

**Contrastes entre silencios y ruidos: comentario crítico sobre  
*El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017)**

*Contrasts between silences and noises: critical review on  
Silence is a falling body* (Agustina Comedi, 2017)

**Martín Alomar**

Universidad de Buenos Aires – UBA-FADU / ENERC

ORCID: 0009-0009-0685-9688

**Resumo**

Subjetividad, política de géneros, uso de archivos y cine familiar en “El silencio es un cuerpo que cae” (2017), la opera prima de Agustina Comedi. Entre los dos ‘silencios’: el que enuncia el título del film (y puede leerse en la pantalla apenas iniciado el mismo) y el que nombra la directora en una de sus breves intervenciones en la banda sonora del largometraje (“El silencio es lo único que pesa”); se tensa un relato de descubrimientos sobre el deseo, la identidad y el origen.

**Palavras-chaves**

Cine. Agustina Comedi. Deseo. Identidad. Archivo.

**Abstract**

*Subjectivity, gender politics, use of archives and family cinema in “Silence is a body that falls” (2017), the debut film by Agustina Comedi. Between the two ‘silences’: the one that states the title of the film (and can be read on the screen as soon as it begins) and the one that the director names in one of her brief interventions in the soundtrack of the feature film (“The silence It’s the only thing that weighs”); A story of discoveries about desire, identity and origin is tense.*

**Keywords**

*Cinema. Agustina Comedi. Desire. Identity. Archive.*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

## Principio y fin (La forma del deseo)

*Vuelvo siempre a caminar  
tratando de encontrar algo.  
Debí soñar o imaginar  
que en la calle estás rodando,  
y no es verdad que perdí mi amor,  
es que no sé muy bien por dónde vas.  
No puedo resistir esta realidad  
dame pronto una señal.*

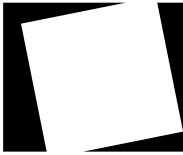
*Es que tu cuerpo  
va flotando por mi habitación.  
Cierro los ojos,  
lo retengo en mi imaginación.*

Federico Moura

El primer *frame* de este largometraje deja la pantalla casi completamente en negro. No es un negro absoluto, la imagen presenta el ruido fotoeléctrico característico de los formatos de video analógico populares para el registro hogareño en los años ochenta. Sobre este fondo aparecen los primeros créditos: nombre de la productora que presenta la cinta y de la guionista y directora. Ya desde su inicio, el largometraje debut de Agustina Comedi expone sus recursos al presentar una pantalla de proporción 4:3 plena de ese negro arratonado (el *aspect ratio* y la textura son propios del video hogareño de comienzos de los 90s). Un instante después, como si se tratase de un negativo, en una composición rebosante de blancos, o mejor dicho 'grises', el filme dedica sus primeros minutos a exhibir su recurso visual preponderante: imágenes de archivo tomadas en algún formato de video (posiblemente vhs-c o hi-8). En el cuadro está el pie del David de Miguel Ángel, y luego recorreremos la anatomía – ejemplar- de esta escultura desde una fascinación casi lasciva que la recorre, literalmente, de pies a cabeza: una mirada queer. Inicialmente pareciera que asistimos a una cinta en blanco y negro. Hay apenas unos (casi) imperceptibles reflejos azulados; un sutil virado que se repite en gran parte del metraje de esta película.

Luego, con la aparición de unas zonas de color cálido (cuando la cámara toma ángulos laterales de la escultura) vamos ingresando lentamente en un universo coloreado con el registro de las filmadoras

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

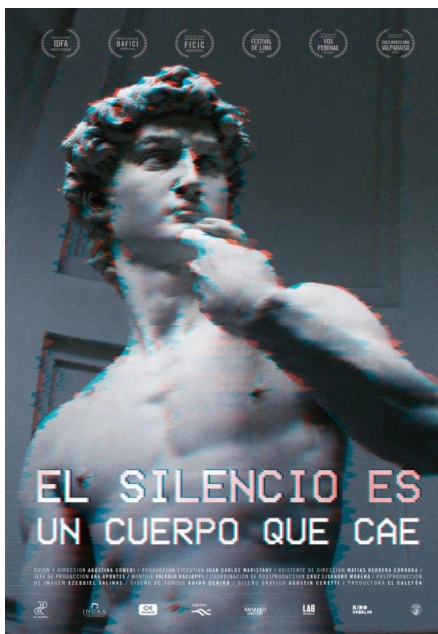
hogareñas de hace unos treinta años. Las imágenes tomadas de una videograbación *amateur* en las que incluso aparece la directora cuando rondaba los diez años de edad, pertenecen a un archivo familiar. Este posee "...un anclaje directo en el pasado y remite a la posibilidad del recuerdo, de la memoria y de la historia" (Elizondo-Rodríguez, 2017: 13). Pasaron apenas tres minutos de película y sin embargo ya estamos insertos en un relato que con un simple procedimiento de apropiación nos sitúa en un tiempo y espacio bastante precisos. El universo de un audiovisual familiar en el que aún no se ha inmiscuido un modo de lectura documental que monopolizará este relato aunque su material principal sean registros familiares en video.

Estamos en la Galería de la Academia, en Florencia, Italia, en algún momento entre fines de los años ochenta y comienzos de los noventa. El que filma, lo sabremos después, es Jaime (el padre muerto de Agustina). En la secuencia ya aparecen otros dos 'personajes' centrales de esta historia, la directora y 'Monona' (su madre). En su expresión se reconoce la fascinación de quienes saben que asisten a una vista sublime, así como la distancia y el tedio de quienes igualmente saben que no pueden disfrutarlo. Al camarógrafo esto no le genera ningún reparo, vuelve inmediatamente a su contemplación fascinada de esa anatomía masculina definida por el canon de belleza occidental como ejemplar.

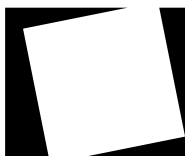
FIG. 01:  
Cartaz do filme *El Silencio es un Cuerpo que Cae*, de Agustina Comedi, 2017

Una cosa queda clara ya desde un primer momento: las decisiones éticas y estéticas que tomó la directora en la realización de este documental son absolutamente conscientes y reflexivas. Así como en contraposición pueda parecer que las que tomó Jaime, su padre, al filmar los viajes familiares que llevaron a los Comedi 12 veces a Europa y varias a Disney, Marruecos, Grecia y Turquía; así como algunos actos escolares y reuniones familiares fueron todo lo contrario. "No siempre

sabemos lo que estamos filmando" dispara de modo nada inocente João Moreira Salles en el inicio de *En el intenso ahora* (*No intenso agora*, 2017). Sin embargo, en la dialéctica entre lo que Jaime pudo haber querido filmar y aquello que Agustina efectivamente seleccionó de esas más de 150 horas de archivo audiovisual residen las claves de un relato que tensiona el par dicotómico privado/público y propone un replanteo de los modos de lectura *privado/documental* que Roger Odin (2008)



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

intenta definir en un texto hoy canónico sobre este tipo de obras, cada vez más frecuentes. En ese sentido, Agustina termina la 'intención en acción' de Jaime. Esos 'recuerdos guardados' por él se vuelven obra en manos de ella.

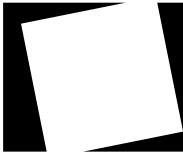
Por todo esto, a pesar de la 'inconsciencia' de Jaime al escoger filmar al David de MA desde casi todo punta de vista posible; es la mirada de Agustina la que decide que ese sea el comienzo de este documental, y al hacerlo, propone toda una declaración de principios. Esta versión escultórica del célebre personaje bíblico presenta el cuerpo de un hombre musculoso, no el de un joven desgarrado como lo hacen Donatello o Verrocchio. Y en vez de hacerlo vencedor<sup>2</sup>, lo presenta en tensión como si se preparase para el combate. Su cuerpo girado, la cabeza mira hacia su izquierda, manteniendo los ojos fijos en su objetivo, frunciendo el ceño. El rostro y el movimiento se presentan en tensión, contenidos. Hay gran concentración en la expresión. El movimiento es centrípeto, con líneas de fuerza que vuelven al bloque. La mirada puede interpretarse como mostrando el momento en el que David ha tomado la decisión de atacar pero aún no ha comenzado el combate. La nivel de síntesis conceptual y simbólica en los escasos minutos que lleva el relato audiovisual es apabullante. La introducción es magistralmente sintética, críptica, poética y transparente en sus intenciones. La familia, el origen, el deber, el deseo, la mirada homoerótica, el cosmopolitismo de los viajes de la pequeña burguesía argentina y los secretos; son algunos de los principales asuntos de los que se ocupará este documental en los próximos setenta minutos. Pero ya fueron presentados, sin palabras y recurriendo a un inteligente montaje de un material de archivo que constituye el corazón visual de esta obra. Por corte volvemos al negro arratonado, con ruido, de video, y ahora sí, el título: *El silencio es un cuerpo que cae*.

El prólogo se extiende por unos minutos más. Por corte saltamos a la imagen, también de archivo, de la visión desde una ventana de un medio de transporte (parecería ser un tren en movimiento). El material presenta un montaje propio en el que por un instante vemos el rostro de la directora en la época. En seguida llega su primera intervención directa desde la banda sonora: "Mi papá filmaba todo el tiempo. Cuando nací se compró una Panasonic (sic) y cuando murió en un accidente en enero

---

2 Con el cuerpo de Goliat vencido a sus pies, tal como es retratado en la mayoría de las demás versiones de este tema.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

del 99 tenía la cámara en la mano". La afirmación es tan contundente que le siguen unos instantes de silencio y contemplación. Esta primera intervención de la voz de Agustina continúa delineando a Jaime ya no solo desde su mirada (hecho que además justifica) sino desde la percepción que organiza el relato: para la directora, entre muchas otras cosas, su padre era 'el hombre de la cámara.' Seguimos viendo a través de esa ventana como la tarde da paso a la noche. Sin solución de continuidad estamos en Disney, sumergidos en show en la noche más cerrada. Figuras espectrales, proyecciones lumínicas de animales, casi como si fueran fantasmas, cruzan la pantalla de izquierda a derecha.

La directora prosigue su relato: nos ubica ahora en 1993 y cuenta que su rendimiento como estudiante era inmejorable, así como el de su padre y madre en el campo profesional. Dice que el ritmo de los viajes era vertiginoso. De repente la figura de un caballo (o unicornio) rosa cruza la pantalla en sentido contrario a la fila anterior. La imagen se detiene. Desde el comienzo del film cada 'congelamiento' de la imagen es acompañado con el sonido de teclas, como si alguien presionara la barra espaciadora (un código bastante común para los programas de edición y reproducción de video). Como si la enunciación señalara constantemente el carácter artificial y mediado de este discurso. Como si la artificialidad del relato fuera puesta de manifiesto constantemente para señalar que el 'yo' de la enunciativa es quien ordena y dosifica esta representación.

Aparece en pantalla un nuevo texto: "NADA MAS DE AQUEL TODO". Y una vez más el corte lleva a un nuevo salto en el tiempo. En cuadro vemos una parrilla en la que se cocina un asado y escuchamos la voz de un hombre que nos sitúa; "Hoy es domingo 10 de enero de mil nueve noventa y nueve". El relato se revela caprichoso y barroco con un nuevo corte, disfrazado como una transición con ruido de video analógico en la pantalla. Ahora vemos, en la misma situación que la imagen anterior una imagen de un hombre en contraluz. Es decir, notamos por el fondo que se trata del mismo espacio que veníamos viendo, y delante, recortada, la silueta de un hombre, casi como un negro pleno, completamente oscuro. De nuevo se escucha la barra espaciadora y el código comienza a funcionar como verosímil de este relato, Agustina dice ahora: "Él es Jaime, mi papá, esta es una de las pocas veces que aparece en cámara" y vuelve a escucharse el sonido de la tecla que automáticamente 'libera la pausa'. Los modos de lectura *documentalizable* y *privado* terminan de implosionar juntos dejando en claro cuál será el procedimiento

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

principal de este largometraje. Oímos ahora a Jaime en una enumeración de dedicatorias de un brindis que estaba propiciando. La última es particularmente singular, y lo mismo debe haberle parecido a la directora: PARA LOS QUE SUFREN es el nuevo texto que se superpone en la pantalla y preanuncia el final de este prólogo. Es ESE '10 de enero'. Por si no quedara claro, la directora vuelve a enunciarlo, esta vez desde su voz: "Este 10 de enero mi papá se murió"

Si algo podemos criticarle a esta ópera prima es lo poco que deja librado a la imaginación del espectador. En ese sentido es tan programática, que por momentos casi se vuelve parte de una didáctica simple puesta al servicio de cómo Agustina recuerda, o mejor dicho, de cómo quiere que percibamos a su padre y (sabremos poco después) a su lucha. También sabremos poco después que quien sostenía la cámara en ese último plano que Jaime protagonizó era ella. La enunciación audiovisual nos irá confirmando esa y otras sospechas. Esta película no es una obra de revelaciones sutiles, sino la confirmación unívoca de que la historia personal que la directora creyó encarar se desborda, movilizándolo otros relatos, invocados en puentes de sentido.

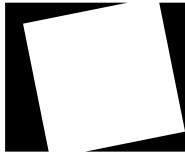
La narración se amplía hasta devenir de un modo incuestionablemente político en el retrato de una generación de militantes de izquierda y también de sobrevivientes de la comunidad LGTTIBQ de los '70 y '80. Sobrevivientes de la dictadura, y también del SIDA. Todo pareciera suceder desde la más pura lógica de la causa/efecto, pero en el fondo, resuena la sospecha de que los oídos que recopilaban estas entrevistas y les dieron orden con este montaje tan contundente no podrían haber contado otra historia. Confirmando esto, lo siguiente que vemos son de nuevo imágenes de campos vistos desde una ventana de un vehículo en movimiento. Lo que escuchamos es de nuevo a Agustina: "Al tiempo un amigo suyo, de los muchos que yo no conocía, me vio en la calle y me dijo: -Cuando vos naciste, una parte de Jaime murió para siempre."

El funcionamiento es casi de manual. Estos primeros cinco minutos de relato audiovisual clausuran con la (ya clásica a esta altura) presencia de una 'intriga de predestinación' (cfr. Aumont 2005). La directora emprende entonces ante nuestros ojos la búsqueda de la verdad<sup>3</sup>. Lo hace tan evidentemente que en seguida enuncia, textual, que: "Al día

---

3 Conectando con toda una tendencia, casi un género, dentro del documental latinoamericano de los últimos 20 años: el documental de búsqueda (ver Jean-Claude Bernardet en *El cine de lo real*, Colihue).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

siguiente revisé los bolsillos de los sacos de mi papá (...) Ni siquiera sabía bien que buscaba”.

Algo de la lógica interna de esta obra se pega irremediabilmente con la de la narración del cine más clásico. Pero lo hace disfrazado de documental de autor(a). Quizás por eso los tres procesos<sup>4</sup> cuya puesta en marcha caracteriza el modo de lectura *documentalizante* según Odin se hacen presentes de modo tan explícito. Es como si la narración buscara por todos los medios posibles que no dudemos de su nivel de veracidad. En ese sentido, este documental no presenta formas demasiado novedosas de vincular la imagen con el sonido. No hay instancia de deconstrucción de las funciones discursivas del material de archivo, si bien su uso y dosificación responde a un principio de organización del relato audiovisual con algunas sutilezas y sumamente consciente de dichas funciones y su posible simbolismo. No hay problematización de esas imágenes, simplemente son comentadas a modo de ampliación de su sentido o señalando algún posible contrapunto desde la banda sonora. Como es frecuente en este tipo de películas, la banda sonora controla la significación principal del discurso audiovisual, subordinando las imágenes a servir de marco (o fondo) para el relato que es construido desde la oralidad de la enunciación, casi siempre en la voz en *off* de la directora. Así, desde el principio, el fin queda claro.

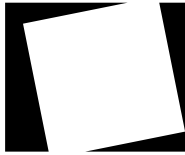
Estamos ante un tipo inusual de viaje iniciático. Uno presentado de un modo particularmente elocuente, el de los hechos reales. Una gesta histórica atravesada por dos ejes determinantes. El factor afectivo, ineludible pues se trata de su padre. Y las implicaciones políticas específicas del caso: pocas veces antes<sup>5</sup> un largometraje argentino expuso de modo tan claro, fuerte y poéticamente potente las particularidades de la vida del colectivo LGBTIQ inmerso en la convulsionada lucha política de la izquierda en la dictadura que gobernó el país durante la segunda mitad de los 70. Tal vez porque funciona (casi) a modo de un grito urgente que es en definitiva un pedido de justicia, este largometraje no pasa desapercibido en la coherencia y cohesión en la que buscando retratar un deseo, termina configurando una cartografía emotiva en la que el cruce entre público y privado configuran la relectura de una época en la que los prejuicios y la violencia sesgaron la vida de una generación.

---

4 La construcción de un enunciador real, el cuestionamiento de este enunciador en términos de verdad y la evaluación del valor informativo de lo que se ha mostrado.

5 Quizás podría considerarse Rosa Patria (Santiago Loza, 2009) como un antecedente válido.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

## **Público y Privado (Memoria y Registros)**

Forma y contenido se conjugan de modo sensible en los tramos de entrevistas generadas para este documental. El montaje en ese sentido es clave. Vemos como alternativamente Agustina entrevista a familiares y amigos de Jaime e inicialmente se encuentra con una fuerte resistencia a siquiera mencionar el hecho de que su padre vivió más de la mitad de su vida sosteniendo relaciones afectivas abiertamente homosexuales. Así gran parte del cuerpo principal de este filme consiste en el camino que recorre desandando un gran entramado de secretos, verdades dichas en voz baja y también, alguna que otra mentira. El grado de intimidad a los que se llega en algunos momentos es estremecedor, la sensación de enfrentarse a la honestidad más pura, emociona. Hay algo del pudor con que la directora aborda las entrevistas que se evidencia en la forma de las mismas. Como si filmar y sentir se volviesen parte de una misma cosa. El compromiso del espectador que este largometraje logra es tan fuerte por ese modo único que tiene de filmar lo íntimo. Hay más de una entrevista en la que podemos percibir como en determinados momentos la directora perpleja ante los niveles de intimidad de lo confesado por sus entrevistadxs, baja la mirada; y lo manifiesta con la literalidad de bajar la cámara.

Es particularmente llamativo un momento al comienzo en el que se dice que Jaime era "especial" y "distinto". Como si aquello que lo volvía especial fuera indecible, innombrable. En ese aspecto cabe destacar el recurso que encuentra la directora para cuestionar (y poetizar) algunos de los testimonios que va recogiendo. En el filme conviven tres tipos (y texturas) de imágenes. En primer lugar, el material de archivo, las filmaciones que realizó en su mayoría Jaime, de viajes por el mundo, reuniones familiares y actos escolares, aunque dentro de este primer apartado se cuele alguna que otra sorpresa. En segundo lugar, las entrevistas, realizadas en video digital, manteniendo esa característica fría de la imagen electrónica. Problematizando con un relato lleno de confesiones amorosas la distancia que inevitablemente impone la dureza de la imagen del digital. Por último, la inclusión de unas cuantas secuencias filmadas en súper 8, único soporte filmico usado para el documental, en las cuales la directora busca traer a la película la subjetividad de Jaime frente a las lecturas que se desprenden por el cómo es 'contado' por lxs demás. Presente, entre otros momentos, en los relatos de terceros sin imágenes; y también cuando Agustina tiene que hacerse cargo de decir lo que otrxs no se animaron a explicitar sin



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

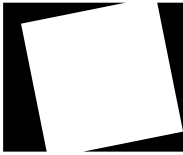
e-ISSN: 2179-8001

eufemismos. Por ejemplo, después de una de las primeras entrevistas, un relato familiar de una de sus tías en el cual se habla de su sensibilidad, su diferencia, su sociabilidad; la directora elige insertar la primera de estas secuencias: imágenes de dos niños cargadas de una afectuosidad particularmente física. Absolutamente desexualizadas, inocentes y aun así, inquietantes, sobre todo porque en el *off* de ese momento las palabras de la directora hablan de 'nombrar la diferencia con amor' y ya en esta fase inicial, el clima enrarecido del relato ha dado demasiados indicios sobre la hipotética bisexualidad de Jaime.

Así, historia, memoria y archivos se vuelven presentes en una serie de conceptos y problemas que las diferentes subjetividades que construyen este relato van poniendo de manifiesto. Como perspectivas que reconfiguran levemente con cada capa de sentido que enuncian diferentes campos de disputa e intervención. "Al privilegiar el análisis de los excluidos, de los marginados y de las minorías, la historia oral resaltó la importancia de memorias subterráneas que, como parte integrante de las culturas minoritarias (...) se oponen a la 'memoria oficial', en este caso a la memoria nacional." (Pollak, 2006:18).

Es así como desde una sucesión de testimonios de personajes que formaron parte de la vida privada, aunque bastante pública, que llevó Jaime dentro de la comunidad LGBTTIQ cordobesa ingresamos en el terreno de los conflictos y disputas que generaba esta última dentro de la militancia izquierdista en la década del 70. Las entrevistas familiares van a presentar la particularidad de ser registradas con la visual extrañada de quienes no pueden hablar de frente. Ángulos inusuales se oponen a planos frontales desde los cuales lxs amigxs de Jaime van a encarnar la diferencia, enfrentando los prejuicios, cara a cara. Sobre esto último en particular, resulta especialmente potente el momento en que la directora entrevista a 'Su', una amiga de Jaime. Es la entrevistada misma quien saliendo de un momento de elocuente incomodidad en que se encuentra quien decide tomar el toro por las astas y mirando por sobre la cámara pregunta: "Yo creo que lo que vos querés preguntar es esta historia sobre los temas de la homosexualidad" (sic).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

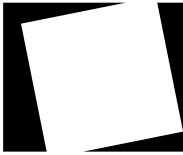
e-ISSN: 2179-8001

El momento es de una franqueza inusual, y la misma directora, sorprendida se enreda en noes y sies, y asiste con sorpresa al pedido de la entrevistada de apagar "ese aparato" (refiriéndose a la cámara) para poder abordar esos temas que en términos de ella son "personales" y corresponden a la "historia nuestra". La resolución de este momento establece una ruptura en detrimento de los factores de continuidad y estabilidad discursiva del relato. La imagen se "congela" con la entrevistada casi saliendo de cuadro, descentrada, pero el registro de audio continúa y entonces escuchamos a la entrevistada excusarse "lo que pasa es que cuesta" y explica "la sensación interna no era de doble vida", para extenderse volviendo a polarizar la cuestión en términos de público y privado en un contexto en el que la homosexualidad era reprimida desde los aparatos de militancia comunistas a los que pertenecían la entrevistada y Jaime; y perseguidos desde las instituciones policial y militar dentro de un esquema conocido de terrorismo de Estado que reinó durante la última dictadura militar.



FIG. 02:  
Fotograma do filme *El Silencio es un Cuerpo que Cae*, de Agustina Comedi, 2017

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Hay una ausencia que sobrevuela el filme desde su costado más oscuro. Se genera en las diferentes narraciones que construyen el perfil de Jaime previo a su deseo de ser padre y al momento en que conoce a la madre de Agustina. De hecho el personaje de Monona, esta mujer que se casó sin saber nada de la vida anterior de su marido, a quien le tocó recibir anónimos en los que exponían el pasado homosexual de Jaime y eligió ignorarlos, se empequeñece cada vez que algún testimonio hace referencia a Néstor. El gran amor de Jaime, primero y su mejor amigo y el obstetra que asiste el parto de su hija después. El uso de archivos en este film estalla en su emotividad cuando se pasa de las viejas video-filmaciones capturadas por el ojo de Jaime a la imagen de aquí arriba. Un pseudo-collage que la directora prepara con la ayuda de su madre cuando en el jardín de infantes le piden que lleve una foto del casamiento de sus padres. Todxs lxs principales retratados en la imagen tienen pegados unos papelitos que los nombran y explican quiénes son. Salvo Néstor.

Mientras se suceden los reencuadres que fragmentan y dan entidad a lxs familiares más próximos de la pareja, escuchamos a Agustina contar que poco antes de realizar esa tarea Monona había recibido el primer anónimo en el cual le decían que Jaime era homosexual (y no que lo 'había sido') y que Néstor había sido su pareja. Esa sola alusión cubre cada aparición de Monona, anterior o posterior a ese anuncio, de una pátina de estoicidad y dolor inexplicables. Los dramas del relato se multiplican progresivamente y con esta repentina revelación, se ocasiona una brutal reelaboración de los ya expuestos.

La secuencia que sigue vuelve a sacar provecho del contraste y genera nuevas fricciones entre memoria y registros. Una secuencia de fotos de 'el viaje a Europa' que hicieron Jaime y sus amigxs. Su en otra entrevista señala que fue en 1985 y en seguida Agustina se encarga de aclarar que tanto el casamiento de sus padres como su nacimiento tuvieron lugar en 1986. Las movilizaciones ideológicas y afectivas que supone esta modulación discursiva del relato provocan una vez más un cimbronazo sobre la noción de límites entre lo público y lo privado que la enunciación de este filme pone en crisis constantemente. Si bien esta pareciera ser una de las cuestiones centrales del cine construido en base a archivos familiares; la aparición de nuevas perspectivas y la yuxtaposición de diferentes mundos interpersonales en el relato dotan a este filme de ciertos aires de culebrón. La razón es sencilla: lo que se cuenta aquí es una historia intrafamiliar.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Pero lo que vuelve al film, en ocasiones, un culebrón (sin ninguna alusión peyorativa al término) no es la exposición de la historia familiar (zona transitada por un porcentaje alto de los documentales argentinos de los últimos años) sino el tratamiento que hace de los “chismes”, los “no dichos” y los “entredichos” la directora, entendidos estos como formas de conocimiento “menor”, no oficial, y por eso mismo alternativas y, según el caso, contra hegemónicas. Comedi pone su vida privada en el ojo público, exponiéndose en el proceso. Esta dualidad entre lo público y lo privado atraviesa este relato de modo transversal, ya que es una cuestión central acerca de cómo pueden permitirse verse y mostrarse gran parte de lxs entrevistadxs en este filme. Y es sobre ese silencio, sobre el decir o callar que esta película edifica con inteligencia y sin sobriedad un debate acalorado y emotivo. La cuestión se vuelve particularmente álgida en nuestros días, en los que las redes sociales vuelven a cuestionar insistentemente sobre esta frontera invisible.

### **Modulaciones de la memoria (Mirar el silencio)**

El período histórico que cubre el relato de este largometraje se extiende por casi 30 años. Al reescribir su propia historia, Comedi indaga también los cambios políticos y sociales que atravesó el país en las décadas de los 70, 80 y 90. Este repaso histórico recibe en su obra la curiosa forma que le da el estar modulado por una memoria afectiva, pero también analítica. Las contradicciones que la ignorancia y el prejuicio expuestas en la reconstrucción histórica desde el contraste de subjetividades se inscribe en un contexto donde los marcos de lo decible y lo sugerido ponen de relieve la hipocresía y los umbrales de vergüenza sobre los que las diferentes identidades retratadas construyen sus visiones del mundo y de los demás. Sintomático de esto es como está trabajada la presencia y la ausencia de Néstor, su corrimiento del centro de la escena (de la vida de Jaime), su enfermedad (y aquí aparece la alusión al SIDA más sentida) y su posterior muerte.

En síntesis, el ejercicio formal que se propone como dispositivo central de este largometraje es el de anclar su grado cero, es decir su presente, en el montaje. Contar desde ese espacio de re-escritura e intervención del material de archivo con una narradora que monta y yuxtapone viejas fotos familiares junto a audiovisuales de diversa procedencia: el archivo de video-filmaciones familiares, pero también entrevistas en las que familia y amigxs de Jaime evocan su figura desde varias ópticas posibles, casi a la manera de un Kane posmoderno (ambiguo y poseedor

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

de una sexualidad fluida, inasible y sorpresiva, incluso para aquellxs que estuvieron más cerca de él). No hay inocencia en la construcción del relato, ni tampoco la hay en la combinación de la banda sonora y la banda de imagen. La mirada, no obstante, es amorosa y quizás a pesar de exponer un 'outing' sin sutilezas, la aceptación y el filo que transita este relato compone un recorrido en el cual Comedi no logra verificar el valor de los deseos de su padre, porque los mismos estaban teñidos de contradicciones. Lo que se narra en el documental tiene que ver con eso que uno deja fuera de uno mismo para perseguir su deseo; en el caso de Jaime, construir una familia.

Sobre la hipocresía y la represión de nuestra sociedad hablarán largo y tendido todxs aquellxs que se cruzaron con Jaime en distintos momentos de su vida. La conclusión del filme es con una escena en la cual la directora juega al 'veo-veo' con Luca, su pequeño hijo. Cuando Agustina le pregunta qué ve, él le contesta "algo maravilloso". ¿Qué es maravilloso? "Un leopardo que esté libre", responde Luca. ¿Y qué es ser libre? "Ser libre es no estar en una jaula", afirma su hijo. Y es entonces que el abordaje histórico que hace Agustina para reescribir la historia de Jaime, pulveriza las categorías de lo público y lo privado para por fin liberarlo, y transformar ese recorrido lleno de libertad y amor en algo maravilloso, para que ya no haya secretos ni sentimientos indecibles. Y ser como se es sea posible.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

### **Bibliografía Consultada:**

AUMONT, J. (y otros). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

BURKE, P. "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro", en BURKE, Peter (ed.). *Formas de hacer historia*. Barcelona: Alianza, 1996.

ELIZONDO, C.; RODRÍGUEZ, A. F. (comps.) *Tiempo Archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Bernal: Unidad de Publicaciones, Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes, 2017.

FOSTER, Hal. "Impulso de archivo", en *Revista Nimio*, N. 3, Septiembre 2016.

ODIN, R. "El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático", en *Revista Archivos de la Filmoteca*, N. 58, Octubre 2007-Febrero 2008.

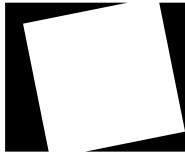
LANZA, P. "El cine que trabaja con material de archivo es un cine de Resistencia. Entrevista a Luis Ospina", en *Revista Cine Documental*, N. 17, 2018.

PIEDRAS, P. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

POLLAK, M. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Al Margen, 2006.

TRAVERSO, E. "Historia y memoria. Notas sobre un debate", en FRANCO, Marina; LEVÍN, Florencia (comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

## MARTÍN ALOMAR

Designer de Imagem e Som (Fadu-UBA), docente e pesquisador em *Historia Analítica de los Medios Audiovisuales* (adjunto en Cat. Manetti). También atua como professor na ENERC (*Historia del arte y Lenguaje cinematográfico*), no ISER (*Crítica cultural*) e no Programa UBAXXI (*Semiología*). É pós-graduado em *Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino; Preservación y restauración audiovisual y Prácticas Artísticas y Política en América Latina* (todos no FFyL-UBA). Participou de publicações no México, España, Brasil y Argentina. É produtor e diretor cênico e de audiovisual. Sua produção acadêmica aborda problemas de género e reivindicações poético-políticas através da fusão de diversas linguagens técnicas e expressivas.

---

**Como citar:** Alomar, M. (2023). Contrastes entre silencios y ruidos: comentario crítico sobre *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017). *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

**Doi:** <https://doi.org/10.22456/2179-8001137040>

---