

**Memorias de la disidencia sexual en el pasado reciente argentino.
Apuntes sobre *El silencio es un cuerpo que cae***

Romina Lapi¹

El trabajo se propone indagar las formas poético-políticas de (des)orden de la memoria en que ha incurrido Agustina Comedi en su obra más reciente, *El silencio es un cuerpo que cae* (2017). La experiencia sonorovisual encuentra su osadía en la denuncia de la homofobia al interior de la militancia revolucionaria de la década del setenta y, particularmente, en prolongar la problematización metarreflexiva de la memoria a la matriz represiva del período democrático, un campo de estudios subestimado por la Academia que ha permanecido en un lugar de invisibilización necesario de visitar. Las formas de un cine en expansión se vuelven aquí contraescritura fílmica, desborde al orden existente para recuperar desde allí historias sexodisidentes que permitan la construcción de una genealogía-otra. Comedi desarma el entramado de silencios colectivos que la administración de un poder heterocisexistista ha inscripto sobre los cuerpos para concederles así la posibilidad de la insubordinación. La poética expandida de las imágenes cuestiona la puesta en discurso de una verdad de los cuerpos y certifica que lo privado es, decididamente, político.

El texto se desprende de un artículo enviado para publicación a la revista *Imagofagia*.

¹ Integró el proyecto de investigación "Heterotopías del cine en el arte contemporáneo. Dinámicas intermediales, poéticas de pasajes y mutaciones del espectador" dirigido por Eduardo A. Russo en el que participó como becaria EVC-CIN. Trabaja actualmente en la tesis de grado de la Lic. en Artes Audiovisuales orientación Realización de la UNLP.

Memorias de la disidencia sexual en el pasado reciente argentino. Apuntes sobre *El silencio es un cuerpo que cae*

I. La homofobia marxista y el culto al higienismo

Largamente se ha discurrido en torno al lenguaje como entrecruzamiento de poderes en el que el pensamiento heterocisexual impone una interpretación totalizadora que determina una versión de la realidad y junto con ella una definición específica de lxs sujetxs – nunca otra(s), incoherentes, abyectas (Wittig, 1992). La circulación de narrativas del pasado es quizá un campo de estudios que genera mayores reticencias al momento de su revisión, pese a ser precisamente allí, en la construcción de historias míticas, que se asientan las bases de la (i)legitimidad del presente. El siguiente artículo se propone indagar el (des)orden poético-político de la(s) memoria(s) en que ha incurrido Agustina Comedi en su obra más reciente y, desde allí, acompañar la posibilidad de insubordinación que la directora (nos) concede.

El silencio es un cuerpo que cae. Tal es el nombre que Agustina Comedi elige para titular su ópera prima (2018). La reminiscencia spinoziana no tarda en llegar. La obra es un retrato de la vida privada, un racconto de *experiencias* que en su devenir hacen a lxs cuerpxs. Cuantiosas horas de registros familiares son la piedra de toque que permite a Comedi (des)andar un entramado proceso de silencios, borraduras y cancelaciones colectivos que han instituido las lógicas totalizadoras de los relatos mayoritarios en torno al pasado reciente argentino. Las esferas se trastocan – lo público y lo privado, lo sociocultural y lo familiar en una constante hibridación. La directora busca a Jaime, su padre, de quien encuentra trazos en ese flujo de *materia-tiempo* que es el vhs, en los relatos compartidos de sus afectos así como también en las palabras que éstos callan. Comedi recupera la mirada de Jaime, la restituye, y en el gesto revisita la construcción de la(s) memoria(s) de la disidencia sexual argentina. En esa certificación de que lo privado es político, el feminismo y la experiencia benjaminiana tienen su punto de encuentro: el desplazamiento de una experiencia de lx sujetx hacia una praxis plural y compartida (Di Pego, 2015). La potencia de la obra reside en discutir no sólo aquella conformación de la memoria heterocisexual en la que reposa la historia de un país – la Argentina – sino, y principalmente, en el cuestionamiento a la configuración de las memorias que en el último período han erigido incluso los relatos epopéyicos de la disidencia sexual. El ejercicio es el de una (posible) reescritura – torcida y sin clausuras – de memorias colectivas.

Asistimos en el presente y desde fines de los noventa a un proceso de reflexión metadiscursivo sobre la(s) memoria(s), una discusión sobre *la historia de las narraciones de los setenta*, al decir de Nicolás Casullo (García, 2011). La obra de Comedi trabaja en la línea de problematización de la memoria a la que como tal dieron inicio las voces de lxs hijxs, esa generación a quien lo acontecido le llegó en forma de relato – denegatorio, de estrategias exculpatorias y sin el espesor político necesario. Lejos de acomodarse en el ejercicio reflexivo, el audiovisual pone su centro en un

aspecto pocas veces aludido: la opresión sexual. El trabajo encuentra su osadía en la denuncia de la homofobia al interior de la militancia revolucionaria de la década del setenta y, particularmente, en prolongar la problematización metarreflexiva de la memoria al período democrático. La inclusión de los '80 – y junto con ellos del advenimiento democrático – en la discusión de las memorias se torna de una importancia consustancial al momento de desarmar la maquinaria hermenéutica de los grandes relatos del pasado.

Jaime fue militante de la agrupación Vanguardia Comunista en una época en que los cuadros de los partidos políticos no toleraban la diversidad sexual hacia su interior. Desde sus inicios, los fundadores del marxismo habían hecho alianza con la heteronormatividad obligatoria. La homófoba carta que Engels escribe en 1869 tendrá continuidad en una línea radical impuesta por el stalinismo en la que la homosexualidad será asociada al fascismo (Tin, 2012). La política nacional no será ajena a un discurso tal. “Un dirigente le había dicho a mi papá: “ser puto es una desviación burguesa, corrompe el espíritu revolucionario””, relata la voz de Comedi. El pensamiento cisheteronormativo de la sociedad argentina no le permite a Jaime explicitar su disidencia. Esa desviación burguesa y contrarrevolucionaria que gran parte de las organizaciones de izquierda encontraba en las sexualidades disidentes fue fundamento para una moral y una política homofóbicas, un disciplinamiento cisheteronormativo no exento de complejidades que, paradójicamente y por momentos, hallaba puntos de fuga. “En el '74 mi papá hacía reuniones políticas en su casa. Iban militantes de Montoneros, del ERP y de Vanguardia. Todos homosexuales, hombres y mujeres”, dice Comedi. La efectiva militancia partidaria de disidentes sexuales aún bajo los obstáculos de la visibilización o la reivindicación de una masculinidad contradictoria – de virilidad guerrillera asociada a un fuerte ideal de valentía pero, al mismo tiempo, anclada en gran emotividad – cuyo sedimento se hallaba en la paradigmática figura del Che (Insausti, inédito), son algunos de esos puntos de fuga. La relación entre la disidencia sexual, sus activismos políticos y los partidos de izquierda se descubre así signada por un desigual grado de articulación. La homofobia al interior de la militancia política se constituye entonces como uno de los primeros nudos a (des)andar. *El silencio es un cuerpo que cae* se erige como un complejo tejido colectivo de experiencias fragmentarias. Comedi recopila historia(s) – todas ellas parciales, incompletas. Los testimonios no tardan en volverse denuncia. “Yo creo que hay una moral cristiana que es la base de toda esta historia [...] los dirigentes también tenían esa moral que era la que llevaban adelante [...] Las variaciones no entraban [...] en todas las organizaciones había conflictos con los temas de homosexualidad [...] Era lo que habíamos recibido cuando hacíamos catequesis y entonces se volvía a repetir en esto. Habíamos dejado el cristianismo por el marxismo. Y se transformaba en una cosa esquemática”, expresa una de las entrevistadas. El testimonio pone en tensión la circulación de discursos de época que apela reivindicativamente al pasado político de los setenta. Las palabras acusan el relato heroico de ideales emancipatorios propio de gran parte de esa izquierda revolucionaria – que no contempla la inclusión de las sexualidades disidentes dentro de su proyecto político de una sociedad liberada y que espera, por el contrario, vayan camino a

desaparecer – al tiempo que visibiliza que el debate político equivale hoy a una batalla por las memorias (García, 2011). El hallazgo no puede menos que incomodar. Admitir que los partidos políticos revolucionarios eran altamente lesbotransfóbicos – y junto a ello, el hostigamiento heteronormativo ejercido sobre sus militantes – implicaría adentrarse en la política interna de la sexualidad, volverla permeable al análisis político (Rubin, 1989). A excepción de los estudios de Insausti, una problematización del pasado de la disidencia sexual tal no ha merecido mayores atenciones en la historiografía argentina. Debería plantearse entonces la pregunta sobre qué efectos tiene una desexualización tal de las tramas de la(s) memoria(s) así como los modos de organización, clasificación y jerarquización que ésta produce. La puesta en discusión significaría probablemente el derrumbe de la actual reconfiguración de las narrativas de las memorias que, en la reciente conquista de derechos, ha aliado al activismo de la disidencia sexual con los partidos políticos progresistas.

“Para 1980, la guerrilla y todo lo que era la militancia política, obrera, sindical, ya estaban totalmente exterminadas. Así que los calabozos se comenzaron a llenar con putas y putos”. La tranquilidad de las palabras registradas en una caminata callejera se torna atroz. “Veíamos la policía y nos paralizábamos. Teníamos una contraseña. Trece, trece, trece decíamos así. Y el trece significaba, y yo me desesperaba y abría las piernas y trataba de caminar de otra forma”. Los relatos refieren a la impunidad estatal de las fuerzas de seguridad durante el período democrático y la organización represiva que la interpretación del andamiaje parajurídico habilitaba. En la alianza que establecieron el derecho positivista y un Estado-nación que debía velar por la salud de su ciudadanía para dar forma a la *construcción de una identidad nacional*, la moral dictó *derechos de uso* del espacio urbano que el higienismo y la criminología se encargaron de administrar. Así, los edictos policiales sirvieron desde temprano para normativizar la circulación del espacio social. En una nomenclatura legal tal, el *modo de actuar* es convertido en una práctica sexual y ésta en un signo de identidad que da por supuesto *un modo de ser*, “[e]sta doctrina no se sustenta en el castigo de una conducta o serie de conductas, sino más bien en la estigmatización de un determinado tipo de sujeto” (Sabsay, 2011: 86 y 89). El artículo 2 H, incorporado en 1949 a los edictos policiales, fue utilizado para reprimir homosexuales y trabajadoras sexuales hasta su derogación en los noventa². “En los últimos años, [el movimiento por la diversidad sexual] elaboró narrativas que enfatizaban el análisis de la persecución estatal en la última dictadura militar y subestimaban la represión del período previo y democrático”, escribe Insausti (2015: 63). El mito de los 400 homosexuales desaparecidos se presenta ante el sociólogo como condición de posibilidad para la alianza entre el activismo sexodisidente y los recientes gobiernos peronistas de Néstor Kirchner y Cristina Fernández. Los estudios son concluyentes: “los archivos de la DIPBA [Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires] demuestra[n] que el objetivo principal del aparato represivo del Estado durante la última dictadura fue el control de la disidencia política. El interés de la inteligencia militar y policial en los activistas

² Penaba con treinta días de arresto a “las personas de uno u otro sexo que públicamente incitaran o se ofrecieran al acto carnal” (Insausti, 2015: 64).

homosexuales surge con la democracia” (2015: 71). La apuesta sonorovisual revela la existencia de múltiples fisuras en la configuración de narrativas del pasado reciente. La hipótesis de un plan sistemático de tortura y desaparición de la disidencia sexual durante la última dictadura cívico-militar y la invisibilización de la represión estatal durante el período democrático constituyen otro de los nudos que la obra de Comedi se encarga de desmontar.

Afamado es el pabellón de homosexuales de la cárcel de Devoto en los relatos de represión policial, debiera ser ocasión entonces de descentralizar los estudios y preguntarse qué ocurría hacia el interior del país. El audiovisual nos adentra en la violencia institucional y parapolicial que debieron vivir quienes, durante esas décadas, habitaron la ciudad de Córdoba. Para nada menor el ejercicio político de Comedi de tornar visible aquello que ocurría en latitudes otras del territorio argentino. La Academia quizá debiera tomar nota. Las derivas del relato sonorovisual se vuelcan sobre esa sociedad disciplinaria que el siglo XIX inventó y aparece entonces la vida al interior del sistema carcelario³. Los testimonios se entretajan con rastros de ausencia. El campo sonoro se substrahe y el super 8 deviene soporte ficcional, *huella* de los archivos que jamás fueron ni serán. La voz de Comedi hija hace frente a las palabras acalladas y relata, “Jaime entró a trabajar como policía juvenil cuando tenía 16 años. En el correccional donde hacía las guardias, en una requisa, alguien encontró una carta de amor de un presito a un pibe de su barrio. Como botín de guerra le entregaron la carta al comisario. El pibe, que además de pobre era marica, terminó internado en el hospital. El comisario decidió hacer una limpia, “¿quién más?” preguntó. Alguien señaló a mi papá. A los 16 años a Jaime lo echaron, por puto”. La sexualidad encuentra intersección con la clase social, ese gran vector capitalista productor de subjetividades y jerarquías corporales. Aún cuando la pobreza es una realidad de los países del sur, ser pobre y homosexual no son intersecciones posibles dentro de los normas de inteligibilidad de la sociedad homolesbotransfóbica en la que vivimos. La imagen fotoquímica se vuelve entonces territorio de presencia material, registro de aquello que a lxs sujetxs *no se les ha permitido ser*. La violencia institucional y el abuso de poder del sistema carcelario encuentran una perversa justificación en la producción de una pretendida verdad del sexo. Uno de los entrevistados detalla así los marcos de represión policial: “te interrogaban en la pieza donde torturaban. Tenían las camas elásticas con los elásticos de hierro y los aparatos de radio con las pinzas con que hacían los electroshocks [...] Eso yo lo vi y estuve ahí [] Me preguntaban de las fiestas, dónde yo iba, quién eran los homosexuales, qué hacían, qué esto, qué lo otro”.

La acumulación fragmentaria de testimonios conforma así una amalgama de vivencias que pulsa agudamente sobre los marcos de inteligibilidad del pasado que han instituido los relatos hegemónicos de las memorias. La puesta en discurso de las experiencias trastoca las mixturas de saber-poder y la administración de modos de subjetivación que ha producido el imaginario social nacional. El acercamiento al pasado

³ Las derivas recorren asimismo los disciplinamientos del sistema médico y del educativo pero un análisis tal excedería los objetivos del presente estudio.

que realiza Comedi recupera relatos sexodisidentes, subjetividades que desordenan las epopeyas de devenires teleológicos y lineales propios de las producciones memoriales (Insausti, 2018).

II. La reivindicación de los placeres

Pero quizá – aún tras las cuatro hojas precedentes y el estudio del que este artículo se desprende – no hayamos rozado todavía el diamante en bruto que Comedi nos concede. Dos jóvenes parecen no poder soltarse, bailan al ritmo de una música que no nos es permitido percibir. Lxs cuerpxs desordenan la imagen. Desde el desenfoque, el movimiento puja por imprimir el goce y dejar *huella*. Los rayos de luz que no alcanzan a formar imagen en el plano focal atraviesan el objetivo y provocan un fenómeno parásito, el flare. Hay, en todo momento, un ejercicio por inscribir lo *abyecto* y trastocar el lenguaje. El gran hallazgo de la obra sea tal vez la celebración del escándalo y del goce, la ruptura con aquellos relatos arquetípicos de gestas heroicas estructurados en torno a las figuras de mártires o de héroes en los que la disidencia sexual ha sabido inscribir sus producciones memoriales (Insausti, 2018). La narrativa de *El silencio es un cuerpo que cae* se desmarca del relato del terror y es precisamente allí donde se vuelve potencia política. En el goce, lxs cuerpxs son sujetxs empoderadxs.

El audiovisual recupera las experiencias de yire, de promiscuidad y sexo propio de las culturas sexodisidentes y marica en particular. Esa que, a partir de la década del ochenta y frente al mito del amor romántico y los marcos de la corrección política contemporánea, el relato de la gaicidad dejó de lado en busca de una legitimación en el espacio público (Insausti, 2018). Un puente separa el barrio con sus casas bien del campito de yire, nos hace saber uno de los testimonios. Una calle larga. De un lado el mercado y las casas *lindas*, del otro las vías, el puente, la villa y los prostíbulos. Si bien el puente emerge aquí como productor de una constitución alineada de campos excluyentes – visuales, identitarios, morales –, el testimonio reconoce con gran elocuencia la comodidad que Jaime sentía de ese lado-otro del puente. La frontera que en primera instancia aparece como normalizadora, es pronto resignificada y el puente deviene escenario de homosociabilidad, territorio de agenciamiento de subjetividades-otras. La juerga y su irreverencia, entonces. El under cordobés aparece de la mano de las performances del grupo Kalas. El lugar, Píaf Disco; ese boliche disidente que en su nombre homenajea a la cantante francesa – su marginalidad, rebeldía y transgresión. “Enciéndanse, las luces del viejo varieté”, canta la Delpy en un número teatral dotado de gran virtuosismo, “necesitamos olvido y el placer de ver a los artistas, esos ilusionistas que hacen al mundo desaparecer”. Las palabras resuenan, están cargadas de una brutal reflexión metadiscursiva. “Siempre es igual: cartón pintado y un fondo musical. Disimular, el espectáculo debe continuar”. La tercera persona del plural, como si lx cuerpx arriba del escenario no fuera consciente de su entrega e subordinación para hacer ese “mundo – heterocisexista – desaparecer”. El goce en el escenario se mofa

del disciplinamiento de la matriz sexo-genérica y de su pretendida producción de verdad.

Una fiesta al interior de una residencia privada. Lxs cuerpxs aparecen montadx con ropas exuberantes y hacen uso de la feminidad, desplazando una vez más la norma. Performances que podrían ser asignadas a lo que el lunfardo convino en llamar *locas*. Una a otra, las imágenes son instantes decisivos. Cabría preguntarse entonces si nos encontramos en la foto o en el cine. ¿O *entre* la foto y el cine? “Otra amiga de Jaime, Luisa, me contó que cuando ella cumplió 40 le pidió a sus amigos que cada uno le organizara un numerito”, relata Comedi. La loca y su goce son centro de la fiesta, figura celebrada y reivindicada. Las fotografías no pueden menos que desprender el deleite y regocijo que lxs cuerpxs desbordan. Las mismas generan para con lx espectadorx una extraña complicidad, le hacen al mismo tiempo partícipe y ávidx. Las esporádicas miradas que atraviesan la pantalla denotan el simulacro del documento fotográfico – la condición de *puesta en escena* – de esa situación que se sucede frente y que bien podría ser clasificada *de cine*. Pero también de la *puesta en escena* que constituye vivir *en* el sistema sexo-género. Frente a la parodia a la que creemos estar asistiendo, es en verdad la sala de cine la que se vuelve parodiada. Asistimos al efecto y consecuencia de la imitación en que el género construye su siempre falso-original (Butler, 2000).

El deleite de la existencia, las fruiciones de la carne, los afectos y las risas. La rebeldía y la transgresión, el goce, la libertad, la fiesta. El acercamiento al pasado que ensaya Comedi atenta contra toda fábula y recoge una dimensión de la vida – aquella de los placeres – que en general ha permanecido ausente en las producciones memoriales. Aún sin dejar de lado las denuncias de la opresión sexual y la violencia represiva que han debido de vivir las subjetividades en el pasado reciente argentino, el trabajo comprende que la condición de habitabilidad de esxs cuerpxs se encuentra en el goce. El empoderamiento que concede el goce entonces como posibilidad de resistencia y existencia de estas (nuestras) subjetividades-otras.

III. La estrategia amorosa y base última

El silencio es un cuerpo que cae, entonces. Una (po)ética spinoziana sobre lxs cuerpxs, el goce y su composición. Una mirada a la vida privada para, desde allí, desandar borraduras sociales de nuestro pasado reciente. Jaime muere en un accidente a caballo. Casualmente ese fue el día que su hija Agustina agarra la cámara por primera vez. Los instantes se suceden en pantalla. Jaime cae del jinete. Las imágenes se detienen y asistimos entonces al impulso de la caída contenido en el cuerpo. Es precisamente en la detención que la tragedia de la caída se vuelve posibilidad. El impacto final no sobreviene, el cuerpo permanece. Está presente en la obra, no obstante, una segunda caída – aquella de los silencios colectivos. Antes de su relación con Monona, Jaime había sido compañero sexo-afectivo de Néstor. “Un amigo de mi papá una vez me dijo que el amor no se termina, cambia de forma. Jaime quiso que Néstor atendiera el parto de Monona. Fueron las manos de Néstor las que me tocaron por primera vez. Yo digo

que el silencio es lo único que pesa", relata Comedi. El silencio como un entramado y complejo mecanismo mediante el cual la norma social encuentra ocasión para inscribirse. El silencio aparece entonces dotado de gran densidad y agobiante espesor. Se constituye decididamente en un cuerpo que ronda, que ronda y sofoca. La gravitación propia de todo cuerpo ejerce una (o)presión que le llevará a una caída inminente. *El silencio es un cuerpo que cae* – decididamente. La caída aparece como figura formal, estrategia amorosa en la que Comedi encuentra la base política de la película. Resta sólo por mencionar entonces la que tal vez sea una de las imágenes más bellas de la experiencia sonorovisual, y en la que se halla contenido la potencia del gesto afectivo. Es, ni más ni menos, la imagen de un caballo-otro – lúdico, de color rosa marica y de una libertad que le permitiría emprender vuelo aún sin tener alas.

Bibliografía

BARTHES, Roland (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

____ (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

BELLOUR, Raymond (2009). *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue.

BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

BUTLER, Judith (2000). “Imitación e insubordinación de género” en: *Revista de Occidente*. N° 235. Diciembre de 2000, p. 85 – 109.

DELEUZE, Gilles (2013). *Spinoza: filosofía práctica*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

DI PEGO, Anabella (2015). “La experiencia en Walter Benjamin. Entre el “orden profano” y la “intensidad mesiánica””. X° Jornadas de Investigación en Filosofía. Departamento de Filosofía, FaHCE, UNLP. 19 al 21 de agosto de 2015.

GARCÍA, Luis Ignacio (2011). *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*. Santiago de Chile: TEHA.

INSAUSTI, Joaquín Santiago (2015). “Los cuatrocientos homosexuales desaparecidos: memorias de la represión estatal a las sexualidades disidentes en Argentina” en: D’ANTONIO, Débora (comp.), *Deseo y represión. Sexualidad, género y Estado en la historia argentina reciente*. Buenos Aires: Imago Mundi.

____ (2018). “Un pasado a imagen y semejanza: recuperación y negación de los testimonios maricas en la constitución de la memoria gay” en: *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*. Buenos Aires. 2018 vol. 1 p. 24 – 35.

____ (inédito). “El Frente de Liberación Homosexual Argentino y el grupo brasileño *Somos*. Tensiones en el surgimiento de los primeros movimientos de liberación homosexual”.

RUBIN, Gayle (1989). “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad” en: VANCE, Carole, *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Revolución.

SABSAY, Leticia (2011). *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1990). *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.

TIN, Louis-Georges (2012). *Diccionario de la homofobia*. Madrid: Ediciones Akal.

WITTIG, Monique (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.