



Imagen: Emely Cárdenas

En busca del rostro perdido. Retratos contemporáneos en el cine de Brasil y Argentina.

In Search of the Lost Face: Contemporary Portraits in the Cinema of Argentina and Brazil.

Resumen:

El artículo se propone analizar una serie de documentales de Argentina y Brasil a partir de dos nociones claves: rostro y retrato. Si el rostro ocupó un lugar preponderante en la historia del género del retrato, el objetivo principal del artículo reside en explorar de qué manera este es abordado en la contemporaneidad. En *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), 33 (Kiko Gifman, 2002) y *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2018), el rostro ya no se concibe como la superficie sobre la que se expresa la identidad del sujeto, sino como un espacio a buscar y desentrañar. Estos documentales, dirigidos por hijos e hijas que se proponen rastrear los rostros de sus padres o madres ausentes, funcionan como retratos que abordan el carácter histórico, político y generacional de los rostros.

Palabras clave: América Latina; cine documental; historia; retrato en ausencia.

Abstract:

The article aims to analyze a series of documentaries from Argentina and Brazil based on two key notions: face and portrait. If the face occupied a prominent place in the history of the genre of the portrait, the main objective of the article is to explore how it is approached in contemporary times. In *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), 33 (Kiko Gifman, 2002) and *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2018), the face is no longer conceived as the surface on which the identity of the subject is expressed, but as a space to be searched and unraveled. These documentaries, directed by sons and daughters who aim to trace the faces of their absent fathers or mothers, function as portraits that address the historical, political and generational nature of faces.

Keywords: Latin America; documentary cinema; history; absent portrait.

Sumario. 1. Introducción. 2. Rostros y retratos. 3. *Diário de uma busca*. 4. 33. 5. *El silencio es un cuerpo que cae*. 6. Conclusiones.

Cómo citar: Veliz, M. (2026). En busca del rostro perdido. Retratos contemporáneos en el cine de Brasil y Argentina. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 10, Núm. 1, 17-39.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v10n1.a1

Mariano Veliz

Instituto de Artes del Espectáculo,
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Argentina

marianoveliz@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3938-3622>

Enviado: 7/2/2025

Aceptado: 3/10/2025

Publicado: 15/1/2026



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Introducción

La prioridad asignada al rostro es una constante en el género del retrato. La valoración del individuo, de sus logros, de su ubicación en el linaje familiar y en la organización social, parece encontrar en el semblante su espacio privilegiado. Desde el surgimiento de su variante humanista, en el Renacimiento, el retrato devino, principalmente, una indagación sobre el rostro. En este artículo quisiera revisar algunos modos en los que el documental contemporáneo latinoamericano disuelve, tensiona y desvía las maneras tradicionales en las que el cine, y el arte en general, concibieron la relevancia del rostro. Estas torsiones promueven no solo una transformación de las reflexiones en torno al rostro, sino también del retrato como género y de las propias subjetividades que se encarnan, o se construyen, en esas imágenes.

En esta dirección, me gustaría proponer un recorrido por una serie de documentales argentinos y brasileños que, en estas primeras décadas del siglo XXI, pusieron en escena retratos conjeturales realizados por hijos e hijas involucrados en ciertas búsquedas en relación con sus madres o padres. En *Diário de uma busca* (2010), Flávia Castro despliega el retrato de su padre, muerto en condiciones extrañas en Porto Alegre en 1984, en el fin de la dictadura brasileña. En *33* (2002), Kiko Goifman, un artista visual brasileño, rastrea a su madre biológica, quien lo dio en adopción treinta y tres años antes. En su documental, Goifman decide registrar los treinta y tres días que dedica a esa búsqueda. En *El silencio es un cuerpo que cae* (2018), Agustina Comedi esboza un retrato de su padre, muerto en 1999, a partir de la interrogación de su archivo y de los testimonios de sus amigos. En todos los casos, se trata de retratos no taxativos, sino interrogativos, no orientados a componer retratos sólidos y rígidos, sino aproximaciones abiertas a lo enigmático e irresoluble.

En los tres documentales se despliegan procesos de retratización que piensan la variabilidad y la mutabilidad del rostro. Este puede ser una superficie añorada, imaginada o desconocida. En gran medida, la composición de estos tres retratos audiovisuales desarticula ciertos rostros de los padres y madres, instaurados socialmente, para restituir un semblante alternativo. Este se articula a través de palabras e imágenes, testimonios y archivos. Estos intentos de restitución suponen el desafío de revisar el modo en el que el rostro y su retrato se asientan en un territorio siempre conflictivo: entre el individuo y la comunidad, entre la singularidad y la tipificación, entre lo visible y la percepción. En *Diário de uma busca*, *33* y *El silencio es un cuerpo que cae* se exploran diversas estrategias para gestar retratos de los padres o madres ausentes que son, al mismo tiempo, variaciones sobre la historia latinoamericana e indagaciones sobre el propio rostro de los y las retratistas.

Rostros y retratos

Una investigación de la potencia del rostro, en sus apariciones y retaceos, en sus presencias y alusiones, en sus búsquedas y reconocimientos, en sus linajes y pertenencias, puede partir de las maneras en las que en su superficie se condensan y superponen la definición de una singularidad, la participación en una identidad colectiva, la permanencia y la mutación de los rasgos familiares, la inscripción de la historia. La variedad de estos dilemas se concentra en una pregunta: ¿qué hay en un rostro? Este se ha convertido, sugiere Hans Belting, en la imagen condensada de lo *humanum*. Esto se debe a que, en su propia amplitud, en la vastedad de sus alcances, “los rostros están ligados a una

vida, a lo largo de la cual van cambiando, y están marcados por esa experiencia vital. Pero también se pueden heredar, practicar con otros (por ejemplo, entre madre e hijo) y, por último, rememorar, cuando queremos evocar a una persona” (Belting, 2021, 8). En el rostro, entonces, se superponen diferentes temporalidades (en un pasaje continuo entre pasado, presente y futuro), dimensiones del sujeto (individuales, colectivas, sociales, étnicas, clasistas) y experiencias (afectivas, culturales, políticas). A su vez, en su extensión, infinita y limitada al mismo tiempo, coexisten tres funciones: el rostro como signo de identidad, como soporte de expresión y como lugar de una representación (Jean-Claude Schmitt, citado por Belting, 2021, 8).

Esta última función resulta relevante porque el rostro está definido por una dinámica de exposición y ocultamiento que remite, en gran medida, a la noción de representación. Giorgio Agamben (2002, 67) explicaba que “El rostro es el estar irremediamente expuesto del hombre y, a la vez, su permanecer oculto precisamente en esta apertura”. El rostro se articula en una tensión entre aquello que se manifiesta en él y lo que queda fuera de la percepción. Agamben propone llamar “tragicomedia de la apariencia” al proceso que hace que el rostro solo descubra en la medida que oculta y oculte en la medida misma en que descubre. “De este modo, el aparecer, que debería constituir su revelación, se convierte para el hombre en una apariencia que le traiciona y en la que ya no puede reconocerse” (2002, 69). En esta tracción entre lo expuesto y lo oculto se inscribe lo enigmático y lo inasible del rostro. Es allí donde se instala su secreto y donde se sugiere que hay algo inaccesible. En este sentido, David Le Breton sostuvo que el rostro es “una cifra, en el sentido hermético del término, un llamado a resolver el enigma” (2010, 16).

La tendencia a “leer” el rostro, a develar su secreto, deriva también de una creencia: el carácter moral de una persona podría revelarse, como señala Belén Altuna (2011, 13), mediante signos corporales y, especialmente, faciales. Altuna denomina “efecto Dorian Grey” a esta creencia. Desde la sentencia latina clásica *In facie legitur homo* (“En la cara se lee al hombre”), se tiende a sostener una idea metafísica que asegura que la cara es el espejo del alma. En el rostro se imbricarían, de este modo, el ser y el parecer. Por eso se despliega allí un ejercicio metonímico: tomar la cara por el individuo. Altuna señala al respecto que “los humanos tendemos a hacer una *lectura* de los rostros ajenos como si fueran la *síntesis*, el retrato o el espejo de su portador, como si nos transmitieran de antemano la información que el despliegue de sus acciones y sus palabras en el tiempo no hará sino confirmar” (2011, 21). La lectura del rostro puede privilegiar las dimensiones psicológica, moral, estética o metafísica, pero en todos los casos es percibido como una unidad visual y se lo identifica como un texto que parece tender a ser fijo, sólido, singular y singularizante.

Sin embargo, la operación de lectura del rostro promueve la aparición de una serie de dilemas éticos, derivados de la posibilidad de comprender ese acercamiento como un gesto de violencia. Judith Butler retoma a Emmanuel Levinas para pensar esta dimensión ética del rostro. En la ética levinasiana de la no violencia, “el ‘rostro’ del Otro no puede ser leído buscando un sentido secreto, y el imperativo que transmite no es inmediatamente traducible a una prescripción que pueda formularse lingüísticamente y cumplirse” (Butler, 2009, 166). Butler retoma estas reflexiones en el marco de su acercamiento a la noción de “demanda”. El rostro del Otro nos hace una demanda ética, aunque no sabemos cuál es. Dado que en el rostro se manifiesta la extrema precariedad del Otro, se debe responder éticamente. “Responder por el rostro, comprender lo que quiere decir, significa despertarse a lo que es precario de otra vida o, más bien, a la precariedad de la vida misma” (Butler, 2009, 169). Esto es lo que vuelve al rostro parte de la esfera de la ética.

La respuesta no violenta ante esa fragilidad y la aceptación de la imposibilidad de traducir en términos racionales aquello que se oculta constituyen una clave de la ética levinasiana. En esta dirección, los tres documentales a explorar deben pensarse, precisamente, en el contexto de esta apertura de lecturas no violentas de los rostros, respetuosas de su fragilidad y atentas a sus propias demandas.

Si la lectura de los rostros, la búsqueda por desentrañar eso que quedó velado por su carácter tensional, implica la aparición de dilemas éticos, también supone la aparición de reflexiones en el entorno cinematográfico. En la década de 1920, Béla Balázs posicionó al rostro en un rol clave en su teoría del cine. Balázs, a diferencia de Levinas, propone recuperar la posibilidad de leer a los rostros. En su argumentación, sostiene que la crisis de lectura de los rostros se inició con la invención de la imprenta. Esta volvió ilegible el rostro del hombre. Para Balázs era “tanto lo que podía leerse en el papel que se descuidó otra forma de comunicarse, centrada en la visión atenta del rostro” (2013, 17). Por eso, “nuestro rostro es ahora como un pequeño y torpe telégrafo óptico del alma, allá arriba, enviando señales lo mejor que puede” (2013, 18). Si en estos términos, históricos y culturales, el rostro fue depreciado, el cine le devuelve un lugar privilegiado porque allí sí conserva esa capacidad comunicativa. En el cine se desarrolla un proceso de magnificación del rostro a través del primer plano. Y esa magnificación ficcional instala el deseo, y la fantasía, de leer allí los secretos, lo oculto e incluso lo invisible. La potencia del rostro, su condensación de valores afectivos, sociales e históricos, hace que Balázs piense que en el cine tiene lugar un proceso de “fisonomía viviente” que encuentra rostros, o los crea, en todas las cosas. Los objetos, los paisajes, los cuerpos¹, las multitudes y los animales tienen así un rostro.

En su rastreo de la relevancia del rostro en el cine, Balázs indica que en su superficie se juega una “polifonía”, dado que allí “pueden aparecer en simultáneo las cosas más disímiles” (2013, 53). Su densidad de emociones y sentidos, su variabilidad de afectos y sensaciones, se complejiza en el cine por la sumatoria de una pluralidad temporal que multiplica y disemina su polifonía. Es allí, en gran medida, donde se trama el atractivo del rostro para el cine. Para Balázs, “la fisonomía de un rostro puede variar a cada momento mediante la mímica, que convierte al tipo general en un carácter particular” (2013, 46). El cine supone la posibilidad de un punto de vista variable, “envolvente, múltiple, que integraría además la movilidad intrínseca de la expresión del rostro, sus variaciones en el tiempo, o, pura y llanamente, su manera de ser en el tiempo” (Aumont, 1998, 101). El cine habilita un proceso de retratización que no capta instantes sino duraciones (1998, 135). En esa expansión de los marcos temporales, en su posibilidad de abrir los enlaces entre el pasado, el presente y el futuro, se centra la capacidad del cine para expandir los contornos del género del retrato, liberarlo de los anclajes temporales de la imagen fija e incrementar, a partir de allí, su diseminación de puntos de vista.

Si en el cine se complejizan tanto la dimensión temporal del rostro (su mutabilidad) como los puntos de vista al respecto (su multiplicidad), esto puede explorarse, como propone Giorgio Agamben, a partir de dos formas latinas que derivan de una misma raíz: *similis*, que expresa semejanza, y *simul*, que significa “al mismo tiempo”. Se establece así una cercanía entre la similitud y la simultaneidad (el estar juntos). En la perspectiva de Agamben, al lado de *similare* (asemejarse) está el *simulare* (imitar, copiar, pero también fingir y simular). Por eso, “el rostro no es simulacro, en el

1 En este proceso de rostrificación, señala Balázs, “el cuerpo entero de un actor que no habla se convierte en una superficie expresiva homogénea, y cada pliegue de su vestuario adquiere la importancia de un pliegue de su rostro (2013, 45).

sentido de algo que disimula y encubre la verdad: es *simultas*, el estar-juntas las múltiples caras que lo constituyen, sin que ninguna de ellas sea más verdadera que las demás. Captar la verdad del rostro significa aprehender no la *semejanza*, sino la *simultaneidad* de las caras, la inquieta potencia que las mantiene juntas y las une” (Agamben, 2002, 73). En los retratos audiovisuales, a diferencia de la tradición pictórica, escultórica y fotográfica, la conjunción de temporalidad y punto de vista promueve una explosión de esta variabilidad y diversidad del rostro.

En este se confrontan, superponen y tensionan una singularidad y una participación colectiva (comunitaria, étnica, familiar, histórica). En *La representación del individuo en la pintura*, Tzvetan Todorov analiza la expansión del retrato humanista en el siglo XV como un gesto histórico inescindible de la preeminencia obtenida a partir del Renacimiento por el sujeto. “A partir de mediados del siglo XV [...] el mundo individual, y los individuos humanos en particular, se introducen masivamente en la representación pictórica” (2006, 20). La representación exige ante todo que el pintor reproduzca los rasgos singulares de ese ser particular. Por eso, el rostro se define a partir de allí como el *locus* del retrato, el sitio en el que se inscribe la individualidad del sujeto representado. En esta dirección, Le Breton precisa que “la semejanza del retrato con el modelo es contemporánea de una toma de conciencia más aguda de la individualidad del hombre” (2010, 35). Los retratos humanistas buscan captar la singularidad del modelo y legar a la posteridad su recuerdo a través de la reproducción de sus rasgos.

El retrato tiende así a funcionar como un modo de afirmación del sujeto. El individuo, señala Le Breton, “es una persona que percibe más su unicidad, su diferencia, que su inclusión en el seno de una comunidad. La afirmación del ‘yo’ se vuelve una forma superior a la del «nosotros»” (2010, 30). Sin embargo, la afirmación del yo difícilmente pueda desprenderse de ser, en sí misma, una forma de participación social (2010, 32). El retrato funciona como la celebración del sujeto también en un sentido social. Los rostros se comportan con frecuencia “como máscaras de rol para ser aceptados por la sociedad y desempeñan aquellos papeles que se espera de sus portadores” (Belting, 2021, 24). De este modo, el rostro, en su presunta singularidad, es siempre definido en términos históricos y socio-culturales.

Si desde su origen el retrato funcionó como la representación de un individuo en el contexto de la sociedad a la que pertenecía, esto requirió que no se limitara a reproducir su fisonomía, sino también a señalar el lugar que ocupaba en su comunidad. En esa búsqueda, en “el rostro representado por el arte, unas veces se hará hincapié en la expresión, el carácter, la personalidad, otras, por el contrario, en la máscara social, la caracterización, la adecuación al decoro, la decencia (Aumont, 1998, 25). En este sentido, los retratos apelan en ocasiones a una esquematización, a la evasión de una singularidad irreductible. En la confrontación y solapamiento entre la individualidad y la tipificación, entre la singularidad y la colectividad, entre una afirmación de lo único del sujeto y una exploración de sus pertenencias identitarias, el retrato revela la potente capacidad de significación social del rostro. También en el rostro representado por el cine se conjugan, de maneras variables, lo singular y lo típico. Béla Balázs se pregunta cuánto hay de tipología en un rostro, de qué manera la raza, la etnia, la clase, el género y la ascendencia familiar están inscriptas allí y de qué manera esas presencias se imbrican y conforman un entramado en parte original.

Si la voluntad de indagar en estas complejidades del rostro estaba presente en la historia del retrato, la invención de la fotografía despertó una pasión por el rostro que invadió el paisaje mental del siglo XIX (Le Breton, 2010, 42)². En 1859 Baudelaire exclamaba, frente a la expansión de la fotografía, que “La sociedad inmundada se abalanzó como un solo Narciso para contemplar su trivial imagen en el metal. El amor por la obscenidad que está tan vivo en el corazón del hombre como el amor a sí mismo, no dejó escapar una ocasión tan especial de satisfacerse” (citado por Le Breton, 2010, 42). El incremento de los medios masivos a lo largo del siglo XX y la explosión de las redes sociales en el siglo XXI supusieron una proliferación de rostros producidos y consumidos como mercancías. En la tecnoesfera digital, como precisa Hans Belting, “se expande un consumo privado de rostros en el que la gente cuelga su propia *face* para otros, como si se estuviera participando en una imaginaria fiesta permanente” (2021, 190). La sobreexposición y sobrecirculación de rostros no solo fomenta una devaluación de su capacidad significativa, sino que los posiciona en un lugar clave de la sociedad de la información y el control. Los programas de reconocimiento facial o de identificación por iris convierten al rostro en un ente abstracto y numérico, un depósito de información. La producción de *cyberface* supone una torsión notoria en la noción misma de rostro. Estos “no son rostros sino máscaras digitales con las que la producción de rostros en los medios modernos ha llegado a un momento crítico” (Belting, 2021, 259). Se trata entonces de asistir a la aparición de rostros que no pertenecen a nadie, que sólo existen como imágenes. Son entes sintéticos, desprendidos de aquello que parecía definir qué es un rostro. Frente a esta sobreexposición de los rostros (como mercancía de la tecnoesfera digital y como objeto inspirador de estrategias de control) surgen prácticas estético-políticas que, en el contexto del arte contemporáneo, “atacan los estereotipos y, por consiguiente, las máscaras contemporáneas, que filtran al margen de las modas técnicas para fijar su atención cada vez más en el rostro. En este sentido, los que surgen, por lo general, ya no son retratos, sino paráfrasis críticas del retrato como actos de resistencia y autoafirmación” (Belting, 2021, 239).

Diário de uma busca de Flávia Castro, 33 de Kiko Goifman y *El silencio es un cuerpo que cae* de Agustina Comedi se inscriben en estas búsquedas de un modelo de retrato que evada la posición contemporánea del rostro como mercancía o fuente de ejercicios de control³. Los tres documentales se alejan también de la concepción tradicional del retrato como *locus* de la afirmación del sujeto representado. Por el contrario, se explora en ellos la posibilidad de gestar retratos exploratorios o conjeturales. La puesta en marcha de retratos sobre las madres o padres ausentes de los y las cineastas concibe al retrato como un proceso más que como el resultado final. Si la fantasía inicial sostiene

2 Un fenómeno simultáneo produce la conjunción de rostro, fotografía y archivos represivos. La relevancia del rostro en las prácticas fotográficas decimonónicas y su vinculación con las teorías fisiognómicas y frenológicas fue asiduamente estudiada. Véase Sekula, Le Breton, Cortés Rocca. Resulta necesario recordar que en estas teorías el rostro se concibe como la forma prioritaria de fijación de las identidades desviadas y/o delictivas. En este marco, “Los movimientos del rostro participan de una simbología, son los signos de una expresividad que se muestra, que se presta a ser descifrada, aunque no sean totalmente transparentes en su significación” (Le Breton, 2010, 91).

3 La recepción de los documentales en sus respectivos países constituye un dato significativo: *El silencio es un cuerpo que cae* logró un reconocimiento notable en la respuesta crítica, en la respuesta del público y en los premios recibidos (incluyendo el Premio Cóndor de Plata a la Mejor Película Documental y reconocimientos en los Festivales de Cine de Hamburgo y Lima); *Diário de uma busca* también obtuvo un estreno en salas comerciales, fue recibido elogiosamente por la crítica especializada y ganó los Premios a Mejor Documental en el Festival Internacional de Cine de Biarritz, en el Festival de Cine de La Habana y en el Festival Internacional de Cine de Río de Janeiro; 33 tuvo una circulación de menor envergadura; sin embargo, también recibió críticas positivas en su estreno y recibió fue nominado como Mejor Documental en el Festival Internacional de Cine de San Pablo.

que la reconstrucción del rostro verdadero podría conducir a un conocimiento completo de la persona representada, el recorrido parece enviar a un retrato tan fragmentario, incompleto y variable como la propia identidad de los sujetos. En ellos, el rostro de referencia está ausente, perdido u olvidado. Sin embargo, se encuentra también diseminado “entre las miradas innumerables de amigos o conocidos de entonces” (Le Breton, 2010, 153). El retrato audiovisual adquiere así un nuevo sentido para pensar la multiplicidad del rostro antes referida: su multiplicidad también depende de la variabilidad de puntos de vista a través de los cuales se lo intenta reordenar o rediseñar. Finalmente, y dado que, como sugiere David Le Breton, “el rostro y el nombre ocultos dejan imaginar la hipótesis más agradable para el deseo” (2010, 197), los y las cineastas suman un nuevo elemento para pensar el retrato: el modo en el que se quiere recordar o imaginar, perpetuar o sugerir, el rostro de sus progenitores.

Diário de uma busca⁴

En octubre de 1984, Celso Afonso Gay de Castro, un periodista y exguerrillero de la izquierda brasileña, fue encontrado muerto en el departamento de Rudolf Goldbeck, un diplomático alemán y ex oficial nazi, al que había entrado por la fuerza. Su hija, Flávia Castro, intenta reconstruir su vida y su muerte a través del esbozo de un retrato conjetural. Su *voice over* señala que la historia “parece la sinopsis de una película policial de quinta categoría”. Su documental se construye, precisamente, en contra del funcionamiento y la retórica del género policial y de sus derivas periodísticas. Castro señala que la muerte incomprensible de su padre borró su vida y una parte de la propia. Por eso, decide restituir otra identidad al padre muerto, ausente en la cobertura de los medios masivos que lo convierte en un “asaltante”, y recuperar su rostro a través de los testimonios de quienes compartieron sus experiencias políticas y afectivas. La reconstrucción de ese rostro permite, de manera simultánea, la construcción de una historia oblicua de Brasil, de los movimientos insurgentes latinoamericanos y de su propia descendencia.

En el primer plano del documental se reproduce una fotografía en blanco y negro del expediente judicial de los dos “asaltantes” muertos, Celso y su amigo Néstor Heredia. Ambas figuras se registran en escorzo: la primera se percibe con nitidez y la segunda fuera de foco. Los cuerpos están segmentados por el encuadre y los rostros se vislumbran de perfil. Se distinguen restos de sangre sobre los cuerpos y los rostros (Figura 1). Esa imagen condensa el modo en el que Celso de Castro fue caracterizado por la policía y una parte de la prensa brasileña: un delincuente que irrumpió violentamente en una propiedad privada y, en un desenlace ambiguo, pudo haberse suicidado o haber sido asesinado por su compañero. Esa imagen mortuoria se posiciona como origen de la indagación. “Pensar en mi padre significaba pensar en su muerte” sostiene Castro desde la *voice over*. ¿Por qué su padre cometió esta acción? ¿Cuáles fueron sus motivaciones? Pero también, ¿qué revela y qué oculta ese rostro en las fotos del prontuario judicial?, ¿cómo desarmar esa imagen para recomponer un retrato alternativo? Las primeras preguntas no obtienen respuestas claras: no hay explicaciones para ese gesto. La investigación “policial” concluye de manera fallida. Las últimas preguntas son las organizadoras del documental y del proceso de investigación que articula un retrato poliédrico del padre muerto y de las batallas políticas de su generación.

4 Flávia Castro es la directora y guionista del documental, la producción estuvo a cargo de Les Films du Poisson y Tambellini Filmes.

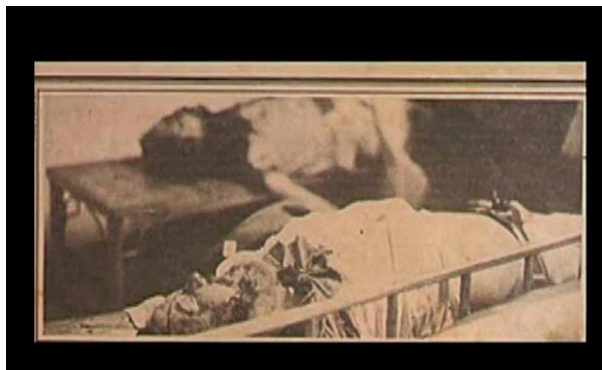


Figura 1. Fotograma de *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010).

Si las fotografías iniciales lo ubican como un delincuente, Flavia Castro formaliza otro comienzo posible: la fotografía de su padre en su credencial de periodista. A partir de allí, el documental ya anticipa todos los rostros que se condensan, oponen, solapan y alternan sobre Celso. El despliegue del documental ampliará esta multiplicación. Castro no apela a la búsqueda de un rostro considerado verdadero. Todos parecen igualmente cercanos y lejanos, cada uno de ellos revela un segmento de su vida y oculta otros, en cada uno se tensionan todos los sujetos que fue a lo largo de su vida (el estudiante sensible, el periodista comprometido, el guerrillero aventurero, el exiliado melancólico, el padre insatisfecho, el marido incompleto, el exmilitante escéptico, entre otros). El retrato audiovisual posibilita, en esta dirección, un trabajo sobre la propia variabilidad del rostro, su capacidad de mutación y transformación. Es su devenir lo que se materializa en las transformaciones experimentadas por Celso a lo largo de este retrato temporal.

En este juego de mutaciones, el retrato de Flávia Castro deviene una suerte de *road movie* que atraviesa tiempos y espacios. Su documental funciona como el diario de esa búsqueda de los rostros perdidos de su padre. Celso y su compañera, junto con su hija e hijo, permanecieron en Brasil hasta 1970. Emprendieron luego una travesía regional que los condujo a Chile en 1971, con el gobierno de la Unidad Popular, se desplazaron a la Argentina para recibir entrenamiento militar en 1972, regresaron a Chile en 1973 y estuvieron allí cuando se produjo el golpe de Estado del 11 de septiembre. El exilio los llevó a la Argentina, Panamá, Bruselas y París, hasta el retorno a Brasil, cuando se dictó la Amnistía que permitió el regreso de los exiliados, en 1979 (“si nos permitieron volver es porque nos derrotaron” le escribe Celso a Flávia en una carta). En esos desplazamientos, *Diário de uma busca* hibrida el retrato del padre muerto, el relato familiar y la historia política de América Latina⁵. Si el retrato se inscribe siempre en la tensión entre lo público y lo privado, esto se extrema en un retrato sobre un guerrillero cuya vida parece estar dedicada a diluir los contornos entre la actividad política y el terreno personal. El retrato íntimo, familiar, y por momentos doméstico, que filma Castro es también un testimonio político y generacional: Celso es el rostro sobre el que se depositan los avatares de

5 En el archivo audiovisual al que recurre este documental para explorar esta dimensión histórica y regional sobresalen: *De américa soy hijo... y a ella me debo* (Santiago Álvarez, 1975), *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975-1979), *ABC da Greve* (Leon Hirschman, 1990) y el programa televisivo *Abertura*.

una generación que convierte a la lucha armada en el motor de la experiencia política. Sin embargo, su historia es, para su hija y para sí mismo, el relato de una derrota, la narración de la revolución interrumpida⁶.

El rostro del padre muerto se reconstruye en el documental a través de dos estrategias: la recuperación de su propia materialidad y la aparición de distintos testimonios. Celso aparece a través de las cartas que les escribía a sus padres y a su hija desde el exilio (leídas por la voz de su hijo Joca) y mediante las fotos que puntúan su vida, desde que era un recién nacido hasta las fotos de su adultez. Cada una de estas imágenes y cada una de estas cartas señalan no solo una parcialidad del individuo ausente, sino que inscriben el tiempo en el retrato. La historicidad se consigna en los pliegues de las cartas, en el deterioro de su materia, en el papel ajado y los trazos borroneados. También se manifiesta en los cambios de los rasgos de Celso, en las transformaciones operadas por la edad y las experiencias, por la melancolía y el fracaso. En este sentido, como señala Hans Belting, “en los retratos el rostro no puede envejecer y, sin embargo, envejecen con el medio técnico utilizado, con la pintura que va acumulando polvo o con la fotografía que amarillea” (2021, 13). Esos retratos segmentarios de Celso se incluyen aquí en una suerte de rompecabezas heterogéneo. Las piezas que lo conforman se superponen, se contradicen y se complementan. La sumatoria de imágenes parece intentar completar el vacío, componer un retrato restitutivo del ausente. Sin embargo, ninguna de esas misivas y ninguna de esas fotografías logra captar, fijar o capturar la vida, o la identidad, de Celso.

Al mismo tiempo, este retrato polifónico se complejiza por la inclusión de testimonios sobre el padre de la cineasta: los policías y los periodistas que cubrieron el caso policial (el fotógrafo Fernando Gomes del diario *Zero Hora*, Delmar Marques del diario *Folha de Sao Paulo*) su madre, sus parejas, sus hijas e hijo, sus amigos y compañeros de militancia. Se trata de un retrato compuesto a través de una política de la escucha. A diferencia de los retratos de la tradición pictórica, aquí resulta clave comprender su dimensión audiovisual. Sin embargo, tampoco en este caso se trata de esclarecer mediante los testimonios quién fue Celso, cuál era su verdadero rostro. En *Diário de uma busca* los testimonios hablan, pero también ocultan. Se manifiesta lo dicho, pero también se intuye lo oculto, lo desconocido, lo hipotético y lo contradictorio. La palabra no restituye, aunque sí colabora con la instauración de ese retrato conjetural y poliédrico, incompleto y polifónico.

Esos testimonios componen algunas de las piezas del rompecabezas, pero es Castro quien las escucha primero y quien las monta después. Es en la sutileza de su escucha, en su apertura a los relatos de los otros, que su recopilación de testimonios organiza un retrato que rescata del olvido al padre y lo devuelve, espectral, a su propia vida. Puede recuperarse aquí una diferencia advertida por Walter Benjamin entre los retratos pictóricos (que después de dos o tres generaciones enmudecían y sólo permitían vislumbrar el testimonio del arte de quien las había pintado) y los retratos fotográficos, en los que queda algo que no se agota en el testimonio del arte del fotógrafo, “algo que se resiste a ser silenciado y que reclama sin contemplaciones el nombre de quien vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer entrar nunca en el ‘arte’ del todo” (2004, 24). En el documental de Flávia Castro, algo de las experiencias vitales y de la identidad de su padre se hace materia en sus fotografías y en sus cartas, así como en los testimonios y los recuerdos.

6 Otros documentales brasieños retomaron, en los últimos años, el interés por componer retratos de antiguos militantes políticos de los movimientos insurgentes. En este contexto se destacan: *Uma longa viagem* (Lucia Murat, 2011), *Mariguella* (Isa Grinspun Ferraz, 2011), *Retratos de identificação* (Anita Leandro, 2014) y *Em busca de Iara* (Flavio Frederico, 2013).

En el marco de estos testimonios, sobresale el recurso a la experiencia de Flávia Castro y su hermano Joca como hija e hijo del antiguo guerrillero. La infancia vivida en la clandestinidad, las experiencias de peligro, los viajes y el exilio son percibidos y tamizados por su memoria infantil. En esa reconstrucción, el rostro de Celso se acerca y se aleja de la mirada y la escucha de su hija. La alternancia de *zoom in* y *zoom out* sobre las fotografías del padre parece remitir a esta tensión entre Flávia y (la generación de) su padre. El recorrido atravesado puede pensarse, como sugiere Ana Amado en su estudio de los documentales realizados por hijos e hijas de militantes políticos argentinos de los años setenta, a partir de la distancia histórica entre ambas generaciones. Los y las cineastas son, en estos casos, “extranjeros en el tiempo de sus padres, apartados de la experiencia política y de los lugares y acontecimientos de una historia que aquellos protagonizaron, se asoman anacrónicamente a esas vivencias con los ojos vírgenes del recién llegado” (Amado, 2009, 158)⁷. Flávia Castro interpela a quienes conocieron a su padre, interroga sus propios recuerdos, ante la imposibilidad de recurrir a la propia voz del retratado. Quizás, como señala Amado, la pregunta que retorna es “¿cómo conceder el discurso a un espectro, a un ausente, en fin, cómo hacer hablar, a través de ellos, a una «época»?” (2009, 167)⁸.

A través de esta exploración, Flávia Castro introduce, en el retrato de su padre, un autoretrato, un abordaje de su infancia y del modo en el que ser hija de guerrilleros afectó sus experiencias afectivas, filiales y políticas. Andréa França (2014) analiza el modo en el que en *Diário de uma busca* surge un proceso de desmoronamiento de la experiencia de ser niño que encuentra su correlato en los extensos planos fijos de plazas y parques, de jardines inertes y de ramas de árboles. Frente a esta situación, precisa França, el montaje permite abrir el relato personal de una infancia a una experiencia colectiva, a la reescritura de la historia vivida por la generación de los hijos de los militantes políticos que enfrentaron directamente la represión. Esa tensión entre el relato personal de la infancia y su apertura a la experiencia política y colectiva se replica en la existente entre la *voice over* en primera persona y los testimonios en tercera persona. En este sentido, como sugieren Bartolomeu y Veiga (2015), la dimensión activa y procesual de la búsqueda dificulta el ensimismamiento del film, lo expande, lo abre hacia situaciones, encuentros y descubrimientos. Su propio devenir lo conduce del interior al exterior. En ese movimiento, el “yo” de Flávia Castro pierde algo de autonomía, de la autoridad de quien habla de sí mismo. Sin embargo, el dispositivo audiovisual diseñado por la cineasta es solidario de la aceptación de su impotencia frente al mundo y se lanza al riesgo del fracaso.

En los vaivenes de las travesías recorridas por Castro tiene lugar una experiencia: la consolidación del vínculo filial con su padre a través del trazado de un retrato espectral, aunque consciente de la imposibilidad de lograr una restitución plena del rostro ausente.

En la clausura del documental, cuando se narran las reacciones de los antiguos guerrilleros ante la declaración de la Amnistía en Brasil en 1979 que les permitiría volver a su país, una fotografía fuera de foco del padre parece sugerir su pérdida paulatina de nitidez (Figura 2). En lugar de tener un retrato cada vez más definido, este se hace cada vez

7 Una búsqueda cercana es emprendida en *Os dias com ele* de Maria Clara Escobar (2013).

8 En una entrevista, Flávia Castro explica la originalidad de su documental en relación con esta inscripción generacional: “O que diferencia meu documentário é um ponto de vista que ainda não foi utilizado no cinema brasileiro, o dos filhos dos militantes” (Miranda, 2011).

más indeterminado e interrogativo. Es cada vez más improbable encontrar el rostro que se buscaba. Ese borramiento, sin embargo, habilita otro movimiento: proyectar sobre ese semblante una serie de imágenes, una proliferación de testimonios, una identidad imaginada. Si David Le Breton señala que “Los signos del cuerpo, y especialmente del rostro, son huidizos, contingentes, propicios a la proyección imaginaria, ambiguos en su manifestación” (2010, 123), esto se radicaliza en un retrato que no monumentaliza al padre; sino que rastrea algunos segmentos de su rostro, algunas esquirlas de esa identidad afectada por la historia, algunas huellas de la identidad de ese padre muerto.



Figura 2. Otro fotograma de *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010).

33⁹

En 2001 el videasta y cineasta Kiko Goifman emprende la búsqueda de su madre biológica. Ante la inminencia de su cumpleaños 33 decide dedicarle 33¹⁰ días a esa búsqueda improbable y registrar el proceso a través del rodaje de un documental. De manera simultánea, comienza la escritura de un *blog*, en el que vuelca los avances de la investigación y recibe mensajes de posibles testigos, y difunde su búsqueda, mediante artículos y entrevistas, en medios de comunicación tradicionales. 33, al igual que *Diário de uma busca* y *El silencio es un cuerpo que cae*, participa así de una serie de documentales performativos que se expandieron en el cine latinoamericano en los comienzos del siglo XXI¹¹. En este caso, la performatividad se evidencia tanto en la relevancia adquirida por la presencia de la subjetividad del realizador, la valoración de la experiencia personal y el hincapié puesto en las dimensiones afectivas

9 El guión fue escrito por Goifman y Claudia Priscilla; la producción estuvo a cargo de Jurandir Müller, Claudia Priscilla y Roberto Tibiricá; el compositor fue Tetine; el montajista fue Diego Gizze y el departamento de sonido corrió por cuenta de Gus Bernard.

10 Las referencias a este número también incluyen que la madre adoptiva de Goifman, a quien está dedicado el documental, nació en 1933. A su vez, el número 33 posee una vasta y remanida tradición en la cultura judeo-cristiana.

11 El interés de Goifman por la performatividad y los retratos poliédricos también se hace evidente en *Bixa Travesty*, el documental que dirigió junto con Claudia Priscilla en 2018 sobre Linn da Quebrada.

como en la tendencia a la explicitación de la dimensión ficcional y representativa del documental. En ambos sentidos, la performatividad subraya la irrupción de un conocimiento encarnado, situado, y favorece la inscripción de un yo que narra, argumenta y despliega un universo histórico-ficcional.

En un estudio de 33 y *Pasaporte húngaro* (*Un passeport hongrois*, Sandra Kogut, 2001), Jean-Claude Bernardet (2011) propone denominar “documentales de búsqueda” a aquellos que registran un proceso más que un resultado. Aquí, no hay una investigación previa, sino que esta es simultánea al propio rodaje. De esta manera, lo que se impone como organizador del rodaje es una ineludible y premeditada imprevisibilidad. Bernardet alude a la idea de un “principio de incertidumbre” como regulador de los sondeos emprendidos por estos documentales. En el caso de 33, la puesta en marcha de este proceso (el rastreo de la madre biológica) implica una indefinición: no saber si el objetivo será alcanzado, y un riesgo: desconocer qué se pone en duda al iniciarlo. En ese recorrido, la supuesta objetividad de la pesquisa se desvanece por completo y emerge con claridad, como señala Bernardet, una espectacularización de la vida personal (2011, 122). Esta espectacularización, tensionada entre el documental y la ficción, por un lado, expone a Goifman como individuo, pero, al mismo tiempo, lo enmascara detrás de los recursos ficcionales. Así, en gran medida lo que se pone en juego es el proceso identitario que atraviesa el propio Goifman¹².

A lo largo de este proceso, el cineasta difumina los límites entre el documental y la ficción, entre el sujeto histórico y el personaje. Conforma así un documental híbrido, en concordancia con una tendencia destacada en el cine brasileño contemporáneo estudiada por Denis Portó (2007)¹³. En el caso de 33, la recurrencia a la estética del *film noir*, evidenciada en las múltiples citas a la literatura de Raymond Chandler y Dashiell Hammett¹⁴, en la inclusión paródica de bustos de detectives, en el blanco y negro granulado de la imagen, en la preeminencia de imágenes nocturnas, en la oscuridad de los espacios filmados, en las entrevistas a presuntos detectives de San Pablo, acentúa esta indistinción entre el documental y la ficción. En la creación de esa indeterminación sobresalen las reiteradas imágenes urbanas nocturnas que interrumpen el avance de la investigación. Estas son capturadas en ocasiones desde el interior de un vehículo en movimiento. En otras oportunidades, registran desde la altura la velocidad de los desplazamientos del tránsito. Estas imágenes, recurrentes en el documental, no sólo remiten al universo del *film noir* y su predilección por la noche y el movimiento, sino que acentúan una noción de tránsito y travesía que replica la propia performatividad del proceso documental. Esas traslaciones se encuentran también en un rasgo clave de la performatividad presente en 33: aquí confluyen dos personajes autónomos en el relato detectivesco, el cliente y el investigador. En este caso ambos, así como el hijo y el cineasta, coinciden en una misma identidad, múltiple y variable.

12 Goifman precisa que la motivación para filmar el documental reside en su voluntad de abordar el tabú de la adopción. En una entrevista manifiesta que “Existe uma esfera de segredo em torno deste tema, poucas pessoas aparecem dispostas a comentar esse assunto” (Goifman, 2004).

13 Portó (2007) introduce esta reflexión acerca de producciones audiovisuales brasileñas del siglo XXI en el marco de un estudio sobre el carácter híbrido del cine desde sus orígenes. El cine, desde su punto de vista, siempre fue híbrido porque las primeras películas no se preocupaban por diferenciar lo documental de lo ficcional. En la contemporaneidad se recuperaría esta potencia cifrada en el origen del cine.

14 La película se inicia con un epígrafe de Dashiell Hammett: “Soy una de las pocas personas mesuradamente letradas que se toma en serio a las historias de detectives”.

El proceso de retratización de 33 se sostiene sobre una temporalidad conflictiva: una búsqueda presente que reconstruye un enigma del pasado. El pasado aparece aquí como aquello irrecuperable. La madre biológica se ubica como la presencia ausente de su propio retrato, aquello que es permanentemente invocado, pero siempre desde el vacío. En este sentido, conviene precisar que 33, al igual que *Diário de uma busca* y *El silencio es un cuerpo que cae*, se constituye como un retrato espectral. No tanto porque se trate de retratos póstumos (nunca se explicita esto en el caso de 33), sino porque en los tres se anhela trazar un retrato imposible: el retrato de sujetos perdidos en el tiempo, anclados en el pasado. El proceso presente se organiza en términos cronológicos, el pasado que se intenta reconstruir estalla de modos inorgánicos, heterogéneos, dispersos. El pasado es una oscuridad a descifrar, por eso la penumbra del *film noir* compone el fondo inevitable de este documental.

Si el rostro y la voz de Goifman se inscriben en 33 de manera material, su principal desafío consiste en delinear el retrato de un sujeto sin rostro. En este sentido, conviene recordar que la ausencia de rostro constituye un subgénero del retrato. Tanto en su variante pictórica como fotográfica existe una extendida tradición de retratos que posicionan al rostro en el fuera de campo. Aparece en esta corriente una serie de recursos: los personajes de espaldas, los rostros cubiertos por las manos, o ubicados en las sombras, la segmentación del cuerpo que expulsa al semblante de la representación, entre otros. En el caso de los retratos audiovisuales, la posibilidad de suprimir o desplazar al rostro parece apropiada, o necesaria, cuando se intenta retratar a un sujeto ausente por diversas circunstancias. Sin embargo, esta estrategia desafía las bases de un género construido sobre una certeza: el rostro es el lugar privilegiado en el que se asientan las relaciones sociales y la superficie sobre la que se instauran relaciones comunicativas, intersubjetivas y expresivas. Por este motivo, un retrato que no incluya el rostro obliga a redirigir esa potencia a otros espacios: los segmentos visibles del cuerpo, la sombra proyectada, los elementos que componen el fondo de la imagen, entre otros. En 33, la ausencia del rostro de la madre, su carácter inhallable, promueve su desplazamiento a los testimonios de quienes pueden haberla conocido y al propio rostro del cineasta.

En primer lugar, entonces, la falta de ese rostro, como epítome de la identidad negada, se bordea en el documental a través de la exposición de los rostros de las personas entrevistadas por Goifman (su madre adoptiva¹⁵, su tía, su niñera tarotista, el encargado del edificio donde tuvo lugar la adopción, el médico que participó de ella, los médicos del hospital donde nació, su hermana, la partera). En todos los casos, se encuentra con memorias fragmentarias, con esbozos de recuerdos, con la imposibilidad de construir una memoria plena. Los pocos documentos a los que accede no relevan la información esperada. El rostro que resulta de esos devaneos es contradictorio, conjetural. En las palabras de quienes testimonian, su madre puede ser más o menos joven, muy bonita y bastante alta, puede pertenecer a las clases altas o a los sectores populares, puede parecer muy sensible y conmovida, puede ser de la gran ciudad o provenir del interior, puede ser castaña de tez blanca, puede tener las piernas vendadas por un problema

15 La entrevista con la madre adoptiva presenta un dilema ético particular. El rodaje del documental y la búsqueda de la madre biológica, dos procesos inseparables, parece poner en riesgo el vínculo de Goifman con su madre. Su *voice over* aclara que se sentía un canalla en el momento de entrevistarla. Uno de los detectives a los que entrevista le sugiere el empleo de micrófonos ocultos para registrar a su madre. Sin embargo, el realizador explica que esa práctica le parecía inaceptable, entre otros motivos, porque su padre adoptivo, un antiguo militante del PC brasileño, había sufrido la intervención de su teléfono durante la dictadura. De esta manera, también 33 incluye en el retrato de la madre ausente una referencia a la dimensión histórica y política que se cifra, de un modo u otro, en la ejecución de un retrato.

de várices. Una testigo afirma: “No se parecía en nada a vos. Te debés parecer a tu padre”. El rostro de la madre biológica, al igual que sus motivaciones, permanece en la oscuridad. Goifman captura esos testimonios, esas huellas, como piezas de un rompecabezas trunco. Su sumatoria no permite organizar un retrato del rostro, sino articular fragmentos desmembrados, referencias incapaces de conformar un retrato como signo de identidad.

El fracaso ante la búsqueda del rostro de la madre ausente supone que no se encuentran las respuestas que se esperaban (la motivación del abandono, la emoción del reencuentro, la posibilidad de saber). El rostro ausente del retrato fallido es, sin embargo, el espacio donde se gesta la necesidad de explorar, al igual que en *Diário de uma busca* y *El silencio es un cuerpo que cae*, el rostro de los descendientes. En el caso de 33, esta indagación asume la forma de primerísimos primeros planos (Figura 3) de Kiko Goifman interpelando a los espectadores a través de su mirada a cámara. El contraste entre el rostro ausente y el rostro magnificado resulta aquí central. Béla Bálazs señalaba oportunamente que el primer plano constituye en el cine el arte de la acentuación. En este sentido, dado que los planos de detalle llevan adelante un recorte, “muestran únicamente el entorno inmediato del actor, y al achicar el encuadre permiten que la persona pueda iluminarlo con su irradiación interior, por llamarla de algún modo. El espacio se transforma así en un “aura” visible de la persona, en una fisonomía que trasciende los contornos del cuerpo” (2013, 77). En el caso de Goifman, la cercanía de la cámara opera un desdoblamiento: funciona como un espejo para el cineasta. Goifman se refleja en la pantalla y la convierte en la superficie sobre la que se auto-explora. La pantalla se inscribe como el territorio de un auto-descubrimiento y en el espacio en el que se despliega un diálogo consigo mismo. En ese diálogo se desarrolla un viaje hacia su propia identidad.



Figura 3. Fotograma de 33 (Kiko Goifman, 2002).

El retrato fallido se hibrida así, como en *Diário de uma busca*, con un autoretrato. No se trata, sin embargo, de un autoretrato que recomponga una identidad plena, sino que funciona como un retrato desplazado de la madre buscada. ¿Podría ser que el rostro del hijo evidenciara el rostro ausente? ¿Se podría recomponer, a través del rostro filial, el semblante materno? Se trata, en este sentido, de interrogar si el autoretrato del hijo puede ser un acercamiento indirecto, indicial, tentativo e inexacto del rostro materno. De esta manera el retrato opera una

inversión de la relación filial: en vez de partir de la madre para llegar al hijo, parte del hijo para recomponer un rostro posible, deseado, buscado e imaginado de la madre¹⁶.

5. El silencio es un cuerpo que cae¹⁷

La voluntad de organizar un retrato sobre su padre, muerto en un accidente en 1999, encuentra en *El silencio es un cuerpo que cae* una formulación particular. Si coincide con *Diário de uma busca* y 33 en el establecimiento de un tono introspectivo y en la evasión de cualquier gesto de monumentalización de la figura retratada, se distingue por el abordaje de una dimensión ausente en los retratos previos: la identidad sexual como uno de los múltiples rostros a explorar. En esta dirección, Agustina Comedi¹⁸ traza un retrato de su padre Jaime a partir de una confrontación entre su vida previa y posterior a su conversión en padre. En su investigación, la cineasta recurre al vasto material de archivo audiovisual registrado por Jaime y realiza entrevistas con sus antiguos amigos. Al igual que en los otros dos documentales analizados, el retrato parte de la necesidad de desentrañar un enigma sobre la identidad paterna o materna (aquí, entre otros, ¿por qué un amigo de su padre le dice, tiempo después de su muerte, “cuando vos naciste, una parte de Jaime murió para siempre?”, ¿por qué su padre abandonó su vida como hombre homosexual y decidió formar una familia heterosexual?) y descubre que la ausencia de respuestas claras y verdades contundentes en torno a estos interrogantes le permite llegar a otros saberes, otros relatos y también otros retratos.

En el retrato delineado por su hija, en Jaime (como ella lo llama) se superponen diversos rostros: el joven amante de un juez, el abogado comprometido, el homosexual liberal, el esposo responsable, el padre amoroso, el cineasta amateur, el militante de Vanguardia comunista. Esta variabilidad, y la mutabilidad resultante, ponen en escena el carácter fuertemente político de los rostros. Nora Domínguez precisa al respecto que “el rostro como icono, como figura, tal vez no sea en sí mismo político, pero la exterioridad que esparce y dispersa concentra múltiples puntos de politización” (2021, 245). Esta dimensión política se incrementa porque “tener un rostro [...] constituye entonces una reivindicación del derecho a ser viviente que no se puede desdeñar, sobre todo, cuando lo portan ‘minorías’, sujetos vulnerables, excluidos o físicamente dañados” (2021, 19). En el caso de Jaime, uno de sus rostros resulta particularmente significativo porque en el contexto represivo instaurado por la dictadura cívico-militar (1976-1983), pero también en la moral conservadora sostenida incluso por las organizaciones insurgentes y los partidos políticos de izquierda, su homosexualidad resultaba intolerable. Ese rostro privado, que tiene efectos y consecuencias en el espacio público, no solo permanece en una oscuridad relativa, sino que es el centro en torno al cual se ordenan los silencios y los secretos que parecen regular el funcionamiento de la vida familiar, pero también política y comunitaria.

16 En el desenlace del documental la *voice over* de Goifman explica que, a partir de ese momento, si la búsqueda continúa ya no será de manera pública.

17 La producción de la película estuvo a cargo de Matías Herrera Córdoba, Juan Carlos Maristany y Linda Díaz Pernia; el montaje de Valeria Racioppi; el departamento de sonido de Guido Deniro y Atilio Sánchez.

18 El interés de Comedi por delinear retratos de sujetos históricos arrasados por la represión patriarcal y por la cultura heteronormada también es clave en los cortometrajes que componen la serie *Archivos de la Memoria Trans*, realizados con Mariana Bomba (2021), y en su cortometraje *Playback* (2019).

En *El silencio es un cuerpo que cae*, al igual que en *Diário de uma busca* y 33, se explora la potencia de los dispositivos audiovisuales para complejizar la temporalidad de los retratos. Aquí entran en conflicto distintos tiempos de la vida del padre, pero también distintos momentos de elaboración del retrato. Su juventud reaparece a través de los testimonios recuperados por su hija entre sus amigos y conocidos de los años setenta y ochenta. Su vida familiar se inscribe, mayoritariamente, mediante los videos que él filmaba obsesivamente. Pero estos dos tiempos no se ordenan de manera cronológica, sino a través de una serie de operaciones que los diversifican, los cruzan, los oponen y los superponen.

El documental presenta un empleo singular del montaje que, por un lado, contrasta estos dos planos temporales: la travesía puede conducir de las imágenes de Agustina Comedi en su infancia en un acto escolar a las imágenes de una performance del grupo de artistas trans Las Kalas; del testimonio de un amigo gay de su padre que describe, en fuera de campo, la brutalidad de la represión padecida por las disidencias sexuales en el marco de la dictadura a la imagen de un desfile de carrozas en Disney en unas vacaciones familiares. Sin embargo, el montaje no se limita a establecer un contraste entre estas dos dimensiones temporo-experienciales de Jaime, sino que obliga a pensar qué clase de relación existe entre ellas. En el hiato entre una serie de imágenes y otra surge un interrogante: ¿qué ocurrió en el medio? ¿Por qué Jaime cambió su vida y dejó atrás ese primer rostro? Ese vacío se hace más intenso por la radical heterogeneidad entre ambas series. Pero, por otro lado, además de establecerse una discontinuidad, se produce una superposición. Los fantasmas de ese pasado parecen asediar las imágenes de la vida familiar. El pasado remoto de la vida gay se inscribe como fuera de campo en el pasado idílico de la vida familiar heterosexual (viajes, celebraciones, eventos) y modifica aquello que las imágenes sugieren. Desde el fuera de campo, inscriben lo enigmático. A su vez, las imágenes domésticas también afectan el funcionamiento de ese otro pasado silenciado. Los dos tiempos pasados se intersectan a través de la intervención de un montaje que no busca producir una simple oposición entre tiempos, sino que indaga los modos variables en los que la conjunción produce una transformación en ambos¹⁹.

En esas conjunciones temporales, la relevancia del archivo resulta indudable. Esto se debe a que, como propone Hal Foster en su estudio del giro al archivo en el arte contemporáneo, “los objetos de archivo son como arcas descubiertas de momentos perdidos en los que el aquí y ahora de la obra funciona como un posible portal entre un pasado inacabado y un futuro reabierto” (2017, 60). El archivo abre el pasado al presente y al futuro. No se trata así de ahondar en un repositorio de objetos pertenecientes a un pasado clausurado, sino de indagar en la dimensión vital concentrada en ese archivo. Esta inscripción temporal compleja del archivo se complementa con su propio carácter híbrido. El archivo se establece en un territorio conflictivo: entre el material encontrado y el construido, entre lo fáctico y lo ficticio y, en especial, entre lo público y lo privado. Jaime Comedi filmaba minuciosamente los eventos de la vida familiar. En sus registros se alternan los asados, los cumpleaños, los eventos escolares, los anuncios familiares. Se trata, en este sentido, de situaciones y experiencias que definen el funcionamiento de la vida familiar. Por lo tanto, son archivos significativos en el marco de una experiencia íntima. Este carácter privado de las imágenes depende no solo de aquello que es registrado, sino también de sus modos de circulación. En su documental, Agustina Comedi

19 En esta dirección, Comedi señala que “ese archivo está siendo mirado de una determinada manera y eso es lo que da lugar a la película y no el archivo en sí mismo. Con ese archivo se podrían haber contado muchas otras historias” (Haber & Zgaib, 2022).

aborda la doble capacidad de mutación del archivo: ¿qué le dice al presente sobre las diversas capas del pasado?, ¿qué ocurre cuando esas imágenes privadas toman carácter público?

Agustina Comedi no sólo ve, sino que interroga el archivo paterno. En este se captura la domesticidad de los sectores acomodados en la Argentina de los años setenta y ochenta. La propia precariedad técnica de las imágenes (películas de 8mm. y VHS) parece sugerir el deterioro de esos modelos familiares, el modo en el que se desdibujó el funcionamiento de una organización patriarcal y heteronormada de la institución familiar. A su vez, en *El silencio es un cuerpo que cae* se opera una transformación notable al poner lo íntimo en un lugar jerárquico como fuente de conocimiento histórico (y no solamente familiar). Ese archivo íntimo es arrancado del marco doméstico y trasladado al dominio público. Ese viraje no es relevante solo por aquello que muestra o registra (el ordenamiento familiar, los chistes homofóbicos, los rostros melancólicos), sino por aquello que excluye. ¿Qué se oculta en las *home movies* filmadas por Jaime? Su hija escruta las imágenes para vislumbrar qué silencian. Aquello devenido secreto es lo que asegura la densidad de las imágenes filmadas por su padre. En la tensión entre esas imágenes celebratorias y lo que dejan expulsado se asienta la clave de legibilidad del archivo. En un minucioso análisis del documental, Gabriel Giorgi (2018) sostiene que la producción de *home movies* registra aquí la existencia de la familia heterosexual. Jaime, como autor, queda ubicado dentro y fuera del mundo que construye y retrata. Frente a esa proliferación de imágenes, el secreto es aquello que no tiene imagen.

Ante esa organización de lo visible, la cineasta experimenta distintas estrategias para conseguir hacer hablar a las imágenes. Desde las más sencillas (incluir leyendas sobre las imágenes, que reproducen la tipografía del video de los años setenta) hasta las más complejas, como el montaje con los testimonios que cuentan, en el presente del rodaje del documental, lo que las imágenes registradas por Jaime solo incluyen como fuera de campo. Las intervenciones llevadas adelante por Agustina Comedi pueden pensarse a partir de dos principios explorados por Thomas Osborne (1999) en torno al archivo. Por un lado, un “principio de singularidad” que deposita una atención escrupulosa sobre la singularidad del archivo. El artista archivero debe dedicar una atención prioritaria al detalle porque es allí donde puede surgir un modo de legibilidad de las imágenes y los sonidos. Por otro lado, un “principio de mundanidad”, centrado en asegurar que los elementos microfísicos de la vida cotidiana (el ordenamiento espacial de las celebraciones familiares, en este caso) son los que permiten hacer visible al poder. De la eficacia en el trabajo sobre estas dos dimensiones depende la posibilidad de reavivar el archivo, de favorecer alguna forma de supervivencia.

La conjunción de archivo y testimonios supone el comienzo de la elaboración del retrato de Jaime. Agustina Comedi delinea un retrato de su padre a través de la recuperación de las imágenes de video registradas por este. En esta dirección, la hija debe intervenir sobre las imágenes de Jaime, en las que él no aparece. En algunos casos se escucha su voz desde el fuera de campo, y se vuelve a marcar así la relevancia del sonido en estos retratos audiovisuales, en otras (no filmadas por él) ocupa espacios periféricos en el encuadre o está ensombrecido y resulta apenas visible. Por lo tanto, más que la visión de Jaime, lo que emerge es su mirada. Si su rostro es huidizo, si solo aparece en algunas fotografías tomadas por sus amigos y en algunos planos de video filmados por otros miembros de la familia, su mirada sí es perceptible en el abundante material de archivo. En el comienzo del documental, las imágenes del David de Miguel Ángel filmadas por Jaime en un viaje a Florencia adoptan una potente capacidad táctil. La cámara de video

recorre el cuerpo, lo segmenta y lo disecciona. Magalí Haber (2024) piensa el modo en el que en estas imágenes hápticas se inscribe una forma contundente del deseo. Comedi no recupera así las imágenes de su padre, sino su mirada. ¿Es posible organizar un retrato no a través del rostro sino de la mirada del sujeto retratado? (Figura 4).



Figura 4. Fotograma de *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2018).

La pregunta que irrumpe frente a *El silencio es un cuerpo que cae* gira en torno a la posibilidad de intervenir sobre el material previamente filmado. No sólo porque ese gesto pone en crisis la noción misma de autoría, sino porque supone una interrogación en torno a la propia significación de las imágenes en relación con el proceso de montaje. ¿De qué manera la apropiación practicada por la hija altera, modifica o desvía el funcionamiento de las imágenes de su padre? Estas operaciones de intervención sobre el material originario se perciben como un gesto filial, un intento de recuperación de esos silencios que pesaron sobre la vida del padre, orientado por la posibilidad de articular un retrato espectral. El propio retrato se establece como un umbral, una superficie en la que se cruzan tiempos, experiencias y generaciones.

Ese retrato espectral del padre se complejiza en el documental de Comedi con otro retrato: el que su padre le dedicaba en sus continuas filmaciones en video. Gabriel Giorgi sostiene que Agustina ocupa siempre el centro de la imagen paterna (2018). Los registros de video priorizan su imagen: Agustina toca el violín, hace gimnasia en un acto escolar, posa con sus amigas, canta en una reunión familiar. Su rostro se ubica en el centro de la imagen. En este sentido, el archivo paterno se dedica a retratar a su hija. En una de las escenas filmadas, y ante un desvío de la cámara paterna, Agustina niña le reclama desde el fuera de campo “Filmame a mí”. La forma en la que Jaime la miraba y la filmaba constituyen, a su vez, la base del autoretrato que Agustina realiza de sí misma a través del rodaje de un documental sobre su padre (Figura 5). En una breve secuencia de montaje, la cineasta introduce una serie de imágenes de ella desde su nacimiento hasta su pubertad. El registro archivístico paterno y el montaje de la

hija difuminan la distinción entre retratista y retratado o retratada. En este caso, ambos ocupan los dos lugares y el documental funciona, precisamente, como una reflexión sobre la mirada y el modo en el cual ser retratista supone, también, una manera de autofiguración. En ambos casos, se trata de retratos discontinuos, incompletos, pero a la vez contundentes e iluminadores.

La elaboración del retrato en ausencia sobre su padre y la aparición del retrato que su padre hizo de ella se colocan como la base de un proceso identitario. La *voice over* de Agustina señala que el día en el que falleció su padre fue el primero en el que ella tomó la cámara y filmó a su padre y a su madre. Se trata de la única imagen en la que ambos están juntos. En una lógica de transferencia o continuidad, la interrupción del rodaje paterno se continúa en su propia dedicación a la creación de imágenes. Y encuentra un nuevo eslabón cuando, en la secuencia final del documental, Agustina filma a su pequeño hijo, Luca. Se inicia así un nuevo esbozo de retrato que amplía y disemina la dimensión generacional y vuelve a posicionar al retrato como umbral que pone en contacto conflictivo a generaciones y tiempos.



Figura 5. Fotograma de *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2018).

Si las imágenes de archivo son capaces de indicar que hay algo que falta, que fue suprimido en el orden visual de la familia heterosexual, la relevancia de los testimonios reside en hacer hablar a las imágenes y señalar eso silenciado. Entre las voces recopiladas para el documental sobresalen aquellas de los amigos y las amigas de Jaime, quienes compartieron sus años de juventud previos al matrimonio y la paternidad. Solo algunos miembros de su familia dan breves testimonios, más indiciales que informativos. Monona, su mujer, es un rostro de las imágenes de archivo, pero su palabra no es incluida en el documental. Por el contrario, las voces de sus amigos y amigas introducen la fuerza de lo explícito: las experiencias de violencia sufridas durante la dictadura, las persecuciones y los prejuicios. Las voces de los testigos tienen a su cargo la dimensión más claramente informativa del documental, la posibilidad de contextualizar los acontecimientos y los sujetos, los conflictos y los devenires. Al archivo sonoro de las entrevistas

y las conversaciones se suma la propia *voice over* de Agustina Comedi. Su voz es informativa y reflexiva, afectiva y persuasiva. En la conjunción de las imágenes de archivo y los testimonios, en la imbricación de pasado y presente, en la superposición de retratos y retratistas, *El silencio es un cuerpo que cae* indaga en la politicidad del rostro, en las multiplicidades que se dan en él y en la forma en la que la mirada constituye, en sí misma, un retrato posible.

6. Conclusiones

Si en el rostro se hace pública una demanda de reconocimiento que insiste en señalar el necesario respeto a su fragilidad, *Diário de uma busca*, 33 y *El silencio es un cuerpo que cae* exploran los modos en los que es posible escuchar esa pregunta y proponer una respuesta en forma de retrato. Se trata de organizar retratos que desacomoden ciertos rostros impuestos sobre los padres y las madres, determinadas formas fijas de pensar sus experiencias y les restituyan otros rostros e identidades. Esas restituciones no dependen solo de la voluntad filial de rescatar la memoria de sus progenitores, sino de la posibilidad de organizar a su alrededor un proceso de retratización atento a las mutabilidades del rostro, a sus variaciones temporales, a sus aperturas a la historia, a sus linajes y persistencias. Sin embargo, las restituciones son fallidas, interrumpidas o imposibles. Estos retratos, filmados por los hijos y las hijas, no constituyen afirmaciones plenas de los rostros y los sujetos retratados. Por el contrario, se presentan unos rostros discontinuos e incompletos, conjeturales e imaginarios.

Esos rostros espectrales, invocados por los testimonios de sus allegados y encontrados en el material de archivo, evaden la idea del rostro como relevador de la verdad del sujeto. El rostro múltiple y polifónico de los padres y madres ausentes se disemina en las miradas y las palabras ajenas. El rostro es así inescindible de la temporalidad y del punto de vista. En el caso de los hijos y las hijas, estos retratos y la recomposición de estos rostros funcionan como un umbral que pone en contacto diferentes tiempos y generaciones. Por eso, el proceso de elaboración del retrato se imbrica con sus propios procesos identitarios. El retrato en ausencia deviene el esbozo de un autoretrato en el que las nuevas generaciones experimentan un descubrimiento acerca de sí mismas. Si el rostro devino una mercancía del capitalismo visual y un agente de represión en la tecnoesfera digital, los tres documentales retoman su potencia como signo (incompleto) de identidad, como espacio (discontinuo) de comunicación intergeneracional y como portal (incompleto) que conecta tiempos e historias.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2002). *Medios sin fin*. Valencia: Pre-textos.
- Altuna, B. (2011). *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pre-textos.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa*. Buenos Aires: Colihue.
- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Bálazs, B. (2013). *El hombre visible, o la cultura del cine*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Bartolomeu, A., & Veiga, R. (2015). Rastro e aura em *Diário de uma busca*. En R. Veiga, C. Maia & V. Guimarães (eds.), *Limiar e partilha* (pp. 126-152). Río de Janeiro: UFMG.
- Belting, H. (2021). *Faces. Una historia del rostro*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2004). Pequeña historia de la fotografía. En *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- Bernardet, J. (2011). Documentales de búsqueda: 33 y *Pasaporte húngaro*. En A. Labaki & M. Mourao (eds.), *El cine de lo real* (pp. 117-128). Buenos Aires: Colihue.
- Butler, J. (2009). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Cortés Rocca, P. (2011). *El tiempo de la máquina*. Buenos Aires: Colihue.
- Domínguez, N. (2021). *El revés del rostro*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Fireman, C. (09/03/2004). Entrevista: Kiko Goifman. Web *Filmesdochico*. Rescatado de: <https://filmesdochico.com.br/3972/>
- Foster, H. (2017). *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal.
- França, A. (2014). *Diário de uma busca*. Os brinquedos-fósseis e o tempo da memória. En C. Fukelman (ed.), *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura* (pp. 239-253). Río de Janeiro: Uerj.
- Giorgi, G. (2018). El archivo de las imágenes, el desorden de las familias. Web *Kilómetro 111*. Rescatado de: <https://kilometro111cine.com.ar/el-archivo-de-las-imagenes-el-desorden-de-las-familias/>
- Haber, M., & Zgaib, I. (2022). Archivos de fantasía: una entrevista con Agustina Comedi. *Imagofagia*, 25, 204-222.
- Haber, M. (2024). Archivo, deseo y doma. Una lectura desde *El silencio es un cuerpo que cae*. *Iberoamericana*, 85, 101-123.
- Le Breton, D. (2010). *Rostros. Ensayo de antropología*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Miranda, A. (2011). No documentário 'Diário de uma busca', Flávia Castro aposta na memória para tratar da vida do militante Celso Afonso Castro. Web *O Globo Cultura*. Rescatado de: <https://oglobo.globo.com/cultura/no-documentario-diario-de-uma-busca-flavia-castro-aposta-na-memoria-para-tratar-da-vida-do-militante-celso-afonso-castro-2691539>
- Osborne, T. (1999). The ordinariness of the archive. *History of the Human Sciences*, 12 (2), 51-64.

Portó, D. (2007). El retorno del cine híbrido por parte de cineastas brasileños. *Revista de Comunicación*, 6, 131-141.

Todorov, T. (2006). La representación del individuo en la pintura. En *El nacimiento del individuo en el arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Reseña curricular

Mariano Veliz es Doctor en Historia y Teoría de las Artes, Magister en Análisis del Discurso y Licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente de la carrera de Artes de la misma institución y de la carrera de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes. Es investigador en el Instituto de Artes del Espectáculo. Dirige, con Natalia Taccetta, la colección "Imagen e historia" en la editorial Prometeo. Publicó los libros *Figuraciones de la otredad en el cine contemporáneo* (Prometeo, 2020) y *Cines latinoamericanos y transición democrática* (Prometeo, 2019). Es director de la revista *En la otra isla. Revista de audiovisual latinoamericano*.

Declaraciones:

- Los autores declaran que, en la elaboración del presente artículo, no se ha utilizado herramientas de inteligencia artificial.



Imagen: Jonathan Delgado