

MEMORIAS DISIDENTES: LAS IMÁGENES COMO POSIBILIDAD DE UN ARCHIVO SENSIBLE

Memory and images: the possibility of a sensitive archive

MARÍA SOLEDAD GALVÁN*

Instituto Superior de Formación Docente Mariano Moreno / Escuela Normal J. F. Alcorta /

Universidad Nacional de Villa María

sole_galvan@hotmail.com

Recibido: 09/01/2022 - Aceptado: 25/03/2022

Resumen

El presente artículo analiza el modo en que las imágenes recuperan y reconstruyen una memoria en archivos, que reconfiguran las esferas pública y privada, y teorizan sobre las sexualidades disidentes desde lugares alternativos. Conforman el archivo objeto de este análisis *El silencio es un cuerpo que cae* de la realizadora cordobesa Agustina Comedi, *El puto inolvidable: vida de Carlos Jáuregui* de Lucas Santa Ana, y el *Archivo de la Memoria Trans*. Interesa, en esta deriva, el archivo no solo como sostén de la memoria, sino también como un repertorio de saberes que permiten elaborar teorías sobre la sexualidad –e incluso interpelarlas– desde el modo en que han sido construidos y la forma en que se visibiliza lo afectivo, lo político, lo social en la comunión de las esferas pública y privada.

Abstract

This article analyzes the way in which images recover and reconstruct a memory within archives that reconfigure the public and private spheres and, at the same time, theorize about dissenting sexualities from alternative places. The archive that constitutes the object of this analysis is made up of *Silence is a Falling Body* by the Córdoba-born filmmaker Agustina Comedi, *El puto inolvidable: vida de Carlos Jáuregui* by Lucas Santa Ana and the *Trans Memory Archive*. What concerns us here is the archive not only as a support for memory, but also as a repertoire of knowledge that allows us to think about theories regarding sexuality –and even to question them– since the way in which they have been constructed as well as the manners in which the affective, the political and the social are made visible in the communion of the public and private fields.

Palabras clave

teorizaciones sexuales;
disidencias
sexogenéricas;
memoria;
archivo

Keywords

theorizations on
sexuality;
sex and gender
dissidence;
memory;
archive

Memorias disidentes: las imágenes como posibilidad de un archivo sensible

Introducción

La homosexualidad en sí misma, como categoría sexual especial, no existe. Existe la sexualidad, el abanico múltiple de sexualidades, donde cada heterosexual tiene una sexualidad diferente y cada homosexual también. Yo creo que lo que hago en mis letras, en mis crónicas, es una forma de construcción cultural, más que una función sexual específica que yo quiera defender o que quiera poner en escena por tozudez de cierto machismo que tenga adentro. Lo que me interesa es poner en escena una construcción social diferenciada de los órganos de poder.

Pedro Lemebel

Ser gay es ser en devenir y, para responder a su pregunta, agregaría que no hay que ser homosexual sino empeñarse en ser gay.

Michel Foucault

¿De qué modo se constituye el discurso audiovisual y fotográfico como posibilidad de un archivo que recupera y visibiliza las memorias de las disidencias?, ¿qué teorizan estos registros sobre las identidades sexogenéricas y las disidencias?, ¿qué de lo heteronormativo interpelan estos registros?, ¿de qué modo estos archivos instalan nuevas formas de autoridad en tanto no separan afectividad, política y esfera pública en su modo de enunciarlas?

Estos interrogantes orientarán el análisis de este trabajo. Interesa detenernos en las formas en que los discursos audiovisuales y fotográficos aparecen como posibilidad y desafío para pensar los modos que asume el archivo –en tanto autoridad, ley y práctica– legitimando nuevas formas de comunidad, de afectividad, y de participación política de las disidencias sexogenéricas.

Para dicha tarea se conformó un archivo compuesto por dos documentales y fotografías del colectivo trans, ya que sus imágenes recuperan y reconstruyen una memoria que reconfigura las esferas pública y privada, y teorizan sobre las sexualidades disidentes desde lugares alternativos. Así como Eribon (2017) afirma que la literatura intenta teorizar sobre el género y la sexualidad desde lugares alternativos a los inmutables discursos del psicoanálisis, podemos conjeturar que las obras seleccionadas también lo hacen a través de las imágenes. Imágenes que diseminan y expanden un espacio biográfico (Arfuch, 2014) que en su multiplicidad y diversidad de géneros, medios y soportes dan cuenta de una reconfiguración de la subjetividad contemporánea.

En esta selección *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), de la realizadora cordobesa Agustina Comedi; *El puto inolvidable: vida de Carlos Jáuregui* (2018) de Lucas Santa Ana, y el *Archivo de la Memoria Trans* (<https://archivotrans.ar/>) componen un archivo acotado a los propósitos de este análisis. La película de Comedi despliega un trabajo de orfebrería con el reservorio fílmico en VHS de

su padre al que interroga, abre, ordena, mixtura con sus propias experiencias afectivas y es a través de esos procedimientos que se abren intersticios que dan cuenta de un entramado político y social de una Córdoba poco amable con las disidencias. En cambio, el documental sobre la vida de Carlos Jáuregui, primer activista LGTT+ en nuestro país, realiza un recorrido inverso: el protagonista es evocado por amigos y compañeros de militancia en el marco de una época signada por el regreso a la democracia y a su vez, la persistente persecución a la comunidad gay, donde se narra la construcción de una figura militante. No obstante, en esas narraciones y aún en los recortes de los medios de la época, aparece la experiencia afectiva de esa figura política de modo visible e indisoluble con el activismo.

En cuanto al *Archivo de la Memoria Trans*, el registro fotográfico de la comunidad travesti-trans sintetiza los desplazamientos de las películas mencionadas: como práctica que visibiliza los cuerpos que son negados, ocultados e incluso asesinados, y construye una memoria, recupera un modo de visibilizar una comunidad, un colectivo. Las fotografías muestran esos cuerpos que devienen en lo femenino en situaciones de hermandad, de lazos de familias ampliadas, de visibilidad solo en shows y carnavales, en viajes, en la intimidad de reuniones. También aparecen cartas que se escriben o reciben en cárceles o desde los exilios. En este sentido, un conjunto de fotografías y escrituras personales, íntimas, se constituye en memoria que da entidad, devuelve la presencia a un colectivo perseguido, estigmatizado y excluido. Muchas de las protagonistas de esas imágenes ya no están, son ausencias que se hacen presente y que señalan una deuda de un Estado ausente, incluso represor.

La memoria, decía Berger (2015) no funciona de modo lineal, sino más bien de forma radial. Y en este sentido este archivo lo es en su singularidad: películas y fotografías se desplazan, abren grietas y se constituyen como discursos sobre las disidencias sexogenéricas desde el lugar de los dominados que disputan el monopolio interpretativo a los discursos hegemónicos, entre ellos, el psicoanálisis:

El psicoanálisis, como doctrina y como terapéutica (...) puede perdurar y persistir incansablemente en su actividad de reorganización conservadora del orden del género y la sexualidad, con su obsesión por la “diferencia de sexos” como principio de estructuración psíquica de los sujetos humanos. (Foucault, 2016, p. 611)

También se puede pensar este archivo bajo la luz de una memoro-política, en tanto hay en ellos un yo –individual y colectivo– que recrea lo vivido, y lo crea en esa mirada retrospectiva. En sus registros aparecen historias traumáticas llevadas a la vida pública y se narran experiencias afectivas que transforman el sentido de lo que constituye el espacio público. Estas biografías son, así, parte de una cultura pública por fuera de las formas institucionalizadas que intersectan procesos emocionales y culturales y entrecruzan memoria e historia. En ella aparece el espacio biográfico como un rasgo singular que delinea una nueva “intimidad pública” y que altera las esferas clásicas de lo público y lo privado.

Además, este trabajo concibe al archivo como un repertorio de saberes que permite pensar teorías sobre la sexualidad e incluso interpelarlas. Esto supone detenerse también en el modo en que han sido construidos y la forma en que se visibiliza lo afectivo, lo político, lo social en la comunión de las esferas pública y privada.

Las memorias disidentes que componen este archivo emergen en un contexto en el que los avances en la consecución de derechos para el colectivo LGBTTT+ en nuestro país se da a través de la promulgación de la Ley de Matrimonio Igualitario (26.618) y la Ley de identidad de Género (26.743), en los años 2010 y 2012 respectivamente. Esto constituyó un hito político no solo en Latinoamérica sino también a nivel mundial. De este modo, los filmes y fotografías analizados narran praxis que incorporan la vida afectiva en las concepciones de ciudadanía, interpelando aquellas que habitualmente se asocian a la idea de ciudadano o ciudadana a través de modos alternativos de mirar y de otorgar visibilidad a grupos subalternos históricamente marginados.

Desarrollo

En el nombre del padre: el álbum familiar como cartografía del devenir disidente en *El silencio es un cuerpo que cae* de Agustina Comedi

*Y no es verdad que perdí mi amor
es que no sé muy bien por dónde vas
No puedo resistir esta realidad
Dame pronto una señal
Virus, Dame una señal*

El silencio es un cuerpo que cae, de la realizadora cordobesa Agustina Comedi, es un documental del año 2017, de 72 minutos, producido por *El Calefón*, que ha obtenido cuantiosos premios a nivel nacional e internacional.¹ Contó, además, con la colaboración de María Moreno en el guión. En el film, la realizadora recopiló ciento sesenta horas de videos en VHS que Jaime, su padre, filmó hasta el 10 de enero de 1999, día en el que murió. En esa tarea archivística, Comedi devela la vida de su padre antes de su nacimiento: la convivencia durante once años con Néstor, quien será el obstetra que la reciba al nacer, su militancia en la izquierda, los lazos afectivos en una comunidad gay constantemente silenciada y violentada en tierras cordobesas. Las imágenes de esa vida anterior, se contrastan con videos de viajes, cumpleaños, reuniones familiares, que exponen una vida heteronormada a partir del nacimiento de su hija.

El trabajo de orfebre de este film mezcla imágenes en VHS filmadas por Jaime, con entrevistas a amigos, compañeros de militancias, fotografías, reuniones familiares, reuniones en entornos

1. Selección oficial International Documentary Film of Amsterdam 2017 (IDFA) – Holanda / Selección oficial Cinélatino Toulouse 2018 – Francia / Selección oficial BAFICI 2018 – Argentina / Ganadora del IDFA Bertha Fund for Development 2014 – Holanda / Ganadora de mejor proyecto en desarrollo en Morelia LAB 2014 (Morelia IFF) – México / Ganadora del concurso Raymundo Gleyzer 2014 – Argentina / Estreno mundial en IDFA / Seleccionado para el catálogo online del mercado DocsForSale – Amsterdam / Ganadora del fondo de fomento INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) – Argentina.

campestres donde resaltan de modo singular las prácticas machistas. La voz en *off* de Agustina va relatando las derivas de esa tarea, y recupera también lo que se dijo a media voz en la familia, pone palabras a lo que no se nombra, contrasta diagnósticos, interpela vacíos en las imágenes. La voz en *off* enlaza y entrama sentidos.

El film comienza con imágenes en VHS que recorren un sensual David de Miguel Ángel en la Galería de la Academia en Florencia, Italia. En algún momento aparecen Agustina y Monona, su mamá. Quien filma es Jaime. La voz en *off* de la realizadora cuenta: “Mi papá filmaba todo el tiempo. Cuando nació se compró una Panasonic y cuando murió en enero de 1999, tenía la cámara en la mano” (03:23).

Es interesante el modo en este archivo se abre: un padre que filma una obra de arte canónica en el mundo occidental, reapropiada por la comunidad gay² en la voz en *off* de la hija que narra el deseo paterno de archivar imágenes de la vida familiar a partir del nacimiento de su primogénita (hoy devenida realizadora audiovisual). El procedimiento que el documental exhibe rompe con la *escopophilia* tradicional y patriarcal que el cine propone a los espectadores: observar, a modo voyeurista, desde una mirada masculina y donde la mujer es siempre objeto de deseo de esta mirada. Tal como señala Mulvey (1975):

En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina a la que talla a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir impacto visual y erótico tan fuerte que puede decirse de ellas que connotan “para-ser-mirabilidad”. [*to-be-looked-at-ness*] (p. 370)

La mirada de Comedi interviene sobre la mirada disidente de su padre y construye un relato a partir del modo en que esa mirada/archivo es interrogada, reordenada, interpelada con otras voces, imágenes y discursos. Un ejemplo es cuando se muestra la fotografía del casamiento de sus padres: en el Registro Civil aparecen Jaime, Monona, y como testigos, una amiga y Néstor, ex pareja de Jaime. La voz en *off* de Comedi narra que esa fotografía debía usarse en una actividad escolar y señala que su madre no sabía nada de la vida anterior de Jaime cuando se casó. En la fotografía, los protagonistas tienen cartelitos con sus nombres escritos por su mamá, excepto Néstor. En otras escenas, la realizadora indaga a partir de una dedicatoria que encuentra en un libro, por parte de una compañera de militancia de su padre y en consonancia con una frase que le dice uno de sus amigos: “Cuando vos naciste, una parte de Jaime murió para siempre” (05:15).

2. El David de Miguel Ángel Buonarroti es una figura especialmente significativa para la comunidad gay, no solo por las prácticas homoeróticas del escultor, sino porque representa lo bello y lo varonil. En 1966 el bar Febés, de San Francisco, tenía el Leather David, una reproducción en yeso de la obra, en la que el héroe bíblico portaba pantalón, chaqueta y gorra de cuero y botas.

Un psicólogo le dijo a Jaime que su condición podía ser revertida porque él no era “homosexual homosexual”. Tenía un porcentaje alto pero no absoluto de homosexualidad en sangre. Entonces –decía el psicólogo– la clave era el combate entre la parte hétero contra la parte homo. Hétero mata homo. Todos contentos.

A mí una psicoanalista me dijo: bisexual, usted nunca será feliz, vivirá toda la vida dudando entre una cosa y la otra. (1:01:43)

Lo confesional –forma moderna de ordenar, encorsetar e incluso patologizar las disidencias propia del psicoanálisis– no solo es cuestionado, sino que también es estratégicamente reapropiado en las voces que el documental en tanto género aglutina, (las llamadas “cabezas parlantes”) logrando revertir su sentido unívoco y patologizante: ya no estigmatiza a través del diagnóstico, sino que reconstruye y rearma un archivo personal que es, a su vez, memoria de la comunidad LGBTTT+.

En este sentido, aparecen los testimonios de algunos amigos de Jaime que mencionan no solo los peligros que suponía ser gay en Córdoba en plena dictadura: tortura, cárcel, internaciones y tratamientos como el electroshock, la tipificación del “yire” como delito y su consecuente incitación a la delación como modo de escape. Del mismo modo, se narra cómo la militancia política excluía y castigaba la homosexualidad, en tanto se consideraba una desviación burguesa que corrompía el espíritu revolucionario.

También aparecen en esas voces, el relato de las reuniones y festejos en donde se hacía comunidad, lazo, hermandad. Las fotografías que muestran esas reuniones siempre acontecen en el ámbito privado: la casa o el departamento de alguien. El grupo Kalas aparece en algún registro en VHS, pero también se advierte cierta intimidad: un lugar que convoca y reúne pero que debe mantenerse en la clandestinidad. Algunos relatos e imágenes dan cuenta del viaje. En primer momento con esa familia/hermandad elegida: estadias en hoteles gays en Europa desde 1972 a 1976 donde Jaime y sus amigos conviven plenamente su identidad, su libertad, su mariconería. El viaje, en esta etapa es una búsqueda, y a la vez, en ellos se hace explícito el deseo de tener un hijo: alguien relata que, en uno de los últimos, Jaime compró joyas en Turquía para regalarle a mujeres. En los registros de su vida como padre de familia, el viaje aparece como una evocación de aquellos primeros recorridos: en las imágenes de un espectáculo en Disney –la Sirenita– resuena una estética festiva, trans, quizás en diálogo con las del show del grupo Kalas.

El SIDA aparece en el relato de sus hermanas que narran el temor de compartir toallas con Jaime, y que hoy consideran cruel. La muerte de Freddie Mercury, un día después de la muerte de Néstor, es evocada por Agustina como el momento en que vio a su padre llorar por primera vez: en el auto, cuando escucha por la radio la noticia de la muerte del cantante.

El final de *El silencio es un cuerpo que cae* muestra un diálogo entre la realizadora y su hijo dibujando, donde se explica el significado de las palabras “maravillosa” y “libre”, en relación a un tigre que el nene está dibujando. La maravilla de ver algo por primera vez y la libertad como la posibilidad de no estar en una jaula, definiciones que se hermanan con la imagen del león enjaulado que se registra en la visita a un zoo y con el modo en que las miradas de un padre y una hija se entran en un archivo que interroga un silencio.

Carlos Jáuregui: militancia y afectividad en *El puto inolvidable* de Lucas Santana

*El puto inolvidable: vida de Carlos Jáuregui*³ (81 minutos), es un documental del 2018 de Lucas Santa Ana y producido por Sombracine Producciones. Según palabras del propio director es “la biografía de Carlos Jáuregui y la biografía del movimiento” (Canal Abierto, 2018, 7:30). Narrado de modo convencional, este archivo adquiere una cronología lineal, que enlaza pasado y presente para construir la memoria de una comunidad.

Quien va guiando parte de las entrevistas es Gustavo Pecoraro, activista, amigo de Carlos Jáuregui y además uno de los guionistas. Las voces de los entrevistados se mixturán con archivos periodísticos y televisivos de la época, y textos de Jáuregui leídos por una voz en *off*.

En una primera parte del documental, se recorren los primeros años de la vida de Carlos Jáuregui: se visita la casa natal junto a Martín de Grazia, académico de la UNLP (Universidad Nacional de La Plata), se recorre el colegio arzobispal “José Manuel Estrada” al que asistió y en el que comienza a participar en algunas actividades parroquiales. A su vez, el relato se va mestizando con fotografías de infancia. Es interesante pensar en este modo de producir un archivo sobre una de las figuras emblemáticas de la CHA (Comunidad Homosexual Argentina): las imágenes registran el frente de la casa y fotografías de infancia, propias de la esfera privada, y luego el colegio como parte de una naciente vida pública. Podría conjeturarse que la concepción de ciudadanía que muestra el documental en las operaciones que realiza sobre el archivo no escinde lo afectivo de lo político.

Luego de estudiar Historia en la UNLP, Jáuregui recibe una beca para estudiar Historia Medieval en Francia. Es en ese viaje, en plena primavera gay, que asiste maravillado a las marchas en París que proponían no votar a candidatos que discriminaran y así aparece en *off* la lectura de esa experiencia:

Fue increíble para mí ver cómo era posible organizarse como comunidad. Ver esa marcha y ver que detrás de ese movimiento existía todo un movimiento político claro, concreto que luchaba por reivindicaciones muy precisas, fue un deslumbramiento. Apoderarse de un deseo y comprender que era posible. (6:12)

Podríamos rastrear en esta experiencia una tradición que se remonta en nuestro país a Echeverría y la generación del 37, en la que el viaje aparece como “una exploración cultural y a una educación del espíritu público” (Altamirano y Sarlo, 1997, p. 19). En este caso, tal como refieren estos autores, podría conjeturarse que ese viaje iniciático de Carlos también es un viaje al futuro de lo que devendrá en el movimiento homosexual argentino y su activismo.

A partir de esta experiencia, el film va relatando cómo Jáuregui comienza paulatinamente a involucrarse en la militancia por los derechos homosexuales: las razias policiales en los boliches gays, sobre todo Contramano. Este espacio, una discoteca, se convierte así en espacio político donde se “volanteaba”, pero también se “yiraba” o “relojeaba” y se bailaba. En este sentido, el documental muestra,

3. Premio del Público al Mejor Largometraje Documental, Mejor Director de Largometrajes Documentales 22° Lesgaicinemad, Festival Internacional de Cine LGBT de Madrid (2017).

en la voz de los entrevistados, un espacio en el que armar relaciones afectivo-políticas sin borrar las diferencias, se vuelve potente a partir del activismo de Jáuregui. En las imágenes se muestran la solicitada de 1984 que afirma: “Con discriminación y represión, no hay democracia”⁴ (13:53). Así, el regreso tan esperado de la democracia, por parte de la comunidad gay, no mostró mayores cambios en cuanto a la violencia estatal. “La homosexualidad era una experiencia muda –afirma el sociólogo Ernesto Meccia, uno de los entrevistados– la gente sufría sin saber por qué” (17:27). Esa colectividad sufriente y discriminada comienza, a través de la figura de Carlos Jáuregui, a hacerse visible y tener voz. Se evoca el momento en que, durante una razia, el activista logra subirse al camión policial, como una estrategia para dotar de visibilidad la violencia sufrida a través de los medios de comunicación de la época. También por esa época, Carlos logra ser parte de una tapa de la revista *Siete Días* en la que aparece abrazado a un falso novio y cuya nota se titula “Los riesgos de ser homosexual en Argentina”.⁵ Esto le costó su puesto docente en la universidad. Por otra parte, también es recurrente en la voz de los entrevistados la insistencia de Jáuregui en la lucha por los derechos de los homosexuales dentro de las luchas de los derechos humanos, sumándose a las marchas de los jueves de esas organizaciones. Este gesto no será comprendido sino hasta mucho más adelante.

Sin embargo, en 1992, Carlos hace su aparición en programas políticos como *Hora Clave*.⁶ Así lo muestra el documental en imágenes de archivo, entre imágenes de notas y fotografías de otros presidentes de la CHA, mostrando ese tinte entre burocratizado y a la vez funcional de la organización. Entender que estas apariciones no son un mero gesto, sino que inscriben en la dimensión pública y política el movimiento de las disidencias sexo genéricas es comprender la visión de esta figura política. A su vez, Jáuregui se enfoca en una suerte de pedagogía para derribar la homofobia, no sólo en sus acciones, sino en su discurso, que es leído por una voz en *off* mientras se suceden las imágenes: “Nunca nos han ‘descubierto’ hasta que nosotros decidimos darnos a conocer, salir al sol, vivir a la luz” (23:41).

La vida personal de Carlos también es narrada por sus amigos y allegados, cuando se evoca a Pablo, su pareja, y se remarca la admiración mutua que entre ellos había. Una alusión a Proust, en el sentido de que esa relación será “un recuerdo dulce” aparece como una posible teorización. Cuando Pablo muere a causa del SIDA, la familia deja a Carlos prácticamente en la calle, un hecho que lo marcará para siempre. Es entonces, que el film va a mostrar cómo fue acogido en casa de sus amigos y convierte esas casas en centros políticos y emocionales.

A fines de los 80, los medios comienzan a hablar del “cáncer gay” o la “peste rosa”, en alusión al SIDA, asociando la enfermedad exclusivamente a los homosexuales. Una voz en *off*, cuenta la experiencia de Jáuregui al encontrarse con el resultado de su testeo:

5. El 23 de mayo de 1984 la revista *7 Días* publicó en tapa a Carlos Jáuregui abrazado a Raúl Soria, con el título “El riesgo de ser homosexual en Argentina”.

6. *Hora Clave* fue un programa televisivo que abordaba temas de política conducido por el periodista Mariano Grondona. Comenzó a emitirse por ATC en 1989.

Un día cualquiera, me entregaron el resultado de mi análisis sanguíneo. En el papel computado, podía leerse “reactivo”. Me desarmé y lloré. Lloré con miedo, con rabia, con violencia, con furia, con impotencia, pero con nada de resignación. Pablo estaba infectado desde hacía varios años y comenzaba a manifestar los primeros síntomas de la enfermedad. Decidí no comunicar mi estado de salud con el fin de que él no se enterase. No iba a sumar a su dolor, a sus miedos la preocupación por mi infección y la inevitable sospecha de haber sido él quien me hubiese contagiado. (26:24)

A partir de esta vivencia, se convoca a un primer testeo y a las primeras campañas de prevención, como *Stop SIDA*. Sin embargo, fue Roberto, hermano de Carlos, quien asume su salida del clóset como gay con HIV en el programa de Mariano Grondona, en donde entrega una escarapela que simboliza la lucha contra la enfermedad, y se le pide un abrazo al conductor como gesto para derribar prejuicios en torno a quienes padecen la enfermedad.

Constantemente, se evoca la figura de Jáuregui sin disociarlo de lo afectivo: lesbianas, amigas, integrantes del colectivo trans, compañeros de militancias y de diferentes organizaciones. La recurrencia que se sostiene en esas voces y en las imágenes que las acompañan, es el ímpetu de un líder que conformó un movimiento plural, sin dejar fuera a nadie. Siempre hay una respuesta organizada: frente a la violencia estatal, frente a la enfermedad, frente a los dichos de la Iglesia. Así, frente a los dichos de Quarracino, acontece una marcha que será la predecesora de la *Marcha del Orgullo* local. La experiencia de las marchas es narrada por los entrevistados como una de las más fuertes y emocionantes de sus vidas. Algunos explican el uso de máscaras que se ven en las imágenes del archivo televisado, dado el miedo latente a la discriminación en sus ámbitos de trabajo.

El documental muestra también la lucha por incluir en la Reforma Constitucional de 1994 como causal de discriminación la orientación sexual o identidad de género. Algunos hitos como el primer encuentro disidente, realizado en Rosario en 1996, son visibilizados en imágenes en video donde aparecen algunas figuras como Lohana Berkins, Mocha Celis y María Belén Correa, entre otros, lo que evidencia un sentido de comunidad y esa amorosa “escuela de activismo” que generaba Jáuregui.

Es interesante el modo en que se evoca la muerte y los últimos momentos de Carlos Jáuregui en la voz de los entrevistados más cercanos: una suerte de ritual íntimo, donde Carlos se apropió de su propia muerte rodeado de esa familia elegida. Y el contraste con su muerte pública, donde es despedido por muchos. El film muestra imágenes de un noticiero en el que aparecen amigos que resaltan que el legado de Carlos no murió. “Nos secamos los mocos y a la Legislatura”, expresa uno de ellos. En este sentido recuperamos de Cvetkovich (2018) la idea *queer* en torno los funerales públicos que nace en torno al trauma:

La formación de una cultura pública en torno al trauma ha sido especialmente visible en la respuesta queer a la crisis del sida. El activismo queer insistió en la militancia sobre el duelo, pero además reelaboró el duelo bajo la forma de un nuevo tipo de funerales públicos e intimidades queer. (p. 20)

Cuerpos visibles, carnavales y familias elegidas en el Archivo de la Memoria Trans

El germen de este archivo podría rastrearse en el encuentro entre María Pía Baudracco, recién llegada de Europa y María Belén Correa. El día del cumpleaños de María Belén en su departamento se llevó a cabo el festejo y la creación de ATA (Asociación de Travestis Argentinas).⁷ Mucho tiempo después, en el 2012, con la muerte de Pía, María Belén comienza a compilar fotografías en una página de Facebook.

La vida de las mujeres trans ha estado siempre signada por la violencia institucional y la exclusión familiar y escolar. Por lo tanto, podría afirmarse que los lazos que se generaban entre ellas tenían el matiz de una familia elegida, ampliada. Y que como toda familia, se atesoraban fotografías de aquellos momentos importantes. Imágenes que –al igual que sus cuerpos– no se mostraban, hasta hoy. En esas fotografías que se fueron compartiendo en la página de Facebook, aparecen escenarios donde puede apreciarse la intimidad: festejos y reuniones que las muestran en comunidad, generalmente en casas humildes, algunas –muy pocas– muestran el amor: el beso que no puede darse en público, acontece en un living o dormitorio; fotos con un poster de Madonna que remiten a la coliza mapuche de las crónicas de Lemebel. En el espacio público, esos cuerpos siempre invisibilizados aparecen en las fiestas de Carnaval en todo su esplendor y libertad, los viajes, la playa, algunos entornos naturales.

El *Archivo de la Memoria Trans* comenzó su deriva en las redes sociales; primero en Facebook, luego en Instagram. A la par, también existe un blog y actualmente, se emite una serie de cuatro episodios en el Canal Encuentro. Lo que en principio comenzó como una convocatoria de quienes eran protagonistas de esas fotografías, hoy en día cuenta con un fotolibro.⁸ En el año 2014, el Archivo organizó la muestra *La construcción de una líder*, con fotografías y objetos de María Pía Baudracco. En el 2015, y con la curaduría de la artista visual Cecilia Estalles, se llevó a cabo *En busca de la libertad: exilio y carnaval* donde las fotografías registran estos dos espacios como potentes en la supervivencia de las trans. También se expuso en el Museo Reina Sofía de Madrid y en el Tate de Londres. La fotógrafa norteamericana Nan Goldin ha declarado públicamente su admiración por este archivo. Obtuvo en el 2018 un galardón en la I Convocatoria de Proyectos de Preservación, Acceso y Salvaguarda del Patrimonio Sonoro, Fotográfico y Audiovisual en la categoría Preservación y Acceso Documental.

De modo rizomático, el *Archivo de la Memoria Trans* se expande en distintos medios y soportes y es actualizado constantemente. Actualmente, un equipo de mujeres trans se encarga de la conservación del catálogo: Carmen Marcial, Magalí Muñoz, Carola Figueredo y Ornella Vega.

Puede observarse el constante movimiento en este archivo: la inclusión de los varones trans como parte de esa memoria, las supervivientes y desaparecidas de la última dictadura militar y el consiguiente reclamo por el reconocimiento estatal a las víctimas, son algunas de las actualizaciones que pueden nombrarse. El trabajo de reconstrucción de esa memoria, intenta no solo visibilizar esas

7. Más tarde, la sigla será ATTA, integrando al colectivo trans.

8. El fotolibro fue editado por Editorial Chaco en el año 2020.

vidas, sino también disputar sentidos en cuanto a las concepciones de víctimas, desaparecidos, e incluso ante la cifra de los 30.000, a la que se agrega el número 400 en referencia a las trans desaparecidas. En uno de esos videos (Archivo Trans, 2021), Carla María Pericles narra:

Para los militares éramos N.N. como lo éramos para la policía, porque si desaparece una persona y nadie la va a buscar es N.N. Una se llamaba Sofía, que nunca supe el apellido de ninguna de ellas, otra Chunchuna, que sé positivamente que ella desapareció en la dictadura, Sarita, Cristian, Marita. Durante mucho tiempo nos perdimos, porque en época de la dictadura estábamos bastante escondidas y entonces, nos perdíamos los rastros. A través del Archivo de la Memoria, yo me reencontré con compañeras que hacía cuarenta años que no las veía. Entonces, conocí la cárcel, conocí el Coti Martínez, tengo otra amiga que conoció el Pozo de Banfield. Cuando emigro a Europa, voy de paso a Barcelona, me meto en una librería grande y encuentro un libro de Jacobo Timerman, “Hombre sin nombre, calabozo sin número”,⁹ algo así se llamaba. Lo compro, me lo llevo, empiezo a leerlo y en un capítulo que leo me doy cuenta que yo había estado en el Coti Martínez, por la narración que él hace en el libro. ¿Por qué no nos dábamos cuenta de que era un lugar clandestino de detención? Porque como ya nos llevaban siempre presas por cualquier motivo, no había mucho cambio entre la dictadura y la democracia que tuvimos antes, porque también se sufrió mucho con el gobierno de María Estela Martínez de Perón, entonces, no nos dábamos cuenta... (1:15)

Durante el video, aparecen fotografías de Carla y sus amigas en distintas reuniones y festejos, siempre en el ámbito privado donde se pone de relieve la idea de familia elegida, comunidad. El exilio aparece en este relato de Carla como una mutación dolorosa del viaje intelectual: en territorios españoles y a través de un libro, logra comprender, en una doble ajenidad, en una doble lejanía –la territorial y la de la lectura misma– la gravedad de lo que le sucedió durante la dictadura, que no es más grave de lo que ha padecido por su condición de mujer trans.

El archivo –que en un principio fue convocatoria, invitación, una reunión a través de las redes– se convierte así, en imágenes que disparan recuerdos y anécdotas. Las fotografías comienzan a evocar sobrenombres y visibilizar ausencias: una imagen que muestra a dos chicas trans en un caballo, riéndose, luego devendrá portada de *Las Malas* (2019), novela de Camila Sosa Villada.¹⁰ Una de las protagonistas de esa foto, Luisa Lucía Paz (2020), recuerda este momento de libertad:

Yo sé que sacamos varias fotos de ese fin de semana hermoso que pasamos, pero a mí me quedó solo esa foto. La del caballo. Esa fue nuestra gran salida, un respiro de libertad por dos días a tanto hostigamiento, represión y castigo policial. Eso era nuestro cable a tierra. Nuestra recarga de energías. Poder caminar tranquilas, sin miedos, disfrutarnos, soltarnos un poco. Poder reírnos a carcajadas sin sentirnos perseguidas.

Así, *hablar* y *ver* se convierten en acciones que fundan y sostienen las experiencias de este archivo:

9. El autor, director del *Diario La Opinión*, denuncia en este libro sus padecimientos como preso político y víctima de la última dictadura cívico militar argentina.

10. Novela de la escritora y actriz trans cordobesa Camila Sosa Villada, ganadora del Premio Sor Juana Inés de la Cruz en el año 2020.

En el régimen de experiencia que le es propio al *hablo*, la inconmensurabilidad entre estos dos espacios. Unas son las cosas de las que hablamos, otras son las que vemos. Y la locuacidad de lo que vemos nunca es una locuacidad que pase a través de la palabra, al igual como las imágenes del lenguaje nunca son imágenes de algo que se vea con los ojos. Hay un corte radical entre ambos, y por supuestos que hay una infinidad de nexos, de interrupciones, de familiaridades, por las que se conectan el hablar, el ver, cada cultura tendrá los suyos propios y es éste todo un mundo de relaciones. (Morey, 2006, p. 12)

Algunos de esos relatos van a convertirse en videos, donde las protagonistas narran alguna vivencia, mientras aparecen fotografías de su acervo personal. Un ejemplo interesante es la serie de videos realizada junto al Centro Cultural Kirchner, titulada *P.D.: No me olvides* (2020), en la que algunas de las integrantes leen cartas enviadas desde el exilio o la cárcel y que dan cuenta de esa hermandad.

En su blog, el *Archivo de la Memoria Trans* organiza cerca de 10000 imágenes, en secciones tales como *Infancia, Activismo, Exilio, Correspondencia (cartas y postales), Carnaval, Fiestas, Cumpleaños, Trabajo sexual, Vida cotidiana, Show, Retrato hecho por fotógrafo, Mi cuerpo, Trabajo, Profesiones y Oficios*. El cursor adopta la forma de glitter rosa que va cambiando la tipografía de cada sección. Estas categorías pueden encontrarse también en el modo en que se organizan los episodios de la serie televisiva del Archivo.

Es así que este archivo es documentación, acervo, pero también una praxis en la cual intervienen las protagonistas de esas imágenes, que desde la experiencia afectiva reconstruyen la memoria de una comunidad históricamente invisibilizada, marginada y vulnerada. Una mirada que instaura una “práctica reflexiva y comunicativa fundada en el deseo de recuperar una memoria y una corporalidad propias. Resulta de ello, entonces, que tal memoria no sería solamente acción sino también ideación, imaginación y pensamiento” (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 28).

Conclusión

Las imágenes y la memoria disidente: algunos apuntes sobre el archivo como práctica y posibilidad

En los materiales analizados podemos observar una mirada descolonizadora que concibe al archivo como un “arte de hacer” que reactualizaría la memoria de la experiencia como un todo indisoluble y que es ante todo un habitar. La visualización de estos espacios biográficos, entonces, teorizan sobre el género y la sexualidad, interpelando aquellos veredictos de la heteronorma, entre ellos, los que refieren a las dimensiones afectivas, culturales y políticas. En este sentido, las imágenes aparecen como una posibilidad de pensar un archivo que recupere las memorias disidentes, frente al predominio de bibliotecas que las clasificaron y estigmatizaron. Siguiendo a Morey, (2006) podríamos afirmar que: “lo que se trata de evitar es todo tipo de historia de presente final, todo tipo de historia que se narre desde lo adquirido por nuestro presente presuntamente perfecto” (p. 7).

Por otra parte, estos archivos se reapropian del trauma para conformar una cultura pública, donde no hay víctimas ni diagnósticos médicos, sino que, ante una violencia política situada, el trauma articula emociones y política. En esta deriva podemos observar cómo la experiencia afectiva no puede

escindirse de la cultura pública: las imágenes en VHS de un padre a las que se reordena, se interroga, se las resignifica, se las mixtura con las voces de otros. Ese espacio biográfico da cuenta de las implicancias del trauma alrededor de la cultura gay desde los años 70 hasta fines de los 90 en Córdoba. Santa Ana, en cambio recupera en la voz de otros, discursos de los medios, fotografías personales, la figura militante de Carlos Jáuregui inescindible de su vida afectiva y personal, pero también como puente entre un pasado y un presente del movimiento LGBTTT+. Por último, y en un gesto de movimiento constante, tanto en los soportes, como en los medios y géneros, el Archivo de la Memoria Trans sintetiza, de algún modo, esos movimientos entre lo público y lo privado: la vida íntima de las travestis –tan invisibilizada como sus cuerpos y la violencia ejercida sobre ellos– es expuesta, conservada, recuperada y ampliada en relatos de las propias protagonistas hacia la mirada pública y da cuenta de un colectivo permanentemente excluido y castigado.

La imagen, entonces, aparece como una posibilidad para reconstruir memorias disidentes en archivos que, como una práctica abierta, heterodoxa, en continuo devenir, permitan nuevas miradas en torno al trauma sexual.

Referencias bibliográficas

- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1997). Esteban Echeverría, el poeta pensador. En *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (pp. 19-83). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ariel.
- Archivo Trans. (2021). *24M Memoria, Verdad y Justicia – Testimonio de Carla Pericles* [Video]. Youtube. <https://bit.ly/3F3r1hm>
- Arfuch, L. (2014). (Auto) biografía, memoria e historia. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 1 (1), 68-81. <https://bit.ly/3KKTysE>
- Berger, J. (2015). Usos de la fotografía. En *Para entender la fotografía* (pp. 71-79). Barcelona, Editorial Gustavo Gilli.
- Canal Abierto. (8 de febrero de 2018). *Lucas Santa Ana, director de "Carlos Jáuregui, el puto inolvidable" – entrevista completa* [Video]. Youtube. <https://bit.ly/3ATPIsW>
- Centro Cultural Kirchner. (20 de noviembre de 2020). *P.D.: No me olvides* [Video]. Youtube. <https://bit.ly/3BgaQL8>
- Comedi, A. (2017). *El silencio es un cuerpo que cae* [Película]. El Calefón.
- Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona, Bellaterra.
- Eribon, D. (2017). *Teorías de la literatura. Sistema del género y veredictos sexuales*. Buenos Aires, Walduther.
- Foucault, M. (2016). *Sexualidad y política. Escritos y entrevistas. 1978-1984*. Buenos Aires, El cuenco de plata.

- Lemebel, P. (2018). *Lemebel oral. 20 años de entrevistas. 1994-2014*. Buenos Aires, Editorial Mansalva.
- Morey, M. (2006). El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo. En *Registros imposibles: el Mal de Archivo*. Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
- Mulvey, L. (1975). Placer visual y cine narrativo. En Wallis, B. (ed.), *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 364-377). Madrid, Akal.
- Paz, L. [Editorial y Revista Sudestada]. (2020). Detrás de esa foto [Publicación de estado]. *Facebook*. <https://bit.ly/3wXhL9H>
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tina Limón ediciones.
- Santa Ana, L. (director) (2018). *El puto inolvidable: vida de Carlos Jáuregui* [Película]. Sombracine Producciones.
- Sosa Villada, C. (2019). *Las Malas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tusquets.
- Timerman, J. (1981). *Preso sin nombre, celda sin número*. Nueva York, Random Editores.

***María Soledad Galván** es Profesora en Castellano, Literatura y Latín. Licenciada en Educación con Orientación en la enseñanza de la Lengua y la Literatura por la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Cursó la maestría en la Enseñanza de la Lengua y la Literatura de la Facultad de Humanidades y Artes, de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Se desempeña en el Nivel Superior como docente en el Instituto Superior de Formación Docente Mariano Moreno y en la Escuela Normal J. F. Alcorta (Bell Ville). Se desempeñó como profesora en el módulo Estrategias de Aprendizaje, del cursillo de ingreso en la Universidad Nacional de Villa María (UNVM). Actualmente, forma parte de un equipo de investigación en el Instituto Pedagógico de Ciencias Humanas de esa Universidad, cuya área de investigación es la enseñanza de la literatura como práctica social, cultural y situada.