modalidad, incluir a la cineasta y a su equipo de rodaje en la película implica un gesto metacinematográfico que introduce una reflexión sobre el propio funcionamiento del cine, en *Elena*, al contrario, es la cineasta como sujeto de enunciación la que da origen a un mundo que puede ser descrito como psíquico y físico, poético e histórico. En *Elena*, la subjetividad de la documentalista es el “filtro a través del cual lo Real entra en el discurso, así

mano del famoso cineasta Dziga Vertov y operador de *Chelovek s kinoapparátom* (*El hombre de la cámara*) (Unión Soviética, 1929), quien entiende la actuación como problema central del cine *no actuado*: “[E]l gran problema era filmar a la gente. Después de una discusión que tuvimos, Vertov decidió publicar una especie de edicto prohibiendo temporalmente que el sujeto fuese objeto de filmación, debido a su incapacidad para comportarse delante de una cámara. ¡Como si el sujeto debiera conocer absolutamente la forma de comportarse! En la época mi posición era esta: en una película narrativa uno debe saber cómo actuar; en el cine documental uno debe saber cómo no actuar” (Weinrichter 2004, 51).

28 Como afirma Bruzzi, “there are two broad categories of documentary that could be termed performative: films that feature performative subjects and which visually are heavily stylised and those that are inherently performative and feature the intrusive presence of the filmmaker” (Bruzzi 2006, 187).

como una especie de compás experiencial que guía la obra hacia su meta de convertirse en conocimiento encarnado” (Renov citado en Weinrichter 2004, 54). En esto, la subjetividad de la cineasta aparece como motor del relato, impulsado por una serie de interrogantes que se hacen explícitas a lo largo de la película.

Por el otro lado, podemos encontrar elementos performativos en cuanto a la actuación de los sujetos ante la cámara. Estas *performances* están presentes tanto en el material de archivo, en los videos domésticos y en otros registros audiovisuales de la hermana, como en las escenas expresamente filmadas para la película. El uso extenso de elementos teatrales, de la danza y de la coreografía, tiene su fundamento en la biografía de las dos hermanas, quienes se dedicaron profesionalmente a las artes escénicas. La película adopta estos elementos estéticos provenientes del teatro-danza y de la *performance* para su propia puesta en escena. En varias ocasiones se incluyen escenas altamente estilizadas y cuidadosamente coreografiadas, en las que la cineasta actúa para la cámara al estilo de un “coreo-cine” (Snyder 1973). El recurso a elementos teatrales tiene una función específica dentro del filme en tanto que forma parte de una estrategia de intensificación y apelación emocional. De acuerdo con Nichols, los

documentales performativos ponen en primer plano las intensidades emocionales del conocimiento encarnado y de la experiencia, en vez de intentar hacer algo tangible. Si se proponen hacer algo, es para ayudarnos a percibir cómo se siente una cierta situación o experiencia. Quieren que sintamos a un nivel visceral más que entender a un nivel conceptual. Los documentales performativos intensifican el deseo retórico de ser convincente y lo vinculan menos a un objetivo persuasivo que a uno afectivo: hacer que sintamos o experimentemos el mundo de una manera particular lo más vívidamente posible. (Nichols 2001, 203)²⁹

29 “Performative documentaries bring the emotional intensities of embodied experience and knowledge to the fore rather than attempt to do something tangible. If they set out to do something, it is to help us sense what a certain situation or experience feels like. They want us to feel on a visceral level more than understand on a conceptual level. Performative documentaries intensify the rhetorical

Del mismo modo, el documental de Costa pone en escena la experiencia emocional de las tres mujeres —la madre, la hermana y la propia cineasta— con un objetivo afectivo más que persuasivo. Sin embargo, si la película emplea los elementos performativos de la danza y del teatro —que identificamos como *formulas afectivas* en el sentido warburgiano—, lo hace no solamente para apelar a la comprensión *visceral* de los(las) espectadores(as); el énfasis en expresiones corporales y no verbales indica, al mismo tiempo, la insuficiencia de la palabra para expresar y transmitir experiencias especialmente dolorosas o traumáticas.

Para contar la historia de Elena, la película de Costa incluye un vasto archivo visual y sonoro que la hermana de la cineasta había registrado antes de su muerte prematura. En este relato biográfico, los videos domésticos ocupan un lugar central. Como nos hace saber la voz en *over* de la cineasta, al cumplir los trece años, Elena recibió de regalo una cámara de video. Esta fecha es significativa no solo por ser el año en el que nace Petra, la hermana menor y futura cineasta, también es el tiempo de la *abertura*, un momento de transición en el que el régimen militar que gobernó el país durante más de veinte años se veía obligado a liberalizar paulatinamente su política, resultando en 1988 con la promulgación de una nueva constitución. Para los padres de la cineasta, el proceso de democratización significaba que finalmente pudieran salir de la clandestinidad y volver a tener una vida sin la amenaza de la represión. Puestos en ese contexto, los videos domésticos de Elena están vinculados con una idea de visibilidad recobrada: después de muchos años en los que la familia de la cineasta se veía obligada a esconderse del aparato público y evitar cualquier forma de visibilidad social, las imágenes de Elena representan un momento de liberación en el que se manifiesta una necesidad de ver y de ser visto. Al mismo tiempo, la voz de la cineasta ofrece una interpretación que distingue en los videos domésticos una suerte de despolitización. Sobre las imágenes de video que muestran a la cineasta niña en los brazos

desire to be compelling and tie it less to a persuasive goal than an affective one — to have us feel or experience the world in a particular way as vividly as possible”.

del padre, la voz de la cineasta adulta comenta que su familia “saía da clandestinidade e parecía entrar num comercial norte-americano dos anos 1950”. El comentario no solo se refiere a los cambios en el estilo de vida de la familia, que ahora representa los valores burgueses que poco antes, siendo activistas políticos, probablemente hubieran reprochado, sino que también hace alusión directa a la película doméstica como ritual de la clase media-alta.

Sin embargo, la ritualidad en torno a los videos domésticos en la casa de la cineasta se distingue de los típicos filmes familiares —como sería el caso en la mayoría de las películas domésticas de los cincuenta—, donde el padre tiene el control sobre las imágenes.³⁰ En *Elena*, al contrario, es la hermana quien filma el espacio doméstico durante dos años, ofreciendo así una versión de la vida familiar desde su perspectiva como hija y hermana. Esta perspectiva se caracteriza por un uso lúdico del dispositivo filmico, que no se limita al registro de los momentos *memorables* de la vida familiar, sino que demuestra una notable libertad creativa y artística (desde el *off*, la hermana explica “eu sou assim porque, em geral, eu sempre filmo super improvisado, não é?”). Como comenta la narración en *over* sobre las imágenes de video —en las que la cineasta aparece por primera vez en la película de muy pequeña—, la hermana usa la cámara para “criar cenas” ficcionales, donde ella figura como camarógrafa y como protagonista. En dos ocasiones, los videos hacen alusión directa a géneros cinematográficos: en un momento, no muy avanzado el relato, se inserta un fragmento en el cual Elena finge matar con un cuchillo a Olinda, la niñera de Petra. Esta escena, cuya alusión al cine de horror es subrayada a través de un trabajo sonoro elaborado —aparentemente agregado durante la postproducción de la película de Costa—, dejó impresionada a la cineasta niña, quien sufría, como se comenta de manera anecdótica en el *voice over*, de pesadillas después de haberla

30 Este desplazamiento refleja también un cambio cultural que está relacionado, entre otros factores, con el desarrollo tecnológico, y particularmente con la invención del video, que contribuía a una democratización de la autoría audiovisual incluyendo la producción en espacios domésticos (Moran 2002).

visto. En otra escena breve, vemos a Elena sentada en un sofá con su pequeña hermana sobre el regazo. Aparentemente haciendo el papel de la madre, la hermana imita de manera irónica la gestualidad propia del melodrama, haciendo un uso exagerado de la mímica y pronunciando con artificialidad las palabras “vejam, esta linda menina é minha irmã!” (*figura 3.2.*).

Dadas las alusiones a los géneros cinematográficos y la actuación de los sujetos, que ya da cuenta de una cierta “consciencia melodramática” (Monsiváis 2006, 44), los videos domésticos reutilizados en la película de Costa no se pueden separar de una *performance* en un sentido teatral. La narración de la cineasta subraya el carácter performativo de los videos, mencionando que Elena se comportaba como una actriz frente a la cámara (“minha mãe me disse que desde os quatro anos você sabia que queria ser atriz”) y que quería entrenar a la narradora para ser actriz (“e parece que você sempre dava um jeito de me por para contracenar com você”). Desde un principio, estas puestas en escena ponen en cuestión la idea de *autenticidad* vinculada tradicionalmente a las imágenes documentales y, en cierta medida, a las películas domésticas. En una de las escenas familiares, se hace explícito este cuestionamiento a partir de un breve diálogo entre la madre, que tiene la cámara en la mano, y la hermana, que aparece en la imagen. Desde el *off*, Li An dice a su hija, mientras utiliza el *zoom* automático de la cámara, que ella cambia su actitud cuando sabe que está siendo filmada. Respondiendo a la observación con una pregunta, Elena quiere saber de su madre cómo es cuando no la filman (“¿como eu sou?”), a lo que esta le responde: “Mais natural”. Esta idea de *naturalidad* expresada por la madre (y afirmada por Olinda) desde el *off* es contrastada con las escenas ficcionales mencionadas antes, sugiriendo así la imposibilidad de comportarse de manera *natural* ante una cámara. En lo que sigue, Elena pasa por distintos papeles, siendo bailarina, madre, asesina y hermana, que representan distintas versiones de la misma persona que se inventa a sí misma a través de las imágenes domésticas. Ante las múltiples poses que adopta Elena en los videos, así parece sugerir la narración, la *naturalidad* a la que refiere la madre de Elena resulta una quimera.



Figura 3.2. El melodrama cotidiano en *Elena*, de Petra Costa.
Material generosamente cedido por Busca Vida Filmes.

En la medida en que subraya el carácter performativo de los videos domésticos, la película subvierte la idea misma de poder trazar una línea clara entre realidad y ficción, entre una expresión auténtica y otra actuada, entre vida cotidiana y teatro. En los videos, el espacio doméstico se convierte en un escenario de teatro donde la hermana descubre su talento —o su vocación, para usar un término más apropiado a la retórica de la película— y donde se comienza a entrenar para “virar atriz de verdade”. Si las escenas domésticas tienen ya de por sí una calidad teatral, la película de Costa aprovecha esa característica para potenciarla aún más en su narrativa. A modo de una dramatización que podemos llamar *de segunda potencia*, que consiste en someter las imágenes de archivo a una serie de procedimientos estéticos —principalmente la ralentización y el agrandamiento de la imagen, así como el añadido de música y otros efectos sonoros—, la película emplea los videos domésticos con el fin de aumentar la carga emocional, que asegura la empatía con su figura principal. Hay una escena que es particularmente ilustrativa de la manera en que se produce, a partir de las imágenes *heredadas* de la hermana, un efecto teatral que eleva las *performances* cotidianas de

la hermana a una esfera melodramática. En esta escena se puede distinguir primero un punto blanco sobre un fondo negro que se mueve de manera rítmica por la pantalla dibujando una cola, mientras se escucha desde el *off* la voz de Elena diciendo que está “dançando com a lua”. Esta escena es significativa no solo porque nos puede servir como ejemplo del potencial estético inherente a las imágenes domésticas, que contrasta con el pragmatismo generalmente asociado con estas y que la película pone de manifiesto a través de una suerte de “alquimia” (Nichols y Renov 2011), sino porque también da cuenta de la forma en que la película intensifica las acciones cotidianas al convertir las imágenes domésticas en un signo, en un símbolo. En una operación que es propia de la imaginación melodramática y que consiste en “el agrandamiento del gesto ordinario”³¹ (Elsaesser 1987, 56), la película de Costa no solo repite esta escena en un momento altamente significativo después de relatar el suicidio de Elena, sino que también extrae de ella su motivo musical, que se introduce al comienzo del filme.

Además de los videos domésticos, la película de Costa emplea otros fragmentos audiovisuales que tienen un carácter marcadamente performativo: registros de funciones de teatro de un grupo paulista llamado Boi Voador en el que la hermana figuraba como actriz y bailarina, el video de una entrevista que ella tuvo con un estudio de cine estadounidense y las cartas grabadas en casete que la hermana acostumbraba a mandar a su familia durante su estadía en Nueva York. Además de ilustrar las distintas etapas de Elena desde sus comienzos en el teatro hasta su fallido intento de establecerse como actriz de cine en los EE. UU., la película hace una lectura del material de archivo que lo interpreta a la luz de la depresión y del trágico destino de la hermana. Sobre los registros de una adaptación teatral de la novela *Dão-Lalão*, de João Guimarães Rosa, en la que Elena representa el personaje de Doralda, la narradora dice: “Os outros atores me contam que você ensaiava muito. Obsessivamente. Que, mesmo quando parecia perfeito, pra você nunca tava bom, sempre faltava alguma coisa”. Puestas en el contexto de la película, las imágenes de archivo, que incluyen, además de los clips televisivos, recortes

31 “The heightening of the ordinary gesture”.

de periódico sobre el estreno de la obra teatral, cobran toda su fuerza metafórica: el cuerpo femenino enredándose en las cuerdas hasta estar completamente inmovilizado (*Figura 3.3.*) no solo representa la situación de Doralda en *Dão-Lalão*, que se casa con un hacendado conservador y celoso, sino que en la película de Costa sirve como símbolo para describir la situación de Elena y también representa metonímicamente la situación de *las mujeres* en el patriarcado (volveremos sobre este último aspecto, que es central para el uso de tropos retóricos en la película: conectar la historia particular de Elena con una historia de *las mujeres*).



Figura 3.3. El cuerpo enredado como símbolo en *Elena*, de Petra Costa.
Material generosamente cedido por Busca Vida Filmes.

Si bien ya podemos encontrar en estas escenificaciones una referencia implícita a las *obsesiones* y dificultades psíquicas de la hermana, estas no se explicitan sino hasta más avanzado el relato. El aplazamiento del tema de la depresión y del suicidio crea una tensión dramática que es intensificada por una serie de indicios que refieren indirectamente a la enfermedad mental y que anticipan de cierto modo el trágico fin de la protagonista: las experiencias tempranas de la hermana durante los últimos años de la dictadura militar —experiencias que la película interpreta como traumáticas—, la separación de los padres durante la

adolescencia —momento en que la hermana comienza a distanciarse de la familia— y el sentimiento de desarraigo vinculado con la experiencia de migración. Estas referencias contienen una suerte de *tesis* sobre las posibles razones del malestar emocional de la hermana sin reducir el origen de la depresión a una sola causa. En el momento en que se aborda directamente este tema, gana importancia la palabra hablada. A modo de unas “*memoirs* de la depresión” (Cvetkovich 2012, 78), las cartas grabadas en casete dan cuenta de un proceso de desencanto y decepción gradual por el cual está pasando Elena durante su estadía en Nueva York. La voz de la hermana, acompañada por imágenes de archivo y filmaciones en Super 8, relata con audible entusiasmo su experiencia en el extranjero, que luego se convierte en frustración. Las imágenes, además de evocar cierta nostalgia relacionada con el medio analógico, hacen referencia al cine diario, que muchas veces trata, al igual que la película de Costa, de la experiencia de migración y de la sensación de desarraigo. De una forma que podemos llamar, con Hamid Naficy, una “óptica táctil” (2001, 28), la película reúne memorias dispersas, mezclando distintos archivos y soportes audiovisuales con la narración en *over* de la hermana. La sensación de desarraigo es un efecto del montaje: a modo de un *cine acentuado*, que se caracteriza, según Naficy, por su “estructura no lineal, impulsada por la yuxtaposición de múltiples espacios, tiempos, voces, narraciones y enfoques”, la película de Costa crea una “visión periférica, distraída y táctil de la nueva ubicación”³² (2001, 29) de la protagonista. En una escena al comienzo del filme se expresa de manera directa esa alienación cuando la hermana dice sentirse como “india” en la gran ciudad; sensación para la cual se encuentra luego una metáfora obvia en un árbol que no logra echar raíces en la ciudad asfaltada.³³

32 “This peripheral, distracted, tactile vision of the new location is replicated in the accented films’ ‘tactile optics’, that is, their nonlinear structure, which is driven by the juxtaposition of multiple spaces, times, voices, narratives, and foci —the montage effect”.

33 Esta metáfora es expresada por Elena en una de las cartas grabadas en casete: “Será que a minha raiz vai conseguir arrebentar asfaltos, canos e prédios para sobreviver e gerar frutos? Sim, se minha raiz fosse forte, grande, mais sinto que

La tensión dramática que se crea en la primera mitad de la película a partir de un complejo sistema de alusiones y metáforas culmina en la secuencia que trata del suicidio de la protagonista. Para aclarar las circunstancias concretas de la muerte de Elena, la película se basa no solo en las declaraciones de la madre y en los propios recuerdos de la cineasta, sino también en una entrevista con un amigo de Elena, quien rememora, visiblemente afectado por lo sucedido, su última conversación con ella. El efecto dramático de esta secuencia es aumentado por el manejo de los planos cerrados, que reduce al mínimo la distancia ante los acontecimientos relatados. Imágenes oscuras y borrosas que muestran la casa donde *todo ocurrió* se alternan con imágenes de la entrevista con el amigo de Elena, que aporta su visión sobre los hechos. Mientras recuerda con voz quebrada sus intentos inútiles de convencer a su amiga de salir de la casa en la que quedó encerrada en un estado de desesperación, el rostro del amigo adquiere una expresión distorsionada de dolor. Esta expresión, producida por el recuerdo de la muerte de Elena, es magnificada en la película con el uso de un primerísimo plano. En varios momentos, la película de Costa usa primeros planos —al punto que podemos decir que se trata de una modalidad dominante no solo en esta, sino en toda la obra de la cineasta, de *Olhos de ressaca* (Brasil, 2009) a *Olmo e a gaivota* (Brasil, 2014)— para explotar el potencial afectivo que emana de estas imágenes. Con Gilles Deleuze (1994), podemos entender los primeros planos en Elena como “imagen-afección”. En ella no solo podemos leer una emoción que se expresa en la microestructura de los rasgos faciales —en su mímica, sus pliegues y sus movimientos mínimos—, sino que esta, siendo la expresión de una interioridad que solo se hace sensible (e inteligible) en la superficie del rostro, nos afecta como espectadores(as) de manera directa e involuntaria.³⁴

minha semente nem chegou a brotar direito ainda. Então, provavelmente numa cidade, ela, se brotasse, miúda e doente viveria”.

34 El filósofo define la imagen-afección con referencia a Henri Bergson como “una serie de micromovimientos sobre una placa nerviosa inmovilizada. Cuando una parte del cuerpo ha debido sacrificar lo esencial de su motricidad para convertirse en soporte de órganos de recepción, estos sólo tendrán principalmente tenden-

El rostro y el primer plano —que son, como sostiene Deleuze, la misma cosa— tienen la función de condensar el relato, siendo estos elementos investidos de afecto. Como afirma Jacques Aumont en su estudio sobre el rostro en el cine, “[c]uando el primer plano expone un rostro sobre toda la superficie de la imagen, ese rostro llegará a ser el todo en el que el drama está contenido” (Aumont 1998, 89). Del mismo modo, *Elena* emplea los primeros planos como elementos altamente significativos que representan la emoción en términos que trascienden lo individual y la convierten en afecto absoluto y universal, elevándolos, como dice Belá Balázs con respecto al rostro humano, “al estado de Entidad” (2001, 142). En varios momentos, se repiten gestos, mímicas y posturas que, debido a su carácter formulaico, adquieren un significado transindividual y transhistórico que no solo se presta para entrelazar de manera simbólica las historias de las tres mujeres: estos gestos, como, por ejemplo, las manos que sostienen y cubren el rostro —expresión de la desesperación— o las manos puestas en el pecho —expresión de un sentimiento o sufrimiento profundo— se alimentan de una suerte de *programa cultural* que ofrece fórmulas visuales para moldear los sentimientos de las protagonistas.

Tropos de (a)filiación: herencia, intermedialidad y subjetividades femeninas

Para entender la manera en que la película de Costa organiza su discurso (auto)biográfico en términos estéticos que trascienden lo individual, resulta útil la distinción que hace Edward Said (2013), en un texto influyente sobre la crítica literaria, entre las nociones de *filiación*

cias al movimiento o micromovimientos capaces, para un mismo órgano o de un órgano al otro, de entrar en series intensivas. El móvil ha perdido su movimiento de extensión, y el movimiento ha pasado a ser movimiento de expresión. Este conjunto de una unidad reflejante inmóvil y de movimientos intensos expresivos constituye el afecto” (Deleuze 1994, 132).

y de *afiliación*.³⁵ Teniendo en mente al crítico literario como prototipo de la independencia cultural, Said se pregunta por la posibilidad de crear nuevos vínculos sociales y afectivos capaces de reemplazar los tradicionales esquemas de pertenencia. Mientras la filiación refiere a una adscripción del individuo

[a] lazos y formas de autoridad naturales —que incluían la obediencia, el temor, el amor, el respeto y el conflicto de instintos—, la nueva relación afiliativa transforma estos lazos en lo que parecen ser formas transpersonales —como la conciencia de gremio, el consenso, la colegialidad, el respeto profesional, la clase y la hegemonía de una cultura dominante. El esquema filiativo pertenece a los dominios de la naturaleza y de la “vida”, mientras que la afiliación pertenece exclusivamente a la cultura y la sociedad. (Said 2013, s. p.)

La afiliación, entendida como una adopción voluntaria de nuevas formas de relación, de identidades políticas y de elaboraciones estéticas, se opone, entonces, como un orden compensatorio al orden *natural* de la cultura hegemónica, que entiende la afinidad en términos tradicionales de procedencia geográfica y biográfica. Ahora bien, estos dos ejes que Said identificó como órdenes opuestos —la inscripción *vertical* del sujeto en un linaje familiar y la inscripción *horizontal* en una cultura que trasciende los lazos de sangre— están presentes simultáneamente en la obra de Costa. En *Elena* podemos encontrar ambas relaciones, la filiativa y la afiliativa, como dos principios de composición que organizan el archivo familiar, al mismo tiempo que lo entrelazan con otros

35 Aguilar (2010, 180) adopta esta idea de Said en un capítulo sobre *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, para describir de manera paradigmática la doble posición de la directora como “hija de padres desaparecidos” y “directora de cine”. También Furtado (2019, 189) utiliza los términos *filiación* y *afiliación* en su análisis de *Elena*, pero sin hacer mucho énfasis en los procesos de afiliación como estrategia estética, que constituye, a mi ver, una de las operaciones fundamentales en la película de Costa. Cabe mencionar el uso original que hace el teórico del binomio de Said al *traducirlo* al ámbito cinematográfico y al vincularlo con los conceptos semióticos de la indexicalidad (filiación) e iconicidad (afiliación) de las imágenes.

elementos fílmicos. Además, las nociones de Said nos ayudan a entender la manera en que la cineasta se inscribe a sí misma —como sujeto de enunciación— en las estructuras temporales de la película.

El tropo de la filiación constituye un elemento fundamental para entrelazar las historias de tres mujeres —madre, hermana e hija— dentro de la narrativa fílmica. Este tropo, que simboliza la relación entre dos generaciones en términos de herencia y consanguinidad, es recurrente en la película de Costa. Una secuencia, todavía en los primeros minutos de la película, puede ilustrar esta continuidad simbólica entre madre e hija. En una operación que podemos llamar, con David Bordwell y Kristin Thompson, “emparejamiento gráfico” (1995, 251) entre dos planos, la película pasa de una imagen videográfica de Elena a otra en blanco y negro que muestra a la madre de la cineasta en una postura casi idéntica con la cara volteada hacia el lado derecho (*Figuras 3.4. a y b*). Subrayando el significado de ese corte, ambas imágenes son ralentizadas, lo que permite percibir la semejanza entre las dos mujeres hasta en un movimiento tan mínimo como es el parpadeo. Esta secuenciación de dos imágenes de archivo —una, tomada de una entrevista de trabajo de la hermana y la otra, de una película de ficción en la cual la madre figura como protagonista— simboliza la transmisión generacional entre madre e hija con dos propósitos distintos (Fradinger 2016). Por un lado, la secuencia sugiere una continuidad en las tendencias depresivas y suicidas en la familia a lo largo de dos generaciones. Sin hacernos saber aún el destino de Elena, la narradora pasa a contar, sobre las imágenes de la madre, las dificultades emocionales que tuvo en su adolescencia, anticipando así el fatal final de la hermana. Por el otro lado, el montaje por emparejamiento gráfico implica una suerte de misión que se articula expresamente en el *voice over* y que se presenta con cierta inevitabilidad: lo que conecta la entrevista de la hermana postulándose sin éxito como actriz en una compañía de cine con la película inacabada de la madre es el deseo (fracasado) de hacer cine. A modo de un enunciado performativo (la película), la cineasta cumple el deseo insatisfecho de la hermana y de la madre en el mismo instante en el que este se articula.



Figuras 3.4. a y b. Emparejamiento gráfico en *Elena*, de Petra Costa.
Material generosamente cedido por Busca Vida Filmes.

La semejanza física entre las mujeres es un *topos* que se repite en varias ocasiones a lo largo de la película. En otra escena, que introduce la estadía de la hermana en Nueva York, se mezclan testimonios de familiares y amigos(as) de la familia que afirman el parecido entre hermana y cineasta, resaltando no solo los aspectos físicos, sino también las supuestas semejanzas en el carácter de las dos (“Eu acho que você

tem tudo da Elena. Uma coisa incrível, você tem o gênio dela, você tem a fisionomia igual a dela. Você já viu eu te chamo às vezes, de Elena?”). A través de estos testimonios, la película refuerza la idea de consanguinidad hasta el punto de confundir las identidades, al mismo tiempo que postula la existencia de una especie de *programa genético* que prefigura la biografía de la cineasta. Desde esta perspectiva, la decisión de emprender una carrera en las artes escénicas aparece como el resultado de una vocación no del todo voluntaria; vocación que se impone como una fuerza ajena que pasa por alto la negativa de la madre (“nossa mãe sempre me disse que eu podia morar em qualquer lugar do mundo, menos em Nova Iorque. Que eu podia escolher qualquer profissão, menos ser atriz”), articulada al principio del filme. También nos hace entender las tendencias depresivas como una herencia pesada que la cineasta tiene que enfrentar para no correr la misma suerte que su hermana. La película narra ese esfuerzo de la cineasta de escapar del destino de Elena y de encontrar, después de todo, su propio camino. Dado su énfasis en el proceso formativo de la cineasta, la película comparte, como bien observa Moira Fradinger (2016) en su lectura de la misma, ciertos rasgos con el *Bildungsroman* moderno, donde la protagonista tiene que superar todo tipo de obstáculos y pasar pruebas difíciles para desarrollarse física, moral y psicológicamente. Sin embargo, en *Elena*, este proceso de individuación no se separa de una idea de colectividad (familiar y más allá del eje filiativo) en la que el individuo encuentra su realización.³⁶

La consanguinidad y la semejanza física de las hermanas parecen justificar en el discurso fílmico que la cineasta asuma ocasionalmente el papel de Elena. En varios momentos, la encarna —y no sería muy exagerado hablar de una reencarnación—: a modo de un doble cinematográfico que deambula por Nueva York para volver a experi-

36 Además de probar su pertenencia a la novela de formación, la retórica determinista del discurso filiativo asemeja la película de Costa a una estructura melodramática. Como afirma Carlos Monsiváis en su tratado sobre el melodrama, “la certeza de que ya todo se ha escrito en los muros del destino” forma parte de la consciencia melodramática en América Latina, donde cumple la función de aceptar el destino de la violencia y de la pobreza (Monsiváis 2006, 42).

mentar y para hacer tangible el espacio que la hermana acostumbraba recorrer durante la última etapa de su vida. Esta “puesta en cuerpo” (Aguilar 2015, 123), en la que podemos reconocer una estrategia performativa del cine de postmemoria, funciona como un vector que da dirección y sentido a una búsqueda, al mismo tiempo que evoca la presencia fantasmal de la difunta, a modo de un *Wiedergänger* que se materializa en el cuerpo y en la mirada de la cineasta o en su reflejo repentino en un vidrio oscuro en el tren mientras suena la voz de la hermana como si nos estuviese hablando desde otro mundo. Esta sensación es reforzada por el uso de un ángulo de cámara subjetivo que busca imitar o, si se quiere, empatizar con la mirada de la cineasta, que ahora representa la mirada de la hermana. La película entiende esta encarnación como una incorporación en un sentido literal. En una escena, ya en los últimos minutos de la película, la narradora-cineasta dice: “Você, Elena, estava dentro de mim, que era um estar em mim”. Separarse de la identidad de su hermana significa una salida al duelo, salida que implica, hasta cierto punto, romper con los lazos de sangre que atan la biografía de la cineasta al destino de la hermana (“O medo de que eu fosse seguir seus passos começou a se desfazer”). La idea del *rehacer*, que está en el centro de las recreaciones y reencarnaciones que la película pone en escena, adquiere aquí una forma de elaboración psíquica en el sentido preciso del término psicoanalítico del *Durcharbeiten* y, como en esta, la repetición tiene una función reparativa.

En la medida en que la película construye los vínculos entre las tres mujeres en términos de herencia y consanguinidad, es significativa la ausencia de cuerpos y voces masculinos. A lo largo de la misma, apenas en cuatro ocasiones aparecen hombres detrás y delante de la cámara. Primero, en el archivo público que se inserta al principio del filme para contar la historia de la militancia de los padres. En este archivo, que incluye la fotografía de detención del padre, los demás rostros masculinos se pierden en la muchedumbre y, por tanto, no adquieren individualidad, solo sirven de fondo a la narración de la historia familiar. El padre aparece en otras dos ocasiones: primero, en los videos domésticos grabados con la cámara de Elena que lo muestran bailando con sus dos hijas y, después,

ya en la segunda mitad del filme, en una imagen fugaz que enfoca su cara en un primerísimo plano. Sobre las imágenes del padre, la voz en *over* comenta que, “quando pergunto sobre você [Elena], ele não consegue falar. Ele só olha pra longe, em silêncio”. La extrema cercanía y la posición de la cámara apenas dejan ver sus facciones de perfil, de modo que el padre no solo queda sin voz durante toda la película, sino también, salvo las fotografías del joven militante, sin rasgos propios. La incapacidad expresiva del padre ante lo sucedido está relacionada con la falta de voz —las entrevistas que la cineasta mantuvo con él no entraron en la película final— y con una falta de presencia corporal. Algo parecido ocurre con la pareja de An Li y padrastro de Petra, cuya presencia dentro de la película se reduce a su rol como camarógrafo de los videos domésticos registrados después de la muerte de Elena. Si bien su contribución específica es reconocida en los créditos finales de la película, Felipe Wermus no es mencionado durante el relato fílmico. La razón por la cual la figura del padrastro es eludida dentro del filme habría que buscarla en la decisión de la cineasta de enfocar el relato en la constelación familiar previa a la adolescencia de Elena. Sin embargo, la ausencia de figuras masculinas parece ser el resultado de una decisión a nivel más general de contar la historia de Elena principalmente a partir de la perspectiva de las mujeres que protagonizan la película.





Figura 3.5. a y b. La repetición de *fórmulas afectivas* en *Elena*, de Petra Costa. Material generosamente cedido por Busca Vida Filmes.

Además del eje vertical a lo largo del cual la película organiza su discurso en términos de herencia y consanguinidad, podemos encontrar en *Elena* otro eje en el cual se fusiona este discurso con un horizonte que trasciende el espacio biográfico. Si el tropo de la filiación conecta de manera simbólica la historia de tres mujeres unidas por lazos de sangre, el tropo de afiliación abre estas historias en dirección a lo universal, inscribiendo así su experiencia particular dentro de una experiencia colectiva asociada con *lo femenino*. Esta inscripción del archivo familiar en un archivo cultural más amplio funciona principalmente a través de referencias intermediales que vinculan virtualmente las diferentes historias de mujeres reales y ficticias. En este contexto, es importante considerar las abundantes alusiones literarias e iconográficas que aparecen en la película de Costa, particularmente a las tragedias de William Shakespeare (*Hamlet*) y Sófocles (*Electra*), así como al cuento de Hans Christian Andersen *La sirenita* y a la novela de João Guimarães Rosa *Corpo de baile*. Estas referencias constituyen un conjunto de afiliaciones que permiten a la cineasta situar su historia familiar dentro de una historia cultural milenaria que va desde la mitología griega hasta la

novela moderna. De este modo, la película construye su propio corpus de figuras femeninas —desde Ofelia y Electra hasta la pequeña Sirenita— que forman parte de un imaginario colectivo y que han sido objeto, en los distintos ámbitos de la cultura, de una constante actualización y reinención. El recurso a la ficción permite a la cineasta crear una versión alternativa de la vida y de la muerte de su hermana al traducirla en clave poética y melodramática —transposición fundamental que abre la historia de Elena en dirección a lo universal—. En la medida en que recurre a un imaginario cultural para abordar la historia de Elena, la película no solo encuentra un rico depósito de motivos visuales para su propia puesta en escena —*fórmulas afectivas* en el sentido warburgiano—, sino que también ofrece una manera de entender la depresión como un sentimiento público cuyas diversas expresiones se pueden encontrar en una larga historia cultural y social. Por tanto, las figuras ficticias se prestan a situar el malestar que experimenta la hermana —y las otras dos mujeres— dentro de una historia cultural de la enfermedad mental que no deja de obsesionar al arte durante siglos, al mismo tiempo que busca designar el lugar específico que ocupan las mujeres dentro de esta historia.

De estas figuras literarias, es la de Ofelia la que ocupa un lugar central dentro de la película como leitmotiv poético y como modelo de identificación para abordar la historia particular de Elena en términos transindividuales. La figura de Ofelia aparece en la tragedia de Shakespeare como amante de Hamlet, un príncipe dinamarqués que intenta vengar el asesinato de su padre. Humillada y rechazada por este, Ofelia pierde la razón y se ahoga en las aguas de un río o de un pantano. Si bien Ofelia ocupa un papel marginal en la obra de Shakespeare, se convirtió posteriormente en un *topos* del arte occidental, donde representa un símbolo de la desesperación, de la locura y del suicidio femenino. Entre las incontables interpretaciones pictóricas que se han hecho de esta figura, la película de Costa hace una referencia más explícita a la pintura del prerrafaelita John Everett Millais titulada *Ophelia* (1851-1852), que traduce las palabras del autor inglés a una imagen de carácter naturalista. El lienzo de Millais ubica la figura shakespeariana en un pantano, debajo de un sauce

llorón, el cuerpo flotando boca arriba entre juncos y lirios de agua, con los brazos medio extendidos y las manos semiabiertas apuntando al cielo. En *Elena*, se adoptan algunos de estos elementos visuales y, si bien la película no se esfuerza por hacer una representación exacta, la puesta en escena no deja duda sobre su fuente de inspiración. En una secuencia al principio del filme, se incluye un trévelin sobre un estanque en cuya superficie, parcialmente cubierta por la vegetación de nenúfares, flotan vestidos abandonados y mojados, algunos con motivos de flores y hojas. Esta secuencia, además de servir como dedicatoria —en la banda sonora suena la canción *Dedicated to the One I Love*, del grupo The Mamas and the Papas, tema que anticipa la escena doméstica en la que la hermana *baila con la luna*—, tiene la función de introducirnos en el mundo simbólico de la película. Retomando los elementos visuales del cuadro de Millais, en el que el cuerpo inconsciente de Ofelia se fusiona con la naturaleza acuática que lo rodea, la película de Costa activa imágenes ligadas a una poética que Gaston Bachelard denomina, en su tratado sobre la “imaginación poética”, “complejo de Ofelia” (Bachelard 2003, 128). En esta poética, que el filósofo encuentra en la obra de diversos poetas, el agua representa una “materia de la desesperación” y “es el elemento de la muerte joven y bella, de la muerte florecida” (Bachelard 2003, 128). Como se ha observado a menudo, tanto en lo que refiere a la obra de Shakespeare como a las subsecuentes interpretaciones en las artes plásticas, la figura de Ofelia se ha construido como un estereotipo cultural de la feminidad que idealiza a la Mujer (con mayúscula) en términos de belleza, inocencia y pureza (virginidad), al mismo tiempo que la devalúa al asociarla con la naturaleza, la irracionalidad y la inmoralidad (sexual). Particularmente en la pintura de Millais, que tuvo una influencia considerable sobre sus posteriores representaciones, Ofelia simboliza “la figura paradigmática de la feminidad victimizada y la locura”³⁷ (Kaara y Williams 2012, 8). Como explica Elisabeth Bronfen con respecto a las pinturas prerrafaelitas, la figura de Ofelia (encarnada por la modelo Elizabeth Siddall) funciona como

37 “[...] the paradigmatic figure of victimized femininity and madness”.

“clave de la creatividad masculina”³⁸ (Bronfen 1992, 173), como musa de poetas y pintores (el genérico masculino es intencionado) que llenaron esa laguna dejada por la teicoscopia en *Hamlet* con sus propias fantasías, miedos y deseos.³⁹ Como parte de un argumento más amplio que abarca varias décadas de la historia del arte, Bronfen argumenta que la figura de la *bella muerta* se utilizaba para construir la muerte como alteridad absoluta al asociarla con el cuerpo femenino, que se concebía, al igual que ese otro *gran desconocido* que es la muerte, como enigmático y terrorífico. “El miedo a la muerte se traduce en el miedo a la Mujer, que para el hombre es la muerte. Ella se construye como el lugar del misterio, del no saber, el ‘continente oscuro’ de Freud, como el lugar del silencio, pero también del horroroso vacío que ‘castra’ el sentido de plenitud y estabilidad del hombre vivo”⁴⁰ (Bronfen 1992, 205). La belleza del *sujet*, sin embargo, hace digerible el terror a la muerte al traducirlo en términos estéticos. En la obra de poetas como Edgar Allan Poe, que encontraron en la *belle mort* “el tema más poético del mundo”, el cuerpo femenino “es elevado a una macabra apoteosis platónica. Esta siniestra combinación de mujer, muerte y erotismo no solo es una figura romántica: delata una

38 “A cipher for masculine creativity”.

39 En *Hamlet*, la escena del suicidio es descrita, a modo de una teicoscopia, por la reina Gertrudis, que trasmite la mala noticia de la muerte de Ofelia a su hermano Laertes: “[T]here is a willow grows aslant a brook, / That shows his hoar leaves in the glassy stream; / There with fantastic garlands did she come / Of crow-flowers, nettles daisies, and long purples, [...] There, on the pendent boughs hercoronet weeds / Clambering to hang, an envious sliver broke; / When down her weedy trophies and herself / Fell in the weeping brook. / Her clothes spread wide, / And mermaid-like awhile they bore her up; Which time she chanted snatches of old tunes, / As one incapable of her own distress, / Or like a creature native and indu’d / Unto that element: but long it could not be / Till that her garments, heavy with their drink, / Pull’d the poor wretch from her melodious lay / To muddy death” (Shakespeare 1890, 78).

40 “The fear of death translates into the fear of Woman, who, for man is death. She is constructed as the place of mystery, of not knowing, Freud’s ‘dark continent’, as the site of silence but also of the horrifying void that ‘castrates’ the living man’s sense of wholeness and stability”.

inquietud sexual, un miedo fascinado a las mujeres excepto como objetos implacablemente sentimentalizados” (Conn 1999, 81).

Al convertir el motivo de Ofelia en el centro de su puesta en escena, la película de Costa se inscribe en (o se afilia con) una tradición discursiva que tiende a estetizar la muerte femenina al convertirla en tema poético. Sin embargo, si, en la pintura de Millais, la figura femenina es reducida a un objeto de la mirada masculina y desprovista de agencia, la película de Costa reivindica a Ofelia como imagen potente y polisémica que ofrece una posibilidad de identificación colectiva con una figura sumida en el dolor y la desesperación. Desde una perspectiva feminista, se ha hecho el esfuerzo de recuperar la figura de Shakespeare, de darle voz a una figura marginalizada y silenciada dentro del drama y de entenderla críticamente como víctima de una sociedad dominada por hombres que la llevan, con sus degradaciones sistemáticas y repetidos insultos, a un estado de desesperación cuya única salida parece ser —en un acto remarcable de autodeterminación— el suicidio. Como afirma Showalter, “[p]ara muchas teóricas feministas, la mujer loca es una heroína, una figura poderosa que se rebela contra la familia y el orden social; y la histérica que se niega a hablar el lenguaje del orden patriarcal, que habla de otra manera, como una hermana”⁴¹ (Showalter 1985, 91). En la película de Costa, la historia de Ofelia funciona como una historia paralela a la de Elena, quien sufre, al igual que la figura shakespeariana, de las presiones sociales ejercidas sobre el cuerpo femenino y quien termina su vida, como ella, en un último acto de desesperación o de autodeterminación. Retomando el tropo existencialista de la muerte elegida, Bronfen habla, con respecto al suicidio femenino, de “una estrategia de escritura femenina dentro de las limitaciones de la cultura patriarcal” (Bronfen 1992, 142).⁴² Este aspecto está presente en *Elena* cuando la

41 “For many feminist theorists, the madwoman is a heroine, a powerful figure who rebels against the family and the social order; and the hysteric who refuses to speak the language of the patriarchal order, who speaks otherwise, as a sister”.

42 “Feminine suicide can serve as trope, self-defeating as this seems, for a feminine writing strategy within the constraints of patriarchal culture” (Bronfen 1992, 142).

madre de la cineasta habla de una “encenação da morte” recordando que su hija colocó el afiche de una representación de *Electra* en la pared de su cuarto el día del suicidio. De este modo, la película nos hace entender el suicidio como un acto performativo, como “la *performance* de un deseo autobiográfico”, que da cuenta de un cierto grado de autodeterminación y de agencia, opuesta a la victimización de la figura femenina en la pintura de Millais.

Si el complejo de Ofelia establece una relación simbólica entre el agua, la muerte y la feminidad, en la película de Costa, sin embargo, el agua tiene otro carácter polisémico (Fradinger 2016). Por un lado, el agua se asocia, por su calidad de espejo natural, con la búsqueda de identidad de las figuras femeninas. Como en la teoría psicoanalítica de Lacan (2009, 99), en la que el(la) bebé se reconoce en el espejo como individuo autónomo y separado del mundo exterior al que antes estaba conectado simbióticamente, la película encuentra en el agua reflejante una metáfora para la formación del *yo* y la desvinculación de la figura materna.⁴³ Los espejos aparecen en varios momentos de la película, siempre en relación con una cuestión de autorreconocimiento y de identificación imaginaria. El autorreconocimiento es constitutivo para los videos domésticos, medio a través del cual la hermana de la cineasta se inventa a sí misma y se entrena para ser actriz. Es significativo, entonces, que la primera imagen de estos videos es la de Elena frente a un espejo filmándose a sí misma. Este gesto narcisista —que es propio del medio, como argumenta Rosalind Krauss (2006) en su influyente y polémico artículo sobre el *video art*— es aún más evidente en una secuencia al final del filme en la que vemos el reflejo de la cineasta en las piezas de un espejo roto que flotan en la superficie del agua. Haciendo eco del mito de Narciso, quien rechaza el amor de los demás para enamorarse de su propio reflejo, la imagen muestra una identidad múltiple y fragmentada, dividida en el espacio y en el tiempo.

43 Lacan entiende el estadio del espejo “como una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*” (Lacan 2009, 100).

Si la cámara se transforma en un espejo en el que la cineasta se reconoce y toma consciencia de sí misma, es en estas imágenes-espejo en las que se manifiesta el cambio. De una imagen a otra, vemos las transformaciones sufridas en el paso de la adolescencia a la madurez, mientras que la narración hace un recuento de la maduración o *Bildung* de la cineasta. Para ilustrar ese proceso de transformación, la película encuentra una analogía en otra ninfa cuyo elemento es el agua: la sirenita. La narradora dice identificarse con la pequeña sirenita, única figura fantástica en cuya existencia creía de niña. *Elena* interpreta el cuento de Andersen, en el que la sirenita pierde la voz y muere “pra se tornar mulher”, en clave psicoanalítica (jungiana) como un proceso de individuación, en el que la figura tiene que salir de su entorno acostumbrado —el agua— para encontrar su realización en otro medio —la tierra—. Aplicando la historia a la realidad de las hermanas, la narración de la película nos hace entender el sufrimiento vinculado con la adolescencia y el devenir mujer, del que habla el cuento de Andersen, como una necesidad (“A pequena sereia aceita passar pela dor de uma faca atravessando seu corpo, sangrando seu corpo, para ganhar pernas e assim dançar”).

Por otro lado, el elemento del agua se asocia, en la película de Costa, con la memoria.⁴⁴ En una escena que retoma el ambiente sonoro del inicio del filme, la narradora recuerda el día, era su cumpleaños, en que Elena le comunicó que se iba a vivir a Nueva York. En un fragmento de un video doméstico que revela con un paneo horizontal el interior de una habitación infantil (se supone que se trata del cuarto de la hermana), la voz de la narradora dice, con el ruido del mar de fondo: “Eu estou indo morar longe e a gente vai ficar um tempo sem se ver. Mas eu vou te dar essa concha, para, toda vez que você sentir saudade, você colocar ela assim, no seu ouvido. Eu também vou ter

44 Al asociar la memoria con el agua y el agua con la muerte, la película de Costa evoca las figuras mitológicas de Lete y Mnemósine, los dos ríos del Hades, que representan la memoria y el olvido, respectivamente. Según la mitología griega, solo los(las) iniciados(as) toman del río Mnemósine, mientras que las demás almas toman las aguas del Lete, para olvidarse de su vida anterior y poder reencontrarse en otro cuerpo.

uma, e assim a gente pode se falar”. Luego, la imagen de la concha, que simbólicamente representa el medio de comunicación entre las dos hermanas, se convierte en un *médium* —como los videos y los casetes—, un objeto que no solo permite comunicarse a través de la distancia, sino también del tiempo.

De Elena a *todas las Ofelias*: políticas de representación

Para contar la historia de Elena, la película de Costa recurre a un vasto archivo cultural de imágenes icónicas, representaciones figurativas y patrones narrativos que se infiltran en las historias de las tres mujeres y que producen versiones alternativas de sus vidas. Al mismo tiempo, las relaciones afiliativas que se construyen a partir del archivo familiar, vinculando este con un archivo de dominio público, abren la historia familiar de la cineasta a lo universal. Una secuencia ya al final de la película, en la que se retoma la iconografía de Ofelia introducida al principio, ilustra cómo la película conecta de manera simbólica la historia de Elena, de su madre y de su hermana con la historia de *todas las Ofelias* (parafraseando el uso metonímico que hace Mary Pipher (1996) de la figura shakespeariana en su *bestseller* sobre los problemas de depresión entre mujeres adolescentes) al presentarnos una imagen de un grupo de mujeres flotando sobre la oscura superficie de un lago. Como en la pintura de Millais, en la que el cuerpo de Ofelia flota boca arriba con los brazos medio extendidos, las mujeres de *Elena* se dejan llevar por la corriente del agua, formando cada vez nuevas figuras. Si la película muestra al principio vestidos sin cuerpos, en la secuencia final las historias de las mujeres toman cuerpo simbólicamente, representando las incontables historias de mujeres jamás contadas. Esta imagen sirve como tropo de afiliación por excelencia en tanto que vincula la experiencia individual de las tres protagonistas con la experiencia compartida entre muchas mujeres.

La búsqueda de Costa de una forma apropiada (en términos estéticos) para representar la vida y la muerte de su hermana corresponde a esta “búsqueda de un lenguaje fílmico que pudiera hablar por y

para las mujeres” (Mayer 2011, 12) que está en el fondo del llamado *cine de mujeres*. En distintos sentidos, la obra de Costa comunica con otras películas hechas por mujeres y, en ciertos aspectos, *Elena* conecta con la tradición del documental feminista. Esta inscripción en una tradición de cine feminista se puede entender, por su parte, como una forma de afiliación que construye relaciones horizontales entre distintas obras y autoras. No obstante la diversidad de obras realizadas “por y para las mujeres”, esta relación afiliativa puede encontrar un denominador común en el lema de “lo personal es político” que, como se ha adelantado, tiene su origen en la segunda ola del feminismo a comienzos de la década del setenta, que define el documental feminista, desde ese momento, como proyecto político.⁴⁵ Si bien la exploración de los espacios domésticos e íntimos desde una perspectiva femenina/feminista se puede trazar hasta las películas de cineastas vanguardistas como Maya Deren o Marie Menken, es a partir de los años setenta que el *cine de mujeres* —ahora declaradamente feminista— se propone abordar la situación femenina y dar visibilidad a realidades típicamente relegadas al espacio privado. Se trata de hacer públicas las diversas experiencias de mujeres, niñas, adolescentes y adultas de manera que contrasten con las representaciones estereotipadas en el cine *mainstream* —que retrata a la Mujer (con mayúscula), en palabras de María Luisa Bemberg, como “tonta, subordinada totalmente al hombre o desde el punto de vista erótico” (Stites Mor 2007, 143)—. Si bien todas las películas feministas hablan de un modo u otro de la opresión sistemática en las sociedades patriarcales, algunas de ellas —particularmente las que se vinculan con la vertiente realista— buscan ofrecer nuevas formas de identifi-

45 Mayer (2011, 12) sitúa los orígenes del documental feminista, en su introducción a un libro con el paradigmático título *Lo personal es político: feminismo y documental*, en la primera y la segunda Semana de Feminismo y Cine del Festival de Edimburgo, que tuvieron lugar en 1975 y 1979, respectivamente. Según la autora, es ahí cuando el cine feminista adquirió por primera vez plena conciencia de sí mismo, debatiendo textos que hoy en día tienen un valor de clásicos de la teoría del cine feminista como *Women's Cinema as Counter Cinema*, de Claire Johnston, y *Placer visual y cine narrativo*, de Laura Mulvey.

cación con figuras femeninas que se escapan a la noción hegemónica de la feminidad.⁴⁶

En *Elena*, la imaginación melodramática, el amplio uso de símbolos y los elementos performativos sirven para procesar públicamente la experiencia *privada* relacionada con el tema de la depresión y del suicidio. De este modo, la película nos permite entender el sufrimiento de las tres mujeres no como un problema individual, sino como un “sentimiento público” (*public feeling*), en el sentido usado por Ann Cvetkovich (2012) al estudiar la depresión como un fenómeno social y cultural, que se inserta en las complejas intersecciones entre lo privado y lo público, entre la memoria y la historia y entre la experiencia individual y colectiva.⁴⁷ La película de Costa no da explicaciones fáciles al abordar el tema de la depresión y del suicidio de la hermana. Al contrario, recoge distintos hilos narrativos para acercarse a la vida de Elena, ofreciendo así una imagen compleja de su personalidad. Sin reducir el origen de los sentimientos negativos de la hermana —y de las otras dos mujeres— a una sola causa, la película sigue diferentes pistas: relatando las dificultades que tenía que enfrentar como hija de militantes políticos(as) forzados(as) a vivir en la clandestinidad y mencionado la separación de los padres cuando cumplía quince años —momento en el que Elena deja de filmar en el espacio doméstico—, la película hace énfasis en las complicaciones familiares y sus posibles efectos negativos sobre su salud psíquica. Al mismo tiempo, la pelícu-

46 La idea de que el cine feminista debería crear una imagen positiva de las mujeres fue criticada por Teresa De Lauretis (1992, 95). Sobre el llamado *debate realista feminista*, véase el artículo de Alexandra Juhasz (2011) que forma parte del libro editado por Mayer.

47 Cvetkovich (2012) aborda la depresión no como una enfermedad mental que se puede curar individualmente, sino como un malestar social arraigado en la estructura misma de nuestras sociedades que incluye las *longue durée* de la historia con sus continuidades patriarcales, clasistas y coloniales. Según la teórica, no solo hallamos los orígenes de la depresión en la opresión sistemática de ciertos grupos —en términos de clase, género, etnicidad y sus diversas intersecciones—, sino que son estas experiencias compartidas las que constituyen la base para superar los sentimientos negativos en actos públicos de solidaridad y de resistencia colectiva.

la indaga en la experiencia profesional de la hermana como una de las causas de sus insatisfacciones y frustraciones acumuladas. En *Elena*, el mundo del teatro y del cine, que conecta la historia de la cineasta con la de su hermana, es representado como un entorno hostil para las mujeres que se mueven en él.⁴⁸ La película no solo habla de los efectos dañinos de las constantes presiones a las que están sujetas las mujeres en este ámbito, sino también sobre cómo estas formas represivas son incorporadas a través de mecanismos de autodisciplina.

Sin embargo, vincular esta historia de Elena con una historia de *las* mujeres implica un reclamo de universalidad que resulta problemático si consideramos la manera en cómo la película la articula en su estructura narrativa. Al referirse casi exclusivamente —con la excepción de la figura de Guimarães— a una tradición literaria y pictórica europea, la película corre el riesgo de crear una noción de universalidad eurocentrista que toma como modelo la experiencia de mujeres blancas y de clase media alta. Este riesgo ya fue anticipado por Said (2013) en su texto sobre el crítico literario, pues, al adscribirse este a un campo cultural (de las humanidades) con su conjunto de valores, visiones y creencias, su afiliación siempre excluye otras formas de identificación. La crítica de Said, por su parte dedicado a los estudios literarios en lengua inglesa, se refiere a los límites que constituyen un campo de estudio apropiado y legítimo dentro de la cultura dominante (europea). En cierto modo, al inscribir el archivo familiar en uno más amplio de la cultura, la película de Costa parece representar una noción hegemónica de lo femenino que excluye la experiencia de mujeres que no se identifican con las historias enmarcadas en el arte occidental, al mismo tiempo que marca los límites generales de la adscripción simbólica como forma de establecer relaciones afiliativas.

48 Sabemos por una información extratextual que Elena había sido abusada sexualmente a los quince años “por um dos diretores de teatro mais renomados do Brasil”. Como cuenta la directora en una breve entrada periodística, en un principio ella quería integrar este tema en la película, pero tuvo que desechar la idea por no haber encontrado testigos que estuvieran dispuestos a hablar sobre este suceso (Costa 2020).

Pero el universalismo esencialista implícito en el documental de Costa no solo se debe a estas formas exclusivas de afiliación, sino que tiene que ver, además, con aspectos más generales de la película. Aunque esta encuentra en la modalidad melodramática una especie de molde o repertorio afectivo para politizar el archivo familiar y hacer legible el sufrimiento de Elena en su dimensión social, el lenguaje formulaico y altamente codificado refuerza una noción homogénea de *las* mujeres que en ocasiones bordea lo estereotípico, a pesar de las complejas dinámicas psicológicas y sociales que la película también revela. Además, existe una tendencia a la espectacularización del sufrimiento, tan propia del género melodramático como del género policíaco y de misterio, que sirve de modelo a la película para crear los efectos de *suspense* y catarsis y para promover la identificación afectiva con las mujeres representadas (incluida la cineasta). Estas características son, sin duda, sintomáticas de las formas de producción y distribución en las que se inscribe la película de Costa y, como se puede argumentar, contribuyen a una domesticación de la perspectiva política que la película desarrolla en relación al archivo familiar. Con respecto a este, sin embargo, la modalidad melodramática se revela extremadamente productiva, dando lugar a una lectura *excesiva* de las imágenes y sonidos de origen privado que vincula los conflictos psíquicos y sociales, políticos y familiares. De este modo, *Elena* reivindica el papel de los sentimientos considerados negativos y generalmente relegados a la esfera privada, como el duelo, la tristeza y el arrepentimiento, para una historia colectiva y nos invita a reflexionar sobre ellos en términos estéticos, históricos y culturales. Al devolver estos sentimientos a las estructuras sociales de las que siempre han formado parte, la película de Costa rompe con la habitual asociación entre sufrimiento y desempoderamiento, haciendo de la vida personal y afectiva un lugar desde el cual es posible articular una crítica y una resistencia a la matriz patriarcal.

Archivo y armario: revisiones
*queer en El silencio es un
cuerpo que cae*, de Agustina
Comedi

La reivindicación de sexualidades disidentes como categorías políticas es un fenómeno relativamente reciente en el documental de Argentina y Brasil. Si bien existe en ambos países una considerable tradición de películas que abordan temas como la desigualdad del género, la división sexual del trabajo y el confinamiento de mujeres a ciertos roles sociales (Holanda y Cavalcanti Tedesco 2018; Losada 2020), la representación de las llamadas minorías sexuales, así como del activismo homosexual y transdiverso, ha estado marginada durante mucho tiempo. Esto es particularmente cierto para la tradición del documental político, en el que las políticas de género y de identidad sexual pasaban a un segundo plano dentro de una lógica de contradicciones primarias y secundarias, y en el que las experiencias y luchas particulares de colectivos sexodisidentes fueron a menudo

invisibilizadas tras el concepto homogeneizador de *pueblo*.¹ Sin embargo, esta situación comenzó a cambiar a finales del siglo pasado y principios del actual, cuando las comunidades *queer*² —*lesbianas, gais, bi, trans e inter*— cobraron cierto relieve en el documental argentino y brasileño (Lanza 2019); hecho que también se refleja en la creación de festivales especializados, nuevos espacios de debate y un creciente número de publicaciones académicas enfocados en el tema.³ Esta nueva visibilidad corresponde a una politización de identidades sexuales y de género que ha surgido al hilo de la lucha de colectivos *queer* y feministas por la autodeterminación, el reconocimiento y la igualdad entre géneros y grupos sexodiversos y que, en última instancia, ha dado lugar a nuevas legislaciones.⁴ En este contexto, también ha surgido la necesidad de revisar la historiografía, tanto de la vida pública como de la vida privada, en busca de sus puntos ciegos y de hacer visibles e inteligibles las memorias ocultas o activamente reprimidas.

-
- 1 En esto, el documental del periodo canónico refleja el *statu quo* dominante de una izquierda que durante mucho tiempo no consideró la disidencia sexual como un asunto político y mucho menos como una causa con que identificarse, sino que, en el mejor de los casos, la descartó como un asunto privado o, en el peor, la combatió dentro de sus propias filas. Para un análisis crítico del *imaginario femenino* en el documental político de los sesenta, véase, por ejemplo, Sáenz Pardo (2016).
 - 2 Se usa aquí el término *queer* para denominar el conjunto de identidades sexuales y de género que se diferencian de las nociones hegemónicas y normas establecidas por las sociedades patriarcales y heterosexistas. La aplicación de términos provenientes de la (sub)cultura anglosajona ha sido debatida críticamente por su efecto homogeneizador, que tiende a desplazar las nociones e identidades regionales sexodisidentes como *loca, marica, pájaro*, etc. Para una discusión más detallada, véase, por ejemplo, Lina Meruane (2012, 27).
 - 3 Véase, por ejemplo, la compilación de Andrés Lema-Hincapié y Debra A. Castillo (2015) sobre el cine *queer* hispanoamericano o la más reciente publicación de João Nemi Neto (2022), que aborda la historia del cine brasileño desde una perspectiva que combina la tradición vanguardista de la antropografía con una lectura *queer*.
 - 4 En Argentina, la ley de matrimonio igualitario, implementado en 2010, y la ley de identidad de género, del 2012, pueden considerarse consecuencias directas de las luchas emprendidas por los colectivos *queer* desde el retorno a la democracia.

midas de individuos y colectivos dentro de una cultura heterosexual dominante.

Esta labor de recuperación y politización de sexualidades disidentes en los discursos históricos y artísticos generalmente se ve confrontada con una serie de obstáculos que tienen que ver con la exclusión sistemática de las vidas *queer* en la historiografía oficial. Como afirma José Esteban Muñoz, “[c]uando el(la) historiador(a) de la experiencia queer intenta documentar un pasado queer, a menudo hay un guardián, que representa un presente heterosexual, que trabajará para invalidar el hecho histórico de las vidas queer —presente, pasado y futuro”⁵ (Muñoz 2009, 65). Según este autor, el acceso al pasado *queer* se complica aún más cuando se trata de experiencias poco propicias a ser registradas y archivadas, “como la mirada serena de un street cruise, un prolongado apretón de manos entre recién conocidos(as) o la majestuosidad varonil de una mujer particularmente segura de sí misma”⁶ (Muñoz 2009, 65). Estos obstáculos exigen una reformulación de la noción tradicional de *evidencia* y subrayan la importancia de lo efímero para una historiografía *queer*. De modo análogo, Cvetkovich (2003) argumenta que las experiencias *queer* se resisten a formas institucionalizadas del archivo e incluso van en contra del concepto de lo *archivable*. Con referencia a experiencias traumáticas y su impacto cotidiano en las vidas de personas *queer*, la teórica señala tanto la dificultad como la necesidad de un archivo que tenga en cuenta aspectos que son marginalizados o activamente ocultados por los registros hegemónicos. En los archivos populares (*grassroots*) de colectivos *queer* y homosexuales, así como en documentos personales como cartas, fotografías y videos, la teórica encuentra nuevas maneras de relacionarse con el pasado que se oponen tanto a la institucionalidad del archivo como a su implícito positivismo. Estos archivos,

5 “When the historian of queer experience attempts to document a queer past, there is often a gatekeeper, representing a straight present, who will labor to invalidate the historical fact of queer lives —present, past, and future”.

6 “[...] such as the cool look of a street cruise, a lingering handshake between recent acquaintances, or the mannish strut of a particularly confident woman”.

caracterizados por una dimensión afectiva que excede la lógica del mero inventario, son “tanto material como inmaterial, incorporando a la vez objetos que normalmente no se considerarían archivísticos y que resisten al mismo tiempo a la documentación, porque el sexo y los sentimientos son demasiado personales o demasiado efímeros como para dejar constancia de ellos”⁷ (Cvetkovich 2003, s. p.). Consecuentemente, lo que importa en el archivo *queer* (o en su revisión) no es solamente lo que se puede encontrar *de facto* en él, sino también lo que falta, lo imperceptible o lo oscurecido, lo que el archivo tiende a invisibilizar.

El presente capítulo examina esta revisión *queer* del pasado como una forma de recuperación y (re)politización de sexualidades disidentes a través de una lectura detallada de *El silencio es un cuerpo que cae*, una película que destaca tanto por el uso original que hace del archivo audiovisual, al incorporarlo en su textualidad semánticamente rica, como por su temática, poco abordada en el documental argentino. En este, su primer largometraje documental, Agustina Comedi se acerca a la historia de su padre, Jaime, un participante de la comunidad *queer* en Córdoba cuando la dictadura aún se hallaba en el poder en Argentina. A los cuarenta años, sin embargo, deja atrás su activismo en los círculos del *under* cordobés para comenzar una vida más convencional de padre de familia. Durante doce años, el padre de la cineasta registra la vida familiar con una cámara de video, dejando así un extenso archivo de escenas domésticas y de viajes turísticos. A la hora de abordar el archivo audiovisual de Jaime, quien muere tempranamente en un accidente de caballo, la cineasta se enfrenta a un legado que plantea problemas y cuestiona la idea del archivo como acceso transparente a la historia. En cuanto representaciones de la historia *oficial* de la familia, los videos del padre parecen perpetuar el silencio que este prefería mantener sobre su orientación sexual. En la lectura de la cineasta, sin embargo, emerge un deseo *queer* enmas-

7 “[...] both material and immaterial, at once incorporating objects that might not ordinarily be considered archival at the same time resisting documentation because sex and feelings are too personal or too ephemeral to leave records”.

carado por la *genérica* heteronormatividad de los videos domésticos. En esto, la película puede basarse en el potencial polisémico y el carácter principalmente abierto del archivo audiovisual para futuras reinscripciones y resignificaciones, pero recibe su fuerza persuasiva de la particular ambigüedad, es decir, de la bisexualidad que caracteriza la biografía del padre. Como se argumenta en este capítulo, la obra de Comedi interroga las imágenes y los sonidos del archivo familiar por sus contenidos latentes, empezando por un deseo *queer* que contrasta con la manifiesta afirmación de la institución de la familia heterosexual, para articularlos dentro de una compleja intertextualidad capaz de generar nuevas capas de sentido que trascienden el universo doméstico del que proceden. A modo de un contraarchivo, la película revisa los videos domésticos por lo que las imágenes muestran y por lo que no muestran, poniendo especial énfasis en los conflictos, las incoherencias y los *actos fallidos* de una cotidianidad pasada. De este modo, la película hace visibles un deseo y un cuerpo disidentes que representan elementos de una historia reprimida tanto a nivel familiar como social.

Con su actitud crítica e interrogativa hacia la construcción de la identidad asociada al (no) hogar de la cineasta, *El silencio* se diferencia de las películas analizadas hasta ahora y, en particular, constituye un contrapunto a la película de Costa, que fue objeto de análisis en el capítulo anterior. Si bien la película de la cineasta brasileña revela aspectos críticos sobre la identidad de género al enfatizar la performatividad y el disciplinamiento del cuerpo femenino, *Elena* termina afirmando una idea de género que no deja mucho espacio para nociones divergentes con respecto a la identidad femenina que se construye a partir de las distintas referencias literarias y pictóricas procedentes del arte occidental. Las oposiciones dicotómicas que subyacen a la película de Costa —en concordancia con lo que se denomina en el debate feminista *feminismo de la diferencia*— le son ajenas a la película de Comedi, que se propone subvertir las distinciones tajantes entre sexos y sexualidades. Lo que se revela en *El silencio*, en cambio, es un cuerpo disidente que, a pesar del proceso de adaptación que ha experimentado, no se ajusta plenamente a las normas sexuales. La bisexualidad del padre (y de la propia cineasta) aparece como una forma de *hibridación*

que contrasta con cualquier intento de fijar identidades estables.⁸ Esto influye, claro está, en el tratamiento del archivo familiar, cuya matriz heteronormativa es continuamente cuestionada por los comentarios de la voz en *over* y por un montaje que revela las fisuras de la subjetividad paterna en los videos. En la película de Comedi, la heterosexualidad aparece como una *performance* en la que Jaime construye, a través de las imágenes y los sonidos, una identidad como padre de familia. Deconstruyendo la apariencia *natural* de los videos domésticos del padre, la película hace visible los “actos performativos” (Butler 2007, 266) a través de los cuales se afirma la identidad sexual, al mismo tiempo que se niega otra identidad posible.

Con su actitud sospechosa, crítica e interrogativa hacia el archivo familiar y los patrones heterosexuales que lo sustentan, *El silencio* se suma a una larga tradición de un cine (*queer*)feminista de corte experimental. La película de Comedi puede encontrar precursores importantes en películas de cineastas como Michelle Citron, Su Friedrich y Abigail Child que se basan, al igual que la obra de la cineasta argentina, en imágenes y sonidos de procedencia privada. En *Daughter Rite* (EE. UU., 1978), *The Ties That Bind* (EE. UU., 1984) y *Sink or Swim* (EE. UU., 1990), las cineastas estadounidenses Citron y Friedrich revisan, a partir de los filmes domésticos de sus padres, su propia “co(i)mplicación” (Renov 2004, 218) en las relaciones heteropatriarcales, que se concretizan, según sus lecturas, en estas imágenes. Revisar las imágenes del padre —con toda la carga psicoanalítica de la palabra— y confrontar su visión paternal/patriarcal con la mirada de la hija tiene en estas películas un valor reivindicativo. En este sentido, Linda Williams y B. Ruby Rich abogan, a propósito de la película de Citron, por un “derecho a la revisión” (*right of re-vision*): “El

8 De forma similar, en la obra del escritor y etnólogo autodidacta alemán Hubert Fichte, la bisexualidad del autor/personaje se convierte en una herramienta heurística. Esta le permite establecer una relación con el *otro* que subvierte las categorías de género y sexo, del *yo* y del *otro*, creando así un espacio cultural intermedio o limítrofe. Para una introducción a la obra de Fichte, véase la compilación *Liebe und Ethnologie. Die koloniale Dialektik der Empfindlichkeit (nach Hubert Fichte)* (Diederichsen y Franke 2019).

derecho de la hija a arrancar la imagen de la madre [y de ella misma] del ‘dominio del padre’, para filtrarla de nuevo a través de su propia conciencia”⁹ (Williams y Rich 1981, 19). Esta perspectiva *revisionista* sobre el archivo familiar permite sacar a la luz niveles de significación que solamente con la distancia de los años, y con la formación crítica adquirida, se pueden apreciar en su aspecto social y culturalmente condicionado. Utilizando técnicas como la ralentización, el agrandamiento y la repetición de las imágenes, las películas aíslan gestos que fácilmente pueden pasar desapercibidos en el tamaño y la velocidad originales del material, pero que se convierten, a través de la manipulación de la imagen, en gestos socialmente significativos. La resignificación de las imágenes domésticas en las que las cineastas encuentran señales de los conflictos y traumas familiares (como el disciplinamiento, el sexismo y el abuso, entre otros) tiene un efecto alienante que contrasta con su apariencia idílica. Esta estrategia de alienación es llevada a un extremo en *Covert Action* (EE. UU., 1984), de Child, que reutiliza imágenes domésticas de familias anónimas para construir un relato de amor entre distintos hombres y mujeres. Repitiendo frenéticamente los gestos de las personas retratadas, y agregando una banda sonora con efectos perturbadores, la película subvierte la naturalidad de las demostraciones afectivas heterosexuales, al mismo tiempo que las expone como un cliché cultural.

Esta línea deconstructora del cine basado en el archivo familiar, clave dentro de la tradición del cine (*queer*)feminista en EE. UU., todavía no se ha explorado mucho en el documental de Argentina y Brasil. Una excepción es el medimetroraje *Susana* (EE. UU./Argentina, 1980), de Susana Blaustein Muñoz, sin duda un hito del cine feminista en el país y probablemente la única película argentina del siglo pasado que trabaja con material doméstico desde una perspectiva decididamente *queer*.¹⁰ En este *debut* de Blaustein, que más tarde se

9 “The daughter’s right to wrest the image of the mother away from the ‘power of the father,’ to filter it back through her own consciousness”.

10 En su análisis de la película de Blaustein Muñoz, Lorena Cervera Ferrer subraya la importancia de la misma para el cine documental político en América

dará a conocer con *Madres de Plaza de Mayo* (Argentina, 1985), un documental codirigido con Lourdes Portillo sobre el movimiento de las madres de desaparecidos(as) en Argentina, la cineasta confronta a sus familiares con los prejuicios que estos(as) tienen en relación a su homosexualidad. Doblemente marginalizada como lesbiana y como inmigrante argentina en San Francisco, Blaustein ofrece un retrato despiadado y poco conciliatorio del entorno familiar. Mezclando conversaciones con la hermana y con amigas en las que habla abiertamente de su orientación sexual con las imágenes del archivo visual paterno, la cineasta politiza las imágenes domésticas, confrontando su matriz heterosexual con el testimonio de una sexualidad disidente. Otro ejemplo más contemporáneo de un cine que adopta una actitud interrogativa ante la historia y el archivo de la familia de la propia cineasta es *Familia tipo* (Argentina, 2009), de Cecilia Priego. Desde una perspectiva menos radical en términos políticos y estéticos y sin recalar mucho en las cuestiones de género y sexualidad abordadas por las cineastas experimentales, la cineasta argentina se acerca en este documental a la historia de su familia, que solo a primera vista parece *típica*. Al examinarla más de cerca, revela sus secretos: de origen español, el padre de la cineasta ocultaba por muchos años la existencia de otra hija en España. La película de Priego se embarca así en la búsqueda de esta parte *oculta* de la historia familiar, pero termina demostrando, como observan Nadia Lie y Pablo Piedras en su lectura del filme, “la inaccesibilidad del secreto (su contorno ficcional) o los límites de los archivos para hablarnos sobre el pasado” (2014, 76).

Todas estas películas, desde *Daughter Rite* hasta *Familia tipo*, giran en torno a un secreto familiar que se intenta desvelar —generalmente en contra de la voluntad y las objeciones de los(las) familiares— a partir de una revisión crítica de las imágenes heredadas por los pa-

Latina: “This value refers to the courageous effort of making lesbianism visible at a time when it was repressed and heavily condemned, particularly within the context of a Catholic country like Argentina. But it also refers to its attempt of using the camera as a tool that stimulates the surfacing of past traumas and conflicts, underlining the value that first-person film practices have for analysis and self-knowledge” (Cervera Ferrer 2022, 128).

dres. Al mismo tiempo que recurren al archivo familiar, las cineastas se enfrentan con la insuficiencia (o la falsedad, según la perspectiva) de estas imágenes para representar la historia oculta por los miembros de la familia. Dada la complicidad de estos en el olvido y la desmemoria de hechos traumáticos y perturbadores —como el abuso sexual en *Daughter Rite* o la existencia de otra familia en *Familia tipo*—, las películas realizadas por hijas representan un desafío a las estructuras patriarcales, que definen los límites entre lo decible y lo indecible. *El silencio* comparte el impulso crítico de estas películas realizadas desde una perspectiva filial y femenina/feminista, al mismo tiempo que puede encontrar en ellas un arsenal de estrategias narrativas y técnicas de montaje a la hora de abordar las imágenes domésticas. Aunque la película de Comedi se acerca a las preocupaciones estéticas y políticas de las cineastas experimentales estadounidenses, no adopta la postura de confrontación e incluso vengativa que caracteriza a las películas de Friedrich, Citron y Blaustein en relación con la historia familiar. Su perspectiva no solo es más sensible y empática con la vida del padre, sino que también puede entenderse como un gesto de solidaridad que busca reivindicar aspectos de esta que las propias imágenes domésticas tienden a desmentir: un deseo *queer* enmascarado por el ritual familiar en clave heterosexual. Recuperando aspectos que desafían la lectura *straight* del archivo familiar, la película evidencia una parte de la historia del padre que fue eludida en la conjunta, al tiempo que encuentra en la revisión del archivo doméstico un punto de partida para reexaminar la propia vida del cineasta en relación con la memoria familiar, hallando una conexión afectivo-política en la disidencia sexual compartida entre padre e hija.

El silencio es en muchos sentidos una historia construida a partir de ausencias: la ausencia del padre de la realizadora, quien muere en un accidente cuando ella tiene apenas doce años; la ausencia provocada por el secreto familiar, que elude una parte relevante de la historia del difunto, y la ausencia de imágenes y sonidos para descubrir esta historia, que coincide, para mayor paradoja, con una abundancia de registros audiovisuales. Reuniendo materiales heterogéneos que comprenden, además de un extenso archivo audiovisual (los videos domésticos y las fotos del padre y los videos del *under cordobés*), los testimonios

de contemporáneos y familiares y otras escenas filmadas expresamente para la película (en parte, en Super 8), el documental de la cineasta argentina constituye una suerte de contraarchivo que enfrenta tanto las resistencias por parte de familiares y amigos(as) del padre de romper con el silencio como por la opacidad de los registros caseros, que guardan un secreto y que todavía necesitan ser descifrados. Son las ausencias, las lagunas y los silencios impuestos los que llevan a la realizadora a abordar el archivo, interrogándolo por algo que no muestra, y es ahí, en sus bordes, en los detalles involuntarios, gestos efímeros y cotidianos de las personas retratadas, donde obtiene posibles respuestas. Con una *sensibilidad queer*,¹¹ la realizadora-hija interviene sobre las imágenes y los sonidos de una cotidianidad pretérita para señalar gestos que fácilmente pasaban de desapercibidos en su momento, pero que se pueden hacer visibles por medio del cine a partir de un trabajo de edición, de selección y de aislamiento, de repetición y de comentario. Un impulso ético que recorre el documental de Comedi consiste en recuperar estos momentos aparentemente insignificantes, en los que encuentra *un pasado no cerrado* (*unabgegolten*), promesas incumplidas que siguen reclamando su derecho en el presente (Bloch 2007; Muñoz 2009). En la medida en que la realizadora articula las imágenes y los sonidos dentro de la obra, llama la atención sobre la medialidad como condición del archivo y de su revisión crítica. En esto, el gesto mismo de las intervenciones, sus señas e indicaciones, exhibe su propia medialidad, abriéndose así para otra dimensión ética (Agamben 2001).

Rastros de lo *queer*: el silencio, la muerte y nuevas comunidades

En los primeros minutos de la película, la voz en *over* que pertenece a la cineasta relata un encuentro casual en las calles de Córdoba con

11 De manera análoga, Jack Babuscio (1993) habla de una “sensibilidad gay” en la cultura del *camp*.

un amigo de su padre difunto. El amigo desconocido se le acercó y le dijo: “Cuando vos naciste, una parte de Jaime murió para siempre”, frase repetida poco después de manera afirmativa por el yo narrador (“cuando yo nací...”). Este encuentro, una suerte de *escena primaria* de la película, dispara una búsqueda —“Al día siguiente revisé los bolsillos de los sacos de mi papá que seguían en el placard. Ni siquiera sabía qué buscaba”—, que llevará a la realizadora no solo a examinar los bolsillos de su padre, sino también a conversaciones indagadoras con sus familiares, con viejas amigas y compañeras políticas del padre, a seguir sus rastros en cartas y fotografías, y a revisar más de cien horas de material audiovisual que él había grabado durante más de una década.¹² La parte de Jaime que “murió para siempre” con el nacimiento de su hija, así nos hace entender la película, es la homosexualidad que vivió desde su juventud hasta los cuarenta años, cuando se casó con Monona, la madre de la realizadora. Jaime militaba, antes de la última dictadura argentina, en un partido maoísta llamado Vanguardia Comunista. Durante la década del 1970, frecuentaba los lugares del *under* cordobés y se relacionaba con la (sub)cultura gay y el colectivo trans. Dada la fuerte imposición heteronormativa que dominaba en este momento hasta en las organizaciones políticas de izquierda, Jaime se vio confrontado con una serie de conflictos tanto en la militancia, donde se consideraba “ser puto como una desviación burguesa”, como

12 Este motivo de búsqueda no por casualidad recuerda a la “actitud inquisitiva” (Aguilar 2010, 121) de los documentales de postmemoria que se han realizado en Argentina sobre la última dictadura. Como en *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Argentina, 1987), de Carlos Echeverría, *Los rubios* (Argentina, 2003), de Albertina Carri, y *M* (Argentina, 2007), de Nicolás Prividera, que inician una investigación sobre la desaparición de militantes de izquierda, un estudiante en la película de Echeverría, los mismos padres en la de Carri y Privid era, la película de Comedi emprende una búsqueda análoga, aunque con un trasfondo distinto, para averiguar la *verdadera otra* identidad de su padre. Compartiendo el gesto reivindicativo y adhiriéndose a la modalidad performativa que caracteriza a estas películas, *El silencio es un cuerpo que cae* revaloriza el pasado del padre de la cineasta y la experiencia de una generación de disidentes sexuales que se enfrentaron a los prejuicios sociales y el despotismo policial en los tiempos de la transición democrática en el país.

en el ámbito laboral, donde perdió, a causa de su orientación sexual, su primer trabajo como policía juvenil en un correccional. Ya trabajando como abogado, el padre de la realizadora mantuvo por varios años una relación con Néstor, futuro padrino de la boda entre Jaime y Monona y obstetra durante el parto de Agustina. En su vida de esposo y de padre, Jaime no solo dejó de frecuentar los lugares de la escena gay y se distanció paulatinamente de Néstor, quien muere en el año 1991 a causa del sida, sino que también ocultó este pasado a su familia. Si bien Monona se entera pocos años después de su matrimonio, a través de una carta anónima, de que Néstor había sido pareja de su esposo y si bien en la familia de Jaime “todos sabían que él era diferente”, se prefería guardar silencio sobre su (pasada) orientación sexual.

El enigmático título de la obra de Comedi pone dos conceptos en el centro: por un lado, el silencio, lo oculto, de lo que no se habla o de lo que se habla, pero donde la palabra (y la imagen) tiende a tener la función de callar y de borrar las huellas, y, por el otro lado, la muerte, la caída de un cuerpo, la ausencia del padre a causa de un accidente que deja un silencio irremediable. El silencio opera en distintos niveles de la película: el silencio del padre, quien corre un tupido velo sobre su pasado; el silencio institucional impuesto por la familia, el partido político y el Estado; el silencio *post mortem* tanto del padre como de su ex amante Néstor, y el silencio de la madre, quien queda prácticamente sin voz, ocupando un lugar marginal dentro del discurso fílmico. Con *El silencio* Comedi no solo rompe con el silencio que se mantuvo por tanto tiempo en su familia con respecto a la homosexualidad de su padre, sino también, y de manera más general, con el silencio institucional y social que cubría —y sigue cubriendo— la represión violenta a la cual estaban sometidas personas que salieron de la norma heterosexual durante y después de la dictadura cívico-militar en Córdoba. Al reconstruir la historia *privada* del padre de la cineasta, la película la sitúa en una red más amplia de relaciones afectivas y sociales en la que la experiencia particular se entrelaza con una memoria colectiva por construir. Hacer pública una experiencia forzosamente inserta en la esfera privada y hasta cierto punto individualizada (aspecto que aborda el relato sobre Néstor) es la base para acercarse a una historiografía del colectivo gay y trans en Córdoba que hasta ahora no ha

recibido demasiada atención en el cine documental.¹³ De este modo, *El silencio* introduce una discusión sobre el deseo *queer*, el cuerpo y la imbricación de lo personal y de lo político en un contexto en el cual la homosexualidad está todavía rodeada de tabús y evitaciones.

El archivo personal y efímero del padre sirve de punto de partida para entramar una historia que es a la vez particular y dolorosamente compartida, un archivo en el que la historia de los sentimientos personales se mezcla con el trauma colectivo.¹⁴ Ciertamente, el legado audiovisual de Jaime se caracteriza, tanto por su biografía como por el contenido de las imágenes, por una marcada ambivalencia. Como muchos que llegan a ser padres, Jaime se compra una cámara de video en el momento en el que nace su hija, es decir, en un momento de supuesta cesura que separa su vida *anterior* de su vida de padre de familia. No es de sorprender, entonces, que los videos que integra la película, producidos a lo largo de doce años (el primer registro que aparece en la película data de abril de 1987 y el último, de enero de 1999, el día de su muerte), no se distinguen, a primera vista, de las representaciones genéricas de la *home movie* y sus códigos psicosexuales. En la medida en que los videos representan la *historia oficial* de la familia y sus actividades (vacaciones, viajes y otros rituales familiares), parecen reforzar más el silencio en el que está envuelta la historia de Jaime. Desde el principio, sin embargo, la película pone de relieve la ambivalencia inscrita en los videos, una ambigüedad (presente en cierta medida en todos los archivos audiovisuales) que permite revisar las películas familiares de una forma que contrarresta su matriz heteronormativa.

13 Una excepción es el mediometraje *Los maricones* (Argentina, 2016), de Daniel Tortosa, que aborda, a través de una serie de entrevistas, la represión a personas trans y gais en Córdoba después de la última dictadura. El mismo realizador aparece en la película de Comedi, caminando por las calles de Córdoba, tal como abre su propia película, como testigo de las atrocidades cometidas por la policía en aquel momento.

14 En este sentido, Cvetkovich sostiene que “[u]nderstanding gay and lesbian archives as archives of emotion and trauma helps to explain some of their idiosyncrasies, or, one might say, their ‘queerness’” (Cvetkovich 2003, s. p.).

Al desenterrar un deseo *queer* en los registros familiares, la película cuestiona tanto la idea de una cesura que separa la vida de Jaime en dos *fases* —la transición de un “tiempo queer” a un “tiempo heterosexual” (Halberstam 2005)— como el rígido binarismo consagrado por la institución del matrimonio. Si bien la película sugiere, a través de los testimonios, que Jaime fue fiel a su decisión de casarse con Monona y subraya además la libertad al elegir una vida heterosexual de familia, la revisión *queer* del archivo familiar trabaja en una dirección distinta. No se trata para la directora, claro está, de buscar evidencias de la *infidelidad* de su padre ni de reducir su decisión a una cuestión de autorrepresión y negación. Al contrario, en la parte final de la película el *voice over* de la realizadora reafirma el compromiso de sus padres, recordando que Jaime acostumbraba traerle flores a Monona diciéndole: “Si hoy fuera 4 de abril —el día de la boda—, yo te volvería a elegir”. Sin embargo, la película resiste a la idea de una sucesión lineal relacionada con lo que Elizabeth Freeman (2010) llama “crononormatividad” y al estereotipo *queer* (aunque predominantemente lesbiano) de que la homosexualidad se reduzca “solo a una fase” (Monaghan 2016). En vez de presentar identidades binarias que se encasillan en *épocas* o *fases*, el documental de Comedi incorpora una temporalidad más compleja que deja lugar para lo indefinido, lo ambiguo y lo cambiante. Es la incoherencia (o la negación de una falsa coherencia) la que predomina en *El silencio*, apoyada en la comprensión de que la identidad sexual, en contra de la ideología representada por los discursos de psicólogos en la película, se puede caracterizar por una fluidez que se escapa a un sistema binario.

Esta perspectiva *queer* o bisexual, que subvierte la idea de poder establecer categorías unívocas en relación con el sexo y la sexualidad y que tiene en la película de Comedi una función hermenéutica más que identitaria, instala desde el principio una duda sobre el legado audiovisual del padre: ¿acaso se puede distinguir en los videos de Jaime un deseo *queer* oculto o enmascarado por la aparente heteronormatividad del ritual familiar? ¿Hasta qué punto los videos domésticos sirven para evidenciar la vida *queer* del padre? Como señala Muñoz, evidenciar la existencia de sujetos, actos y deseos *queer* requiere un replanteamiento de lo que comúnmente se acepta como evidencia en relación a la

historia. Este *queering* de la noción de evidencia parte de lo efímero “como un rastro, los restos, las cosas que quedan, colgando en el aire como un rumor”¹⁵ (Muñoz 2009, 65). Asimismo, *El silencio* parte de lo efímero, de los rastros que ha dejado la vida *queer* del padre en los videos domésticos y en otros documentos del archivo familiar, y de los *rumores* sobre su homosexualidad que circulan entre los(las) familiares, pero que no se atreven a mencionar directamente, refugiándose, por el contrario, en comentarios evasivos, aunque no por eso menos reveladores. Sin embargo, y para mayor complejidad, no es solamente la familia la que actúa como guardiana (*gatekeeper*) de la historia *queer* del padre, sino que él mismo se encarga de borrar los rastros de su vida pasada, mostrando en los videos domésticos “un presente heterosexual que trabajará para invalidar el hecho histórico de las vidas queer”¹⁶ (Muñoz 2009, 65). El archivo audiovisual del padre representa una suerte de *closet* o armario que da forma a su decisión de dejar atrás su vida *queer*, al mismo tiempo que afirma de manera performativa su nueva identidad como padre de familia. Visto desde esta perspectiva y siguiendo a lo que Eve Kosofsky Sedgwick (1990) llama “la epistemología del armario” (*epistemology of the closet*), los videos domésticos no *evidencian* la homosexualidad del padre sino que aparecen como signos negativos, como restos del esfuerzo —inútil después de todo— de negar una parte de su identidad y de *invalidar* los hechos de la vida *queer*. Dicho de otro modo, la vida *queer* del padre se hace tangible en los videos domésticos no tanto por lo que estos muestran, sino por las omisiones y las elusiones, las alusiones y las indirectas que desdibujan los límites entre lo inteligible y lo impalpable, lo visible y lo invisible.

Esta dialéctica de lo visible y de lo invisible, de lo que se muestra y de lo que no se muestra, de lo que se dice y de lo que se silencia está en el centro de la película de Comedi. *El silencio* pone en tela de juicio el contenido manifiesto del archivo familiar para sacar a la luz sentidos latentes en relación al cuerpo, la sexualidad y el deseo

15 “[...] as trace, the remains, the things that are left, hanging in the air like a rumor”.

16 “[...] a straight present, who will labor to invalidate the historical fact of queer lives”.

que contrastan con la apariencia heterosexual que se muestra en los videos domésticos y que se revelan por medio de recursos fílmicos y procedimientos estéticos como la ralentización, el congelado, la repetición y la inserción de textos. Bajo la mirada de la cineasta los videos domésticos se convierten en una evidencia del deseo *queer* del padre contra toda evidencia *straight*, en un documento lleno de referencias implícitas a su homosexualidad por parte de familiares, en un mensaje póstumo encriptado en los videos y que la película se propone descifrar. La secuencia con la que abre *El silencio* expone de manera ejemplar cómo la película descifra y resignifica los videos: comienza con un primerísimo plano del pie de una estatua que pertenece, como pronto se revela, al famoso *David* de Miguel Ángel (*figura 4.1. a*). Los videos de Jaime, probablemente registrados durante un viaje con su familia a Florencia, encuadran la figura desde distintos ángulos y con un delicado movimiento que parece palpar la superficie del cuerpo de mármol, cuya admirada perfección ha llevado a convertirlo en un modelo de virilidad. Significativamente, en medio de la contemplación del cuerpo masculino, aparece la familia de Jaime, literalmente al pie de la estatua, en la parte inferior de la imagen (*figura 4.1. b*). La mirada del padre oscila entre la formación triangular de la familia (el padre-operador, la esposa y la hija) y la figura solitaria del *David*. Hay aquí un complejo entrecruzamiento de miradas: la mirada de Jaime a una obra de arte y la resignificación de esta por la mirada de la realizadora; la mirada del padre a su familia y la fugitiva devolución de la mirada por la hija-realizadora, y, finalmente, la mirada petrificada del *David*, que enfrenta un futuro incierto preparándose para la lucha contra su superior enemigo. Las distintas miradas que se cruzan en esta secuencia inaugural tienen además diferentes vectores temporales: la disparidad de tiempos entre el momento registrado y el momento de su actualización a través del montaje; el pasado inadvertido que pesa sobre estas imágenes y que se revela solo después con el avance del relato, al tiempo que se van agregando nuevas capas de sentido, y el desdoblamiento de la mirada de la cineasta en sus ojos sucesivos.

La distancia que separa el momento en el que las imágenes fueron registradas y el momento en el que son reutilizadas en la película no solo abre la posibilidad de revisar críticamente sus contenidos, sino que

exige, a la vez, un proceso creativo al reconstruir un pasado del que la cineasta no debería guardar sino recuerdos difusos. La escena del *David* y su complejo entrelazamiento de miradas y capas temporales invita a la especulación: a primera vista, se trata de una toma no muy distinta a las incontables reproducciones audiovisuales que deberían existir de la estatua florentina y que cualquier turista que tuvo la oportunidad de toparse con ella podría haber registrado. Sin embargo, dado el conocimiento posterior sobre la vida *queer* del padre, la mirada de Jaime difícilmente se deja reducir a la actitud kantiana que caracteriza la mirada *desinteresada* del conocedor frente una obra de arte. Al contrario, puesto en el contexto de la película, la escena despliega sentidos latentes, convirtiendo los acercamientos de la cámara a las distintas partes del cuerpo mármoleo en signos de un deseo sexual sublimado, en una *evidencia*, por muy efímera y especulativa que sea, de la vida *queer* del padre. El subsiguiente movimiento vertical de la cámara no es menos significativo, ya que en él se puede ver una alteración de las “relaciones edipales” (Odin 2008, 258) que caracterizan el cine doméstico por la intrusión de la figura del *David* (¿o más bien son la esposa y la hija las intrusas de esta escena?) como objeto del deseo sexual del camarógrafo. Como expresión de un desgarramiento interior, una indecisión que se traduce en el manejo de la cámara, la mirada del padre oscila entre dos objetos entre los que tiene que elegir (o replantear una decisión ya tomada). A esta reinscripción subversiva en relación a la institución familiar, perturbada por la mirada vacilante del padre, se suma otro subtexto que desenmascara los códigos sexuales si tomamos en consideración el significado icónico que la figura renacentista tiene en la cultura gay. Esta interpretación de los videos del padre no se hace verbalmente explícita en la película de Comedi. Basta con el gesto de elegir este fragmento particular como prólogo para subrayar su importancia y para invitar a una lectura *excesiva* de las imágenes y de sus varios subtextos posibles. La sospecha que la narración plantea en los primeros minutos de la película (“nada más de aquel todo”, dicen las letras sobre las imágenes del archivo familiar, contrastando o ironizando lo narrado) es desbordante y prolífera: una vez sembrada en el(la) espectador(a), provoca nuevas lecturas que desafían los hábitos visuales y las interpretaciones establecidas sobre las imágenes del archivo familiar.

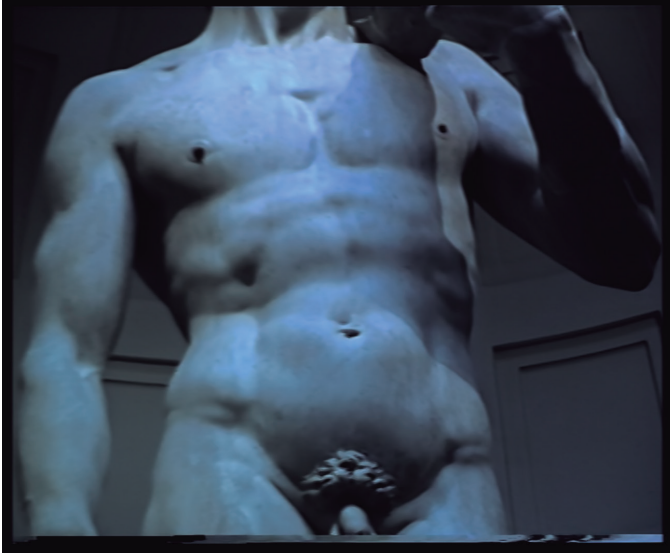


Figura 4.1. a y b. Alteración de las relaciones edipales en *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi. Material generosamente cedido por la directora.

En la medida en que la cineasta somete el archivo familiar a una revisión crítica y lo rearticula dentro de la película, se encuentra a sí misma “en las fisuras y contradicciones de las imágenes”¹⁷ (Russell 2018, 5). Una y otra vez aparece el yo infantil de Comedi en los registros familiares, donde asume un papel indudablemente protagónico, atrayendo (a veces con insistencia) el foco de atención del padre-operador. Objeto del amor paternal, la hija adulta se reconoce en estas imágenes como un otro *yo* del pasado cuya trayectoria está inseparablemente imbricada con la historia que intenta recuperar. Arrojar luz sobre esta historia oculta y ocultada le sirve, por tanto, de vehículo para acceder a su propia historia. La “co(i)mplicación” (Renov 2004, 218) de la autora en la textualidad fílmica se configura de manera compleja. Hay un vínculo existencial y casi orgánico entre el archivo familiar y la vida de la realizadora en un sentido muy preciso del término *biografía* (la escena del amamantamiento ocupa aquí un lugar central no solo por ser el primer registro del padre que incluye la película, sino también como lugar privilegiado de una intersección de lo simbólico, lo real y lo imaginario). Además, la apelación por parte del desconocido amigo del padre (“cuando vos naciste...”) sugiere una relación causal —si no de culpabilidad— entre el nacimiento de la hija-realizadora y el rumbo que toma la historia del padre. Pero, más allá de estos vínculos *existenciales*, hay otros de naturaleza más libre, vínculos afectivos basados en una elección personal y política, un cruce de un deseo *queer* que conecta el pasado del padre con el presente de la realizadora. Es esta elección libre lo que le permite a la cineasta trascender el ámbito meramente biográfico para entrar en un terreno político, abriendo la experiencia particular a lo universal, y, al contrario, volver sobre la historia *privada* a partir de un compromiso político.

La película de Comedi toca distintos aspectos de la compleja interrelación de la homosexualidad con el silencio y la muerte en el contexto de una sociedad heterosexista. Puesto que la homosexualidad, “a la que el Renacimiento había dado la libertad de expresión, en adelante entrará en el silencio y pasará al lado de la prohibición”

17 “[...] within the fissures and contradictions between and among images”.

(Foucault 2015, s.p.), su historia está inextricable y fatalmente ligada a un silencio represivo que, en el caso del estatal frente al sida y de la violencia homófoba cotidiana, ha tenido consecuencias mortales. Las maneras de callar con respecto a la homosexualidad son diversas, y, como advierte Foucault en su *Historia de la sexualidad*, en la modernidad no se trataba simplemente de establecer un silencio sobre el sexo, sino, al contrario, en hablar mucho, pero *de otro modo*.

El propio mutismo, las cosas que se rehúsa decir o se prohíbe nombrar, la discreción que se requiere entre determinados locutores, son menos el límite absoluto del discurso [...] que elementos que funcionan junto a las cosas dichas, con ellas y a ellas vinculadas en estrategias de conjunto. No cabe hacer una división binaria entre lo que se dice y lo que se calla; habría que intentar determinar las diferentes maneras de callar [...]. No hay un silencio sino silencios varios y son parte integrante de estrategias que subtienden y atraviesan los discursos. (Foucault 2000, 37)¹⁸

El *armario* o *closet* ha sido, al lado de la *máscara*, la metáfora central para describir el silencio que rodea la homosexualidad en una sociedad heterosexista. “El armario es la estructura que define la opresión gay en este siglo”¹⁹, escribe Sedgwick (1990, 71) al final del siglo xx. La académica estadounidense describe, con referencia a Foucault, el *closet* gay como un lugar contradictorio: si estar en el armario implica una ignorancia por parte de los demás sobre la vida sexual de una determinada persona, esta ignorancia es, al menos potencialmente, de un conocimiento (esta nunca sabe si los(las) otros(as) *saben algo*), mientras que, cuando la persona *sale* del armario, no se libera, sin embargo, del todo del secreto que rodea su sexualidad. Esto es porque el *acto de habla* que constituye el *coming out* no es una acción única y definitiva, sino que necesita ser repetida o, cuando una situación

18 Para un estudio detallado sobre la concepción de la homosexualidad en Foucault y su relación con el silencio y el lenguaje (incluyendo la discusión sobre la *hipótesis represiva*), véase el ensayo *La filosofía del armario*, de Didier Eribon (2001, 410-421).

19 “The closet is the defining structure for gay oppression in this century”.

lo exige, ser retirada (incluyendo la deliberada decisión de *ocultar* la orientación sexual por conveniencia). Pero también el silencio, lejos de ser una simple ausencia de discurso, se comunica. “‘Estar en el armario’ es en sí mismo una actuación iniciada como tal por el acto de habla de un silencio —no un silencio particular, sino un silencio que adquiere particularidad a trompicones, en relación con el discurso que lo rodea y lo constituye diferencialmente”²⁰ (Sedgwick 1990, 3).

Esta situación imposible del *closet*, en la que el(la) heterosexual se sabe del lado de la verdad, mientras que el(la) homosexual se convierte en objeto del discurso de los demás,²¹ se manifiesta a menudo como un *secreto a voces*: un silencio locuaz que consiste en una serie de discreciones, indicios y alusiones. Este es el caso en la familia de la cineasta, a cuyo universo nos introduce *El silencio* en los primeros minutos. Una conversación aparentemente casual en una piscina gira en torno a la historia de Jaime. Dos mujeres de edad media, probablemente las primas de Comedi, especulan sobre la cuestión de si las tías, hermanas de Jaime, sabían o no de su homosexualidad. Una de ellas se dirige a la realizadora, a quien se ve solo de espaldas, sosteniendo que se “acaba de enterar” por ella, mientras que la otra mujer objeta que “todos sabían, pero nadie decía nada”. Si bien la primera resalta que en los tiempos de Jaime las cosas eran “distintas”, sugiriendo que hoy en día se trataría la homosexualidad de otra manera, una voz en el *off* le advierte que baje la voz para que su tía no la oiga. La siguiente entrevista con una de las hermanas de Jaime refuerza la impresión de que el discurso familiar

20 “‘Closetedness’ itself is a performance initiated as such by the speech act of a silence —not a particular silence, but a silence that accrues particularity by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and differentially constitutes it”.

21 El heterosexual está “en una posición de dominación ‘epistemológica’, porque tiene entre las manos las condiciones de producción, de circulación y de interpretación de lo que puede decirse de este gay en concreto y de los gays en general, pero también las condiciones de interpretación y de significación de todo lo que los gays y las lesbianas pueden decir de sí mismos y que siempre se expone a ser anulado, devaluado, ridiculizado o simplemente explicado y reducido al estado de objeto por las categorías del discurso dominante” (Eribon 2001, 84).

está lleno de prohibiciones y silencios con respecto al tema de la homosexualidad (ya desde el encuadre que muestra la tía de perfil, como si se tratara de guardar su anonimato). En cambio, la familia crea su propia *historia oficial* para poder asimilar la *diferencia* de Jaime. “Una curandera”, dice la voz en *over*, “le dijo a mi abuela que Jaime, que en ese momento era un enanito, no iba a tener una larga vida porque no era de este mundo. La frase de la curandera les permitió a ellas, las mujeres de mi familia, nombrar con amor esa diferencia que no sabían cómo nombrar”. Los modos entre los familiares de “nombrar las diferencias” sin hablar directamente de la homosexualidad de Jaime se caracterizan por el uso de expresiones de sentido figurado. En una entrevista, las dos hermanas de Jaime evocan el vecindario donde vivían juntos mucho tiempo atrás para aludir a la *doble vida* de su hermano. Según ellas, los alrededores de la casa estaban separadas por una calle con un lado “decente”, donde estaba la casa, y otro lado, seguramente el lado “de mala fama”, donde se encontraba la “villa miseria” y un prostíbulo. A diferencia de sus hermanas, a Jaime supuestamente le gustaba moverse en esta segunda zona. En esta imagen, la idea de vecindad, de poder estar en distintos *mundos*, uno secreto (para las hermanas) y otro conocido, hace de Jaime un *Grenzgänger*.

La manera en que la familia de la cineasta performa el *acto de habla* del silencio se caracteriza por las mismas incoherencias, desplazamientos y sustitutivos que son propios del discurso hegemónico sobre la homosexualidad y que Sedgwick (1990) describe como una estructura de saber e ignorancia, de inocencia e iniciación, de secreto y revelación. Los(las) familiares parecen defender el secreto revelado de Jaime ante las preguntas insistentes de la realizadora que cuestionan la *historia oficial* de la familia (un cuestionamiento que interpreta la película). No obstante, *El silencio* invita a descifrar las imágenes y expresiones indirectas, cuyo elemento metonímico o simbólico, más que ocultar el secreto, tiende a señalarlo como tal. En cierto modo, *El silencio* participa en lo que la académica estadounidense llama el “espectáculo del armario” (Sedgwick 1990, 223): la exposición de un aspecto de la vida que por definición se mantiene (o se intenta mantener) escondido a la mirada pública. Pero lo que se puede interpretar como una defensa por parte de los(las) familiares de la vida privada

de Jaime difícilmente puede ocultar el interés propio de mantener el orden de la memoria familiar, delimitado por el tabú social y sus reglas heredadas. Si la prima le advierte a la realizadora que Jaime “además de ser papá, fue hermano, fue primo, tío”, por lo cual se tendrían que tener “en consideración otras cosas”, es porque parece pensar, antes que todo, en las implicaciones para los(las) familiares que han preferido guardar silencio sobre la historia de Jaime.

El tabú social pesa también sobre los testimonios de viejas amigas y excompañeras de Jaime, quienes demuestran, en un primer momento, una extraña mudez cuando se trata del tema de la homosexualidad en relación con su militancia política. La manera vaga y en parte evasiva de responder a las preguntas de Comedi (“¿Qué pasa con los secretos y tú generación?”) dan cuenta de la dificultad de abandonar la vergüenza implantada por un entorno homofóbico y su silencio opresivo, de encontrar expresiones para decir lo “no decible o, lo que no es muy distinto, [lo que] no se dice a menudo” (Eribon 2001, 149). En un comienzo, Susana, quien dice haber militado con Jaime en los años setenta, se niega a hablar sobre la orientación sexual de este: “¿Lo que vos querés preguntar es la historia de la homosexualidad? En esta entrevista o en lo que va a ser yo no voy a hablar de esas cosas, ¿te das cuenta?, de las historias personales con Jaime, porque esto si yo siento que es una historia nuestra, ¿me explico? Hasta tanto que pares este aparato yo no voy a seguir con esto”. Para expresar su rechazo, la entrevistada hace un gesto defensivo acercando la mano a la cámara como para tapar el lente, con lo que se interrumpe la imagen (vuelvo sobre esta doble gestualidad, el gesto de las protagonistas y el de la cineasta). “Lo que pasa que cuesta...”, sigue Susana. “La sensación interna no era de doble vida. Era como que uno vivía adentro de su casa... tu relación afectiva. Y afuera eras otro. Y en tantos años se internaliza esta actitud”.

La inclusión de esta negociación sobre lo decible y lo indecible en el marco de la entrevista —las miradas dudosas a la cámara, las sonrisas tímidas y las repetidas desviaciones— es significativa para poder demostrar cómo la película forma parte de un proceso de apertura discursiva que supera paulatinamente (performáticamente) el silencio. La apertura de Susana, quien se opone en la primera entrevista con tanta vehemencia a hablar sobre las “historias personales” de Jaime,

es clave para señalar un proceso de maduración política que deja atrás las viejas dicotomías que definieron por tanto tiempo el campo de lo político (no solo en la izquierda en Argentina) y que cuadraba tan bien, para mayor paradoja, con la ideología burguesa y su *discreción*.²² Como comenta la directora en *over*, su padre organizaba reuniones políticas en su casa en las cuales participaban homosexuales de distintas organizaciones de la izquierda radical. Más tarde, en una entrevista con Susana y Deolidia, nos enteramos de que la primera no solo estaba involucrada en estas luchas internas en los partidos, sino que además había sido abiertamente discriminada en uno de ellos por ser lesbiana (lo que se comenta, en un subtítulo, con la palabra *juicio*, evocando así los procesos de Moscú). Con estos hechos de fondo, puede sorprender la primera reacción de Susana, pero, sin embargo, ayuda a comprender la dimensión del rechazo con respecto a la homosexualidad incluso en los círculos supuestamente progresistas de este momento y sus repercusiones en la actualidad. La politización de la experiencia *personal* se da en esta segunda entrevista, en la que Susana reduce el resentimiento homofóbico en la izquierda a una moral cristiana (“Yo me sentí culpable”).

La película de Comedi está estructurada como una historia de búsqueda, no muy diferente de los documentales argentinos y brasileños de postmemoria, como *Um passaporte húngaro* (Brasil, 2001), de Sandra Kogut; *Los rubios* (Argentina, 2003), de Albertina Carri; *M* (Argentina, 2007), de Nicolás Prividera, o *Diário de uma busca* (Brasil,

22 Didier Eribon describe en su autobiografía *Retour à Reims* la dificultad de conciliar su homosexualidad con la militancia política en las organizaciones dogmáticas en la Francia de los años sesenta y setenta: “Even if this organization didn’t participate in the generalized homophobia that ruled over the Communist Party or over Maoist organizations, Trotskyist political organizations were fundamentally heterosexist and not in any way welcoming to homosexuality. [...] The reality was that every day I had the feeling of there being no place for me within the Marxist world; when I found myself moving within this context I had to live a divided life, just as I did everywhere else. I was split in two: half Trotskyist, half gay. The two identities seemed irreconcilable; as time passed, I was having more and more difficulty reconciling them with each other, and it was becoming harder and harder for me to hold them together” (Eribon 2013, 201).

2010), de Flávia Castro. En *El silencio*, la búsqueda de la *otra vida* del padre enfrenta primero resistencias por parte de sus entrevistados(as) para después acumular informaciones y finalmente producir un efecto de liberación (otra amiga de Jaime le dirá más tarde a la realizadora: “Y esto de poder decírtelo, a mí me va a aliviar”). Si bien los(las) familiares de la cineasta siguen siendo perceptiblemente reservados, hay cierto dramatismo no solo en la apertura de Susana, sino también en la forma en que la película resume los diversos testimonios sobre la vida pasada del padre. La película abre camino en círculos concéntricos, comenzando con el núcleo familiar y las amigas y compañeras de Jaime, y llega a incluir personas que quizás nunca conocieron al padre de la cineasta. Estas últimas, entre las cuales se encuentran, además de Daniel Tortosa, quien había documentado en *Los maricones* (Argentina, 2016) la represión estatal contra el colectivo trans en la Córdoba de los años ochenta y noventa, personas de la vida cultural cordobesa como Mónica Carbone y Graciela Albarenque, no solo asumen el papel de expertos(as). Con su presencia, *El silencio* crea una noción de comunidad, de la cual Comedi forma parte, unida por el esfuerzo común de quebrar el silencio que cubría y sigue cubriendo la opresión institucional y la violencia estatal contra el colectivo *queer*. Sin embargo, son los(las) viejos(as) amigos(as) *queer*, así como las exparejas de Jaime, quienes crean una visibilidad de este mundo directamente relacionado con el secreto del padre.

Este ambiente gay y trans —invisible para la familia de Comedi y para la cultura dominante, pero de importancia central para quienes pertenecían a él— es introducido con una imagen cuyo carácter simbólico resalta entre las demás: en uno de sus registros domésticos (*figura 4.2.*), el padre-operator le pide a su hija disfrazada de mago que se saque la máscara para poder ver su cara. Esta toma, que encierra una serie de imágenes fugaces —el ya mencionado amamantamiento de la bebé, un concierto en el que la niña-directora toca el violín y algunos recuerdos a los viajes por Europa, imágenes que funcionan como un *pars pro toto* de las más de “cien horas de imágenes de la vida que vivimos juntos”, como comenta la narradora—, alude al motivo del disfraz y la autenticidad, del disimulo y la revelación. Poner y quitarse la máscara era una imagen común para describir la necesidad y la capacidad de adaptarse a las exigencias en una sociedad heterosexista “para moverse entre diferentes personas y diferentes vidas,

una heterosexual, la otra gay”,²³ como afirma George Chauncey (1994, 6) en su estudio pionero sobre la historia gay en los EE. UU. El historiador subraya además la connotación decididamente diferente de este símbolo a la del *armario* al poner énfasis no en la autonegación y en el aislamiento, sino en la habilidad para moverse entre los distintos espacios y temporalidades, así como en la colectividad que caracteriza a esta última.²⁴



Figura 4.2. La máscara en *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi. Material generosamente cedido por la directora.

-
- 23 “[...] to move between different personas and different lives, one straight, the other gay”.
- 24 “La ‘doble vida’ o el ‘armario’ no son solo modos de vida en el interior de los cuales los individuos se esfuerzan por disimular lo que son ante los ojos de los demás, sino también, colectivamente, un mundo secreto, un mundo escondido cuya existencia aflora a veces a la superficie del otro mundo” (Eribon 2004, 25).

El plano de la máscara es seguido por una entrevista con Ours, una actriz *drag* que formaba parte de un grupo del *under* cordobés llamado Kalas que interpretaba, durante la década del ochenta, canciones y personajes icónicos de la cultura popular y gay (Reches Peressotti 2014). El testimonio de Ours, junto con los videos de Kalas que tanto contrastan con los domésticos de la familia Comedi, es fundamental para dar visibilidad y voz a ese mundo ocultado y silenciado. “Yo lo que siento que él [Jaime] se hizo amigo nuestro porque descubrió un mundo distinto”, dice Ours, “un mundo de diversión y espontaneidad que en su mundo de abogado y de amigos gays privados no lo tenía”. Significativamente, la amiga de Jaime no solo afirma la existencia de dos mundos, un espacio-tiempo *straight* y otro *queer*, sino que, al mismo tiempo, subraya el carácter colectivo de este último (a diferencia del mundo *privado* de otros amigos gays, quienes se “hacían los pelotudos” cuando se encontraban con las personas del mundo *queer* en los espacios públicos de la vida forzosamente *straight*). Al testimonio de Ours se juntan los de otras amigas y examantes de Jaime que “preferieron no aparecer” en la película, como comentan los subtítulos sobre el fondo blanco de la imagen. Si bien la palabra sustituye al silencio, en esa tela blanca continúa la invisibilidad de sus portadores(as). Sin embargo, los recuerdos de un pasado feliz y momentos placenteros, las fiestas, los *drag shows*, los viajes entre amigos a un hotel gay en Miami y los viajes a Europa y África, ilustrados con fotos Polaroid y los videos de Kalas, contrastan tanto con la idea del armario como espacio solitario y abandonado como con la represión violenta que, *de facto*, se sufría, pero que no terminaba de definir el mundo *queer* en su totalidad.

El abandono, no obstante, es un tema central en *El silencio*. Cuando Jaime se decide por la vida familiar, por casarse con Monona y tener una hija, no solo deja de frecuentar los lugares de la escena gay y trans, sino que también se aleja poco a poco de sus amigos(as) *queer*. “Fin de la fiesta”, anuncian unos intertítulos, no exentos de un tono amargo, seguidos por una música electrónica en la banda sonora y fotografías de una fiesta que organizaba una amiga de Jaime, pero a la cual este no fue porque estaba, como nota la voz *over*, con su hija en Disney. Mientras Jaime se entregaba a sus deberes paternos, deja de verse también con Néstor,

quien fue su pareja por más de una década. Es en la misma fiesta que los(las) amigos(as) se enteran de que Néstor había enfermado de sida (Néstor aparece con unos bigotes “tan Freddie Mercury”, como dice la voz de la narradora-directora, cuyas palabras expresan afecto hacia él y anuncian su doloroso destino). Si con el abandono del mundo gay muere una parte de Jaime, como sugiere el amigo desconocido al principio del filme, Néstor realmente está en este momento próximo a su muerte. Las dos muertes, una metafórica y otra real, están enlazadas, dado que es la soledad a causa de la ausencia de Jaime lo que marcaba, según el testimonio de una amiga en común, los últimos meses de Néstor.

La cineasta-narradora recuerda el día de la muerte de Néstor, si bien en ese momento debió de ignorar la causa de la tristeza de su padre. “Jaime maneja, llora y me lleva a la escuela. En la radio dicen que había muerto Freddie Mercury. Lo que no dicen es que Néstor había muerto el día anterior”. Mientras la voz en *over* evoca aquel día de 1991, la película muestra la *Pietà de Palestrina*, figura atribuida a Miguel Ángel y que Jaime había filmado probablemente en la misma visita a la Galleria dell’Accademia en Florencia, cuando filmó el *David*. El grupo de la *mater dolorosa* con el sacrificado Jesús en sus brazos y la temerosa figura de María Magdalena a su lado constituye un contrapunto a la agilidad y la belleza juvenil de David que se muestra al comienzo del filme, el vencedor de Goliat contra el hijo de Dios, quien muere por *culpa de los hombres*. Con toda la ambivalencia que implica esta inclusión de la muerte de Néstor en la historia de la pasión de Cristo, la película construye un puente entre el luto personal y una cultura de luto colectivo. De modo parecido, la narración en *over* conecta la experiencia personal de la pérdida con el acontecimiento histórico de la muerte de un personaje de la vida pública. Si la muerte de Mercury contribuyó a dar visibilidad a una enfermedad censurada en el discurso público, aquí la referencia al cantante funciona como un posterior reconocimiento, una *dignificación* de una muerte silenciada. Pero no es precisamente la radio la que silencia la muerte de Néstor (“lo que no dicen...”), sino el padre, quien opta por la discreción y el duelo silencioso (al menos frente a su hija). Este duelo es traducido en una imagen efímera —se trata de la toma que sigue a la *Pietà*, un *outtake*, probablemente producto del azar de una cámara que corre

sin que el operador se dé cuenta— pero no menos potente: el piso de losa con las sombras del padre-operador y de la hija-realizadora se convierte en una suerte de Muro de las Lamentaciones.

La historia de Néstor representa un momento histórico en el que la pandemia del sida adquirió una dimensión global. En este contexto, romper con el silencio no era tanto una cuestión de reconocimiento *post mortem*, sino, sobre todo, una necesidad de articularse públicamente como colectivo para cambiar la política con respecto al sida y para contrarrestar los efectos devastadores de la pandemia. Los testimonios en *El silencio* dan cuenta de un clima social con respecto al sida en el que dominaban el miedo, la ignorancia y los prejuicios.²⁵ Una amiga cercana de Jaime recuerda estos tiempos, cuando, recién enterándose de la pandemia en un viaje a Europa en el 1985, las tres mujeres que fueron con Jaime le urgían que no “cometa ningún ilícito” y que “no use las toallas nuestras” para no ponerlas en peligro a ellas. Las que “se creían en la avanzada”, dice con perceptible arrepentimiento y dolor, caían en los mismos “prejuicios, ante el miedo y el desconocimiento”. De las circunstancias concretas de la muerte de Néstor no se sabe más: ¿fue Jaime al entierro de su amigo? ¿Lo reconoció en esta ocasión o en otras después como su expareja? ¿Se hablaba de la causa de su muerte?²⁶

25 En otra entrevista, Daniel Tortosa relaciona la represión contra el colectivo gay, que aumentó después de la última dictadura en Argentina, con la aparición del sida: “[C]uando fue más terrible sobre el colectivo trans, según los testimonios, fue tras la vuelta a la democracia, en los años 80 y 90. Mi idea es que se debió a la aparición del sida, que despertó terrores y acrecentó la discriminación y el estigma” (Tortosa y Oliva 2018).

26 El historiador y activista Simon Watney recuerda en *Policing Desire. Pornography, AIDS and the Media* el silencio opresivo que acompañaba la muerte de un amigo: “Bruno died in France [...]. His funeral took place in an ancient Norman church on the outskirts of London. No mention was made of Aids. Bruno had died, bravely, of an unspecified disease. In congregation of some forty people there were two other gay men besides myself, both of whom had been his lover. They had been far closer to Bruno than anyone else present, except his parents. Yet their grief had to be contained within the confines of manly acceptability. [...] After the funeral we all retired to his parents’ home, a group of relatives and old friends. It was evident that whilst his mother and father had been able,

“Lo que pesa es el silencio”, dice la narradora en los últimos minutos de la película. Es un silencio irremediable porque los(las) que podrían reemplazarlo por palabras ya no están. En cambio, son las palabras de otros(as) las que llenan las lagunas en el discurso que deja la muerte.

La historia de Néstor es central para la película de Comedi porque le permite a la cineasta hablar de los impactos terroríficos que ha tenido el sida en las comunidades *queer* en Córdoba (y otras partes del mundo) y porque encuentra en el activismo contra la pandemia y las políticas relacionadas con el virus un modelo para afrontar la pérdida y el duelo personal de una manera que no conduce a una melancolía autocomplaciente y paralizadora, sino que sirve, al contrario, de fuente de inspiración para “nuevas ideas y proyectos [que] pueden coexistir con el pesar y el duelo”²⁷ (Traverso 2017, xiv). Como afirma Enzo Traverso con referencia al teórico y activista gay Douglas Crimp, “lejos de propagar la pasividad y favorecer el refugio en una esfera privada de sufrimiento, este trauma [del sida] inspiró una nueva forma de militancia, una militancia que se deriva del luto, que sacaba su fuerza *del interior* de la melancolía y el duelo”²⁸ (Traverso 2017, 20). Dada la violencia inherente al silencio y a la omisión por parte de las políticas nacionales (tanto en EE. UU. como en otros países), el luto público del activismo contra el sida se convirtió en un acto de militancia.

En lugar de huir de la melancolía, la canalizó hacia una fructífera labor de reconstrucción, creando centros médicos, asegurando la atención psicológica, defendiendo los derechos recién conseguidos y reconstruyendo una red de asociaciones. *Act Up* fue el producto de una fructífera

in private, to accept Bruno’s sexual identity, they could not begin to handle the enormity, as they saw it, of Aids. They were thus unable to share his death either with their relatives or nearest friends. Least of all could they share their grief with their next-door-neighbors. They were afraid. Not of a virus, but of a scandal more terrible even than the fact of homosexuality. They had been condemned to silence” (Watney 1997, 7).

27 “[...] new ideas and projects can coexist with the sorrow and mourning”.

28 “Far from spreading passivity and favoring a retreat into a private sphere of suffering, this trauma inspired a new form of militancy, a militancy coming from mourning, which drew its strength from *within* melancholy and bereavement”.

melancolía política. El significado de esta experiencia, concluyó Douglas Crimp, podría resumirse en una fórmula que refleja muy bien el espíritu de este libro [de Traverso]: “militancia, por supuesto, pero también luto: luto y militancia”²⁹. (Traverso 2017, 21)

Ya desde el título, la película de Comedi evoca la ecuación *silencio = muerte*, que se convirtió en el lema y el símbolo de la lucha contra el sida.³⁰ Del mismo modo, no se conforma con refugiarse “en un universo cerrado de sufrimiento y remembranza”³¹ (Traverso 2017, xiv), sino que busca nuevas alianzas entre personas que asuman la tarea de romper el silencio que encubría y sigue encubriendo la opresión estructural contra el colectivo *queer*. Abriendo la experiencia individual de la pérdida a una experiencia colectiva, la película de Comedi nos puede ofrecer, entonces, un ejemplo de cómo el sentimiento melancólico por la muerte del padre se puede convertir en un gesto de solidaridad y de militancia.

Hacia un contraarchivo *queer*: (de)codificación, gesto y medialidad

La película de Comedi trabaja contra el silencio que pesa sobre la historia familiar con respecto a la vida del padre y, de modo gene-

29 “Rather than escaping melancholia, it channeled it toward a fruitful work of reconstruction, creating medical centers, assuring psychological care, defending recently achieved rights, and rebuilding a network of associations. *Act Up* was the product of a fruitful, political melancholia. The meaning of this experience, concluded Douglas Crimp, could be summarized in a formula that mirrors very well the spirit of this book: ‘Militancy, of course, but mourning *and* militancy’”.

30 La ecuación *silencio = muerte* junto con el triángulo rosado, un símbolo relacionado con la persecución de homosexuales durante el nazismo que fue apropiado y resignificado por el movimiento gay durante los años setenta, se convirtió en un ícono de la lucha contra el sida. Su popularidad se debe en primer lugar a la campaña del colectivo neoyorquino Silence = Death Project, que se fundó en plena crisis del sida para hacer frente a una política acusada de silenciar y condescender con la muerte causada por la pandemia.

31 “[...] a retreat into a closed universe of suffering and remembering”.

ral, sobre la historia social con respecto a la homosexualidad, en la medida en que lo sustituye por la palabra y la imagen. Al lado de las entrevistas, los videos domésticos de Jaime constituyen otro eje importante del documental para dar visibilidad a lo invisibilizado. Comedi usa estos registros como archivos afectivos (en el sentido de una práctica reparativa) y como contraarchivos, como una manera de relacionarse afectivamente con la historia de su padre y como punto de partida para revisar críticamente su legado audiovisual. Al mismo tiempo que Comedi integra los videos de su padre en el texto filmico, los *souvenirs* privados y reservados a la memoria familiar se convierten en documentos de índole histórico. Tanto Muñoz (2009) como Cvetkovich (2003) resaltan la importancia de las *ephemerae*, como cartas, postales, fotografías, videos y audios —destinadas en muchos casos a una existencia transitoria y limitadas a un pequeño círculo de personas, donde cumplen con un papel meramente comunicativo— para la construcción de un archivo *queer*. Como afirma la académica estadounidense, “al insistir en el valor de materiales aparentemente marginales o efímeros, los(las) coleccionistas de archivos gais y lesbianos proponen que los afectos —asociados a la nostalgia, la memoria personal, la fantasía y el trauma— hacen que un documento sea significativo”³² (Cvetkovich 2003, s. p.). Del mismo modo, *El silencio* retoma los documentos efímeros del padre (principalmente los videos y las fotografías) para construir una historia en la que se funde su mirada con la de la hija-realizadora y donde los videos domésticos entran en un complejo juego de resignificación, de recontextualización y de modificación temporal.

En *El silencio*, el archivo y el armario no constituyen dos polos opuestos, en el sentido de que el archivo hace visible e inteligible lo que el armario esconde (Stone y Cantrell 2015, 5). Como en el discurso de los familiares y las amigas de Jaime no se puede distinguir una frontera nítida *entre lo que se dice y lo que se calla*, también los

32 “In insisting on the value of apparently marginal or ephemeral materials, the collectors of gay and lesbian archives propose that affects —associated with nostalgia, personal memory, fantasy, and trauma— make a document significant”.

videos domésticos se caracterizan por una ambivalencia que desdibuja los límites entre lo que se muestra y lo que se oculta. Si los testimonios de los(las) entrevistados(as) participan, hasta cierto punto, en lo que Sedgwick llama el “espectáculo del armario”, se puede pensar, usando otro término de la misma autora, en los videos domésticos del padre de la realizadora como la manifestación de un “punto de vista del armario” (Sedgwick 1990, 223): un *armario habitado*, visto desde adentro. Jaime parece encontrar en los videos una expresión estética que se adecua a su elección de una vida familiar heterosexual, al mismo tiempo que la afirma con sus imágenes. Durante más de una década, el cineasta *amateur* filma reuniones familiares, fiestas de cumpleaños, presentaciones musicales de su hija y viajes turísticos. En muchos sentidos, los videos de Jaime representan un modelo “crononormativo” (Freeman 2010) de la vida familiar y sus tiempos institucionalizados. Los registros están condicionados por la institución de la familia y su matriz heteronormativa y también constituyen, en un sentido literal, la memoria familiar. En esta memoria, el pasado de Jaime no solo está siendo eclipsado, sino que son precisamente estas imágenes las que tienden a borrar sus huellas y las que parecen consolidar la *censura* que marca la vida de su hacedor.

Si el archivo personal de Jaime representa el tiempo institucionalizado de la familia, la película de Comedi interpreta el legado audiovisual de su padre contra su propia institucionalidad, confrontándolo con una temporalidad *queer* extrapolada de los registros audiovisuales a través de un trabajo de selección, de modificación y de reflexión. Sin embargo, es la convicción de que los videos domésticos de Jaime no pueden ser solo reducidos a la institución de la familia lo que motiva el trabajo de archivo de Comedi. Desde la secuencia inicial en el museo de Florencia, en la que la mirada del cineasta *amateur* oscila entre la figura del David y de la familia, la película nutre la sospecha de que hay algo en el archivo que se escapa a la heteronormatividad del cuadro familiar, algo que se rebela contra la misma institucionalidad de la familia, a la cual los *home videos* parecen exclusivamente vinculados. A partir de ahí, la homosexualidad se convierte en algo que se puede llamar, con Derrida (2003), *atópico* e *hipertópico*: un lugar que está a la vez *inubicado* y *sobreubicado*. En una revisión *paranoica* del archivo

familiar —en el sentido que le dio Sedgwick (2003) con relación a la crítica literaria— Comedi distingue en los momentos cotidianos y aparentemente insignificantes señas, indicios, alusiones y referencias intertextuales que, de alguna u otra manera, refieren a la homosexualidad de Jaime. ¿Hasta qué punto la mirada *queer* está inscrita en los videos domésticos del padre y en qué medida es producto de la revisión y reinterpretación por parte de la cineasta?

Independientemente de cómo se responda esta pregunta —que depende de un saber que excede la textualidad del filme—,³³ en *El silencio* el legado audiovisual de Jaime es tomado por un texto enigmático, caracterizado por una opacidad irreducible, que esconde un sentido, al mismo tiempo que expone otro. Si el encubrimiento de la homosexualidad no es simplemente una ausencia de palabras e imágenes, sino, al contrario, un acto performativo que consiste en una “serie de silencios” (Sedgwick 2002), es en este sentido que se puede entender el archivo audiovisual de Jaime como una *performance* del silencio con respecto a su pasado. Igual que el *closet*, el archivo aparece aquí como un “sistema de guardar secretos”³⁴ (Stone y Cantrell 2015, 3) que mantiene el silencio al tiempo que lo preserva. En la medida en que los *home videos* de Jaime crean sus propias redes de secretos, estos siempre van a exceder el sentido literal de las imágenes y los sonidos. A modo de una proyección retroactiva, Comedi revaloriza los videos domésticos de su padre buscando en ellos un “mensaje” que “exige ser descifrado” (Laplanche 1999, 269). En varios momentos, los registros de Jaime no son tomados por lo que pueden significar a primera vista, sino que adoptan un sentido distinto, oculto y no pocas veces contrario a este primero. En una operación que se podría designar, con Sigmund Freud (1986, 72), como “doble sentido con alusión”,

33 Desde una perspectiva radicalmente estructuralista, Marla Morris argumenta que “[a] queer sensibility concerns the reception and reading of a text (a text may include art, music, literature). The text is a site of interpretation. Thus there is nothing inherently queer about a text, even if one may read a text queerly. [...] For me, a queer reading of a text uncovers the possibility of the text’s radical political potential” (Morris 2012, 228).

34 “[...] system of secret keeping”.

la película de Comedi lleva un significado remoto a un primer plano. De hecho, el *double entendre* como figura retórica está estrechamente relacionado con la cultura gay.³⁵ Como afirma Chauncey (2008), en una sociedad predominantemente homofóbica, expresarse de manera indirecta y alusiva sobre la propia homosexualidad puede ser una manera de evitar los juicios de un entorno hostil, una manera de crear una complicidad entre un grupo de iniciados(as) o, en el peor de los casos, una estrategia de sobrevivencia. Si la alusión ayuda a lidiar con el desprecio social por parte de la cultura dominante, al mismo tiempo, los códigos gays permiten a las personas iniciadas, aunque de manera distinta, participar en ella.

Es significativo aquí el uso que hace la película de los registros que el padre de la realizadora grabó durante sus excursiones familiares a Disneyland. A primera vista, los videos no muestran nada que no pudiera haber sido registrado por cualquier otro padre (o madre, pues ella también filma en algunos momentos) durante un viaje turístico: situaciones aparentemente banales en el hotel donde reside la familia durante su estadía alternan con tomas de los espectáculos que ofrece el parque temático. Sin embargo, este material *insignificante* es resignificado de tal manera que adquiere, en la película de Comedi, una cualidad alegórica. Fragmentos de una adaptación musical de la película de animación *The Little Mermaid* (1989), que Jaime había registrado en una de sus visitas a Disneyland, le sirve de base a la realizadora para proyectar, a modo de una *mise en abyme*, la historia de su padre en la figura trágica de Ariel. La historia y sus varios subtextos *queer* (Helmsing 2016) son lo suficientemente conocidos: Ariel se enamora de un príncipe, pero, como este pertenece al mundo de los humanos y ella, al mundo marino, la pequeña sirena depende de la ayuda de Úrsula, una proscrita, para conver-

35 En una cita de Chauncey, el teórico literario Harold Beaver dice con respecto a la codificación en la cultura gay: “[T]he homosexual [...] is a prodigious consumer of signs —of hidden meanings, hidden systems, hidden potentiality. Exclusion from the common code impels the frenzied quest: the momentary glimpse, the scrambled figure, the chance encounter, the reverse image, the sudden slippage, the lowered guard” (Beaver en Chauncey 1994, 287).

tirse —en un acto trasgresor sancionable— en un ser humano. El diálogo central del drama se encuentra, acompañado por imágenes de baja calidad, en los registros de Jaime: “The solution to your problem is quite simple. Because the only way to get what you want is to become human yourself!”, le dice Úrsula a la sirenita, y agrega las condiciones para ofrecerle su ayuda: “Then you belong to me”. Acertadamente, Ariel concluye: “If I agree, I’ll never be with my father and sisters again?”. “That’s right —le responde Úrsula— but you’ll have your man”. Significativamente, pero ausente en el registro de Jaime (o en lo que se incluye en la película), Úrsula agrega en el texto original de la película de Disney: “Life’s full of tough choices, isn’t it?”, una frase, que, puesta en el contexto de *El silencio*, se relaciona indirectamente con la vida de Jaime.

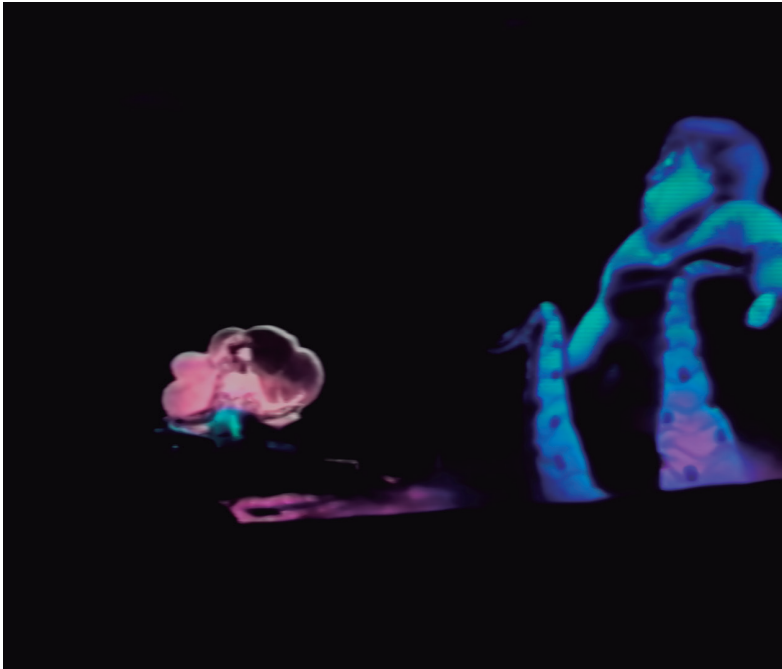


Figura 4.3. Estética del *camp* en *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi. Material generosamente cedido por la directora.

No por casualidad, la manera como Comedi resignifica estos fragmentos de la cultura popular se inspira en la estrategia del *camp*. Siendo una práctica específicamente identificada con lo *queer*, el *camp* se desarrolló como respuesta a una cultura que propagaba en su mayoría un modelo normativo con respecto a los roles sociales de los géneros y de la sexualidad y que excluía otras experiencias y modos de vida señalados como *divergentes*. A través de la apropiación de signos que pertenecen a la cultura hegemónica, el *camp* reinscribe el deseo *queer* en sus productos, identificados, en muchos casos, con el *kitsch* y la *baja* cultura (industrial, de diversión, no seria, etc.). Según Chauncey el “*camp* era a la vez un estilo y una estrategia cultural, ya que ayudaba a los hombres homosexuales a dar sentido, responder y socavar las categorías sociales de género y sexualidad que servían para marginalizarlos”³⁶ (Chauncey 1994, 290). Usando la ironía, el humor y la exageración como medios estilísticos, el *camp* tiene, al mismo tiempo, una función crítica —en cuanto a la subversión de roles sexuales— y se presta a crear lazos afectivos, posibilidades de identificación y sentidos de pertenencia. Del mismo modo, Comedi usa los videos de su padre para exponer y desmitificar la heteronormatividad que estos representan y también encuentra en ellos momentos que confirman una sensibilidad *queer*. Es en este último sentido que los registros de Disney se prestan como recurso afectivo. Sutilmente, la película traza una línea entre el espectáculo de Disney y el *drag* en los videos de Kalas, creando así un vínculo secreto entre los dos. El *camp*, una vez descifrado su lenguaje secreto, funciona aquí como una memoria compartida, una complicidad escondida y disfrazada de video familiar. Al mismo tiempo, y en la medida en que identifica la historia de Jaime con el destino de Ariel, la película de Comedi expresa el carácter artificial de las convenciones sociales, que se supone que están también en el fondo de la decisión del padre.

36 “Camp was at once a cultural style and a cultural strategy, for it helped gay men make sense of, respond to, and undermine the social categories of gender and sexuality that served to marginalize them”.

Como escribe Esther Newton en la nota para el(la) lector(a) de su famoso estudio *Mother Camp*, el humor subversivo del *camp* “surge en última instancia de las incongruencias y absurdos de la familia nuclear patriarcal”³⁷ (Newton 1979, xx). Hasta cierto punto, la película de Comedi aplica esta *sensibilidad camp* a otros videos del padre a través de lo que Jonathan Dollimore (2018) llama “reinscripciones transgresoras” (*transgressive reinscriptions*). Una secuencia puede ejemplificar cómo *El silencio* deconstruye a través de una retórica de condensación y exageración el tiempo institucionalizado de la familia presente en los videos de Jaime. La cámara registra una reunión familiar para celebrar el cumpleaños de Adrián, uno de los tíos de la cineasta. Con tomas breves, la película nos introduce al mundo familiar —en esta ocasión, la realizadora presenta en voz *over* a su madre— mostrando imágenes de un cumpleaños cualquiera con bailes, conversaciones y el homenajeado soplando las velas del pastel. Sin embargo, lo que se supone que debe ser una fiesta alegre y animada se convierte, en la película de Comedi, en un juego de alusiones y acoso. Sobre Adrián y su pareja se ejerce una presión constante: desde el inocente comentario de uno de los(las) familiares que sostiene que “no nacimos para morirnos solos” hasta el repetido imperativo “¡que lo digan!” que canta la familia a coro, los(las) invitados(as) una y otra vez insisten en que “hoy va a haber un anuncio importante”. Después de poco tiempo, queda claro que la pareja está esperando un niño. En el *off* se escucha la voz de Jaime exigiendo que “¡digan los resultados de la ecografía!”, mientras que su esposa precisa que espera que “procrec un macho”. Para completar esta imagen comprimida de la heteronormatividad y del *familismo*, una señora mayor expresa su deseo de que los dos “se casen pronto”. El montaje de Comedi condensa estos enunciados en una serie de tomas breves y reduce de esta manera los registros del padre a una celebración del paradigma de la reproducción.

Jaime, quien asume durante gran parte de la secuencia el papel de operador, participa activamente en este juego, que claramente perte-

37 “[...] ultimately grows out of the incongruities and absurdities of the patriarchal nuclear family”.

nece al terreno discursivo de lo que Lee Edelman (2014) denominó “futurismo reproductivo” (*reproductive futurism*). La idea de ser padres y continuar el árbol genealógico de la familia (a lo mejor, con un *macho*) es tan poderosa como naturalizada. ¿Hasta qué punto —parece preguntar la película— estas presiones sociales influyeron sobre la decisión de Jaime de abandonar el mundo gay y tener una hija? El documental de Comedi construye los enunciados sobre el crecimiento de la familia en relación al padre-operador, buscando así un posicionamiento de Jaime frente a lo que filma. En el momento en que este brinda a propósito del cumpleaños de su primo, un letrado superpuesto en la imagen informa el(la) espectador(a) sobre el hecho de que él se había casado a los cuarenta años. Dada la importancia del matrimonio para la vida de Jaime, esta información no se puede sino interpretar en relación a lo dicho. Cuando le aconseja a su primo Adrián que “hay que elegir bien”, se refiere a su elección de la vida familiar, y cuando habla de lo “jodidos” que son los primeros cuarenta años, resuenan en sus palabras las dificultades que tenía que enfrentar en su vida homosexual. Las palabras de Jaime, por muy casual que hubiera sido la ocasión en la que las pronunciaba y por muy poco intencionadas que fueran, en el documental de Comedi adquieren un significado mayor como claves para acceder a lo que la narrativa de los videos domésticos tiende a eludir. Esta estrategia de aislar ciertos fragmentos de la historia *oficial* de Jaime, de comentarlos y de recomponerlos dentro del texto fílmico, lleva a un desdoblamiento del padre como observador y sujeto observado, cómplice y crítico, analista y analizado.

En cuanto que muestran la vida familiar, los *home videos* de Jaime documentan involuntariamente un entorno heteronormativo y mayormente homofóbico. Así, el registro de un cumpleaños de la niña-realizadora se convierte posteriormente en el documento de una pedagogía que somete a los(las) niños(as) de corta edad a una ideología fundamentada en la norma heterosexual. El video muestra una visita de un grupo de niños a un zoológico. En un momento, justo cuando se ve a un niño tocando con sus dos manos el seno de una estatua femenina, la imagen se detiene y la cinta es rebobinada al punto donde se pueden apreciar tres leones, dos machos y una hembra, como destaca la voz en *off* de una de las guías, de los cuales uno está encerrado

porque “se pelea con el otro macho por las hembras”. En otra ocasión se les enseña a los niños, con referencia a unos monos, que “la mamá es totalmente diferente al papá”. Estas constataciones, actos performativos que reafirman la identidad sexual y sus correspondientes comportamientos no tanto de los animales que están entre rejas sino de sus pequeños(as) espectadores(as) afuera, son gestos que fácilmente se pueden pasar por alto tanto en el momento de la grabación como en el de su revisión, pero que la película de Comedi retiene y señala de manera insistente.

La violencia que ejerce esta normatividad sobre los(las) que no se identifican con ella —la visita al zoológico es seguida por una entrevista con Ours, la actriz trans— toma formas todavía más explícitas y de carácter directamente homofóbico en otra secuencia que muestra una reunión entre familiares y amigos —todos hombres excepto Monona y Agustina— en un espacio abierto. Mientras Jaime filma en planos medios y primeros planos a las personas, su esposa presenta, con la voz en *off*, a cada uno de ellos. Manolo, aparentemente el más atrevido de los hombres, comenta las palabras de Monona con alusiones de naturaleza sexual (“el más mujeriego de todos”) o indicaciones peyorativas (“nada más que se comenta que Pedro no va para adelante”), siempre contando con las risas afirmativas o las no muy serias reprimendas por parte de sus amigos. Cuando se llega a hablar de Domingo, un empleado de campo que no está presente en la reunión, Manolo comenta que “dicen que le gustan los hombres”. La cámara de Jaime capta la reacción tímida de Monona, de quien no sabemos todavía que ignoraba las relaciones amorosas que mantenía su esposo con hombres antes de casarse con ella, mientras se escucha en el *off* la voz de Agustina diciendo (¿a Manolo?) que le va “a pegar una cachetada”. Ya sea por mera casualidad o se trata de una reacción espontánea a la incomodidad producida por la alusión sexual de Manolo, la intervención de la niña-realizadora que presencia la situación (además del testigo silencioso, el perro, quien parece observar el juego de las atribuciones en una curiosa inversión de la situación del zoológico) devuelve el insulto al victimario. Si bien el operador no es directamente objeto del “acto inferiorizante” (Eribon 2013, 204) que implica el *chiste* de Manolo, el montaje de Comedi conecta el *insulto*

real dirigido al empleado ausente con el *insulto potencial* que se dirige contra Jaime.³⁸ La (potencial) humillación verbal es traducida a una imagen en la que vemos a Manolo lanzar restos de comida en dirección al operador. Dirigido, por tanto, indirectamente al espectador, el gesto de Manolo es repetido por unos segundos en un *loop*, exponiendo de tal modo la agresividad inherente a este acto disfrazado de un juego amistoso.

Manolo se apura a restablecer el orden discursivo que corresponde al cuadro idílico en el cual ni la homosexualidad ni la alusión a ella tienen lugar, pero el daño ya está hecho (y, además, perpetuado en el video). Si el archivo es, según la notoria fórmula de Foucault, “la primera ley de lo que puede ser dicho” (1997, 219), es preciso agregar, con Derrida (1996), que esta ley no solo ejerce su poder sobre eventos pasados, sino que decide lo archivable en el momento en el que el evento toma lugar. Una y otra vez los videos de Jaime dan cuenta de este proceso de construcción y de negociación sobre la cuestión del archivo y de lo archivable, sobre lo que vale la pena registrar y lo que no, sobre lo memorable y lo no memorable. Si el fragmento de la parrillada resalta entre los videos domésticos de Jaime es porque hay en él una violación explícita de las reglas discursivas que constituyen la memoria familiar. Manolo, quien parece arrepentido de lo anteriormente dicho, exige a Jaime que empiece a “filmar en serio” y que borre la secuencia grabada (una orden que el operador, por lo visto, no obedeció). No exenta de cierto humor *camp*, la imagen cambia a un cuadro típico que tiene su origen en la fotografía *amateur*, pero que sobrevivió en las *home movies*: los(las) familiares y amigos de Jaime,

38 “Actual or potential insults—which is say not only those one is actually subjected to, but also those one fears being subjected to and so acts in order to avoid, and even those violent and obsessive kinds of insults by which one is always and everywhere surrounded— henceforth constitute the horizon of one’s relation to the world and to others. Being-in-the-world becomes actualized as a kind of being-insulted, being rendered inferior by the social gaze and by social forms of speech. The object of an inferiorizing act of naming is produced as a subject subjugated by the structures of the sexual order (of which insult represents only the sharpest point)” (Eribon 2013, 204).

Monona y la niña-realizadora posan juntos(as) en fila levantando los vasos y sonriendo a la cámara.



Figura 4.4. Insulto repetido en *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi. Material generosamente cedido por la directora.

En ambas secuencias, la de la parrillada y la del zoológico, es el gesto *invisible* del montaje, el detener, repasar y repetir las imágenes, el que visibiliza los gestos en la imagen, las señas y las expresiones corporales de los actores. Una doble gestualidad —a nivel de la narración cinematográfica y a nivel de la imagen— le permite a Comedi exponer ciertos aspectos marginalizados dentro de la imagen de archivo, subrayar algo en ello como si lo estuviera señalando con el dedo o, usando una metáfora de Roland Barthes (1990, 58), como metiendo el dedo en la *herida* de la imagen. En esto, el documental de Comedi aprovecha la capacidad del cine de convertir los

gestos cotidianos en social y políticamente significativos. Desde la temprana teoría del cine de Béla Balázs (2001), quien afirmó en *El hombre visible* que por medio del cine “la humanidad entera trata de volver a aprender el largamente olvidado lenguaje de las expresiones faciales y los gestos”, hasta el intento de Vilém Flusser (2014) de desarrollar una “teoría general” de los gestos para fundar una “meta-teoría” de la comunicación, la imagen cinematográfica se ha pensado como lugar privilegiado para documentar y revisar los gestos de una sociedad entera. En sus *Notas sobre el gesto*, Giorgio Agamben (2001) reduce la fascinación que ejerce el cine a su capacidad de reproducir las huellas que dejan los “gestos más cotidianos” en el soporte fílmico. Con referencia a los tempranos estudios de Gilles de la Tournet sobre los movimientos ordinarios del ser humano (caminar, recoger una jarra, mandar un beso), un interés “obsesivo” que “desaparece” durante el siglo xx, el filósofo italiano sostiene que es a través del cine como “una sociedad que ha perdido sus gestos trata de reapropiarse de lo que ha perdido y al mismo tiempo registra su pérdida” (Agamben 2001, 50). La relación con lo patológico que indica la referencia al “descubridor” del “síndrome Tournet” no es casual, pues lo que resalta en las primeras imágenes cinematográficas, según Agamben, son precisamente las gesticulaciones “frenéticas”, los “tics y distonías” que “se hubieran convertido en norma” (Agamben 2001, 50).

El *inconsciente óptico*, término que tienen su origen en la obra de Walter Benjamin, está en el centro de estas reflexiones sobre el gesto y su relación con lo cinematográfico. Como afirma Miriam Hansen, el concepto “refiere tanto a la proyección psíquica y a la memoria involuntaria que se desencadena en el(la) espectador(a), como también supone algo encriptado en la imagen de lo que nadie fue consciente en el momento de la grabación”³⁹ (Hansen 2012, 156). En el mismo sentido argumenta Lesley Stern con referencia a las no-

39 “[...] refers as much to the psychic projection and involuntary memory triggered in the beholder as it assumes something encrypted in the image that nobody was aware of at the time of exposure”.

torias secuencias en *Umberto D* (Italia, 1952), de Vittorio De Sica, y en *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (Bélgica, 1975), de Chantal Akerman, sosteniendo que los gestos efímeros “cambian entre la vida cotidiana y el cine, pero cuando lo gestual suele pasar desapercibido en lo cotidiano, en el cine (donde se sitúa entre lo cotidiano y lo histriónico) se traslada a la visibilidad”⁴⁰ (Stern 2001, 328). Sin embargo, es en la vertiente experimental donde este potencial del cine de documentar y modificar el gesto (su transfiguración en la imagen cinematográfica) ha sido explorado de manera más exhaustiva. Además del cortometraje de Abigail Child, mencionado anteriormente, en el que los gestos de las parejas heterosexuales son distorsionados y desnaturalizados, podemos encontrar un ejemplo en el cine de *found footage* de Martin Arnold, donde el gesto es sometido a una serie de manipulaciones temporales que interrumpen el flujo narrativo en el cual está originalmente insertado. De este modo, las situaciones familiares del cine clásico, como la cena familiar en un salón (*Passage à l'acte*, Austria, 1993) o la vuelta del esposo a la casa después del trabajo (*Pièce Touchée*, Austria, 1989), se convierten en el cine de Arnold en escenarios grotescos (Fowler 2013).

La manera como Comedi manipula los videos domésticos de su padre está vinculada con estas prácticas experimentales, que sirven para hacer visibles contenidos latentes en la imagen. El montaje de *El silencio* interrumpe el tiempo institucionalizado del archivo familiar y lo abre a un tiempo *queer* que consiste en la subversión de su lógica temporal. En la medida que resalta ciertos aspectos marginales de la imagen y de la banda sonora, la narración propia de los *home videos* pasa a un segundo plano. Bajo la mirada de Comedi, los viajes, las fiestas y las reuniones familiares que Jaime registraba se convierten en documentos en contra de sí mismos, una suerte de *memoria involuntaria* que guarda las huellas de un

40 “[...] migrate between everyday life and the movies, but where the gestural often goes unnoticed in the everyday, in the cinema (where it travels between the quotidian and histrionic) it moves into visibility”.

pasado inadvertido y que solo ahora, a través de su revisión crítica, son rescatadas del olvido. En la medida en que la película de Comedi resignifica estos gestos ínfimos e inadvertidos en las cintas de video del padre, llama la atención sobre lo que Cvetkovich (2003) denomina “formas cotidianas del trauma”⁴¹: un trauma causado por el sexismo, la homofobia y otras formas de opresión que no se dejan reducir a un evento singular, pero que se experimentan, por ser sistemáticas, de manera continuada (un hecho que resuena en la repetición de la imagen). Estas experiencias, tan poco propicias a ser registradas y archivadas, se vuelven en el documental de Comedi legibles: el carácter obsesivo y hasta patológico de los insultos homofóbicos se expresa en el movimiento frenético de un *tic*,⁴² la sutil adoctrinación de los niños en los comentarios *inocentes* sobre la fauna zoológica y la presión que se ejerce de manera constante, aunque no necesariamente consciente, sobre una pareja en una reunión familiar.

Al mismo tiempo que se exponen estos gestos cotidianos y se hacen legibles dentro de una crítica al heterosexismo, el gesto mismo de la película se presenta, en el sentido abstracto que le dio Agamben, como “*la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal*” (2001, 54). Desde el principio, la película advierte a los(las) espectadores(as) de su propia condición medial, de que el contenido se muestra a través del velo del medio tecnológico. El sonido de VHS que la película agrega en la banda sonora, el uso de un formato *menor* (el tamaño 4:3) y el código de tiempo impreso (y en parte simulado con una tipografía parecida) sobre las imágenes comunican con insistencia su estatus de archivo. Más que para obtener un efecto de autenticidad (que consistiera en una identificación acrítica), la película introduce a través de una serie de modificaciones y simulaciones un efecto de distanciamiento, llamando así la atención sobre

41 “[...] everyday forms of trauma”.

42 Del mismo modo, Linda Williams y Ruby Rich señalan, a propósito de *Daughter Rite*, que la repetición de ciertas imágenes en la película de Citron “renders the gesture unnatural, constraining, obsessive” (Williams y Rich 1981, 19).

las condiciones y las limitaciones que implica el trabajo de archivo. Del mismo modo, Comedi decide incluir las entrevistas no de manera directa, sino reproducirlas y volver a filmarlas a través de un televisor. No hay que ir tan lejos, como hace Agamben en relación a la danza, de ver en el gesto una “medialidad pura”, “que tiene en sí mismo un fin”, una “finalidad sin fin” (2001, 55) para reconocer en esta exposición de la propia medialidad un impulso ético. En *El silencio* “la repetición y la reexperimentación se convierten en actos políticos y éticos”⁴³ (Fowler 2013, 226) en un sentido muy preciso y con una finalidad clara de exponer el carácter artificial del archivo, así como de las convenciones culturales que este representa con respecto al género y la identidad sexual. Comedi encuentra en los gestos mínimos, tanto en la mirada de Jaime sobre el cuerpo de David como en el comentario hostil del amigo, fuerzas liberadoras y represivas. El potencial crítico está en iluminar estas fuerzas, sacarlas del corsé temporal de los videos caseros y articularlas dentro de la temporalidad *queer* de la película.

Melancolía y militancia: el pasado exige derechos

Desde que la voz de la realizadora anuncia en los primeros minutos del filme que su padre, cuando murió en un accidente, “tenía la cámara en la mano”, la muerte está asociada a las imágenes y los sonidos de archivo. La película está construida a partir de la ausencia producida por la muerte del padre; una ausencia que está inscrita en los videos domésticos y que crea, asimismo, una presencia fantasmal del padre-operador. Si la paradoja de la fotografía consiste, según la famosa reflexión de Barthes (1990), en que esta introduce la muerte en el momento de *preservar* el tiempo vivido, esto es porque las imágenes llevan consigo la marca de la sobrevivencia. Filmar la muerte es el caso extremo de cómo las imágenes pueden asociarse con esta, al mismo tiempo que sobreviven a los seres vivientes que

43 “[...] replaying and re-experiencing become political and ethical acts”.

retratan. En *El silencio*, las imágenes *sobreviven* al mismo operador, quien filma su propia muerte. El evento traumático de la muerte del padre es representado a través de los registros de Jaime, es decir, desde su propia perspectiva en el momento de su caída mortal. Por pocos segundos, la cámara sigue registrando el piso antes que la imagen se torne en negro. La representación de la muerte se caracteriza por una banalidad insoportable, tanto por razones ontológicas de la imagen videográfica, que reduce la muerte a una fracción de segundos (el fotograma), como por las circunstancias que rodean al evento trágico y decisivo. Entre la parrillada “mal hecha”, como comenta Jaime en el *off*, y los familiares y amigos bailando con una copa de cerveza en la cabeza (“estos son árabes”), la muerte, ubicada en las cercanías de una cotidianidad aparentemente feliz, irrumpe en el tiempo institucionalizado de la familia. Es significativo el uso de los fotogramas para representar la muerte. En él no solo hay un impulso de conservar —el video de los padres bailando, único registro, como nos hace saber la voz en *over*, que muestra a Jaime y Monona en una sola toma y que había grabado la directora con la cámara de su padre—, sino también se expresa una relación directa entre el fotograma y la muerte. Según Laura Mulvey, “la inmovilidad del ‘cuerpo’ es un recordatorio de que los cuerpos vivos y en movimiento del cine no son más que fotogramas animados y la homología entre quietud y muerte vuelve a perseguir a la imagen en movimiento”⁴⁴ (Mulvey 2006, 88). A la pantalla oscura tras la caída le siguen imágenes inmóviles, fotogramas de un video ya bastante desgastado tomado por la ventana de un vehículo que muestra un descampado en el atardecer. En esta serie de fotogramas, el tiempo es momificado, reducido a un instante inanimado, imágenes ruinosas que perdieron su relación con lo vivo.

El archivo familiar se convierte en un espacio de rememoración y de duelo: impregnadas de un profundo sentimiento melancólico,

44 “The stillness of the ‘corpse’ is a reminder that the cinema’s living and moving bodies are simply animated stills and the homology between stillness and death returns to haunt the moving image”.

las imágenes recuerdan en su ruinoso e inanimada calidad la muerte de la persona que las había grabado muchos años atrás. Pero el duelo que la película representa no solo refiere a la pérdida física del padre. *El silencio* habla de tres muertes: la de dos hombres que en algún momento fueron amantes y otra metafórica que marca el momento en el que Jaime deja de llevar una vida abiertamente gay para elegir una vida *enclosetada* como padre de familia. Esta última *muerte*, en la que el padre de la cineasta renuncia a una parte de su identidad para adquirir otra, se puede entender con Judith Butler como un “proceso de incorporación del género” y de la identidad sexual que se sitúa “dentro de la esfera más extensa de la melancolía” (2007, 125). Partiendo de la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud y Jacques Lacan, la filósofa entiende la aceptación de una identidad sexual y de género como el reverso de una negación de otra identidad posible. Como en el caso del melancólico, que no se puede separar del todo de un objeto perdido, la *elección* (impuesta por la sociedad heteronormativa) entre identidades sexuales implica la pérdida de otra identidad posible, de la cual el sujeto no se puede desprender por completo. El resultado es una interiorización de esa otra posibilidad que el sujeto tenía que rechazar para asumir una identidad *estable*. En la película de Comedi, gran parte de la carga melancólica se debe a esta renuncia, a esta negación necesaria para poder llevar una vida de padre de familia. Pero, como explica Butler, el acto performático de negar una identidad posible para adquirir otra siempre es incompleto; incompletitud que subvierte todo intento de establecer diferencias tajantes entre géneros y sexualidades. En la medida que Jaime performa, a través de las imágenes y los sonidos, su identidad como padre de familia, los videos domésticos dan cuenta de lo inacabado de ese proceso como una forma de “negación/preservación melancólica de la homosexualidad” (Butler 2007, 137).

El padre de la cineasta muere en un accidente de caballo ocho años después de la muerte de Néstor, su expareja, pero estos dos eventos no están en absoluto relacionados. Sin embargo, en ausencia del padre continúa el silencio opresivo que había excluido la historia de Néstor de la memoria familiar y social. “En el jardín de

infantes”, comenta la voz en *over* sobre una fotografía de la boda de sus padres, “nos pidieron que lleváramos una foto del casamiento de nuestros padres”. Mientras se muestran las distintas personas por separado en una serie de recortes de fotografía, la voz agrega: “Mi mamá me ayudó a pegar los cartelitos”. Entre otros que quedaron sin asignación, falta la de Néstor, un hecho que la película subraya al detenerse por un momento sobre su retrato. Como para hacer justicia y para incluirlo en el cuadro familiar, la película introduce posteriormente su nombre con la letra digital. Este gesto de la realizadora reivindica la historia de Néstor, dándonos a entender que tanto en su vida como también en la del padre hay algo no resuelto que sigue exigiendo ser reparado en el presente. Así surge, como podríamos decir con el filósofo Ernst Bloch, “la esperanza en contacto con el recuerdo (en contacto con el futuro en el pasado)” y “el recuerdo en contacto con la esperanza” (Bloch 2007, 42). Con esta esperanza, como nos recuerda a su vez Sedgwick en su texto sobre la función reparativa de las lecturas *queer*, no solo crece la certeza de que el futuro puede ser distinto, sino también la posibilidad de un pasado diferente.

La esperanza, que a menudo es una experiencia fracturada e incluso traumática, se encuentra entre las energías con las que la lectora posicionada reparativamente intenta organizar los fragmentos y objetos parciales que encuentra o crea. Dado que la lectora tiene espacio para darse cuenta de que el futuro puede ser diferente del presente, también le es posible contemplar posibilidades tan profundamente dolorosas, profundamente aliviadoras y éticamente cruciales como que el pasado, a su vez, podría haber sucedido de forma diferente a como lo hizo en realidad. (Sedgwick 2003, 146)⁴⁵

45 “Hope, often a fracturing, even a traumatic thing to experience, is among the energies by which the reparatively positioned reader tries to organize the fragments and part-objects she encounters or creates. Because the reader has room to realize that the future may be different from the present, it is also possible for her to entertain such profoundly painful, profoundly relieving, ethically crucial possibilities as that the past, in turn, could have happened differently from the way it actually did”.



Figura 4.5. Ausencias significativas en *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi. Material generosamente cedido por la directora.

En *El silencio*, la mirada melancólica sobre el pasado ya no implica el refugio en “un universo cerrado de sufrimiento y remembranza” (Traverso 2017, xiv). Como en el activismo gay contra el sida, en el que la película encuentra un modelo para procesar el duelo, la melancolía da lugar a una militancia que abre la experiencia individual de la pérdida a una experiencia colectiva, buscando nuevas alianzas para romper el silencio que cubría y sigue cubriendo la opresión estructural contra el colectivo *queer*. La película de Comedi extrae su fuerza ética y política de la constatación de que las cosas podrían haber sido distintas en el pasado, en el que el padre no tendría que haber silenciado su historia ni renunciar a su identidad *queer* para poder ser padre y en el que una muerte como la de Néstor podría haberse evitado. En cierto modo, la película trata de corregir una *visión fallida* en el pasado de la que dan cuenta los videos domésticos del padre, contraponiendo una

visión reparativa que busca en ellos momentos que se escapan de su institucionalidad y de su temporalidad heteronormativa, evidencias efímeras de la vida *queer* silenciada. Como se ha dicho anteriormente, la revisión paranoica y la revisión reparativa no constituyen dos modalidades opuestas y mutuamente excluyentes, sino que son, por el contrario, las dos caras de una misma moneda. Si la primera representa un método creativo capaz de recuperar sentidos ocultos y agregar nuevas capas de significación que exceden la visión positivista del archivo, en la película de Comedi tiene al mismo tiempo una función reparativa. Así aparece en el horizonte de la revisión del pasado una posibilidad de que el silencio ya no signifique un peso y donde la experiencia traumática da lugar a una militancia por un futuro distinto.

El silencio también tiene un sentido reparador en relación con la vida de la cineasta. La reivindicación de la historia ocultada del padre le sirve a la directora como punto de partida para revisar su propia historia en relación a la memoria familiar. En la medida en que la película encuentra en el archivo familiar un deseo *queer*, es en este deseo que la realizadora encuentra un vínculo afectivo que la conecta con la historia de Jaime, una *queerness* compartida entre el pasado del padre y el presente de la hija-realizadora. En una escena que resalta por su carácter confesional con respecto a la vida de la cineasta, la película construye un puente entre los dos. Esta escena muestra una doma de caballos, probablemente tomado del archivo familiar del padre. Acompañado por un sonido perturbador, la voz en *over* comienza a relatar: “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”. El video de la domesticación de los caballos expresa, en su evidente función metafórica, la represión de una sociedad heterosexista que intenta *domar* las sexualidades percibidas como *divergentes*. Sin embargo, la imagen muestra cómo dos domadores caen de los furiosos caballos, cuando Comedi cita una frase que un psicoanalista le había dicho: “Bisexual, usted nunca será feliz. Vivirá toda la vida dudando entre una cosa y la otra”. En su intento de liberarse de los lazos de los domadores, un caballo levanta una gran polvareda hasta finalmente rendirse.

El silencio cierra mirando al futuro. En el epílogo, la “voz incorpórea” (Doane 1980, 42) de la cineasta toma por primera vez cuerpo en una imagen muy movida grabada por su hijo Luca. Durante la conversación que se entabla entre los(las) dos, Comedi pregunta al hijo: “¿Qué significa ser libre?”, a lo cual él responde: “Libre significa no tener que estar en una jaula”. Si bien se refiere a un “leopardo” que vive “en la naturaleza” en vez de estar encerrado entre rejas, las palabras de Luca son proyectadas, a modo de una síntesis, a la historia que la película acaba de narrar: la historia silenciada del padre de la cineasta y los testimonios de sus amigos(as) *queer*. En una sociedad en la que la homosexualidad está rodeada de tabús y prohibiciones, confrontada con una violencia homofóbica latente y manifiesta, la vida se puede convertir en una jaula. Sin embargo, *El silencio* plantea la cuestión de la libertad de manera que deja lugar a la ambivalencia. Así como Jaime decide cambiar su vida, una decisión, como sugiere la película, que no se puede separar del contexto social y político, también hay libertad en la elección del silencio.

Conclusiones

En el presente trabajo se han explorado, a partir de una lectura detallada de cuatro documentales de Argentina y Brasil, nuevas formas, potencias y cualidades que la política ha adoptado en el cine de estos países en la segunda década del siglo XXI. En las películas examinadas aquí, los filmes y videos de origen privado constituyen el epicentro de sus indagaciones sobre historias en las que se confunden las fronteras entre lo personal y lo político, entre lo particular y lo general, y entre lo individual y lo colectivo. El enfoque de estas películas en la esfera doméstica y en las transformaciones a micronivel, la atención a los detalles cotidianos y a las pequeñas fisuras del archivo las distingue decididamente de un cine tradicionalmente entendido como político. Sin embargo, como se espera haber demostrado en los capítulos de análisis, es en esta forma de abordar el archivo familiar —centrándose en sus partes menos visibles, latentes o incluso ausentes y sometiéndolo a una lectura *a contrapelo*— en la que podemos ver una reconfiguración de conceptos estéticos en relación a la política. En esto, las películas pueden basarse en lo que hemos identificado, con Paula Amad (2010, 4), como la calidad *contraarchivística* del documento fílmico. Dado su carácter ideológico y real, ficticio y documental, institucional y anárquico, el archivo familiar provoca preguntas sobre lo que sus imágenes y sonidos muestran y lo que no muestran, sobre los aspectos que revelan, al mismo tiempo que ocultan otros, sobre sus momentos margi-

nales y sobre lo que involuntariamente registran. Una lectura política cuestiona las ficciones del archivo familiar y distingue en él momentos que escapan a su cercado institucional. El exceso de documentación propio de todo archivo fílmico permite interpretarlo en contra de su *sentido original* y hace posible una lectura que lo trasciende hacia ámbitos y preocupaciones que le son, en un principio, ajenos. Partiendo de este exceso semántico del archivo familiar, las películas reunidas en este trabajo se centran en las formas menores y a veces laberínticas que puede adoptar la política en él, haciéndola aflorar en los lugares menos esperados: ya sea en un cuerpo, en un gesto, en un movimiento o en un detalle inadvertido.

Se trata de *no home movies* en el doble sentido del término, en tanto que el uso de los filmes o videos domésticos está vinculado con un intento de recuperar un hogar irremediamente perdido y también por la manera en que las películas ponen de relieve los contenidos políticos y sociales aparentemente ajenos a este material a través de un trabajo de revisión, de (des)montaje y de reconfiguración. El término indica así una serie de desplazamientos relacionados con los filmes y videos domésticos a la hora de pasar de su contexto inicial a una nueva textualidad de las películas, implicando una disparidad en los distintos niveles del contexto, de la intencionalidad y de la temporalidad del archivo. Como se ha argumentado, esta disparidad intencional y temporal abre el archivo familiar, en principio, a una lectura política. Se ha señalado además la inconmensurabilidad del archivo fílmico ante las posibles interpretaciones que se pueden hacer de él, resultando en una alteridad insuperable entre el material de archivo y la posición del sujeto-montador(a). *No home movie* guarda esta idea de lo *inapropiado*¹ en el trabajo de apropiación. En cuanto a que las imágenes y los sonidos marquen una ausencia irrecuperable, el archivo familiar da lu-

1 (In)Aproppriation es también el nombre de una muestra anual de cine organizada por Jaimie Baron, autora del ya citado libro sobre el *efecto de archivo* (Baron 2013), que presenta películas y videos experimentales basados en metrajes encontrados. Véase <https://festivalofinappropriation.com/> [Consultado 25/6/2021].

gar a una labor de rescate que se diferencia de, pero no necesariamente excluye, una revisión crítica del archivo familiar. Esta oscilación entre una posición *paranoica*, por un lado, y una posición *reparativa*, por el otro, caracteriza las distintas lecturas que las películas reunidas en este trabajo hacen del archivo familiar. En el recorrido de este estudio se identificaron, para cada una de las películas, diferentes estrategias estéticas mediante las cuales se ponen al descubierto las dimensiones políticas del archivo familiar al incorporar las imágenes y sonidos de procedencia privada en el discurso público de las obras y al ensamblarlos con otros elementos fílmicos como la narración en *voice over*, los intertítulos, las entrevistas y otras escenas expresamente filmadas para las películas. Como resultado de estos procedimientos —entre los que resaltan la revisión sintomática, alegórica, melodramática y *queer* como códigos interpretativos de las películas—, encontramos obras estéticamente ricas y textualmente complejas que trascienden el marco comunicacional e institucional del archivo familiar hacia nuevos significados sociales y políticos, convirtiéndolo en un lugar de expresión artística, de reconstrucción histórica y de indagación política.

En *Papiroson*, la primera obra analizada en este trabajo, el archivo familiar sirve para procesar la experiencia traumática de la Shoah, la migración y el exilio de la familia del cineasta. En la medida en que aborda la transmisión del trauma en cuatro generaciones de una familia de sobrevivientes, inmigrantes y descendientes de inmigrantes judíos(as) en Argentina, la película de Gastón Solnicki se encuentra con otras obras —frecuentemente localizadas bajo el rótulo de *cine de postmemoria*— que tratan del tema de la persecución política, la desaparición y la muerte de familiares. En estas películas, el archivo familiar suele desempeñar un papel importante para conectar material y emocionalmente con las historias contadas o no contadas por las generaciones anteriores y para recuperar un sentido de pertenencia y de filiación que fue interrumpido por la violencia estatal. En este contexto, la memoria familiar se convierte en un asunto sumamente político al incorporarse a la lucha colectiva contra el olvido y por el *nunca más*. Esta politización de la memoria familiar se traduce a su vez en una ampliación de la categoría de lo político hacia otros espacios y temporalidades inherentes a los mecanismos y operaciones de

la memoria. Como se ha argumentado en este capítulo, la politicidad de la película de Solnicki consiste en la particular forma en que trabaja sobre los distintos estratos temporales del archivo familiar, estableciendo conexiones significativas entre momentos dispares y solo aparentemente insignificantes. La revisión sintomática del director hace perceptible el pasado traumático que irrumpe en el presente de manera obstinada y en los momentos menos esperados —pues, como bien nos recuerda Didi-Huberman, “un síntoma jamás sobreviene en el momento correcto, aparece siempre a destiempo” (2011, 64)—, produciendo así pliegues y fisuras en el tiempo lineal (e idealizado) de la memoria familiar. Al tratar el trauma de la Shoah desde una perspectiva que parte de una observación minuciosa del presente, *Papirosen* revela un orden visual bajo lo visible, y un orden figural bajo lo figurativo, poniendo en tela de juicio la (falsa) apariencia del archivo familiar. De este modo, la película nos hace entender el pasado no como algo cerrado, sino como algo inextricablemente ligado al presente, una temporalidad inconclusa y no reconciliada que la película explora en distintas direcciones.

Si en *Papirosen* el acontecimiento político que *sobrevive* en el presente como una ausencia presente —el *Nachleben* de la política de exterminio nazi— no es representado sino de manera indirecta y a partir de una indagación en el presente, *No intenso agora*, de João Moreira Salles, se acerca a los sucesos históricos —la coyuntura de 1968— exclusivamente a partir de materiales provenientes de esa época. La película del cineasta brasileño, que fue objeto de análisis en el segundo capítulo, se acerca a los eventos políticos de los años sesenta —la Revolución Cultural en China, la Primavera de Praga, el Mayo de París y las protestas contra la dictadura en Brasil— a partir de materiales heterogéneos que incluyen, además de las imágenes que la madre del cineasta había grabado en China y Brasil, registros más o menos conocidos sobre los movimientos del 68. Si bien la distancia que separa el archivo familiar del cineasta de los acontecimientos políticos es menor que en *Papirosen* debido a su proximidad en términos temporales y espaciales —la cámara de la madre del cineasta se convierte en testigo directo de la historia *en acción*—, existe, no obstante, una relación de opacidad con respecto a estos. Como se ha argumentado en este capí-

tulo, la conexión entre historia política y personal se debe, en primer lugar, a una subjetividad melancólica del alegorista que encuentra en los fracasos de los proyectos de izquierda un medio para trabajar el luto personal por la muerte de la madre y viceversa. Este desvío a través de la historia de los acontecimientos políticos, que en la película de Salles adquiere proporciones épicas, sirve, en última instancia, para hablar de problemas que conciernen al mismo narrador-cineasta. Sin embargo, la revisión alegórica de *No intenso agora* es reveladora tanto en relación al archivo familiar, cuyas dimensiones políticas adquieren así un contorno a veces más nítido, a veces más borroso, como en lo que respecta a las imágenes del archivo público, que se interrogan sobre sus aspectos inconscientemente políticos. Al yuxtaponer el archivo familiar con las imágenes de los acontecimientos políticos, la película de Salles da lugar a una mirada heterodoxa que produce nuevos sentidos políticos y sociales en relación con los acontecimientos históricos y la historia familiar del cineasta. *No intenso agora* inscribe así un nuevo orden en las imágenes del archivo familiar que estas tienden a suprimir —su *inconsciente político*— y también, y en sentido inverso, encuentra en las imágenes de los movimientos políticos la persistencia de un viejo orden que solo aparentemente ha sido superado.

El entrelazamiento de la historia personal y política es también uno de los ejes temáticos de *Elena*, la película de Petra Costa que se examinó en el tercer capítulo. El documental reconstruye la vida de la hermana de la cineasta brasileña a partir de videos domésticos y grabaciones de casete que esta dejó tras su muerte. Al vincular el destino trágico de la hermana con la militancia política de los años sesenta y setenta y la vida de la familia en la clandestinidad forzada, la obra de Costa se inscribe en la tradición del cine de postmemoria. En estas películas a menudo se pone en escena la disputa entre dos generaciones (y, a veces, entre géneros) sobre el lugar de la política, anteponiendo las necesidades afectivas de los(las) hijos(as) al compromiso político de los(las) progenitores(as). Del mismo modo, la película de Costa reivindica, frente a la lógica pública y las exigencias políticas de aquella época, las experiencias afectivas en la esfera privada y familiar. De este modo, *Elena* no solo revaloriza el espacio privado, íntimo y cotidiano como un área de negociación y procesamiento de conflictos políticos

(principalmente, en forma de somatización), al mismo tiempo, nos hace entender los sentimientos negativos y el sufrimiento psíquico de la hermana como un asunto político en sí mismo. En la medida en que aborda el tema de la depresión y el suicidio —ya presente en las películas de Solnicki y Salles—, la película de Costa hace pública una experiencia afectiva usualmente relegada a la esfera doméstica, al mismo tiempo que la reconstruye en términos de colectividad, ya que se resiste a reducir la experiencia interior a sentimientos y opiniones meramente personales. Como se ha argumentado en este capítulo, la revisión melodramática del archivo familiar tiene un papel fundamental en el documental de Costa para procesar públicamente los sentimientos *privados* y para hacer legible el sufrimiento de la hermana como parte de una experiencia compartida entre los miembros femeninos de la familia y las mujeres como comunidad real e imaginada. No muy distinto a la película de Solnicki, donde el trauma familiar se manifiesta en las partes menos visibles del archivo fílmico, también en *Elena* las imágenes del archivo familiar son objeto de una mirada detallada que busca detectar en el material audiovisual momentos en los que se prefigura el destino trágico de la hermana. El recurso a un repertorio de expresiones emotivas o *Pathosformeln* (Warburg 2010) —posturas, gestos y mímicas que se repiten a lo largo de la historia del arte— sirve no solo para dar forma a los sentimientos *privados* de la cineasta, sino, sobre todo, para conectar el archivo familiar con los sentimientos *públicos* que se encuentran codificados en un vasto archivo cultural del arte occidental que va desde la Electra de Sófocles y la Ofelia de Shakespeare hasta la pequeña Sirenita de Andersen.

Partiendo de una perspectiva *queer* y distinguiéndose de la visión un tanto esencialista sobre la identidad de género en la película de Costa, *El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi, adopta una postura más deconstructivista hacia el archivo familiar. En esta película, que fue objeto de una lectura detallada en el cuarto capítulo, la cineasta argentina se acerca a la vida de su padre, un exmilitante y participante de la comunidad *queer* en Córdoba, quien muere prematuramente en un accidente de caballo. Utilizando un extenso archivo audiovisual que este dejó tras su muerte, y agregando otros elementos fílmicos como el *voice over*, los intertítulos y las entrevistas filmadas, la

película pone en tela de juicio la historia *oficial* que se muestra tanto en las entrevistas con familiares y amigos(as) del padre como en los videos domésticos que este había grabado durante más de doce años. Sin embargo, es en estos actos —silencios, tabúes y evasiones— que intentan invalidar los *hechos* de su vida *queer* en los que la película encuentra una evidencia, por muy efímera que sea, de la bisexualidad del padre. Como se ha argumentado en este capítulo, la revisión *queer* de *El silencio* trae a la superficie los “rastros efímeros” (Muñoz 1996; 2009) de un deseo enmascarado por la aparente heteronormatividad de los videos domésticos. Enfocándose en los momentos que se escapan a los tiempos institucionalizados de la familia —el tiempo *straight* del archivo familiar—, la película nos hace entender los videos domésticos del padre como una forma de *closet*, es decir, como un “acto de habla de un silencio” (Sedgwick 1990, 3) que guarda un secreto, al mismo tiempo que lo comunica por medio de un mensaje que exige ser descifrado. Al igual que las otras películas examinadas en este trabajo, la de Comedi propone rescatar los sentidos cubiertos por las apariencias y busca sacar a la luz conexiones recónditas entre las distintas capas temporales del archivo familiar. La revisión *queer* —vinculada en la película con una estética *camp*— representa un dispositivo creativo que crea un complejo juego de textos y subtextos que subvierten las nociones establecidas y positivistas del archivo audiovisual como medio transparente para representar la historia.

De mundos domésticos a mundos comunes

Las películas examinadas en este trabajo reflejan un cambio en los enfoques estéticos y políticos del cine documental contemporáneo, que, al centrarse en los sucesos de la esfera privada y familiar, difiere de la orientación casi exclusiva hacia la esfera pública que caracteriza al documental político de décadas anteriores. En los capítulos de análisis se ha explorado esta reconfiguración de los conceptos estéticos en relación a la política, argumentando que esta ya no se entiende en términos de transparencia, sino como una relación opaca que es el resultado de una serie de operaciones y estrategias estéticas destinadas

a poner al descubierto significados políticos y sociales en el archivo familiar. De este modo, las películas trascienden el archivo familiar hacia otros ámbitos y preocupaciones —ajenos, como dijimos, a su contexto inicial—, revelando su potencial para convertirse en un lugar político. Este argumento coincide en cierto modo con la observación de Trinh T. Minh-ha de que “[n]o todos los acontecimientos personales son políticos, pero todos tienen ciertamente el potencial de ser políticos. Lo personal politicizado y lo político personalizado es el terreno intermedio en el que se materializa el trabajo de cuestionamiento y se resiste a su condición de mero objeto de consumo.”² (Trinh T. Minh-ha 1991, 113). Según la teórica y cineasta, las interacciones entre lo personal y lo político, y entre lo individual y lo colectivo, pueden ser exploradas en dos direcciones opuestas pero prácticamente inseparables. Por un lado, en el sentido de una *personalización de la política*, percibida, pensada y configurada desde una perspectiva que privilegia aspectos relacionados de manera directa o indirecta con la experiencia personal de los(las) cineastas. Esta perspectiva se puede encontrar, aunque en diferentes grados y formas, en todas las películas aquí analizadas. *El silencio* trata de los prejuicios y la discriminación hacia las comunidades sexodisidentes en Argentina a través de la experiencia concreta del padre de la cineasta, que renuncia a su vida *queer* para ajustarse al modelo convencional de padre de familia. En *Elena*, la historia de la militancia política de los padres es interpretada a partir de sus efectos sobre la vida familiar, mientras que la matriz opresiva del patriarcado adquiere contornos precisos en las dificultades emocionales a las que se enfrenta la hermana de la cineasta. Por su parte, *No intenso agora* aborda los grandes acontecimientos políticos de los años sesenta desde las (des)conexiones biográficas, la estadía de la madre en China durante la Revolución Cultural y de la familia en París cuando las protestas alcanzan su punto álgido. Y en *Papirosen*,

2 “Not every personal event is political, but all personal events certainly have the potential to be political. The personal politicized and the political personalized is the in-between ground where the questioning work materializes itself and resists its status as mere object of consumption”.

que se limita a la representación del entorno doméstico del cineasta, el trauma de la Shoah es abordado únicamente a través de los efectos que tiene en la vida familiar.

Si, por un lado, estas formas de *personalización* pueden hacer tangible la política al aprehenderla en sus manifestaciones concretas y rastrearla hasta las más pequeñas ramificaciones de las relaciones personales, la *politización de lo personal* presupone, por otro lado, que algo que antes no se consideraba político se convierta en objeto de un cuestionamiento colectivo. De acuerdo con Jacques Rancière, “la subjetivación [política] crea lo común poniendo en común lo que no era común, declarando como actores de lo común a aquellos y aquellas que eran simplemente personas privadas, dando a ver cómo asuntos que pertenecían a la esfera doméstica pertenecen a una esfera de discusión pública” (Rancière 2012, 159). Las películas examinadas aquí realizan esta *comunitarización* de la esfera doméstica inscribiéndola, cada una a su manera, en un discurso colectivo. Así, el director de *Papirosen* no solo media entre las distintas generaciones unidas por el trauma heredado de la Shoah, sino que también trasciende el ámbito familiar, sin abandonarlo físicamente, hacia lo común de la experiencia colectiva de la pérdida de familiares y del desplazamiento forzado. *No intenso agora* vincula la pérdida de la alegría de vivir de la madre del cineasta con el clima de agotamiento que caracteriza la época posterior a 1968, ofreciendo así una interpretación política de la decisión de terminar con su vida. *Elena*, a su vez, sitúa el sufrimiento de la hermana de la cineasta en una historia de padecimiento colectivo de las mujeres, dando así un sentido político a la depresión y al suicidio de la protagonista. En *El silencio*, finalmente, la experiencia forzosamente insertada en lo privado y, hasta cierto punto, individualizada del padre de la cineasta es concebida como producto de un contexto social represivo en el que la homosexualidad representa un estigma. Ciertamente, al introducir la experiencia privada en una esfera de discusión pública, las películas también pueden revelar dimensiones políticas que no son el objetivo explícito de su politización. Ejemplos de ello son las contradicciones derivadas de la pertenencia de clase de los(las) familiares en *No intenso agora* y *Elena*, que, como se ha señalado en los respectivos capítulos, surgen en las películas de forma más bien involuntaria.

En la medida en que las películas introducen las imágenes y sonidos de procedencia privada en su discurso público, las sitúan en una red más amplia de relaciones sociales y afectivas, políticas y artísticas en la que las experiencias individuales se cruzan con las colectivas. Esta forma de *comunalización* o *colectivización* de experiencias particulares puede describirse, como se ha hecho en relación a la película de Costa, como una transición de la *filiación* a la *afiliación*. En los términos utilizados por Edward Said, la filiación se refiere a una adscripción del individuo a “lazos y formas de autoridad naturales”, es decir, a la familia tradicional, mientras que la afiliación “transforma estos lazos en lo que parecen ser formas transpersonales” (Said 2013, s. p.). Del mismo modo, las películas analizadas aquí transforman los lazos familiares —el universo real y simbólico de la familia y la función que el archivo filmico cumple en él— en formas transpersonales —el universo creado por las películas que asigna nuevos significados políticos y sociales al archivo familiar—. Este paso de la filiación a la afiliación tiene lugar tanto en un nivel textual, donde la relación filiativa se sustituye por formas de adhesión simbólica, como en un nivel extratextual, donde los(las) cineastas se “identifican con sus tecnologías de representación, con una cultura de cine independiente, junto con sus otras identidades discursivas”³ (Russell 1999, 278). Así, como muestra el análisis de *Elena*, la película construye una relación horizontal no solo al insertar el archivo familiar en un archivo cultural más amplio del arte occidental, sino también al establecer vínculos afiliativos con otras obras de cineastas feministas que convirtieron el archivo familiar en una pieza central para abordar el espacio doméstico como un lugar de la opresión patriarcal, pero también como un lugar donde es posible la liberación. Esta forma de afiliación está también presente en las otras películas que se inscriben en diferentes tradiciones cinematográficas —de corte ensayístico, experimental, memorialista, feminista, etc.—, creando así nuevos lazos, afinidades e identidades de grupo derivados de un cierto estilo y de una visión artística o política

3 “[...] identify with their technologies of representation, with a culture of independent filmmaking, alongside their other discursive identities”.

compartida. De este modo, las películas crean una identidad de generación o de familia de cineastas⁴ que ya no se entiende en un sentido reproductivo-filiativo, sino en un sentido comunitario-afiliativo que se define, entre otros aspectos, por su diferencia con las generaciones anteriores de cineastas y sus respectivas estrategias estéticas.

No home movies: pérdida y recuperación

En las películas examinadas en este trabajo, la búsqueda por establecer nuevas relaciones horizontales puede entenderse como la otra cara de lo que Said llama las “dificultades” o “la imposibilidad de la filiación” (Said 2013, s. p.). En su estudio sobre la literatura moderna anglosajona, el teórico reduce las nuevas formas de afiliación —por ejemplo, la pertenencia a instituciones eclesiásticas, asociaciones de trabajadores(as) y otras entidades culturales y estatales— que se pueden encontrar en los textos canónicos de la época a una crisis del modelo de descendencia biológica, expresada en las figuras del huérfano, de la pareja sin hijos(as) y del celibato. La afiliación aparece, entonces, como un orden compensatorio de relaciones y valores alternativos a los lazos *naturales* de filiación que han sido interrumpidos. Estas *dificultades de filiación* son también constitutivas para las relaciones afiliativas que caracterizan el corpus de películas estudiado aquí. La directora de *El silencio es un cuerpo que cae* pierde cuando tiene 12 años a su padre en un accidente de caballo. Este trágico acontecimiento es constitutivo de la película en la medida en que impide interrogar directamente al padre sobre su pasado e impulsa a la cineasta a rastrear las huellas de lo *queer* en los videos domésticos que dejó tras su prematura muerte. Significativamente, la película de Comedi habla de una doble muerte del padre —la de la *parte homosexual* y la real—,

4 La idea de una genealogía de cineastas está presente en el trabajo de Nicolas Prividera (2016, 122) que revisa la *novela familiar del cine argentino* a través de relaciones filiativas entre padres (Solanas, Cedrón, Gleyzer), hijos (Alonso y Martel), hermanos (Poliak, Rejtman), tíos (Kuhn, Fischerman), etc.

que da lugar a una búsqueda de algo muerto en lo vivo, y del fallecimiento a causa de sida de su expareja, cuya historia, enterrada por el relato oficial de la familia, es objeto de un trabajo de recuperación. La muerte es también omnipresente en las películas de Costa y Salles, que encuentran en la de la hermana y la madre, respectivamente, su principio de composición. Si *Elena* pone en escena directamente el duelo de la cineasta por la pérdida de su hermana, en *No intenso agora*, en cambio, la sensación de pérdida se expresa subliminalmente en la mirada melancólica del cineasta sobre los eventos políticos pasados. Sin embargo, en *Papirosen*, como en ninguna otra de las películas, la pérdida de familiares adquiere otra dimensión, ya que está directamente vinculada a la violencia del exterminio nazi. Así, la película no solo sitúa el suicidio del abuelo entre una serie de pérdidas que nunca pudo superar, sino que, al mismo tiempo, muestra cómo estas pérdidas afectan a la vida de los familiares durante las siguientes generaciones. De este modo, cada una de las películas habla a su manera de la pérdida: la pérdida de familiares en circunstancias trágicas e incluso traumáticas (el genocidio, el suicidio y el accidente) y la pérdida de un sentido de pertenencia por la experiencia del exilio, de la migración y de la orfandad.

Como se ha argumentado en la parte introductoria de este trabajo, la puesta en escena de estas pérdidas físicas y simbólicas no es un mero apéndice de la práctica contraarchivística, por el contrario, aparece como condición previa de la resignificación del archivo familiar. Los resultados de la presente investigación confirman así la tesis de Elsaesser, quien sostiene que las películas basadas en material de archivo no solo tratan a menudo de la pérdida a nivel personal, cultural y social, sino que la “presuponen semánticamente” (Elsaesser 2014, 12). En lo que respecta a los filmes y videos domésticos, que, como se ha explicado anteriormente, se basan en una práctica arraigada en la vida de las respectivas familias y cumplen una función social particular en ellas, la muerte de un miembro de la familia implica una ruptura definitiva con el universo plasmado en las imágenes y los sonidos. Esta ruptura se instala como una distancia con respecto al pasado que convierte el hogar en historia (o no hogar) y el cine familiar en archivo. La distancia que se abre entre el momento del registro y el presente reminiscente de las

películas da lugar a un anacronismo que se ve reforzado aún más por otro fenómeno estrechamente relacionado con la “funcionalidad perdida” (Augé 2003, 50) o la “inutilidad práctica” (Elsaesser 2014, 11) del cine doméstico: la obsolescencia tecnológica. Como consecuencia de las innovaciones que se han producido en el ámbito audiovisual en las últimas décadas, especialmente en las tecnologías para el uso privado, el cine doméstico adquiere “el aura de una ‘cultura en extinción’”, como dice Russell con respecto al cine análogo. Como argumenta la teórica, al evolucionar “hacia las múltiples formas de los medios digitales y electrónicos” (Russell 1999, xviii),⁵ el cine análogo (y lo mismo se puede decir, hoy en día, del video) se convierte, debido a su calidad ruinosa y anacrónica, en una fuente de posibilidades alegóricas. Las películas examinadas en este trabajo explotan este potencial al convertir la *pérdida* del cine doméstico y las prácticas relacionadas en una alegoría de toda una serie de pérdidas: la pérdida del hogar, la pérdida de personas cercanas y, como en el caso de *No intenso agora*, la pérdida de una perspectiva de cambio social tras el fracaso de los proyectos de izquierda. El texto de Elsaesser sugiere una conexión similar entre las diversas formas de pérdida material e ideacional cuando afirma que las películas basadas en material de archivo “no solo lloran la pérdida del cine mudo o análogo, sino que también forman parte del trauma de haber perdido la fe en nuestros propios valores, nuestra noción ilustrada de progreso; en definitiva, la pérdida de confianza en que tenemos un futuro, y la sensación de que poseemos el pasado solo para tranquilizarnos en nuestra identidad y existencia”⁶ (Elsaesser 2014, 12).

Sin embargo, las películas que se analizan en este trabajo no se limitan a estos efectos melancólicos y reconfortantes del tiempo (si bien

5 “[...] the aura of a ‘vanishing culture’ as it gradually evolves into the multiple forms of digital and electronic media”.

6 “Sie trauern nicht nur um den Verlust des Stummfilms oder des analogen Films, sondern sie sind auch Teil des Traumas, den Glauben an unsere eigenen Werte, unsere aufklärerische Vorstellung von Fortschritt verloren zu haben —kurzum den Verlust von Vertrauen darin, dass wir eine Zukunft haben, und das Gefühl, dass wir die Vergangenheit nur besitzen, um uns unserer Identität und Existenz zu versichern”.

forman parte, como se ha demostrado con respecto a la obra de Salles, de su estrategia estética). Al contrario, hay en ellas una idea de actualización y de recuperación que se resiste al “pesimismo y la cancelación de futuro” (Amado 2009, 236) que caracteriza a parte del cine argentino y, como podemos agregar, brasileño de las últimas décadas. En su intento de recuperar un sentido que ha sido radicalmente cuestionado por la muerte de una persona cercana a la vida de los(las) cineastas, las películas examinadas aquí se proponen recuperar del archivo familiar momentos que aún esperan ser redimidos en el futuro. La muerte ocupa una posición aporética en estas películas, ya que aparece como aniquiladora de sentido y, al mismo tiempo, hace surgir un montón de significados atribuidos *post mortem*. Esta revisión *excesiva* del archivo familiar en cuanto a sus potenciales políticos y sociales no realizados en su momento se sustenta en la convicción de que no solo “el futuro puede ser diferente del presente [...] [sino] que el pasado, a su vez, podría haber sucedido de forma diferente a como lo hizo en realidad” (Sedgwick 2003, 146). De este modo, los(las) cineastas no solo asumen su responsabilidad personal como herederos(as) directos(as) de estas historias no contadas anteriormente (siguiendo un imperativo ético que, como se ha dicho, justifica también las diversas transgresiones); simultáneamente, al inscribir el archivo familiar en un discurso artístico y político que trasciende el significado personal de este material hacia formas transpersonales, las películas recuperan las imágenes y sonidos de procedencia privada como potenciales componentes de una historiografía alternativa —y, quizás, de un futuro alternativo—.

Perspectivas: el archivo familiar en documentales recientes

Si la presente investigación termina aquí, ello no significa que sus interrogantes hayan sido respondidos de forma concluyente ni mucho menos que se haya agotado su objeto de estudio. El análisis detallado de un corpus limitado de documentales argentinos y brasileños nos ha permitido entrever una reconfiguración de conceptos estéticos en relación a la política en la que el archivo familiar es medular. Estos conceptos evolucionan, se alteran y se enriquecen en la medida en

que nuevas películas se suman a lo que ya podríamos llamar una tradición incipiente de la *no home movie*. Películas como *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (Brasil, 2019), de Carol Benjamin; *Esquirlas* (Argentina, 2020), de Natalia Garayalde, y *Adiós a la memoria* (Argentina, 2020), de Nicolás Prividera, todas realizadas después de que se hayan fijado los límites de este trabajo, no solo dan prueba de la actualidad del tema abordado aquí, sino también, y sobre todo, del potencial del archivo familiar para una amplia variedad de usos y (contra)lecturas políticas. Si bien el archivo familiar ocupa un lugar diferente en cada una de estas películas, podemos observar en ellas preocupaciones similares a las de las obras examinadas en este trabajo. *Fico te devendo* trata de la represión política que el padre de la cineasta sufrió durante la dictadura militar brasileña y la lucha de la abuela, públicamente conocida en el país como Mãe Coragem, por la amnistía de su hijo.⁷ A partir de una correspondencia entre la abuela y una compañera de Suecia, además de diversos materiales públicos y privados que incluyen el archivo familiar de la cineasta, la película aborda el periodo político hasta la promulgación de la ley de amnistía en 1979, enfrentándose tanto al control de la abuela, que actúa como guardiana del archivo, como al silencio del padre, que se niega a aparecer en persona en la película de su hija. En la película de Benjamin resuenan algunos motivos y estrategias que encontramos en las películas de Petra Costa y João Moreira Salles.⁸ Si bien prescinde de una práctica contraarchivística que identificamos como uno de los ejes centrales de *Elena* y *No intenso agora*, *Fico te devendo* recurre a técnicas y estrategias de montaje y a una modulación de la voz en *over*

7 Para ampliar la información sobre la película y el contexto de producción, véase la entrevista de Andrea França, Patrícia Machado y Patrícia Cunegundes (2022) con la directora.

8 En la entrevista ya mencionada, la directora habla sobre la influencia de la película de Salles en su propio proyecto: “[T]ive encontros com pessoas importantes para o projeto, como João Moreira Salles. Ele estava fazendo *No intenso agora* (2017). Quando conversamos, ele me contou do filme, do processo de montagem e acabou virando uma pessoa a quem eu recorria quando entrava em crise sobre o rumo do meu filme” (França, Machado y Cunegundes 2022, 190).

parecidas a las de las dos películas brasileñas para entrelazar la historia personal de la cineasta con la historia colectiva del país.

Estos entrecruzamientos de lo personal y lo político, y de lo individual y lo colectivo, también están en el fondo de las dos películas argentinas que complementan la producción documental basada en el archivo familiar de los(las) cineastas: *Adiós a la memoria*, el tercer largometraje documental de Prividera, recupera las películas domésticas que el padre del cineasta había filmado más de cuatro décadas atrás para contrarrestar el olvido tanto en su dimensión personal (el padre sufre de una pérdida de memoria) como en su dimensión colectiva de una sociedad que da por terminado el pasado y prefiere instalarse en un anodino silencio. En varios aspectos, la película retoma el hilo de *M* (Argentina, 2007), la primera obra del cineasta argentino que trata sobre la desaparición de su madre, Marta Sierra, conformando así un díptico que indaga en la historia familiar y sus intersecciones políticas. Si esta primera ya incluía material filmado por el padre, en *Adiós a la memoria* el archivo familiar juega un papel fundamental para reconstruir una memoria precaria y establecer un diálogo con el padre, que poco a poco se envuelve en un manto de silencio. Por su parte, *Esquirlas*, de Garayalde, recoge videos que la misma cineasta había filmado junto con sus hermanas siendo adolescentes en los años noventa. Este archivo, que se distingue decididamente de los patrones tradicionales del cine doméstico por el uso espontáneo y lúdico de la cámara (en esto se asemeja más a los videos de *Elena* que a los filmados por los padres de familia), le sirve a la cineasta para abordar los acontecimientos traumáticos en torno a una explosión de la fábrica militar en su ciudad natal de Río Tercero. Solo con el tiempo se hace evidente la verdadera dimensión de la catástrofe, calificada en un principio como un accidente, pero que resulta ser uno de los escándalos políticos más atroces de la aún joven democracia, en el que están implicados hasta los más altos cargos del Gobierno menemista. Tras las explosiones, que según la película fueron provocadas deliberadamente para encubrir negocios ilegales de armas, varias personas enfermaron de cáncer a lo largo de los años, entre ellas el padre de la cineasta y una de sus hermanas. Más de veinte años después del suceso, la directora vuelve a las imágenes

de aquella época, que incluyen, además del archivo familiar, materiales televisivos y entrevistas con habitantes, y las reinterpreta a la luz de los últimos descubrimientos y las pérdidas sufridas en su familia.

En varios aspectos, las películas de Benjamin, Prividera y Garayalde se incluyen en una vertiente del cine documental contemporáneo que se ha abordado aquí bajo el concepto de la *no home movie*. Esta inscripción se refleja no solo en la continuidad personal, intelectual y artística —Agustina Comedi colaboró en la película de Garayalde, mientras que João Moreira Salles aparece como coproductor de la película de Benjamin—, sino también, y sobre todo, en las preocupaciones, estrategias y visiones que estas últimas producciones comparten con las anteriores. Esta convergencia en cuanto a prácticas estéticas y políticas parece confirmar algunas de las observaciones clave que venimos exponiendo a lo largo de este trabajo. Por un lado, está la insistencia de estas películas en que el archivo familiar, que parece tan alejado de ser político, puede ser *leído* de esa manera. Aunque esta lectura se realiza de forma distinta en las respectivas películas (aquí se han examinado cuatro códigos interpretativos diferentes), lo que comparten todas es la convicción de que en estas imágenes y sonidos hay algo —inadvertido o voluntariamente ocultado— que no solo nos habla de las familias en cuestión, sino de la sociedad en su conjunto. Al extender su mirada política —desafiante, sospechosa, conciliatoria o afectiva— al archivo familiar, las películas ubican la política no en un lugar exterior y ajeno a la subjetividad de los(las) cineastas, sino en el centro mismo de la experiencia personal. Pero, al mismo tiempo, y en dirección contraria, las películas trascienden esta experiencia particular hacia otros ámbitos y preocupaciones (estéticas y políticas) que exceden el universo familiar retratado en los filmes y videos domésticos. Por el otro lado, podríamos hablar, con respecto a las películas de Benjamin, Prividera y Garayalde, de *no home movies* en el sentido en que estas tratan, cada una a su modo, de la pérdida del hogar. Al igual que en las películas examinadas en este trabajo, es la muerte de familiares —de la abuela en *Fico te devendo*, de la hermana en *Esquirlas* y del padre en *Adiós a la memoria*— lo que da lugar a un trabajo de recuperación en el que el archivo familiar adquiere *post mortem* un significado político. Al dar continuidad a las

obras que se han analizado en este trabajo, las películas de Benjamin, Privera y Garayalde, además de otras películas que se han realizado en el continente y fuera de él con un planteamiento comparable, representan un posible horizonte para futuras investigaciones centradas en el uso del archivo familiar en el cine documental contemporáneo. Estas investigaciones no solo podrían poner a prueba la utilidad de los conceptos que se propusieron aquí para un examen de las películas basadas en el archivo familiar, sino que también podrían mostrar que estamos ante una tendencia que supera con creces el contexto regional y las temáticas que tratamos aquí y que merece estudios posteriores.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2001): *Medios sin fin: notas sobre la política*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- AGUILAR, Gonzalo Moisés (2010): *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- (2015): *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- AMAD, Paula (2010): *Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*. New York: Columbia University Press.
- AMADO, Ana María (2009): *La imagen justa: cine argentino y política, 1980-2007*. Buenos Aires: Colihue.
- ANDERMANN, Jens (2012): *New Argentine Cinema*. Tauris World Cinema Series. London: I.B. Tauris.
- ANDERMANN, Jens y FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (2013): *New Argentine and Brazilian Cinema: Reality Effects*. New York: Palgrave Macmillan.
- APREA, Gustavo (2015): *Documental, testimonios y memorias: miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- ARFUCH, Leonor (2002): *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ARNHEIM, Rudolf (1996): *El cine como arte*, trad. Enrique Revol. Barcelona: Paidós.

- AUGÉ, Marc (2003): *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- AUMONT, Jacques (1989): *L'œil interminable: cinéma et peinture*. Paris: Séguier.
- (1998): *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (1990): *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- BABUSCIO, Jack (1993): “Camp and the Gay Sensibility”, en David Bergman (ed.), *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Amherst: University of Massachusetts Press, pp. 19-38.
- BACHELARD, Gaston (2003): *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- (2013): *La poética de la ensoñación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- BALÁZS, Béla (2001): *El hombre visible, o la cultura del cine*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- BALTAR, Mariana (2013): “Entre afetos e excessos: respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo”, en *Rebeca. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 2/4: pp. 60-85.
- (2019): *Realidade lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo*. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- BARBER, Stephen M. y CLARK, David (2013): *Regarding Sedgwick: Essays on Queer Culture and Critical Theory*. London: Routledge.
- BARON, Jaimie (2013): *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge.
- BARTHES, Roland (1990): *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós.
- (2009): *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- BAZIN, André (1990): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- BECK, Ulrich (2018): *What Is Globalization?*, trad. Patrick Camiller. Hoboken: John Wiley & Sons.
- BELLOUR, Raymond (2009): *Entre imágenes*, trad. Adriana Vettier. Buenos Aires: Colihue.
- BENJAMIN, Walter (1973): *Discursos interrumpidos*, trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.

- (2005): *Libro de los pasajes*, trad. Isidro Herrera Baquero, Luis Fernández Castañeda y Fernando Guerrero. Madrid: Akal.
- (2006): “El origen del *Trauerspiel* alemán”, en Rolf Tiedemann y Herman Schweppenhäuser (eds.), *Walter Benjamin. Obras completas. Libro 1, Volumen 1*, trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, pp. 217-459.
- (2012): *El París de Baudelaire*, trad. Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- BERLANT, Lauren (2011): *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press.
- BERNADES, Horacio, LERER, Diego y WOLF, Sergio (eds.) (2002): *El nuevo cine argentino: temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka.
- BERNARDET, Jean-Claude (1985): *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense.
- (2004): “A migração das imagens”, en Francisco Elinaldo Teixeira (ed.), *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, pp. 69-80.
- BERNINI, Emilio (2007): “El documental político argentino. Una lectura”, en Josefina Sartora y Silvina Rival (eds.), *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, pp. 21-34.
- BHABHA, Homi K. (2012): *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- BLANK, Thais Continentino (2020): *Cinema Doméstico Brasileiro (1920-1965)*. Curitiba: Appris.
- BLOCH, Ernst (2007): *El principio esperanza*, ed. Francisco Serra, trad. Felipe González Vicén. Madrid: Trotta.
- BLÜMLINGER, Christa (2009): *Kino aus zweiter Hand: zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Berlin: Vorwerk 8.
- BONGERS, Wolfgang (ed.) (2012): *Prismas del cine latinoamericano*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin (1995): *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- BOURDIEU, Pierre (1998): *Acts of Resistance: Against the New Myths of Our Time*, trad. Richard Nice. Cambridge: Polity Press.

- (2003): *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, trad. Tununa Mercado. Barcelona: Gustavo Gili.
- BRONFEN, Elisabeth (1992): *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
- BROOKS, Peter (1995): *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.
- BRUZZI, Stella (2006): *New Documentary*. London: Routledge.
- BURTON, Julianne (1990): *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, trad. María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós.
- CALCAGNO, Luciana (2012): “Entrevista a Gastón Solnicki”, en <http://www.elangelexterminador.com.ar/articulosnro.18/solnicki.html> [Consultado 10/8/2020].
- CAMPO, Javier (2015): “Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad”, en *Revista Cine Documental*, 11: pp. 1-28.
- (2016) “Posmilitante. Un análisis del cine documental político argentino reciente”, en *Alter/Nativas*, 6: pp. 1-24.
- CERDÁ, Marcelo (2013): “Más allá de la primera persona: figuras liminares del yo en el último cine argentino”, en *Kilómetro 111*, 11: pp. 59-74.
- CERVERA FERRER, Lorena (2022): *Latin American Women's Documentary Cinema: Contexts, Processes, and Forms 1975-1994*. Tesis doctoral. London: University College London.
- CHALFEN, Richard (1987): *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- CHANAN, Michael (2007): *The Politics of Documentary*. London: British Film Institute.
- (2017): “Latin American Documentary: A Political Trajectory”, en Maria M. Delgado, Stephen M. Hart y Randal Johnson (eds.), *A Companion to Latin American Cinema*. Hoboken: John Wiley & Sons, pp. 117-132.
- CHAUNCEY, George (1994): *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*. New York: Basic Books.

- CHILD, Abigail (2005): “Notes on Sincerity and Irony”, en David E. James (ed.), *Stan Brakhage: Filmmaker*. Philadelphia: Temple University Press, pp. 196-206.
- CITRON, Michelle (1999): *Home Movies and Other Necessary Fictions*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- CONN, Peter (1999): *Literatura norteamericana*. Madrid: Akal.
- COSTA, Petra (2020): “Indicada ao Oscar, Petra Costa fala sobre machismo e mulheres em sua trajetória”, en <https://revistamarieclaire.globo.com/Cultura/noticia/2020/02/mulheres-de-petra.html> [Consultado 10/11/2021].
- COUSIN, Bernard (2008): *Pourquoi j'ai écrit: sous les pavés la plage*. Paris: Rive Droite.
- CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (2010): “De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado con cine doméstico”, en Efrén Cuevas Álvarez (ed.), *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 121-166.
- CVETKOVICH, Ann (2003): *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press.
- (2012): *Depression: A Public Feeling*. Durham: Duke University Press.
- CZACH, Liz (2010): “Cómo ‘mejorar’ las películas: el discurso de perfeccionamiento y la interpretación en el cine doméstico”, en Efrén Cuevas Álvarez (ed.), *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 61-88.
- DE LAURETIS, Teresa (1992): *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Valencia: Universitat de València.
- DEL VALLE DÁVILA, Ignacio (2014): *Cámaras en trance: el Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- (2019): “La carta como elemento de la construcción de una memoria sobre la dictadura en el documental latinoamericano contemporáneo”, en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 19/3: pp. 327-346.
- DELEUZE, Gilles (1987): *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, trad. Irene Agoff. Madrid: Paidós Ibérica.
- (1994): *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*, trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós.

- (2005): *Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2007): *Dos regímenes de locos: textos y entrevistas (1975-1995)*, ed. David Lapoujade, trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.
- DERRIDA, Jacques (1995): *La voz y el fenómeno: introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia: Pre-Textos.
- (1996): *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- (2003): “Sobrevivir: líneas al borde”, en Jacques Derrida, Harold Bloom, Paul De Man, Geoffrey Hartman y J. Hills Miller (eds.), *Deconstrucción y crítica*. Ciudad de México: Siglo XXI, pp. 79-168.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010): *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac.
- (2011): *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2015): *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado.
- DIEDERICHSEN, Diedrich y FRANKE, Anselm (eds.) (2019): *Liebe und Ethnologie: die koloniale Dialektik der Empfindlichkeit (nach Hubert Fichte)*. London: Sternberg Press.
- DOANE, Mary Ann (1980): “The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space”, en *Yale French Studies*, 60: pp. 33-50.
- DOLLIMORE, Jonathan (2018): *Sexual Dissidence*. Oxford: Oxford University Press.
- DUJOVNE, Alejandro (2019): *Una historia del libro judío: la cultura judía argentina a través de sus editores, libreros, traductores, imprentas y bibliotecas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- EDELMAN, Lee (2014): *No al futuro: la teoría queer y la pulsión de muerte*. Barcelona: Egales.
- ELSAESSER, Thomas (1987): “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”, en Christine Gledhill (ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute, pp. 43-69.
- (2014): “Die Ethik der Aneignung: Found Footage zwischen Archiv und Internet”, en http://2014.doku-arts.de/content/sidebar_fachtagung/Thomas-Elsaesser.pdf [Consultado 24/4/2021].

- ERIBON, Didier (2001): *Reflexiones sobre la cuestión gay*, trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama.
- (2004): *Herejías: ensayos sobre la teoría de la sexualidad*. Barcelona: Bellaterra.
- (2013): *Returning to Reims*, trad. Michael Lucey. Los Angeles: Semiotext(e).
- FALBEL, Nachman (2008): *Judeus no Brasil: estudos e notas*. São Paulo: Edusp.
- FELDMAN, Ilana (2012): *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- (2018): “Do pai ao país: o documentário autobiográfico em face do fracasso das esferas no Brasil”, en Karla Holanda y Marina Cavalcanti Tedesco (eds.), *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus.
- FLAM, Gila (1992): *Singing for Survival: Songs of the Lodz Ghetto, 1940-45*. Champaign: University of Illinois Press.
- FLORES, Silvana (2013): *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental: regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- FLUSSER, Vilém (2014): *Gestures*, trad. Nancy Ann Roth. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- FOUCAULT, Michel (1997): *La arqueología del saber*, trad. Aurelio González del Camino. Madrid: Siglo XXI.
- (2000): *Historia de la sexualidad, I*, trad. Ulises Guinazú. Madrid: Siglo XXI.
- (2015): *Historia de la locura en la época clásica, I*, trad. Juan José Utrilla. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- FOWLER, Catherine (2013): “The Clock: Gesture and Cinematic Replaying”, en *Framework*, 54/2: pp. 226-242.
- FRADINGER, Moira (2016): “De mujeres, por mujeres, para mujeres: Elena de Petra Costa”, en <https://alternativas.osu.edu/es/issues/spring-6-2016/essays3/fradinger.html> [Consultado 16/2/2021].
- FRANÇA, Andrea, MACHADO, Patrícia y CUNEGUNDES, Patrícia (2022): “Te devo uma carta sobre o Brasil e este sonho: entrevista com Carol Benjamin”, en *Imagofagia*, 25: pp. 185-203.

- FREEMAN, Elizabeth (2010): *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press.
- FREUD, Sigmund (1986): *Obras completas, VIII: El chiste y su relación con lo inconsciente (1905)*, ed. James Strachey, trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1991): *Obras completas, VI: Psicopatología de la vida cotidiana (1901)*, ed. James Strachey, trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1992): *Obras completas, XIV: Trabajos sobre metapsicología, y otras obras (1914-1916)*, ed. James Strachey, trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1996): *Obras completas, Vol. IV: La interpretación de los sueños (1900)*, ed. James Strachey, trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.
- FURTADO, Gustavo Procopio (2019): *Documentary Filmmaking in Contemporary Brazil: Cinematic Archives of the Present*. Oxford: Oxford University Press.
- GARIBOTTO, Verónica (2019): *Rethinking Testimonial Cinema in Postdictatorship Argentina. Beyond Memory Fatigue*. Bloomington: Indiana University Press.
- GAUDREAU, André y JOST, François (1995): *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- (1999): “Enunciation and Narration”, en Toby Miller y Robert Stam (eds.), *A Companion to Film Theory*. Malden: Blackwell, pp. 45-63.
- GLEDHILL, Christine (1987): *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*. London: British Film Institute.
- HALBERSTAM, J. Jack (2005): *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.
- (2011): *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.
- HALBWACHS, Maurice (2004): *La memoria colectiva*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- HANSEN, Miriam Bratu (2012): *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press.
- HARDT, Michael (1999): “Affective Labor”, en *Boundary 2*, 26/2: pp. 89-100.

- HAYS, Michael y NIKOLOPOULOU, Anastasia (1999): *Melodrama: The Cultural Emergence of a Genre*. New York: St. Martin's Press.
- HELMSING, Marc (2016): "‘This is No Ordinary Apple!’ Learning to Fail Spectacularly from the Queer Pedagogies of Disney’s Diva Villains", en Jennifer A. Sandlin y Julie C. Garlen (eds.), *Disney, Culture, and Curriculum*. London: Routledge, pp. 59-72.
- HIRSCH, Marianne (2015): *La generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem.
- HOBBSAWM, Eric J. (2000): *Historia del siglo XX: 1914-1991*, trad. Juan Faci, Jordi Ainud y Carme Castells. Barcelona: Crítica.
- HOLANDA, Karla y CAVALCANTI TEDESCO, Marina (eds.) (2018): *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus.
- HUYSEN, Andreas (2003): *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- IKEDA, Marcelo y LIMA, Dellani (2011): *Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*. Belo Horizonte: SuburabanaCo.
- INTERNACIONAL SITUACIONISTA (1999): *Internacional situacionista: textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*, trad. Luis Navarro. Madrid: Literatura Gris.
- ISHIZUKA, Karen L. y ZIMMERMANN, Patricia Rodden (2008): *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. Berkeley: University of California Press.
- JAMESON, Fredric (1989): *Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como acto socialmente simbólico*, trad. Tomás Segovia. Madrid: Visor.
- JEHLE, Peter (2005): "Alltäglich/Alltag", en Karlheinz Barck (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart: J. B. Metzler, pp. 104-132.
- JUHASZ, Alexandra (2011): "Dijeron que queríamos mostrar la realidad, todo lo que quiero mostrar es mi vídeo: La política del documental realista feminista", en Sophie Mayer y Elena Oroz (eds.), *Lo personal es político: feminismo y documental*. Pamplona: Gobierno de Navarra, pp. 136-175.
- JUNQUEIRA DA SILVA, Mariana Duccini (2019): "A enunciação melancólica em *No intenso agora*", en *Revista Alceu*, 20/38: pp. 17-32.

- KAARA, Peterson y WILLIAMS, Deanne (2012): *The Afterlife of Ophelia*. London/New York: Palgrave Macmillan.
- KAHAN, Emmanuel (2020): “¿Apocalípticos o integrados? El campo de investigación sobre la experiencia de la vida judía en Argentina”, en Wanda Wechsler y Ariel Raber (eds.), *Hacer patria: estudios sobre la vida judía en Argentina*. Buenos Aires: Teseo, pp. 9-30.
- KAPLAN, Caren (1996): *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham: Duke University Press.
- KARRER, Michael (2017): “Género y temporalidades cotidianas en el cine argentino contemporáneo”, en *Imagofagia*, 16: pp. 9-28.
- (2021): “Of Archons and Amateurs. Commissioned Filmmaking in Contemporary Brazilian Cinema”, en Alex Vailati y Gabriela Zamorano Villareal (eds.), *Ethnographies of ‘On Demand’ Films. Anthropological Explorations of Commissioned Audiovisual Productions*. London/New York: Palgrave Macmillan, pp. 243-261.
- KLINGER, Barbara (1994): *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press.
- KRACAUER, Siegfried (1969): *History, the Last Things before the Last*. Oxford: Oxford University Press.
- KRAUSS, Rosalind (2006): “Videoarte: la estética del narcisismo”, ed. Berta Sichel. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 43-60.
- KUEHNER, Jay (2011): “Papirosen”, en <http://cinema-scope.com/spotlight/spotlight-Papirosen-gaston-solnicki-argentina/> [Consultado 2/8/2021].
- KUHN, Annette (2002): *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. London/New York: Verso.
- LACAN, Jacques (2009): *Escritos I*, trad. Tomás Segovia. Ciudad de México: Siglo XXI.
- LANZA, Pablo (2019): “Las minorías sexuales en el cine documental argentino reciente”, en *Fonseca. Journal of Communication*, 19: pp. 183-204.
- LAPLANCHE, Jean (1999): *Essays on Otherness*. London: Routledge.
- LEBOW, Alisa (2008): *First Person Jewish*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

- (2012): *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. New York: Columbia University Press.
- LEFEBVRE, Henri (1968): “L’irruption de Nanterre au sommet”, en *L’Homme et la Société*, 8/1: pp. 49-99.
- (1969): *The Explosion: Marxism and the French Revolution*. New York: Monthly Review Press.
- LEMA-HINCAPIÉ, Andrés y CASTILLO, Debra A. (2015): *Despite All Adversities: Spanish-American Queer Cinema*. New York: State University of New York Press.
- LEÓN FRÍAS, Isaac (2013): *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Universidad de Lima.
- LEVI, Primo (2014): *Si esto es un hombre*, trad. Pilar Gómez Bedate. Barcelona: Austral.
- LIE, Nadia y PIEDRAS, Pablo (2014): “Identidad y movilidad en el cine documental latinoamericano contemporáneo: *Familia tipo* (2009) e *Hija* (2011)”, en *Confluencia*, 30/1: pp. 72-86.
- LÓPEZ, Ana M. (1994): “Tears and Desire: Women and Melodrama in the Old Mexican Cinema”, en Ana del Sarto, Alicia Ríos y Abril Trigo (eds.), *The Latin American Cultural Studies Reader*. New York: Duke University Press, pp. 441-458.
- LOSADA, Matt (2020): *Before Bemberg: Women Filmmakers in Argentina*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- LUKÁCS, György (2016): *Teoría de la novela*. Madrid: Debolsillo.
- MACÓN, Cecilia y SOLANA, Mariela (eds.) (2015): *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título.
- MARINO, Iván (2016): *La proporción de la deformación en las obras y los textos del cine*. Lisboa: Universidade Lusófona.
- MARKS, Laura U. (2002): *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- MARX, Karl (1988): *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. Berlin: Dietz.
- MAYER, Sophie (2011): “Cambiar el mundo, film a film”, en Sophie Mayer y Elena Oroz (eds.), *Lo personal es político: feminismo y documental*. Pamplona: Gobierno de Navarra, pp. 12-45.

- MEIER, Ulrich, PAPPENHEIM, Martin y STEINMETZ, Willibald (2012): *Semantiken des Politischen: Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2010): *Lo visible y lo invisible: seguido de notas de trabajo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MERUANE, Lina (2012): *Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- MESTMAN, Mariano (ed.) (2016): *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Madrid: Akal.
- MESTMAN, Mariano y ORTEGA, María Luisa (2019): “Grierson and Latin America: Encounters, Dialogues and Legacies”, en Zoë Druick y Deane Williams (eds.), *The Grierson Effect: Tracing Documentary’s International Movement*. New York: Bloomsbury, pp. 223-238.
- MONAGHAN, Whitney (2016): *Queer Girls, Temporality and Screen Media: Not ‘Just a Phase’*. London: Palgrave Macmillan.
- MONSIVÁIS, Carlos (2006): “Se sufre porque se aprende (De las variedades del melodrama en América Latina)”, en Inés Dussel y Daniela Gutiérrez (eds.), *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial, pp. 23-58.
- MORAN, James M. (2002): *There’s No Place Like Home Video*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- MORRIS, Marla (2012): “Unresting the Curriculum: Queer Projects, Queer Imaginings”, en William F. Pinar (ed.), *Queer Theory in Education*. London/New York: Routledge, pp. 227-236.
- MULVEY, Laura (2006): *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.
- MUÑOZ, José Esteban (1996): “Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts”, en *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 8/2: 5-16.
- (2009): *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press.
- NAFICY, Hamid (2001): *An Accented Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- NAGIB, Lúcia (2002): *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34.

- (2003): *The New Brazilian Cinema*. London/New York: I. B. Tauris.
- NEMI NETO, João (2022): *Cannibalizing Queer: Brazilian Cinema from 1970 to 2015*. Detroit: Wayne State University Press.
- NEWTON, Esther (1979): *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: The University of Chicago Press.
- NICHOLS, Bill (1994): *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1997): *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- (2008): “Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject”, en *Critical Inquiry*, 35/1: pp. 72-89.
- NICHOLS, Bill y RENOV, Michael (eds.) (2011): *Cinema’s Alchemist: The Films of Péter Forgács*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- NORA, Pierre (2008): *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce.
- ODIN, Roger (2007): “El film familiar como documento: enfoque semiopragmático”, en *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, 57: pp. 197-217.
- (2008): “Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach”, en Karen L. Ishizuka y Patricia Rodden Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. Berkeley: University of California Press, pp: 255-271.
- (2010): “El cine doméstico en la institución familiar”, Efrén Cuevas Álvarez (ed.), en *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 39-60.
- OROZ, Silvia (1997): “Discurso amoroso, sociedad y melodrama en América latina”, en <https://congresosdelalengua.es/zacatecas/sesiones-plenarias/cine/oroz.htm> [Consultado 10/9/2022].
- ORTEGA, María Luisa (2003): “El descubrimiento de América Latina por los documentalistas viajeros”, en Paulo Antonio Parana-gua (ed.), *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, pp. 93-108.

- (2012): “El Documento y la Vanguardia. Notas en torno al 68 y el cine”, en *Carta. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 3: pp. 43-44.
- ORTEGA, María Luisa y GARCÍA, Noemí (eds.) (2008): *Cine directo: reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B.
- OUBIÑA, David (1994): “Exilios y regresos”, en Claudio España (ed.), *Cine argentino en democracia, 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 68-81.
- (2017): “Argentina: el profano llamado del mundo”, en Mariano Mestman (ed.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Madrid: Akal, pp. 65-123.
- PAGE, Joanna (2007): “Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel”, en Victoria Rangil (ed.), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, pp. 157-168.
- (2009): *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke University Press.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2003a): *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- (2003b): *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- PENSKY, Max (2001): *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- PERRONE, Marcelo y MOREIRA SALLES, João (2017): “A pior forma de ilusão é negar a realidade”, en <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2017/11/a-pior-forma-de-ilusao-e-negar-a-realidade-afirma-joao-moreira-salles-em-entrevista-sobre-seu-novo-documentario-cj9soaril006r01pmhlz6uqyt.html> [Consultado 3/3/2021].
- PIEDRAS, Pablo (2014): *El cine documental en primera persona*. Barcelona: Paidós.
- PINAZZA, Natália (2014): *Journeys in Argentine and Brazilian Cinema: Road Films in a Global Era*. New York: Palgrave Macmillan.
- PINOTTI, Andrea (2015): *Estética de la pintura*. Madrid: Antonio Machado.
- PIPHER, Mary (1996): *Reviving Ophelia: Helping You to Understand and Cope with Your Teenage Daughter*. London: Vermilion.

- PLANTINGA, Carl R. (2014): *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PODALSKY, Laura (2011): *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. New York: Palgrave Macmillan.
- PRIVIDERA, Nicolás (2016): *El país del cine: para una historia política del nuevo cine argentino*. Córdoba: Los Ríos.
- RADSTONE, Susannah y SCHWARZ, Bill (2010): *Memory: Histories, Theories, Debates*. New York: Fordham University Press.
- RANCIÈRE, Jacques (1996): *El desacuerdo: política y filosofía*, trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2006): *El inconsciente estético*, trad. Silvia Duluc, Silvia Constanzo y Laura Lambert. Buenos Aires: Del Estante.
- (2012): *El tiempo de la igualdad: diálogos sobre política y estética*, trad. Javier Bassas Vila. Barcelona: Herder.
- (2015): *Las distancias del cine*, trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- (2018): *Tiempos modernos: ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*, trad. Mariel Manrique. Santander: Shangrila.
- RANGIL, Viviana (2007): *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- RASCAROLI, Laura (2009): *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London: Wallflower Press.
- RECHES PERESSOTTI, Ana Laura (2014): “Prácticas de sociabilidad festiva de varones homosexuales a inicios de la década de 1980 en la ciudad de Córdoba”, en *Question*, 1/42: pp. 376-391.
- RÊGO, Cacilda y ROCHA, Carolina (eds.) (2011): *New Trends in Argentine and Brazilian Cinema*. Bristol: Intellect Books.
- RENOV, Michael (2004): *The Subject of Documentary*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- RICH, B. Ruby (1992): “Hacia una demanda feminista en el nuevo cine latinoamericano”, en *Debate Feminista*, 5: pp. 292-320.
- RICHARD, Nelly (1994): *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

- Ross, Kristin (2008): *May '68 and Its Afterlives*. Chicago: The University of Chicago Press.
- RUSSELL, Catherine (1999): *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham/London: Duke University Press.
- (2018): *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham/London: Duke University Press.
- SÁENZ PARDO, Carola (2016): “El imaginario femenino en documentales políticos de los ‘60: otro dilema de la construcción de la memoria colectiva”, en *IV Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género*, Universidad Nacional de La Plata: pp. 1-15.
- SAID, Edward (1984): “Recuerdo del invierno”, en *Punto de Vista*, 22: pp. 3-7.
- (2013): *El mundo, el texto y el crítico*, Ricardo García Pérez. Madrid: Debate.
- SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado: cultura de una memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2018): *La intimidad pública*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SCHEPPE, Wolfgang y OHRT, Roberto (2018): *The Most Dangerous Game*. Leipzig: Merve.
- SCHIWY, Freya (2014): “Invitación abierta: la estética, lo político y el videoactivismo en el cine mexicano”, en Elixabete Ansa-Goi-coechea y Óscar Ariel Cabezas (eds.), *Efectos de imagen: ¿Qué fue y qué es el cine militante?* Santiago de Chile: LOM.
- SCHNEIDER, Alexandra (2004): *Die Stars sind wir: Heimkino als filmische Praxis*. Marburg: Schüren.
- SCHROEDER RODRÍGUEZ, Paul A. (2020): *Una historia comparada del cine latinoamericano*, trad. Juana Suárez. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1990): *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- (2002): “A(queer) y ahora”, en Rafael M. Mérida Jiménez (ed.), *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria, pp. 29-54.
- (2003): *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham/London: Duke University Press.

- SENNETT, Richard (1978): *El declive del hombre público*. Barcelona: Península.
- SHAKESPEARE, William (1890): *The Works of William Shakespeare: Hamlet. King Henry VIII. Pericles. Poems*. New York: Scribner and Welford.
- SHARMA, Devika y TYGSTRUP, Frederik (2015): *Structures of Feeling: Affectivity and the Study of Culture*. Berlin: Walter de Gruyter.
- SHOWALTER, Elaine (1985): "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism", en Geoffrey H. Hartman y Patricia Parker (eds.), *Shakespeare and the Question of Theory*. London: Taylor & Francis, pp. 77-94.
- SIBILIA, Paula (2008): *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SJÖBERG, Patrik (2001): *The World in Pieces: A Study on Compilation Film*. Stockholm: Aura.
- SKOLLER, Jeffrey (2005): *Shadows, Specters, Shards: Making History in Avant-Garde Film*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- SNYDER, Allegra Fuller (1973): *Dance Films: A Study of Choreo-Cinema*. Albany: State University of New York Press.
- SONTAG, Susan (2011): *Bajo el signo de Saturno*. Madrid: Debolsillo.
- SOSA, Cecilia (2014): *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship: The Performances of Blood*. Woodbridge: Tamesis.
- STEINMETZ, Willibald (2001): "Das Politische als Kommunikationsraum in der Geschichte", en <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/5484503?context=projekt&task=showDetail&id=5484503> [Consultado 8/7/2022].
- STERN, Lesley (2001): "Paths That Wind through the Thicket of Things", en *Critical Inquiry*, 28/1: pp. 317-354.
- STITES MOR, Jessica (2007): "Transgresión y responsabilidad: desplazamiento de los discursos feministas en cineastas argentinas desde María Luisa Bemberg hasta Lucrecia Martel", en Viviana Rangil (ed.), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, pp. 137-156.

- STONE, Amy L. y CANTRELL, Jaime (2015): *Out of the Closet, Into the Archives: Researching Sexual Histories*. New York: State University of New York Press.
- SVAMPA, Maristella (2017): *Del cambio de época al fin de ciclo. Gobiernos progresistas, extractivismo y movimientos sociales en América Latina*. Barcelona: Edhasa.
- SZEMAN, Imre (2006): “Who’s Afraid of National Allegory? Jameson, Literary Criticism, Globalization”, en Caren Irr e Ian Buchanan (eds.), *On Jameson: From Postmodernism to Globalization*. New York: State University of New York Press, pp. 189-211.
- TORTOSA, Daniel y OLIVA, Alexis (2018): “#24M Los maricones, memorias de la represión a gays y trans”, en <https://agenciapresentes.org/2018/03/24/24m-los-maricones-memorias-la-represion-gays-trans/> [Consultado 6/2/2021].
- TRAVERSO, ENZO (2011): *El pasado, instrucciones de uso: historia, memoria política*. Buenos Aires: Prometeo.
- (2017): *Left-Wing Melancholia: Marxism, History, and Memory*. New York: Columbia University Press.
- TRÍMBOLI, Javier (2018): “Belleza y elisión. A propósito de *No intenso agora*, de Moreira Salles”, en <http://kilometro111cine.com.ar/belleza-y-elision/> [Consultado 9/4/2021].
- TRINH T. MINH-HA (1991): *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics*. London: Routledge.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro (2017): “Experimentación visual en Super 8: México y América Latina”, en Jesse Lerner y Luciano Piazza (eds.), *Ism, Ism, Ism / Ismo, Ismo, Ismo: Experimental Cinema in Latin America*. Berkeley: University of California Press, pp. 26-49.
- VERARDI, Malena Paula (2014): “Espacios biográficos en el cine documental contemporáneo. Sobre *Süden* (Solnicki, 2008), *Papirosoen* (Solnicki, 2012) y *Los días* (Yanco, 2013)”, en *Revista Digital de Cinema Documentário*, 16: pp. 5-31.
- WARBURG, Aby (2010): *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- WATNEY, Simon (1997): *Policing Desire: Pornography, AIDS and the Media*. London: Cassell.
- WEES, William C. (2010): “‘Cómo era entonces’. El cine doméstico como Historia en *Meanwhile Somewhere*”, en Efrén Cuevas Álva-

- rez (ed.), *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 187-206.
- WEINRICHTER, Antonio (2004): *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B.
- (2009): *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- WILLIAMS, Linda y RICH, B. Ruby (1981): “The Right of Re-Vision: Michelle Citron’s ‘Daughter Rite’”, en *Film Quarterly*, 35/1: pp. 17-22.
- WILLIAMS, Raymond (2003): *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2009): *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- WIMSATT, William Kurtz y BEARDSLEY, Monroe C. (1946): “The Intentional Fallacy”, en *Sewanee Review*, 54: pp. 468-488.
- XAVIER, Ismail (1997): *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- (2001): *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.
- (2008): “Historical Allegory”, en Toby Miller y Robert Stam (eds.), *A Companion to Film Theory*. Malden: Blackwell, pp. 333-362.
- (2012): *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify.
- (2016): “Alegorías del subdesarrollo”, en Mariano Mestman (eds.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Madrid: Akal, pp. 151-183.
- ZIMMERMANN, Patricia Rodden (1995): *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington: Indiana University Press.

Filmografía

Películas del corpus

- COMEDI, Agustina. *El silencio es un cuerpo que cae*. Argentina: El Cafón Cine, 72 min, 2017.
- COSTA, Petra. *Elena*. Brasil: Busca Vida Filmes, 80 min, 2012.
- MOREIRA SALLES, João. *No intenso agora*. Brasil: VideoFilmes, 127 min, 2017.
- SOLNICKI, Gastón. *Papirosen*. Argentina: Filmy Wiktora, 74 min, 2011.

Otras películas mencionadas

- AKERMAN, Chantal. *No home movie*. Bélgica/Francia: Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Chemah I.S., Liaison Cinématographique, 115 min, 2015.
- *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*. Bélgica: Paradise Films, Uité Trois, 202 min, 1975.
- ALMIRÓN, Alejandra. *El tiempo y la sangre*. Argentina: Cine Ojo, 65 min, 2004.
- ANDRIEU, Michel. *Ce n'est qu'un debut*. Francia: Atelier de Recherche Cinématographique, 45 min, 1968.

- ANTIN, Eleanor. *The Man without a World*. EE. UU.: Milestone Film & Video, 98 min, 1992.
- ARDITO, Ernesto y MOLINA, Virna. *Raymundo*. Argentina: Ernesto Ardito y Virna Molina, 127 min, 2003.
- ARNOLD, Martin. *Pièce Touchée*. Austria: Martin Arnold, 16 min, 1989.
- *Passage à l'acte*. Austria: Martin Arnold, 12 min, 1993.
- BENJAMIN, Carol. *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*. Brasil: Daza Filmes, 88 min, 2019.
- BERLINER, Roberto. *A Pessoa é para o que nasce*. Brasil: TV Zero, 84 min, 2003.
- BLAUSTEIN, David. *Hacer patria*. Argentina: Zafra Difusión S. A., Tornasol Films, 127 min, 2006.
- BLAUSTEIN MUÑOZ, Susana. *Susana*. EE. UU. /Argentina: Susana Blaustein, 25 min, 1980.
- BONAN, Jean-Denis, POLLÈS, Renan y PERREY, Natalie. *Le Joli Mois de mai*. Francia: Atelier de Recherche Cinématographique, 33 min, 1968.
- BRUSCHTEIN, Natalia. *Encontrando a Victor*. Argentina/México: Centro de Capacitación Cinematográfica, La Lavandería Producciones, 30 min, 2004.
- *Tiempo suspendido*. México/Argentina: Centro de Capacitación Cinematográfica, 68 min, 2015.
- CARRI, Albertina. *Los rubios*. Argentina: Cine Ojo, 89 min, 2003.
- CASTRO, Flávia. *Diario de uma busca*. Francia/Brasil: Les Films du Poisson, Tambellini Filmes, 108 min, 2010.
- CHILD, Abigail. *Covert action*. EE. UU.: Abigail Child, 10 min, 1984.
- CITRON, Michelle. *Daughter Rite*. EE. UU.: Iris Films, 53 min, 1978.
- COSTA, Pedro. *Ossos*. Portugal/Francia/Dinamarca: Madragoa Filmes, Gemini Films, Zentropa Productions, 94 min, 1997.
- *No quarto da Vanda*. Portugal/Alemania/Suiza: Contracosta Produções, Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual, Pandora Filmproduktion, 171 min, 2000.
- *Juventude em marcha*. Portugal/Francia/Suiza: Ventura Film, Contracosta Produções, Les Films de L'Etranger, 156 min, 2006.
- COSTA, Petra. *Olhos de Ressaca*. Brasil: Petra Costa, 20 min, 2009.

- *Olmo e a Gaivota*. Brasil/Dinamarca: Zentrop Entertainments, Busca Vida Filmes, 82 min, 2014.
- COUTINHO, Eduardo. *Edifício Master*. Brasil: Video Filmes, 110 min, 2002.
- *Peões*. Brasil: Video Filmes, 85 min, 2004.
- DE SICA, Vittorio. *Umberto D.* Italia: Produzione Films Vittorio De Sica, 88 min, 1952.
- DI TELLA, Andrés. *Montoneros, una historia*. Argentina: Cine Ojo, 90 min, 1998.
- *La televisión y yo*. Argentina: Cine Ojo, 75 min, 2002.
- *Fotografías*. Argentina: Cine Ojo, 110 min, 2006.
- *Ficción privada*. Argentina: Gema Films, 79 min, 2019.
- ECHEVERRÍA, Carlos. *Juan, como si nada hubiera sucedido*. Argentina/Alemania: Hochschule für Fernsehen und Film München, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 285 min, 1987.
- EISENBERG, Daniel. *Cooperation of Parts*. EE. UU.: Daniel Eisenberg, 40 min, 1987.
- ESCOBAR, Maria Clara. *Os dias com ele*. Brasil: Filmes de Abril, 105 min, 2012.
- FRIEDRICH, Su. *The Ties That Bind*. EE. UU.: Downstream Productions, 55 min, 1984.
- *Sink or Swim*. EE. UU.: Downstream Productions, 48 min, 1990.
- FORGÁCS, Péter. *A Bartos család*. Hungría: Balázs Béla Stúdió, 61 min, 1988.
- *Az örvény*. Hungría: Balázs Béla Stúdió, 75 min, 1996.
- *The Maelstrom: A Family Chronicle*. Holanda: Lumen Film, 60 min, 1997.
- GAITÁN, Paula. *Diário de Sintra*. Brasi: Urca Filmes, 90 min, 2007.
- GARAYALDE, Natalia. *Esquirlas*. Argentina: Punto de Fuga Cine, 69 min, 2020.
- GOLDER, Gabriela. *En memoria de los pájaros*. Argentina: Gabriela Golder, 18 min, 2000.
- GONZÁLEZ INÁRRITU, Alejandro. *Amores perros*. México: Altavista Films, Zeta Film, 154 min, 2000.
- GOUPIL, Romain. *Mourir à trente ans*. Francia: MK2 Productions, 97 min, 1982.

- GUZMÁN, Patricio. *Chile, la memoria obstinada*. Chile/Francia/Canadá: ARTE, La Sept-Arte, Les Films d'Ici, National Film Board of Canada, 59 min, 1997.
- JACOBS, Ken. *Urban Peasants*. EE. UU.: Anthology Film Archives, 51 min, 1975.
- KATZ, Leandro. *El día que me quieras*. Argentina: Leandro Katz, 30 min, 1997.
- KOGUT, Sandra. *Um passaporte húngaro*. Brasil/Francia/Bélgica: Cobra Films, Hunnia Filmstúdió, Radio Télévision Belge Francophone, 74 min, 2001.
- LANZMANN, Claude. *Shoah*. Francia/Reino Unido: Les Films Aleph, Historia Films, 541 min, 1985.
- LUMIÈRE, Louis. *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*. Francia: Lumière, 1 min, 1895.
- MARKER, Chris. *Le fond de l'air est rouge*. Francia: Dovidis, Institut National de l'Audiovisuel, Iskra, 240 min, 1977.
- MARTEL, Lucrecia. *La ciénaga*. Argentina/Francia/España/Japón: 4k Films, Wanda Visión S. A., Cuatro Cabezas, TS Productions, 103 min, 2001.
- *La niña santa*. Argentina/Italia/Holanda/España: La Pasionaria S. r. l., R&C Produzioni, Teodora Film, 106 min, 2004.
- MEKAS, Jonas. *Lost Lost Lost*. EE. UU.: Jonas Mekas, 173 min, 1976.
- MOREIRA SALLES, João. *Entreatos*. Brasil: VideoFilmes, 117 min, 2004.
- *Santiago*. Brasil: VideoFilmes, 80 min, 2007.
- MOREIRA SALLES, João y LUND, Kátia. *Notícias de uma guerra particular*. Brasil: VideoFilmes, 57 min, 1999.
- PADILHA, José. *Ônibus 174*. Brasil: Zazen Produções, 150 min, 2002.
- PÉREZ, Fernando. *Madagascar*. Cuba: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, 50 min, 1994.
- *Suite Habana*. Cuba: Wanda Visión S. A., Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, 85 min, 2003.
- PERLOV, David. *Diary*. Israel: David Perlov, 330 min, 1983.
- PRADO, Marcos. *Estamira*. Brasil: José Padilha, 121 min, 2005.
- PRIEGO, Cecilia. *Familia tipo*. Argentina: Blas Eloy Martínez, 79 min, 2009.

- PRIVIDERA, Nicolás. *M.* Argentina: Nicolás Prividera, Vanessa Ragoné, Pablo Ratto, 140 min, 2007.
- *Adiós a la memoria.* Argentina: Trivial Media, 90 min, 2020.
- PORTILLO, Lourdes y BLAUSTEIN MUÑOZ, Susana. *Madres de Plaza de Mayo.* Argentina: Xochitl Productions, 63 min, 1985.
- ROCHA, Eryk. *Rocha que voa.* Brasil: Grupo Novo de Cinema e TV, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas, 94 min, 2002.
- *Cinema novo.* Brasil: Coqueirão Pictures, Aruac Produções, 90 min, 2016.
- ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na Terra do Sol.* Brasil: Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas, 120 min, 1964.
- *Terra em Transe.* Brasil: Difilm, Mapa Filmes, 111 min, 1967.
- ROQUÉ, María Inés. *Papá Iván.* México/Argentina: Centro de Capacitación Cinematográfica, Zafra Difusión S. A., 52 min, 2000.
- RULA, V. *Podivný podzim.* Checoslovaquia: V. Rula, 1968.
- SANTIAGO, Hugo. *Las veredas de Saturno.* Argentina/Francia: Caliban Audiovisuel, 145 min, 1989.
- SARNO, Geraldo. *Viramundo.* Brasil, 37 min, 1965.
- SOLANAS, Fernando. *El exilio de Gardel (Tangos).* Argentina/Francia: Tercine, Ministère de la Culture, 119 min, 1985.
- SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio. *La hora de los hornos.* Argentina: Grupo Cine Liberación, 260 min, 1968.
- SOLNICKI, Gastón. *Süden.* Argentina: Filmy Wiktora, 67 min, 2008.
- STRAUB, Jean-Marie y HUILLET, Danièle. *De la nuée à la résistance.* Italia/RFA/Reino Unido/Francia: Straub-Huillet, Rai 2, Janus Film und Fernsehen, 104 min, 1979.
- TORTOSA, Daniel. *Los maricones.* Argentina: Daniel Tortosa, 30 min, 2016.
- TRILLAT, Marcel y KNAPP, Hubert. *Le premier mai à Saint-Nazaire.* Francia: Office de Radiodiffusion-Télévision Française, 24 min, 1967.
- WAHRMANN, Michael. *Oma.* Brasil: Sancho Filmes, 22 min, 2012.
- WILLEMONT, Jacques, BONNEAU, Pierre y ESTIEZ, Liane. *La reprise du travail aux usine Wonder.* Francia: États Généraux du Cinéma, 11min, 1968.

El cine documental argentino y brasileño vive una reciente tendencia que se caracteriza por un uso creciente de material audiovisual de origen privado y familiar. Hasta ahora, esta práctica creativa basada en archivos familiares ha recibido poca atención en los estudios sobre el documental latinoamericano, a pesar de ser muy productiva tanto en la región como fuera de ella.

A partir de un estudio pormenorizado de cuatro documentales considerados paradigmáticos para sus respectivos contextos —*Papirosen* (2011), de Gastón Solnicki; *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles; *Elena* (2012), de Petra Costa y *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), de Agustina Comedi— se analiza cómo el recurso a películas o videos domésticos, a primera vista muy personales, no solo suele ir acompañado de una lectura politizada del pasado familiar. Además, el uso del archivo familiar como ‘contraarchivo’ en estas películas puede entenderse como un elemento importante en la construcción de significados políticos y sociales en el documental contemporáneo.

MICHAEL KARRER es docente e investigador en el Instituto de Estudios Románicos de la Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Se doctoró en la Eberhard Karls Universität Tübingen y ha sido investigador visitante en la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Universidade Federal Fluminense.

