

La deconstrucción del archivo filmico familiar en *Daughter Rite* y *El silencio es un cuerpo que cae*

María del Campo Márquez¹

Recibido: 9 de febrero de 2023 / Aceptado: 1 de junio de 2023

Resumen. Al igual que otros espacios sociales considerados naturales e inmutables, la institución familiar ha sido criticada desde posiciones queer-marxistas. Estas la han tomado como parte del engranaje de la reproducción social y, en consecuencia, como uno de los lugares donde se produce el disciplinamiento de los cuerpos en un sentido asimilable por el sistema capitalista binarista y heterocentrado. Partiendo de esta comprensión, han dirigido su esfuerzo crítico hacia el cuestionamiento de las narrativas familiaristas que ocultan la función de la institución familiar a través de su romantización, así como hacia la apertura de horizontes imaginativos y prácticos que posibiliten la afirmación de un modo de generar parentescos no supeditados a la primacía de lo biológico-genético. En el presente artículo replicaremos este gesto doble en el campo de la cultura audiovisual. En primer lugar, examinaremos, desde Roger Odin y Marianne Hirsch, el modo en que la mitología familiar es apuntalada a través de la creación y visualización del archivo filmico familiar. Seguidamente, nos haremos cargo de aquellas producciones filmicas en las que las cineastas se relacionan críticamente con su propio archivo filmico en un intento por visibilizar las violencias familiares que este oculta y/o las historias de disidencia que, habitando en él, acaba por silenciar. *Daughter Rite* de Michelle Citron y *El silencio es un cuerpo que cae* de Agustina Comedi son las obras que delimitan nuestro campo de estudio. Por último, expondremos la contribución de estas cineastas a la tarea enunciada por Donna Haraway (2020) en *Seguir con el problema*.

Palabras clave: Michelle Citron; Agustina Comedi; estudios LGBTQ+; estudios queer; cine

[en] The Deconstruction of the Family Film Archive in *Daughter Rite* and *El silencio es un cuerpo que cae*

Abstract. Like other social spaces considered natural and immutable, the family institution has been criticized from queer-marxist positions. These have taken it as part of the gear of social reproduction and, consequently, as one of the places where the disciplining of bodies is produced in a sense assimilated by the capitalist system of binarist and heterocentric roots. Based on this understanding, they have directed the critical effort towards the questioning of the familiarist narratives that hide the function of the family institution through its romanticization, as well as towards the opening of imaginative and practical horizons that make possible the affirmation of a way of generating kinship that is not subordinated to the primacy of the biological-genetic. In this article we will replicate this double gesture in the field of audiovisual culture. First, we will examine, through Roger Odin and Marianne Hirsch's perspective, the way in which family mythology is underpinned through the creation and visualization of the family film archive. We will then look at those film productions in which the filmmakers critically engage with their own film archive in an attempt to make visible the family violence it conceals and/or the histories of dissidence that, inhabiting it, it ultimately silences. Michelle Citron's *Daughter Rite* and Agustina Comedi's *El silencio es un cuerpo que cae* are the works that delimit our field of study. Finally, we will discuss the contribution of these filmmakers to the task enunciated by Donna Haraway (2020) in *Staying with the Trouble*.

Keywords. Michelle Citron; Agustina Comedi; LGBTQ+ studies; queer studies; film studies

Sumario: 1. Introducción. 2. La crítica queer-marxista a la institución familiar. 3. El archivo filmico familiar desde una óptica pragmática y la configuración de la institución familiar como objeto de deseo. 4. Resistir desde el ámbito cinematográfico: deconstrucción y apertura de horizontes imaginativos. 5. Conclusión. 6. Referencias citadas.

Cómo citar: del Campo Márquez, M.^a. (2023). La deconstrucción del archivo filmico familiar en *Daughter Rite* y *El silencio es un cuerpo que cae*, en *Estudios LGBTQ+ Comunicación y Cultura*, 3(2), pp. 47-58.

¹ Graduada en Filosofía; estudiante del máster Teoría Política y Cultura Democrática de la Universidad Complutense de Madrid.
E-mail: madelc06@ucm.es.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4801-8755>.

1. Introducción

En el presente artículo conjugaremos los términos “queer” y “cine” de un modo que tal vez no sea el común o el esperado, donde lo “queer” suele aparecer como mera adjetivación de “cine”, indicando así un subtipo dentro de un género artístico más amplio. En esta ocasión, por el contrario, emplearemos lo queer como marco teórico desde el cual adentrarnos en la posibilidad de un cine crítico y emancipador.

Para ello, partiremos de la crítica queer-marxista a la institución familiar, donde esta queda dibujada como una organización social obligatoria funcional al capitalismo heteropatriarcal. A continuación, tomaremos al archivo filmico familiar como uno de los instrumentos que contribuyen a la perpetuación de la institución familiar mediante la articulación y estabilización de narrativas que hacen de la familia un lugar al que necesariamente aspirar. Establecido este marco de comprensión, expondremos los nombres de aquellas producciones filmicas cuyas directoras han tratado de relacionarse críticamente con su propio archivo filmico familiar en un empeño por deconstruir la sólida mitología que de estos se desprenden. En este punto, nuestro objeto de estudio serán las obras de Michelle Citron y Agustina Comedi: *Daughter rite* (1979) y *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), respectivamente.

Esta elección descansa, por una parte, en la relevancia que la obra de Michelle Citron adquirió ya en el verano de su estreno: las preguntas que abrió en el seno de la comunidad filmica feminista, así como el impacto que su peculiar aproximación al documental feminista tuvo en las generaciones de directoras posteriores (Mayer, 2011), hacen de *Daughter rite* un lugar de paso imprescindible cuando lo que se quiere es reflexionar críticamente acerca de las dinámicas familiares. Por lo que respecta a la obra de Agustina Comedi, su selección ha venido motivada por el intento de generar un diálogo fructífero entre una de las pioneras del cine feminista, como es el caso de Citron, y una cineasta emergente que, inscribible en las nuevas formas del cine documental feminista (Selva, 2005; Oroz, 2018), es capaz de radicalizar las premisas de Citron y conducirnos hacia nuevos interrogantes desde los que explorar las intrincadas relaciones entre lo familiar, la memoria y el silencio.

Como tendremos ocasión de concluir, en ellas, en tanto que actos creativos y deconstructivos, está contenida toda una potencialidad político-artística que apunta hacia la urgente ampliación y transformación de los modos de generar parentescos.

2. La crítica queer-marxista a la institución familiar

La crítica queer, especialmente aquella que hace suyos los postulados marxistas, entiende a la familia normativa -monógama, reproductiva y articulada sobre la división sexual del trabajo- como una institución que opera a un tripe nivel.

En primer lugar, la institución familiar es uno de los lugares donde se reproducen las condiciones materiales de producción del sistema capitalista². En este sentido, la institución familiar, a través del trabajo reproductivo no remunerado -tradicionalmente desempeñado por aquellos cuerpos socializados como mujeres-, garantiza la reproducción de la fuerza de trabajo mediante la procreación y los cuidados. Estas labores son las que posibilitan el abaratamiento de la mano de obra destinada a venderse en el mercado (pues esta tiene menos necesidades para cuya satisfacción precisaría una mayor retribución salarial) al tiempo que sostienen la vida amenazada por las dinámicas de acumulación de capital. En los términos de Amaia Pérez Orozco (2019, p. 195):

Esta economía que representamos como un iceberg es un sistema capitalista heteropatriarcal. Hablar de capitalismo es decir que los mercados capitalistas están en el epicentro y, en consecuencia, que la vida en su conjunto está amenazada, porque se pone a disposición del proceso de acumulación de capital (de unas pocas vidas convertidas en hegemónicas). Es decir que, en el marco de su estructura, no existe ni puede existir una responsabilidad colectiva en sostener la vida; se trata de un sistema biocida, de una economía de muerte a medio o largo plazo. Hablar de heteropatriarcado es responder parcialmente a la pregunta de cómo, entonces, se logra mantener la vida (porque sin ella no hay nada, ni siquiera capitalismo). Es decir que la responsabilidad de sostener la vida está feminizada y se remite al marco de lo privado en una estructura social que escinde lo público (lo político) de lo privado-doméstico (lo no político) y que construye esa institución (los hogares) que la asume; es decir que esa responsabilidad está invisibilizada, depauperada en cuanto a capacidad de generar conflicto.

² El autor que está de fondo en las reflexiones que siguen es Louis Althusser. Es en *Ideología y aparatos ideológicos del Estado* (1988) donde el pensador apunta hacia la necesidad de atender no solo al sistema capitalista en tanto que sistema de producción, sino, además, a las condiciones en las que este sistema productivo descansa y al modo en que estas son reproducidas. En este contexto reflexivo y teórico es donde Althusser introduce el abanico terminológico del que nos valemos en el presente artículo: entre ellos, todo lo referido a la reproducción de las condiciones materiales e ideológicas de producción. Asimismo, su tesis acerca de los Aparatos Ideológicos del Estado como medio fundamental para lograr el mantenimiento de las relaciones de producción, esto es, para lograr la constitución de modos de subjetividad consistentes con las reglas que definen al sistema capitalista es la que subyace a la caracterización de la institución familiar en tanto que espacio ideologizador.

En segundo lugar, la institución familiar es uno de los espacios prioritarios donde adquieren sentido las dinámicas motor del sistema de producción capitalista: entre ellas, la lógica de acumulación. Donde en otro orden socioeconómico y afectivo encontraríamos los límites físicos de la vida propia -expresados en la muerte del individuo- y con ello la limitación al sentido de la acumulación como proyecto de incesante valorización del capital; en la familia monógama y reproductiva, construida en torno a la primacía de lo bio-genético, encontramos la posibilidad de trascender la vida propia a través de la descendencia, dotando así a la acumulación de un campo de despliegue sin fin aparente. Gracias a la institución familiar, lo acumulado convertido en propiedad privada puede persistir en lo propio a través de la herencia familiar intergeneracional (Weeks, 2021, p. 7). Ante la pregunta: ¿para qué acumular más de lo que en nuestra vida vamos a poder consumir?, la institución familiar ofrece una respuesta: porque dicho capital acumulado servirá para el sostenimiento de nuestra descendencia, asegurándoles con ello un futuro.

En tercer lugar, y de un modo íntimamente relacionado con los aspectos anteriores, la familia es una de las principales instituciones ideologizadoras en un sentido que resulta funcional al sistema en el que se inscribe: el capitalismo heteropatriarcal. Como se afirma en *Las degeneradas trans acaban con la familia* (Miles, 2022, p. 33): “La primacía ideológica de la familia garantiza que una sociedad capitalista reproducirá no solo niños, sino también la heterosexualidad y la homofobia (y la transfobia)”.

En la institución familiar, al igual que en otras configuraciones del espacio social, se asienta un modo de producción de subjetividad que respalda el binomio de género heterocentrado y que, en base al mismo, fuerza a ciertos cuerpos a asimilar una ética reaccionaria del cuidado. Lo reaccionario de esta ética nombra tanto el carácter forzoso de dicha asimilación -donde el cuidado abnegado del otro queda vinculado a la ‘esencia de mujer’-, como el impacto en las vidas de los sujetos que caen bajo su campo de prácticas, esto es, quienes reciben esos cuidados, pues lejos de su aparente altruismo lo que subyace a dicha ética es también la potestad de decidir sobre la vida de los otros (Orozco, 2019, pp. 182-185). De este modo, la institución familiar se levanta sobre un contrato implícito pero omnipresente y puesto en práctica a través de diferentes mecanismos de coacción que puede ser expresado en los siguientes términos (ateniéndonos a la formulación crítica que de él hace María Jesús Izquierdo): “[s]i acepto diluir mi identidad en la tuya, ser alguien en tanto que soy responsable de tu vida, puedo intentar obtener algo a cambio: que tu vida responda a mi criterios éticos y políticos, que me rindas cuentas” (citado en Orozco, 2019, p. 184). Todo ello impacta de un modo especialmente violento sobre aquellas vidas que precisamente no son asimilables a dicho binomio heterocentrado: las vidas de los cuerpos queers. Como sostiene Jules Joanne Gleeson (2022, p. 44):

La familia, fiel a su papel de cercionar que las fuerzas de trabajo no dejan de reproducirse generación tras generación, en realidad nunca cesa en su empeño disciplinario de arrancar de raíz el desarrollo *queer*. Para les *queer* (el sabor es al gusto) las familias se comportan como su principal antagonista. Les amantes han de ocultarse, la jerga abandonarse y los encuentros extraños entre ambos mundos deben obviarse o dejar que se disuelvan.

Siendo este un disciplinamiento efectivo y explícito (a través de un “no vayas así vestido”; “no dejes los estudios”; “busca ya un trabajo”; u otro tipo de desaprobaciones y recompensas más sutiles), existe, junto al mismo, un disciplinamiento ideológico, que, si bien es igualmente efectivo, se expresa a través de rasgos más implícitos. Hablamos de la tesis que sostiene que la institución familiar, en tanto lugar de socialización primera en el orden ontogenético -esto es, de emergencia del individuo en el nicho social- a la par que sustentada por múltiples ejes de desigualdad -siendo los más evidentes aquellos referidos al género y la edad-, funciona como un mecanismo naturalizador y normalizador de la posibilidad del dominio misma. Es decir, que la criatura, al desarrollar sus primeros años de vida en el núcleo familiar, asume como algo dado las diferentes formas de subordinación que en él visualiza. Siguiendo los términos de Rita Segato (2016, p. 92):

Como he afirmado en *Las estructuras elementales de la violencia* (Segato 2003), es en los «géneros» que se traviste una estructura subliminal, en sombras, de relación entre posiciones marcadas por un diferencial de prestigio y de poder. Ese cristal jerárquico y explosivo se transpone y manifiesta en la primera escena de nuestra vida bajo las formas hoy maleables del patriarcado familiar, y luego se transpone a otras relaciones que organiza a imagen y semejanza: las raciales, las coloniales, las de las metrópolis con sus periferias, entre otras. En ese sentido, la primera lección de poder y subordinación es el teatro familiar de las relaciones de género, pero, como estructura, la relación entre sus posiciones se replica *ad infinitum*, y se revisita y ensaya en las más diversas escenas en que un diferencial de poder y valor se encuentren presentes.

Recapitulando, la institución familiar contribuye al mantenimiento del régimen de producción capitalista a través de una práctica ideológica que garantiza la reproducción de las relaciones de producción, sustentada, entre otros elementos, por la desigualdad de género inscrita en un binomio heterocentrado, al tiempo que contribuye a la reproducción de las condiciones materiales de producción tales como la mano de obra y la vida misma, y dota de sentido a la lógica de acumulación.

Denunciando la especial violencia que esta institución ejerce contra las vidas que no encajan en su expresión más hegemónica, la crítica queer-marxista va a abogar por la abolición de la familia. Abolición que no ha de ser entendida como una defensa de la dispersión y erradicación de la vinculación afectiva, ni siquiera como una infravaloración de los esfuerzos de las familias proletarias por preservar el bienestar de sus familiares (Joanne Gleeson, 2022, p. 41). La abolición, por el contrario, refiere a la creación de estructuras que posibiliten una crianza de manera colectiva en un intento por poner fin a la “capacidad de la clase capitalista de manipular y sacar provecho cínicamente de nuestra capacidad de reproducirnos, enriquecernos y apoyarnos mutuamente” (Lewis, 2022, p. 19).

Para les *queers*, el horizonte de acabar con la dominación de la privacidad doméstica puede parecer menos extremista y más esperanzador: abolir la familia es una forma de poner fin a esa dinámica de la vida *queer* como una sucesión de violentos incendios que debemos apagar como buenamente podamos. Lo que anhelamos de forma intuitiva es el fin de la procesión que solo logra cortar por el mismo patrón las aficciones de uno y otro niño marica. En resumidas cuentas, abolir la familia significa derribar la farsa de que son los heterosexuales quienes crían las infancias *queer* (Joanne Gleeson 2022, p. 45).

3. El archivo filmico familiar desde una óptica pragmática y la configuración de la institución familiar como objeto de deseo

Dada esta triple funcionalidad de la institución familiar respecto al sistema capitalista heteropatriarcal es necesario, para lograr su subsistencia, que una producción ideológica recaiga sobre la familia misma con objeto de invisibilizar las formas de violencia que se dan en ella. Dicho en otros términos, se trata de presentar una imagen idílica de la familia en la que esta sea expuesta como el destino propio de toda persona funcional, a fin de asegurar la perpetuación de la institución familiar en tanto que estructura socio-económica que, como hemos visto, resulta imprescindible para el sostenimiento del régimen de producción capitalista. Analizando la institución familiar desde una perspectiva abolicionista y feminista, Kathi Weeks (2020, p. 2) dirá: “la institución está sustentada por una ideología, o más precisamente, por una familia de ideologías, cuya función es tanto enmascarar las formas mundanas de dominación y explotación como construir subjetividades dispuestas a someterse a ellas”.³

Entre los instrumentos que contribuyen al apuntalamiento de la institución familiar en el sentido expuesto se encuentra la creación de un archivo filmico familiar por parte de la propia familia⁴. En lo que sigue nos proponemos examinar el modo en la que la familia, esto es, los sujetos inscritos en ella, ideologiza sobre sí misma: de cómo esta acaba por olvidar, obviar o silenciar las formas de violencia que ella misma encarna, convirtiéndose así en un objeto de deseo ajeno al conflicto.

La creación del archivo filmico familiar es especialmente interesante en este punto por la funcionalidad específica que el mismo desempeña en el interior de la familia como institución, de donde se deriva su íntima relación con la producción de narrativas ideologizadoras.

De acuerdo con Roger Odin, teórico de cine íntimo, el impulso creador del archivo filmico casero o, en sus términos, del film familiar⁵, lo podemos encontrar en las intenciones, más o menos conscientes, de quienes, enarbolando sus cámaras, sienten el deseo o la necesidad de grabar a sus familiares. Deseo y/o necesidad que tiene su anclaje, por una parte, en el placer que suponen este tipo de prácticas, pues en ellas se pone en funcionamiento una modalidad de juego donde el conjunto de familiares presentes y enfocados por el objetivo participan. Y, por otra, en la urgencia por vencer el olvido, por dejar constancia de las vivencias familiares, por inmortalizarlas a través de la construcción de un archivo filmico familiar al que, en principio, se podrá tener acceso una vez consumado lo acaecido.

Ahora bien, esta dimensión consciente abre, a su vez, toda una serie de prácticas ideologizadoras que, sin estar necesariamente localizadas en el marco de intencionalidad de quien graba, son consustanciales al acto mismo de grabar.

A este respecto, podemos establecer dos momentos, diferenciados según su cronología, que contribuyen a activar una diversidad de prácticas:

³ Traducción propia. El original reza como sigue: “...- the institution is supported by an ideology, or more accurately, a ‘family’ of ideologies, that function both to mask mundane forms of domination and exploitation and to construct subjectivities that are willing to submit to them” (Weeks, 2020, p. 2).

⁴ Existen otros mecanismos que contribuyen a consolidar la estructura familiar. Estos son múltiples y van desde la creación de un corpus normativo-jurídico que persiga su producción, hasta la difusión de una representación normativa de la misma en la cultura hegemónica (Orozco, 2019, p. 187).

⁵ Por film familiar el autor entiende, y nosotros con él, “cualquier film (o vídeo) realizado por un miembro de la familia sobre personajes, acontecimientos u objetos vinculados de algún modo a la historia de esa familia y de uso prioritario para sus miembros” (Odin, 2007, p. 199).

En primer lugar, encontramos el momento simultáneo a la grabación. En él la presencia efectiva de la cámara opera a un mismo tiempo como incitación a la performance familiar así como determinación explícita de qué se quiere establecer como familiar y qué no.

Con relación al primero de los aspectos, aclarar que el cine familiar no presupone necesariamente la existencia previa de un momento familiar que se decide grabar. En tanto que juego colectivo al que los sujetos son conducidos por el placer que de él resulta en ocasiones es él mismo el punto de partida para la construcción de un momento familiar: la presencia de la cámara, en este sentido, dispara la performance familiar donde los diferentes sujetos ponen en funcionamiento concepciones ya aprendidas de la familia que, a través de su puesta en ejecución, son reactualizadas e interiorizadas (Odin, 2007, p. 199)⁶.

En lo que concierne al segundo de los aspectos, la presencia de la cámara en el espacio familiar nos informa de que lo que allí acontece es valorado como digno de ser incorporado en el archivo filmico familiar, esto es, digno de formar parte de las memorias familiares a partir de las cuales construir la identidad familiar. Dice Odin (2010, p. 40): “Lo único que importa es que el objeto, el personaje o el acontecimiento en cuestión haya sido juzgado digno, por aquel que empuña la cámara, de figurar en la colección de recuerdos familiares”. Una valoración, esta, que no es radicalmente aleatoria, como si en cada caso el sujeto en cuestión estableciera de modo autónomo y singular qué es aquello que merece ser considerado como digno, sino que responde a unos patrones preestablecidos y socialmente compartidos, los cuales se vuelven evidentes en el análisis de las figuras prototípicas que aparecen en las grabaciones familiares: bodas, bautizos, cumpleaños, etc.

Un film familiar tiene prohibido representar todo lo que pueda chocar o simplemente molestar (lo íntimo), todo lo que pueda sacarte de una visión optimista de la vida familiar (la enfermedad, el sufrimiento, la miseria), todo lo que pueda amenazar la representación ideal de la familia (las discusiones de pareja, los conflictos generacionales, los dramas familiares, etc.). En suma, el film familiar construye una visión eufórica de la vida familiar (Odin, 2010, p. 205).

En consecuencia, lo que encontramos en el momento mismo de la grabación es la reactualización de visiones preconcebidas de la familia -bien a través de una ejecución performativa, bien a través del proceso de selección de aquello que merece trascender la finitud- donde son excluidas las dimensiones violentas de la misma.

Todo esto adquiere énfasis y consolidación si nos situamos en un momento posterior a la grabación: cuando la familia reunida contempla las antiguas grabaciones familiares construyendo -que no meramente recordando- la historia de la familia, su identidad. En la medida en la que uno de los sustratos principales sobre el que se erige la identidad familiar es el archivo filmico casero y por cuanto este está plagado de huecos que refieren a todas aquellas representaciones que por violentas o indignas han sido expulsadas de la grabación, la identidad familiar resultante es ideológica, es decir, es una construcción identitaria que cae del lado de la narrativa familiar ideal. Es por ello por lo que cuando vemos cine familiar (y especialmente si es el propio) vemos una familia que se nos presenta como un lugar idílico y, en consecuencia, deseamos participar de la misma: deseamos perpetuar la institución familiar, reproducirla, reproducirnos. Como sostiene Odin (2007, p. 202): “...-[v]er un film familiar en familia es trabajar para reconstruir en común la historia (mítica) de la familia”. En uno de sus escritos posteriores reiterará (2010, pp. 47, 48):

Así, aunque las imágenes del cine doméstico representen hechos reales, lo resultante bascula finalmente hacia lo imaginario. La diégesis del cine doméstico es una recreación mítica del pasado vivido. Una ficción familiar nacida del trabajo de los destinatarios sobre elementos que no poseen por sí mismos ese carácter ficcional. El engaño en el cine doméstico es más eficaz, porque funciona tras la coartada de lo vivido. En resumen, es esta construcción ficcional la que permite al cine doméstico jugar un rol social, un papel que comparte con la fotografía familiar, pero que asume a su manera: el papel de garante de la institución familiar. Proporcionando a la familia un anclaje mítico, la protege de contingencias temporales y de las pruebas del mundo; la fija en una imagen siempre perpetua, siempre reiterada. Con cada nueva proyección de la película doméstica, los miembros de la familia comulgan de esta imagen de La Familia.

El resultado de este proceso, que bascula entre lo artístico y lo íntimo, es la creación de un archivo que construye la imagen de una realidad no preexistente, que se da de manera tensionada entre la singularidad de la familia real -con sus complejidades y violencias, aquellas de las que el film familiar reniega- y las narrativas mitológicas acerca de la Familia de las que la representación resultante bebe al tiempo que contribuye a perpetuar. En las palabras de Marinne Hirsch (2021, p. 30) -quien realiza un estudio sobre fotografías familiares extrapolable al archivo filmico familiar en su obra *Marcos familiares: Fotografía, Narrativa y Posmemoria*:-

⁶ A título de ejemplo, en su obra filmográfica, *El recolector de recuerdos* (2011), María Zafra trata de poner de manifiesto esta peculiaridad del film familiar: estando motivado por el deseo de dejar constancia de las vivencias familiares, muchas veces es él mismo el creador de dichas vivencias. En las imágenes que la cineasta rescata del archivo filmico familiar elaborado por su abuelo se puede apreciar el modo en que éste trata de dirigir lo que allí acontece, a veces saludando a quienes graba para provocar la reciprocidad del gesto -un saludo y una sonrisa de vuelta para archivarlo en las memorias de la familia- y otras dirigiendo directamente la escena -sugiriendo movimientos y gestos-.

Este mito o imagen -cualquiera que sea su contenido para un grupo específico- domina la realidad vivida, aunque puede existir en conflicto con ella y puede ser gobernado por intereses diferentes. Sobrevive por medio de su poder narrativo e imaginario, un poder del que las fotografías tienen una capacidad particular para aprovecharse. Me gustaría sugerir que las fotografías se localizan precisamente en el espacio de la contradicción entre el mito de la familia ideal y la realidad vivida de la vida familiar. -...- Las fotografías pueden más fácilmente mostrarnos lo que deseamos que nuestra familia sea y que, por lo tanto, más frecuentemente, no llega a ser.

Con todo y a pesar de que proceda de un gesto creativo, no por ello *ex nihilo* -dadas las preconcepciones que moldean la creación-, la propia materialidad del archivo fílmico contribuye a generar un halo de realidad donde lo grabado acaba por ser naturalizado, es decir, donde el archivo construido a partir de múltiples expulsiones es tomado como una representación adecuada de la familia singular que ahora queda presentada como una totalidad cohesiva, sin fisuras y, desde luego, immaculada. Nuevamente, las palabras de Marinne Rich son aquí profundamente sugerentes (2021, p. 27):

Porque la fotografía da la ilusión de ser una simple transcripción de lo real, un rastro tocado directamente por el evento registrado, tiene el efecto de naturalizar las prácticas culturales y de disfrazar sus características estereotipadas y codificadas. Como la fotografía inmoviliza el flujo de la vida familiar en una serie de instantáneas, perpetúa mitos familiares mientras simplemente parece estar grabando momentos reales de la historia familiar. A finales del siglo XX, la fotografía de familia, ampliamente disponible como un medio de auto-presentación familiar en numerosas culturas y subculturas, puede reducir las tensiones de la vida familiar al mantener una cohesión imaginativa, incluso cuando las exagera al crear imágenes que las familias reales no pueden sostener.

De este modo, en los archivos fílmicos familiares se fija una mitología familiar que expulsa de sus representaciones tanto la funcionalidad de la institución familiar respecto del capitalismo heteropatriarcal como, y vinculado a lo anterior, las violencias que ella misma alberga y que impactan de un modo especialmente crudo sobre las vidas queer.

4. Resistir desde el ámbito cinematográfico: deconstrucción y apertura de horizontes imaginativos

Llegados a este punto, cabe preguntarse por las posibilidades de establecer una relación crítica con el archivo fílmico familiar ya gestado. Más concretamente, y por ser ello lo que hoy nos convoca aquí, por las posibilidades de confrontar al mismo desde el ámbito de la producción fílmica.

Las dos obras que hemos seleccionado, *Daughter Rite* de Michelle Citron (1979) y *El silencio es un cuerpo que cae* de Agustina Comedi (2017), comparten la peculiaridad, a pesar de sus diferencias, de efectuar una contraofensiva a través de las mismas herramientas con las que el ataque es perpetrado: ambas tratan de deconstruir el relato que ofrece su propio archivo fílmico familiar ahondando en el mismo, en lo que este expulsa y silencia.

Comenzando por *Daughter Rite*, lo que la cineasta pone en práctica a lo largo de los 53 minutos que dura su film es la construcción de una narrativa a tres voces, no todas ellas orales, que dibujan ante el espectador un espacio atravesado por la conflictividad.

Una de esas voces está encarnada por las imágenes rescatadas de su propio archivo familiar. Estas, en línea con el análisis anterior, presentan una visión de la familia idílica, esto es, ideologizada, a partir de la enfatización de aquellas escenas donde lo cotidiano se entremezcla con expresiones de ternura y felicidad, desplazando al ámbito de lo invisible, o, más bien, de lo invisibilizado, todo aquello que porte residuos de violencia.

Si esta fuera la única narrativa existente nos encontraríamos ante una representación más, ideológica, por tanto, de la familia nuclear y reproductiva. No obstante, la confluencia de otras voces disonantes incorpora a la obra artística un componente crítico-subversivo fundamental. Las imágenes de archivo aparecen siempre acompañadas de una voz en off que las contextualiza. Esta voz, sin embargo, no se limita a inscribirlas en el marco de un evento concreto, señalando, por ejemplo, en qué día se grabaron aquellas imágenes en las que unas niñas aparecen fregando los platos, qué tiempo hacía o qué ocurrió inmediatamente después -siempre en el marco de una temporalidad contemporánea al momento de la grabación-. Lejos de ser el de Michelle Citron un ejercicio de contextualización que pretenda penetrar en el sentido experiencial de lo que las imágenes muestran, volviéndolo accesible a quienes allí no se encontraban, lo que la voz en off busca es evidenciar todo lo que las imágenes esconden porque no fue grabado, porque no fue considerado como digno de ser incorporado al archivo fílmico familiar.

Sigue habiendo contextualización, pero esta vez para inscribir las imágenes en el curso de una vida familiar real donde la violencia no es algo ajeno -frente a la representación idealizada que el archivo fílmico familiar

pretendiera exhibir-. Junto a las imágenes de una niña que friega los platos, la voz en off relata en primera persona el conflicto experimentado con la figura de su madre, quien estando atravesada por la ética reaccionaria del cuidado tiene un concepto de amor como abnegación que trata de imponérselo a su hija, sin aceptar las formas alternativas de amor y cuidado que esta le proporciona. Gracias a la narración oral, la niña que friega los platos en imágenes rebosantes de ternura deviene en la hija a la que la madre le niega la posibilidad de autoidentificarse como una persona afectiva (fig.1).

Figura 1. Citron, M. *Daughter Rite* (1917). Una niña friega los platos mientras la voz en off confronta diferentes visiones en torno al amor. Fotograma de 00:07:18.



Fuente: *Daughter Rite* (1917). Elaboración propia.

Lo que esta voz en off posibilita, a través de la confrontación de las imágenes felices y tiernas extraídas del archivo familiar con la narración del dolor y la violencia, es que se haga patente la dimensión ideologizada e ideologizadora de la representación de la familia que se deriva del archivo familiar donde lo incómodo es sistemáticamente excluido y, con ello, ocultado y olvidado.

Una de las peculiaridades de esta obra es que Michelle Citron no se limita a la destrucción de la mitología familiar desde unas coordenadas estrictamente personales, como si la ideología fuese algo que únicamente incumbiese a su propia familia. Este riesgo, presente en su film por el uso de la primera persona en la voz en off, que parece apuntar hacia una coincidencia entre la perspectiva de quien habla y las imágenes presentadas, es salvado por la interrupción de esta línea narrativa por otra que, encarnada en otras voces, continúa con la problematización de la temática familiar. Tras algunos de los fundidos en negro que recorren la película, aparecen, sin que su presencia haya podido ser anticipada, dos hermanas que acomodadas en los espacios íntimos del hogar propio conversan sobre los conflictos y violencias presentes en su núcleo familiar (fig. 2). Estas interrupciones inesperadas permiten dotar a la obra de Michelle Citron de un alcance mayor: la presencia de estos rasgos netamente ficcionales desplaza la denuncia de la ideología familiar propia hacia al cuestionamiento de las representaciones de la familia en cuanto tal, evidenciando en cada caso que la violencia no es algo que acontezca, digámoslo así, de puertas para afuera, sino que también habita en aquellos espacios que nombramos como propios.

Figura 2. Citron, M. *Daughter Rite* (1917). Dos hermanas ponen en común los conflictos con su madre. Fotograma 00:10:02



Fuente: *Daughter Rite* (1917). Elaboración propia.

En *El silencio es un cuerpo que cae*, Agustina Comedi también se relaciona críticamente con su propio archivo audiovisual familiar, mas lo hace de un modo un tanto diferente. Como expusimos, el objetivo de Michelle Citron era sacar a la luz parte de las vivencias que el archivo familiar tiende a ocultar por no considerar que merezcan un lugar en las memorias de la familia que se pretende feliz, como las violencias familiares. Esto hacía que lo invisibilizado para Citron se diera únicamente en el ámbito de las narraciones, y no meras vivencias, a partir de las cuales las familias se autorepresentan. Comedi, por su parte, y he aquí el contraste, se desenvuelve en un nivel que es anterior y más profundo. En su caso, lo invisibilizado pertenece al ámbito de la vivencia misma y, en consecuencia, se da como ausencia en el archivo familiar. Lo que en Citron no había adquirido plasmación audiovisual y por tanto había sido excluido de la memoria, llevado al olvido, en Comedi parecía no haber siquiera existido, porque cuando se dio lo hizo bajo la modalidad del secreto cómplice y el silencio colectivo. Tal vez adentrarnos en la propuesta artística de Comedi contribuya a esclarecer este punto.

El padre de Comedi, Jaime, murió accidentalmente cuando ella era aún una preadolescente. Al tiempo, un amigo de su padre le dijo: “[c]uando vos naciste una parte de Jaime murió para siempre” (0:5:24).

Esta frase supone la detonación de todo un proceso de búsqueda de esa parte muerta de Jaime, muerta antes de que el propio Jaime muriera. Para ello, la cineasta e hija de Jaime, se embarca en una aventura que navega entre los registros de lo íntimo y de la política con mayúsculas, para, a través de ese gesto, quebrar las dicotomías estancas donde la palabra había quedado clausurada. Mediante la contraposición, por una parte, del archivo filmico familiar, donde es el propio Jaime quien sostiene la cámara en la mayoría de los rituales familiares (fig. 3), y, por otra, las entrevistas que Comedi realiza a compañeros de militancia y familiares de Jaime (fig. 4), la cineasta -presente en la voz en off- comienza a construir un nuevo retrato de su padre que tiene como soporte complementario un tercer archivo: aquel grabado o fotografiado por quienes compartieron vida con Jaime antes de que la propia Comedi naciera (fig. 5).

Figura 3. Comedi, A. *El silencio es un cuerpo que cae*. (2017). La directora, de niña, grabada por su padre, Jaime. Fotograma de 00:16:57.



Fuente: Recuperado de: Agustina Comedi - El silencio es un cuerpo que cae (2017) | Cinema of the World (worldscinema.org)

Figura 4. Comedi, A. *El silencio es un cuerpo que cae*. (2017). Compañera de militancia de Jaime, entrevistada por Comedi. Fotograma de 00:12:56.



Fuente: Recuperado de: El silencio es un cuerpo que cae (trailer) - YouTube

Figura 5. Comedi, A. *El silencio es un cuerpo que cae*. (2017). Actuación del Grupo Kalas grabado por Jaime. Fotograma de 00: 56:14



Fuente: Recuperado de *El silencio es un cuerpo que cae*: Los rostros de Jaime | CineFreaks.net

El resultado es un retrato íntimo de un niño señalado desde su infancia como distinto, diferente, especial, como no perteneciente a este mundo. Un niño que se convirtió en militante comunista y homosexual antes de decidir ser padre en el marco de una familia heterosexual. Un adulto que tuvo un mundo, el de los años 70-80 en Argentina, donde la dictadura y el estado de sitio formaban parte del orden del día, y donde las violencias hacia la disidencia de género y deseo no venían solo de los cuerpos policiales, sino también del interior: de niños que tuvieron que ser buenos en todo para compensar, para que sus mamás les quisieran a pesar de que eran diferentes; de dirigentes comunistas que afirmaban que “ser puto es una desviación burguesa, [que] corrompe el espíritu revolucionario” (29:50); de la propia comunidad disidente que participó de la proliferación del miedo y los prejuicios cuando comenzaron a morir sus seres queridos por la pandemia del VIH/SIDA. El resultado es un retrato de época íntimo que, no obstante, no se presenta como habiéndose roto todos los vasos que lo comunican con nuestro presente, evidenciando así la continuidad a pesar del cambio. Un psicólogo le dijo a Jaime: [que] “su condición podía ser revertida, porque él no era homosexual homosexual, era un poco homosexual. Un porcentaje alto, pero no absoluto de homosexualidad en sangre. Entonces, decía el psicólogo, la clave era el combate sostenido de esa parte hétero contra la parte homo. Hétero mata a homo, todos contentos”. Años más tarde, una psicoanalista le diría a Comedi: “Bisexual, usted nunca será feliz. Vivirá toda la vida dudando entre una cosa y la otra” (60:05).

Todo este entramado complejo, plagado de violencias, renunciadas, proyectos y felicidad es el producto, y es aquí donde nos gustaría poner el énfasis, de la yuxtaposición de archivos filmicos y fotográficos no destinados a aparecer juntos, pues ambos contribuyen a fijar memorias diferentes, conducidas hacia la máxima divergencia por la decisión de Jaime de crear una familia heterosexual sobre la base de un pasado homosexual que había de caer en el silencio y el olvido.

Nuevamente, el contraste entre películas quizás nos permita esclarecer lo específico de la apuesta de Comedi. En esta ocasión la obra artística que se ubica en el otro polo de la comparación es *África 815* de Pilar Monsell (2014).

Esta obra comparte muchos de los rasgos de *El silencio es un cuerpo que cae*: como el ser un retrato íntimo sobre la vida del padre de la cineasta, en este caso un médico-soldado que fue a África en el año 64 (fig. 6) para quien el deseo de conformar una familia y tener hijos estuvo igualmente en conflicto con su homosexualidad; y el estar construido a partir de archivos familiares, acompañados con entrevistas y una voz en off. Sin embargo, hay un elemento que sitúa a uno en las antípodas del otro.

Gran parte del material de la obra de Monsell bebe de las fotografías que el padre tomó y de los diarios personales que este maquetó como sus memorias. En ambos archivos este da testimonio de su homosexualidad: de sus enamoramientos, de sus intentos frustrados por emparejarse con hombres, etc. (fig. 7). Todo ello se presenta, y aquí está la clave, en continuidad con su vida como padre en el seno de una familia heterosexual donde, junto a su mujer, tuvo a Monsell (fig. 8). En su caso, la multiplicidad de fotografías y de libros redactados en primera persona confluyen en un único punto: es solo una la memoria que resulta de ellos, solo una y la misma vida la que es narrada.

Figura 6. Monsell, P. *África 815*. (2014). Fotografía del padre de Pilar en el frente. Fotograma.

Fuente: *África 815*. (2014). Elaboración propia.

Figura 7. Monsell, P. *África 815*. (2014). Las manos de Pilar sostienen una fotografía realizada por su padre. Fotograma.

Fuente: *África 815*. (2014). Elaboración propia.

Figura 8. Monsell, P. *África 815*. (2014). El padre de Pilar la sostiene en brazos. Fotograma.

Fuente: *África 815*. (2014). Elaboración propia.

En *El silencio es un cuerpo que cae*, la convergencia, por el contrario, no preexiste, no está dada por los archivos familiares. Parte del pasado de Jaime, aquel que había sido tocado por su homosexualidad, no se quería junto a los archivos a partir de los cuales la familia de Comedi había de construir una imagen de sí misma. El deseo de expulsar esa realidad del plano narrativo e identitario se concretó no solo a través del silencio, el secreto o la ignorancia, sino también mediante la escisión de los archivos filmicos y fotográficos. Por una parte, un pasado homosexual que era ocultado. Por otra, un presente -monógamo, heterosexual y reproductivo- que era expuesto a ojos de todos.

Aquello invisibilizado con lo que trabaja Comedi, en un empeño por hacerlo traslucir, se da no solo en el ámbito del archivo filmico-fotográfico familiar, sino también en el plano de la vivencia familiar misma. En este sentido, la ausencia refiere a una realidad que acaeció más allá de los muros de la familia heterosexual y que, precisamente por ello, fue silenciada al ingresar en el interior de esta. Silencio que afectó a la palabra -solo después de la muerte de Jaime, un antiguo amigo suyo le habló a Comedi de aquella parte de Jaime que había muerto al nacer ella-, mas también al archivo filmico familiar, donde no hay rastro de su pasado.⁷

⁷ Con todo, hay momentos en los que, por desliz, el pasado homosexual de Jaime lograba inmiscuirse en el archivo familiar. En tales situaciones, la expulsión no era del archivo como de la posibilidad de recibir un nombre y, con ello, de ser narrado. Nos referimos a la siguiente escena de la película *El silencio es un cuerpo que cae*. Cuando a Comedi le pidieron en el jardín de infancia que llevara una foto del día del casamiento de sus padres fue su madre quien le ayudó a identificar a los principales asistentes. De todos ellos, había una figura que, aunque ubicada en un primer plano,

A través del gesto creador de Comedi las memorias escindidas de Jaime, su padre, convergen para dar a luz una nueva narrativa de Jaime y su época, pero también de la propia vida familiar de Comedi. Gracias a la yuxtaposición de archivos que no estaban destinados a estar juntos emerge una nueva narrativa a partir de la cual se vislumbra lo ideológico del archivo familiar mismo: una y otra vez este se construye a partir de los elementos que se estiman como dignos de formar parte de la memoria familiar, expulsando de su seno, consecuentemente, todo aquello que podría mancillarla, como la homosexualidad de un padre de familia. Aquello que se logra poner de manifiesto en *El silencio es un cuerpo que cae* es la conexión entre el acto concreto de grabar a nuestra familia con el apuntalamiento de la mitología familiar que sigue haciendo de la familia un objeto de deseo al que habríamos de encaminarnos.

5. Conclusión

Aquí damos cierre a un artículo en el que hemos pretendido visibilizar un juego de fuerzas contrapuestas que circundan la institución familiar. Por una parte, la de las críticas queer-marxista que se encaminan a su abolición. Por otra, la de los diferentes mecanismos que contribuyen, en sentido opuesto, a su perpetuación. Entre los últimos, hemos destacado la creación de un archivo filmico familiar que, ubicado entre las vivencias reales de la familia y la potencia de representación de la Familia ideal, fija una narrativa familiar que hace de dicha institución un objeto de deseo hacia el que dirigirse. Por último, hemos reivindicado la existencia de producciones artísticas que se ubican en este campo de fuerzas tensionadas. Estas producciones hacen suyo el gesto crítico de los postulados queer-marxistas -aunque no por ello la dirección de los mismos, esto es, la abolición de la institución familiar- al tiempo que emplean como material artístico el archivo familiar para, precisamente, desactivar su potencia ideologizadora. De este modo deconstruyen la narrativa que de ellos se deriva al confrontarlos con aquello que precisan ocultar para mantenerse intactos, como las violencias familiares, u obligándoles a incorporar archivos expulsados y silenciados. Todo ello en pro de la articulación de memorias familiares más complejas que no expulsen por sistema las vivencias de las disidencias de género y deseo. Al hacerlo, estas películas contribuyen a la tarea enunciada por Donna Haraway en *Seguir con el problema* (2020): efectuar una urgente ampliación de nuestro horizonte imaginativo para que la generación de parentesco no quede clausurada en las dinámicas de la familia nuclear y reproductiva.⁸

6. Referencias citadas

- Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Nueva Visión.
- Català Domènech J.M. y Cerdán de los Arcos, J. (2007) Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*. 57-58(1), 6-25.
- Citron, M. (Directora). (1979). *Daughter Rite* [Cinta documental]. Iris Films.
- Comedi, A. (Directora.). (2017). *El silencio es un cuerpo que cae* [Cinta documental]. El Calefón.
- Haraway, D. (2020). *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Hirsch, M. (2021). *Marcos familiares, fotografía, narrativa y posmemoria*. Prometeo Libros.
- Joanne Gleeson, J. (2022). La infame proposición. En Hybris, I. (Coord.) *Las degeneradas trans acaban con la familia* (pp. 41-46). Kaótica Libros.
- Lewis, H. (2022). Prólogo. En Hybris, I. (Coord.) *Las degeneradas trans acaban con la familia* (pp. 13-20). Kaótica Libros.
- Mayer, S. (2011). Cambiar el mundo, film a film. En *Lo personal es político: feminismo y documental*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.
- Miles, L. (2022). El capitalismo y la familia nuclear. En Hybris, I. (Coord.) *Las degeneradas trans acaban con la familia* (pp. 33-34). Kaótica Libros.
- Monsell, P. (Directora). (2014). África 815 [Cinta documental]. Proxémica.

no recibió un nombre ni un vínculo con la familia. Años más tarde Comedi descubriría que aquel hombre sin nombre era Néstor, la pareja durante once años de Jaime.

⁸ En un intento por apuntar posibles vías para continuar la investigación no podemos dejar de indicar que todas las películas citadas a lo largo del artículo bien podrían ser consideradas como pertenecientes a un subgénero emergente de cine documental experimental que, nacido tras las crisis de la modernidad en tanto crisis de los grandes relatos (Vásquez Rocca, 2011), ahonda en el desfundamiento de las premisas ontológicas y epistemológicas de la modernidad (Català y Cerdán, 2007). Se trata, este este sentido, de películas que han representado sujetos plagados de tensiones internas -cuya identidad no llega a perfilarse nunca de modo concluyente-, y que lo han hecho de un modo crítico, haciendo evidente mediante diversos recursos la parcialidad de quien tras la cámara se ubica y asumiendo la tesis posmoderna de que la única verdad enunciable con pretensiones de objetividad es aquella que reconoce y hace explícito en el propio proceso de enunciación su condición situada. Las obras de Michelle Citron, Agustina Comedi, María Zafra y Pilar Monsell añaden a los elementos anteriores el hecho compartido de trabajar principalmente con el archivo filmico casero producido en el núcleo familiar, el cual es puesto en relación con otros elementos posibilitando así una relectura crítica del mismo. Otra línea de investigación posible sería aquella que estableciese la interrelación entre este subgénero de cine documental y el pensamiento feminista y de la diferencia. En esta línea han apuntado autoras como Marta Selva (2005) y Elena Oroz (2018).

- Odin, R. (2007). El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57, 197-217.
- (2010). El cine doméstico en la institución familiar. En Cuevas Álvarez, E. (Coord.) *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (pp. 39-60). Ocho y Medio.
- Oroz, E. (2018). Emergencias y alteridades. Una aproximación a las inscripciones feministas en el documental independiente español contemporáneo. En Scholz A. y Álvarez M. (eds.), *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del S. XXI* (pp. 89-109). Iberoamericana Vervuert Libros.
- Orozco, A. (2019). *Subversión feminista de la economía. Sobre el conflicto capital-vida*. Traficantes de sueños.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.
- Selva, M. (2005). Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental. En Torreiro C. y Cerdán J. (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 65-84). Cátedra.
- Vásquez Rocca, A. (2011). La Posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 29(1), 285 - 300. https://doi.org/10.5209/rev_NOMA.2011.v29.n1.26807
- Weeks, K. (2021). Abolition of the family: the most infamous feminist proposal. *Feminist Theory*, 0(0). <https://doi.org/10.1177/14647001211015841>
- Zafra, M. (Directora). (2011). *El recolector de recuerdos* [Cinta cinematográfica documental]. Autoproducido.