

Aproximaciones a las memorias subrepticias en *El silencio es un cuerpo que cae* de Agustina Comedi.

María Guadalupe Russo¹

Resumen

El siguiente trabajo se propone abordar la ópera prima de la cineasta argentina Agustina Comedi: *El silencio es un cuerpo que cae* (2018). La obra explora la vida de su padre Jaime y sus vicisitudes a través de imágenes de archivo compuestas en su mayor parte por videos caseros (tomadas por el propio Jaime quien tenía el hábito de registrarlo todo) y por testimonios de amigos y familiares. Este film en particular nos permitirá indagar no solo sobre los modos de representación de la memoria y sus mecanismos, sino también explorar un aspecto fundamental de este film respecto de la sexualidad, los afectos y los cuerpos en relación a la memoria y el cine. La obra aborda de manera concreta la cuestión de la homosexualidad durante la última dictadura cívico-militar y el período democrático posterior, planteando un panorama de clandestinidad y deseos obturados. Dado que Comedi plantea una serie de temas de gran relevancia nos proponemos analizar los mecanismos de poder que estructuran la experiencia y moldean las formas de vivir y desear.

¹ FFyL-UBA. - guadalupe.russo@gmail.com

Aproximaciones a las memorias subrepticias en *El silencio es un cuerpo que cae* de Agustina Comedi.

Agustina Comedi nació en 1986 en Córdoba. Ese fue el día en que su padre, Jaime, se compró una cámara de video Panasonic y fue una cámara la que tuvo en sus manos en el momento de su muerte en 1999 cuando fue derribado por un caballo en una fiesta. Con su muerte, Agustina comienza a revisar las cintas y hacer preguntas en su entorno familiar y en a su grupo de amigos más íntimo, gays y lesbianas. Es entonces que se entera de los rumores que corrían respecto de que su padre era gay. Su búsqueda la lleva a conocer un mundo desconocido para ella lleno de historias y anécdotas, pero por sobre todo, sostenido por un pacto de silencio desbordado por la culpa.

I. La gente sonríe cuando dice la verdad

El silencio es un cuerpo que cae coloca en primer plano el problema de la representación de la memoria. En este caso en particular la imagen de archivo actúa como un mecanismo que en lugar de sedimentar la memoria la pone en movimiento, la agita y la traslada al presente donde lo filmado es vuelto interrogante. Agustina Comedi comenta al encontrarse con las cintas:

“Me atrapó descubrir la mirada de mi papá, escucharlo detrás de cámara, descifrarlo en los intersticios. No me interesa tanto cuando arma el plano, sino cuando hay algo de lo que se olvida. Sentir que hay algo de lo que ve que lo conmueve. El álbum familiar siempre es una construcción que tiende a presentar felicidad y armonía... Fue como verlo a él. Ver por dónde pasaban sus deseos, sus alegrías, sus miedos.” (Landeira, 2018)

Aquí se advierte cómo el material en video permite descubrir un entramado de afectos que se plasman en diversos gestos, en los registros de la voz, en el interés por una determinada imagen, por la composición de un plano, entre otros. Esto a su vez da lugar a la exploración, también afectiva, de un pasado que se presenta aparentemente ignoto. La directora, entonces, se sirve de estas cintas familiares encontradas para desenmarañar un pasado opacado por engaños, miedos y culpas. Esta suerte de archivo familiar es

revelador en cuanto proporciona una muestra de la cotidianeidad, los pequeños momentos, detalles que escapan a una mirada más propia de la historización pero que son fundamentales para la comprensión, no solo de este mundo familiar, sino también para comprender otras pequeñas historias que componen una memoria imperfectamente colectiva.

El hecho de que la directora se refiera a estas cintas como un álbum familiar resuena con el análisis de las fotografías familiares que la investigadora Marianne Hirsch realiza en su libro *Family Frames* en el que desarrolla su renombrado concepto de posmemoria. Del mismo modo, así como los videos funcionan como registros que permiten establecer una relación más cercana con la historia familiar, sucede cuando se extiende la relación a un nivel más colectivo y generacional en el que se construye un vínculo con un pasado traumático (que les pertenece) a través de las huellas que deja. De este modo una mirada sociológicamente microscópica puede ser el puntapié inicial para descubrir relaciones con otros acontecimientos semejantes en otras esferas o campos sociales. Una experiencia, sin dejar de ser única e irrepetible, puede resonar en otros lugares y tiempos más lejanos, por lo que una historia es capaz de extenderse transversalmente e impactar en otros ámbitos.

Para analizar este film sería interesante utilizar ciertos aspectos de la obra de la historiadora del arte Griselda Pollock, quien desarrolla los conceptos de postafectos y postimágenes y su caracterización del trauma como un no-tiempo o perpetuo presente, una ausencia permanente e irrepresentable por definición. La autora refiere a un tiempo después de cierto evento traumático del que aún no nos hemos desprendido de sus secuelas afectivas. Por lo que las postimágenes son aquellas construcciones estéticas que suceden al trauma y devienen huellas de una corporalidad y memoria desde las que podemos acceder a ese acontecimiento. En *After-affects/After-Images* (2013) analiza artistas femeninas que, de acuerdo con su lectura, no recaen del todo en los mismos *pathos formulae* warburgianos sino que los transforman y crean nuevos en una era considerada post-Auschwitz. Frente a este escenario la tarea del artista no consiste en ofrecer una cura, remedio o consuelo, sino la de crear, transformar, (con)mover, tarea que no puede ser ni más ni menos que *poiesis*.

Trasladando estas ideas al trabajo que nos compete, podríamos afirmar que Agustina Comedi crea una obra de arte tomando un material de *found footage*, y lo reconvierte en algo nuevo. Las imágenes adquieren nuevos significados en cuanto son retomadas en otro tiempo y contexto, mediadas por un evento traumático, y en el que son ensambladas en

un montaje con un sentido que pretende problematizarlas específicamente desde lo afectivo. De las cientos de horas que su padre había registrado a lo largo de los años (160 horas aproximadamente) el resultado del film es una selección de 70 minutos cuyo hilo conductor son las inquietudes y esperanzas que la directora vuelca sobre el material. La directora/hija interroga la vida de su padre/pasado en busca de respuestas y al hacerlo lo mantiene vivo en el presente evitando que se pierdan en el olvido.

El poder de las imágenes demuestra su capacidad para transportar afectos a través de tiempos distantes en un sentido innegablemente personal para la directora pero que también se evidencia en la recepción de los espectadores que se ven conmovidos por la historia contada a través de ellas. Retomando la idea de Aby Warburg respecto de que las imágenes poseen una *supervivencia* (Nachleben), entendido como cierto tipo de agencia propia, nos permite considerar el pasado como una resistencia que perdura a lo largo de la historia y es experimentada como una intensidad afectiva que se reactiva y revive a cada momento. La idea de *pathos-formel*, tal como la describió Warburg, consistía en la descripción de ciertos tipos de expresiones o gestos que se repiten a lo largo de la historia del arte con diferentes sentidos dependiendo del contexto en el que son reproducidos pero que no pierden su intensidad afectiva a través del tiempo y el espacio, y justamente por ello impactan conmoviendo al espectador.

Esta potencia, que es muy propia del cine, es lo que lo convierte en una de las herramientas privilegiadas para dar cuenta de un pasado traumático y de sus memorias subrepticias. En palabras de la antropóloga y cineasta Carmen Guarini (2017):

“El cine es un acto social a la vez que un pacto simbólico; las imágenes no son tanto el testimonio de una sociedad como el de sus representaciones, las cuales están conformadas de memoria y de silencios. El uso del cine permite no solo estimular el recuerdo verbal sino también el gestual. La imagen despliega su capacidad para explorar todas las manifestaciones de la memoria y el olvido.” (65).

Guarini retoma la idea de la entrevista filmográfica como performance de lo que algunos investigadores, como Claudine de France, llaman “profilmia”. La cámara como un tercer sujeto en la relación entre entrevistador y entrevistado no solo captura implacablemente lo que se dice sino el cómo, registra los movimientos del cuerpo, los gestos inconscientes y el tono de voz. En este sentido, la máquina es reveladora ya que aporta datos del orden

de lo gestual y lo afectivo que no se recopilarían en un intercambio puramente verbal, logrando así un acercamiento más íntimo con el otro.

Uno de las escenas más elocuentes del film, en referencia a lo anteriormente dicho, es acompañado por el subtítulo: *La gente sonríe cuando dice la verdad*. Ocurre en un momento en que la entrevistada trata de poner en palabras las predilecciones de Jaime por ciertas zonas de la ciudad que no eran bien vistas por la sociedad. Hasta tal punto invade la vergüenza a la mujer que ni siquiera es capaz de pronunciar una oración completa hasta que repentinamente deviene la risa incontrolable para suplir aquello que se calla pero que no obstante se hallaba implícito. El gesto es lo que entabla conexión con el otro y termina posibilitando un entendimiento que escapa a lo verbal.

El hacer presentes el aspecto gestual en un film es fundamental para develar lo que rehuye a ser expresado plenamente y también para decir lo que no puede ser dicho con palabras, esto es los afectos y las emociones. El cine parece ser el mejor medio para plasmar las emociones que no son fáciles de asir. Como lo analiza Gonzalo de Lucas, el amor no puede ser puesto en un plano, tiene que producirse mediante los gestos que captura la cámara, en el movimiento, en el montaje, se componen en imágenes: “Así que el amor sería una imagen invisible que los cuerpos hacen visible o al menos sensible; y el cine, la búsqueda de los gestos que materializan esas sincronías y desincronías misteriosas.” (de Lucas, 2013: 134).

A su vez, el cineasta es movido por el deseo de tocar o acercarse a lo real. En términos similares se expresa Comedi al referirse a su obra como un gesto para resistir al olvido y al silencio: “Para desandar los pactos sí hace falta un gesto individual, de ir en contra, de romper, de bancársela. Pero el estigma funciona como una red que lo cubre todo. Lo frecuente es formar parte de esa red por la culpa y el miedo.” (Landeira, 2018). A través de su trabajo fílmico, imbricando imágenes y testimonios, por medio del solapamiento y el montaje, la directora nos ofrece acceder a un mundo, aunque velado por la mentira, en el que resurgen y salen a flote memorias que se creían perdidas.

II. Los secretos de una generación

Como se ha mencionado en el apartado anterior el hilo conductor del film son las preguntas que Agustina Comedi se hace y le hace al pasado sobre la vida que nunca supo que su padre tuvo. A lo largo de él va hallando algunas respuestas, lo que genera que los recuerdos y las imágenes se vean replanteadas. Los testimonios de familiares y amigos y su propia voz en off van guiando el recorrido a lo largo de la vida de Jaime desde que era

chico hasta el día de su muerte en el accidente a caballo que queda registrado en film, ocurrido cuando la directora tenía 12 años. El documental devela de a poco una trama secreta ocultada deliberadamente. En él se establece un quiebre entre un antes y un después delineados muy claramente. El film es determinante en este respecto cuando unos amigos de Jaime le confían a Agustina: “Cuando vos naciste una parte de Jaime murió para siempre”. Como veremos a continuación los secretos y las culpas desempeñan el eje de la trama que Comedi va deshilvanando y conduce a una reflexión respecto de ciertos imperativos sociales de llevar una vida “correcta” en la sociedad argentina durante la última dictadura cívico-militar y en los tiempos democráticos que le siguieron.

Una escena muestra a unas mujeres de la familia en una pileta hablando en voz baja (porque la tía estaba en el piso de arriba) sobre si era sabido o no de la homosexualidad de Jaime. Tal es secretismo que, de hecho, nunca se refieren a ello de manera explícita sino que es mencionado entre murmullos como “el tema” del que nadie quiso hablar. Una de ellas opina que no pasaba que se ocultara sino que eran “otras épocas” mientras que otra sugiere que todos lo sabían pero nadie decía nada.

Al comienzo del documental Comedi hace hincapié en el hecho de que Jaime era tratado de manera diferente, que se lo consideraba especial incluso desde que era chico. Y narra una anécdota que le contaron sus tías de cuando una curandera le dijo a la mamá de Jaime que no iba a tener una vida larga porque él no era de este mundo. Agustina reflexiona que: “Esta frase les permitió a ellas, las mujeres de la familia nombrar con amor esa diferencia que no sabían cómo nombrar.” De este modo, la sexualidad de Jaime es presentada como algo innombrable e irrepresentable.

A lo largo del film esta incipiente diferencia se ve reforzada por otros familiares que reafirman que él no era como “ellos”, tenía un perfil diferente. Se pronuncia esta distinción entre Jaime como lo otro en contraposición a “nuestra” familia que era tradicional y común, ambos adjetivos que no lo describían porque no era de “este” mundo. Llegado un momento se lo diferencia por hechos más concretos: se destacaba culturalmente, en el colegio, por su militancia. Pero a continuación la entrevistada no logra asir con palabras el objeto de esa diferencia, como si fuera innombrable, la oración permanece inconclusa pero rotunda: “Fue distinto siempre. Su forma de...”.

De acuerdo con la filósofa Sara Ahmed existen ciertos imperativos de felicidad que se presentan como promesas que se deben cumplir siempre y cuando se respeten lo que la autora denomina como guiones de felicidad. Estas pautas o recetas que se deben seguir al pie de la letra son el modus operandi de los mecanismos de control para mantener el poder

y actúan, por ejemplo, a través del direccionamiento del consumo y la mercantilización de determinados estilos de vida que perpetúan el círculo de producción y consumo. Estos guiones de felicidad constituyen herramientas importantes que operan por medio de la utilización de ciertas emociones y sentimientos, de modo tal que éstos y no otros, sean deseados y anhelados como únicos fines a conseguir, por lo que la actuación de los sujetos gira en torno a estos ideales sentimentales. La clave se encuentra en que ellos se presenten como objetos de deseo nacidos del foro interno del individuo sin que se los llegue a pensar como una obligación o mandamiento proveniente del exterior.

Estos mecanismos, como cualquier otro dispositivo de poder, incluyen por medio de la exclusión. Por lo que en una sociedad conservadora la felicidad residirá en el matrimonio heterosexual y en la perpetuación de la familia tradicional y los valores conservadores que ella conlleva. En palabras de la propia autora: “Es posible pensar los guiones de felicidad como dispositivos de heterosexualidad, modos de alinear cuerpos con lo que ya está alineado.” (Ahmed, 2019: 197). Frente a esto cualquier desviación es inevitablemente patologizada puesto que conduce a la infelicidad, un estado que constituye una amenaza al cuerpo social. Lo otro, lo que no encaja, lo diferente es marginalizado, ocultado y en definitiva, incomprendido: “La infelicidad es expulsada hacia los márgenes, lo que significa que ciertos cuerpos son expulsados hacia los márgenes, con el propósito de que la infelicidad que supuestamente reside en ellos no amenace la felicidad que se ha dado.” (207). En este sentido, las mujeres del documental hablan de Jaime describiendo que le gustaba “andar por *todas partes*”, e inmediatamente se refieren a una división geográfica entre el camino principal donde se bifurcaba, por un lado, el mercado y, por el otro, la zona donde se encontraban los prostíbulos. Lo relevante de este testimonio es que precisamente allí es donde él era feliz. Su felicidad residía en el lugar equivocado. Una anterior pareja de Jaime, Horacio/Delpi, describe que cuando se unió a su grupo de amigos descubrió un mundo distinto, de diversión y espontaneidad. Un ambiente muy diferente en el que estaba, con esos “caretones de mierda” (refiriéndose al grupo de amigos abogados).

La vida de Jaime fue y representa un ejercicio de resistencia y cuestionamiento de lo que implica tener una buena vida y de cómo ello estigmatiza ciertos tipos de lugares y personas. La idea de vivir la vida adecuada se puede observar en el comportamiento de Horacio/Delpi quien tenía que compensar su amaneramiento siendo estudiosa, buena y obdiente ya que de otra forma sus logros se verían opacados y perderían toda validez.

La institucionalización de estas prácticas discriminatorias se refleja en el psicólogo que le comunicó a Jaime que: “Su condición podía ser revertida porque él no era homosexual homosexual. Tenía un porcentaje alto pero no absoluto de homosexualidad en sangre.” Entonces: “la clave era el combate sostenido de esa parte hetero contra la parte homo.” “Hetero mata homo. Todos contentos” concluye Comedi.

Aún así fue el deseo de tener una familia, un hijo, lo que llevó a Jaime a casarse y dejar atrás su vida en pareja con otros hombres. La directora intenta explorar a través de los ojos de su padre sus anhelos y lo que le producía felicidad. A través del montaje, observamos un claro objeto de amor y alegría que es Agustina, tomas de ella de niña en actos escolares, cantando en la casa, en las vacaciones familiares a Disney, etc. Pero también existen otros que se entrecruzan y hasta se solapan con esta vida familiar, esto es: su pasado, sus amigos del mundo clandestino y otros amores dejados atrás. En estos contrastes se evidencia la elección de una vida en detrimento de otra: una parte de Jaime murió cuando nació su hija.

Sumado a la clandestinidad al interior del círculo familiar se le añadía la exclusión dentro de los circuitos políticos. Jaime organizaba en su casa reuniones políticas con miembros de Montoneros, ERP y de Vanguardia Comunista. Como se relata en el film, un dirigente político declamaba: “Ser puto es una desviación burguesa, corrompe el espíritu revolucionario.” Dos amigas entrevistadas de este círculo de militantes políticos, describen sus propias experiencias al interior de las organizaciones en términos del peso que tenía la moral cristiana que se filtraba y era la base del pensamiento de izquierda. Esta rigidez tan miope de los organizaciones se traslucía en un sentimiento de culpa, como lo narra por ejemplo la misma entrevistada, que al quedarse embarazada ella lo sentía como una “mancha” y una situación de la que no sabía cómo salir.

Isabella Cosse analiza la sexualidad en la militancia política en los años 70 y cómo afectó el disciplinamiento verticalista por parte de las organizaciones, como Montoneros o el ERP, en las relaciones entre los militantes. En cuanto a aquellos miembros de orientación sexual disidente la autora confirma lo que las entrevistadas refirieron de su experiencia *in situ*:

“...los diferentes tipos de vínculos amorosos y/o sexuales que se ventilaban estaban dentro de los márgenes de la heterosexualidad dominante. Sabemos de la homofobia dominante en organizaciones que consideraron que los homosexuales ponían en peligro la seguridad interna, en el supuesto de que su

orientación sexual los haría débiles frente a la tortura y desprestigiaban a las organizaciones.” (Cosse: 2017: 39).

Vemos nuevemante aquí el tópico recurrente: un círculo vicioso entre el miedo, el silencio y la culpa, girando sin parar de no ser por la irrupción del gesto intransigente. Jaime, Agustina y los diversos testigos que se presentan a lo largo del documental oponen resistencia al imperativo de felicidad dominante si eso implica obstruir la alegría, el goce y el deseo de todo aquello que se supone diferente, amenazante o simplemente desconocido.

III. El silencio es lo único que pesa

El alivio como liberación frente a la carga del silencio es la sensación que se respira a lo largo de todo el film, y por contraposición la carga que supone la culpa y los secretos. Uno de los testimonios incluso llega a ponerlo en palabras, aunque por sobre todo, esto es perceptible en los gestos de los entrevistados que tienen la oportunidad de contar y compartir: el relajamiento de las posturas corporales, las sonrisas disimuladas, las risas irreprimibles. Lo que subyace, sin embargo es una resistencia a hablar, por miedo o culpa. En este sentido, la cámara puede llegar a inhibir, pero por el otro también es capaz de producir y capturar momentos de espontaneidad que de otro modo no serían registrados. Ya Virginia Woolf presentía el poder del cine para representar aquello que parece inasequible:

“[...] es evidente que el cine tiene a su alcance numerosos símbolos para expresar emociones que hasta ahora se han desaprovechado [...] ¿Existe, nos preguntamos, algún lenguaje secreto que sentimos y vemos pero nunca expresamos en palabras y, si es así, podría hacerse visible a nuestros ojos? (Woolf, 1981: 154)

El cine, como hemos planteado hasta ahora, es uno de los vehículos que pone de relieve los mecanismos de la memoria. El film como material en sí mismo (literalmente la película derivada de *pellicula* como piel delgada o delicada), carga consigo los cuerpos filmados. Lo registrado por la cámara queda grabado físicamente, los gestos suspendidos en el tiempo. Por eso, el cine es una herramienta para pensar lo paradójico de lo ausente que se hace presente.

El cine habita el reino de lo háptico tanto en sentido figurado como en otro más concreto, los videos son efectivamente huellas, vestigios, restos del pasado que se pueden tocar, ver, escuchar, *sentir*. Pero estos sentidos no se encuentran desprendidos del afecto, más bien van de la mano. Pablo Maurette investigó dos temas que han sido históricamente relegados en los estudios académicos como lo son el rol de la carne y el tacto en la filosofía y en la literatura. En su anteúltimo libro de ensayos, *El sentido olvidado*, afirma lo siguiente en relación al vínculo entre afectos y tacto:

“*Affectus* del verbo *afficio* (*ad + facio*) se refiere a toda acción que produce un cambio de estado, que deja una marca, que perturba, que inicia un movimiento, que conmueve. La afectividad no es simplemente una variedad más del fenómeno háptico sino su plataforma originaria, su grado cero.” (p. 59-60)

Es en este sentido que el cine nos permite apreciar el fenómeno de lo táctil por su gran capacidad afectiva. A diferencia de los demás sentidos corporales, el tacto tiene la particularidad de ir en dos direcciones: tocar implica necesariamente su reverso de ser tocado. Esta indisociabilidad que acompaña la acción de tocar no solo supone al otro sino que le otorga igualdad de condiciones. Este rasgo único lo convierte en un vehículo ideal para movilizar afectos, y como lo señalaba Maurette, la afectividad es la condición *sine qua non* de lo háptico.

Volviendo al cine, éste aprovecha la potencia del afectar y ser afectado. En la película de Comedi se intenta exponer un cuerpo y un relato frente a la ausencia de ambos. Las tomas del cuerpo de Jaime emulan los primeros planos de la película en las que el ojo de la cámara se detiene en los detalles del cuerpo del David de Miguel Ángel. En ambos casos parece que se quisiera tocar el cuerpo con la lente de la cámara, aproximarse a él lo más posible. Los lugares que él habitó son recorridos nuevamente, aunque las imágenes solo devuelven lo espectral del pasado. Pero es en el video del día del accidente donde Comedi encuentra la única imagen en que sus padres aparecen juntos. Se los ve bailando y felices. Hay ligereza en sus movimientos. Es un momento de amor y alegría. Todas estas sincronías y desincronías son escudriñadas por la mirada atenta de la cineasta, que yuxtapone el dolor y la felicidad, el alivio y el miedo, lo desconocido frente a las certezas. A través de varios testigos se aborda a lo largo del documental, cómo era vivir en dictadura siendo homosexual. Lo describen como un estado de sitio permanente en el que la amenaza era constante. Uno de los amigos de Jaime declara que en los años 80, una

vez que se había exterminado a las guerrillas y a la militancia política los calabozos se empezaron a llenar de “putos y putas”. Lo más común en ese momento es que se los llevaran presos por averiguación de antecedentes o invocando el famoso Artículo 2do. H (incitación al acto carnal en la vía pública) y una vez allí eran sometidos a interrogatorios y torturas de diverso tipo. Ser gay era vivir en constante peligro, tener que soportar las persecuciones, los golpes y la tortura por parte de la policía y los militares. Por parte de las instituciones médicas recibían elctroshocks, como relata otro de los testimonios en el film. En ese caso las mujeres debían fingir que eran hermanas para evitar sospechas. Esta distorsión de la realidad era una práctica común para sobrevivir. Ya hemos relatado como un psicólogo creía que la homosexualidad era una enfermedad que podía ser corregida. La película concluye con el hijo de Comedi, Luca, dibujando mientras la directora habla con él. Cuando le pregunta qué significa que algo sea maravilloso, responde: “Ver algo que nunca ví por primera vez”. Como ver un leopardo vivo y libre en la naturaleza, añade. Y frente a la pregunta por el significado de la libertad, Luca responde sencillamente: “No tener que estar en una jaula.” Estas palabras en boca de la siguiente generación de la familia Comedi, resumen adecuadamente el trabajo fílmico en cuestión. Lo que la directora ve por primera vez es maravilloso ante su mirada: una nueva cara de su padre se le revela (una que le fue ocultada durante toda su vida), y en particular un posible rostro de un mundo feliz. La imagen, como ella misma lo expresa, más rígida de su padre perteneciente al mundo serio de los abogados pierde su solidez y da paso a una más libre y relajada. Esa libertad se muestra ambigua a lo largo del documental. Ciertamente Jaime fue libre en su querer, en desear, en su amar pero también son innegables las restricciones que enfrentó y lo que debió sacrificar, confinándolo a una vida de clandestinidad y represión. Aún así esta memoria subsiste y es evocada hoy para cuestionar lo que fue y activando un gesto orientado a cambiar lo que es.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2019) *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. (Buenos Aires: Caja Negra)
- Cosse, Isabella (2017) “Conflictos pasionales, sexualidad y militancia en la guerrilla armada en los años setenta en la Argentina.” en Ambramowski, Ana y Canevaro, Santiago (comps.) *Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*. (Buenos Aires: Ediciones UNGS)
- De Lucas, Gonzalo (2013) “Ver, tocar una imagen” en Benavente, Fran y Salvadó Corretger, Glòria (comps.) *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*. (Barcelona: Intermedio)
- Guarini, Carmen (2017) *Antropología visual de la ausencia*. (Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones)
- Ladeira, Florencia Paz (10 de abril de 2018) Hijo de puto: militancia y disidencia, de lo familiar a lo social. *Lavaca*. Recuperado de <https://www.lavaca.org/notas/hija-de-puto-militancia-y-disidencia-de-lo-familiar-a-lo-social/>
- Maurette, Pablo (2015) *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*. (Buenos Aires: Mardulce)
- Pollock, Griselda (2013) *After-affects/After-images. Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum*. (Manchester: Manchester University Press)
- Wolf, Virginia (1981) “El cine y la realidad” en VV.AA. *Los escritores frente al cine*. (Madrid: Fundamentos)