

**GÉNESIS, PARAÍSO E INFIERNO. UN ANÁLISIS DE
EL JARDÍN DE LAS DELICIAS DE ARTURO FABIANI**

*Genesis, Paradise and Hell.
An Analysis of the The Garden of Earthly Delights, by Arturo Fabiani's*

Maia Lucía Bradford¹

Resumen

Este trabajo analiza la obra *El jardín de las delicias* (2013) del realizador audiovisual chaqueño Arturo Fabiani, documental que aborda las vivencias en/desde la diversidad sexo-genérica-identitaria en nuestra región del NEA argentino. Se analizan los modos de *contar* y *mostrar* el devenir de estas historias de vida que desafían la heteronorma y el entramado sociocultural que las atraviesa y es reconstruido en la obra. La propuesta se enmarca en los estudios visuales (Mitchell 2003, Guasch 2003) y en el amplio campo de los estudios culturales. Se trata de un abordaje desde la visualidad que asume la mirada como una práctica social relacionada con el *ver* y el *mostrar* (Mitchell, 2003).

<Audiovisual> <Documental> <NEA> <Diversidad>

Abstract

This paper analyzes the work *The Garden of Delights* (2013) by the audiovisual filmmaker Arturo Fabiani (Chaco), a documentary that deals with the experiences in / from the gender-generic-identity diversity in our region, the Northeastern area of Argentina (also known as the NEA, in Argentina). The article analyzes the ways of telling and showing the future of these life histories that challenge the heterorule and the sociocultural framework that goes through them and is reconstructed in the work. The proposal is framed in visual studies (Mitchell 2003, Guasch 2003) and in the broad field of cultural studies as well. This is an approach that is based on the visualidad, which assumes gaze as a social practice related to seeing and showing (Mitchell, 2003).

<Audiovisual> < Documentary> < NEA> <Diversity>

Recibido: 25/10/2017 //Aceptado: 10/01/2018

La dicotomía centro-periferia organizó durante mucho tiempo los imaginarios reunidos bajo la idea de nación. Desde el centro del poder (cultural, económico, político) del país históricamente se construyó una imagen del resto de “las provincias” o “el interior” signada por la homogeneización de supuestas características comunes que invisibilizó la diversidad y complejidad de los territorios regionales para dar lugar a construcciones que oscilaron entre el pintoresquismo y lo exótico.

¹ Profesora y Licenciada en Letras (Universidad Nacional del Nordeste). Magíster en Investigación en Letras y Humanidades (Universidad de Castilla-La Mancha, España). Profesora Adjunta a cargo de las cátedras *Literatura* y *cine* -Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura- y *Teoría Literaria* -Facultad de Humanidades- de la Universidad Nacional del Nordeste. maia_bfd@hotmail.com

La producción artística no constituyó, hasta finales del siglo XX, una excepción a esta norma. Sin embargo desde entonces y motivada por profundas transformaciones del contexto general fuimos testigos de la proliferación de discursos alternativos al hegemónico. En este sentido, y en el ámbito específico de la producción audiovisual regional, durante los últimos años fue conformándose un repertorio de obras que escapan al entramado discursivo dominocéntrico. Nuestro país protagonizó un proceso de transformaciones socioculturales, económicas y políticas que, entre otras consecuencias, generó nuevos espacios de producción artística y habilitó la aparición de programas y convocatorias públicas que favorecieron la creación y circulación de producciones locales alternativas y de calidad. Así, surgieron proyectos artísticos que lograron trascender la dicotomía centro-periferia para pensar y *mostrar* la región y sus asuntos desde una mirada propia. Es el caso de *El jardín de las delicias* (2013) del realizador audiovisual chaqueño Arturo Fabiani, documental que aborda las vivencias en/desde la diversidad sexo-genérica-identitaria en nuestra región del NEA argentino, y que este trabajo intenta analizar.

Proponemos, entonces, pensar la obra y su recepción en el entramado social y cultural de relaciones y prácticas en el que surge y circula. Esto supone un análisis que se enmarca en los estudios visuales (Mitchell, 2003; Guasch, 2003) y en el amplio campo de los estudios culturales. Se trata de un abordaje desde la visualidad que asume la mirada como una práctica social relacionada con el *ver* y el *mostrar* (Mitchell, 2003) y, a su vez, lo social como una construcción de lo visual.

Dos jardines de delicias

Se cree que fue a principios del siglo XVI (1500-1505) que el pintor holandés Jheronimus Bosch, más conocido como el Bosco, realizó *El jardín de las delicias*, tríptico pintado al óleo considerado una de las obras más fascinantes de la cultura occidental. Un edén de placeres carnales y espirituales ocupa la tabla central de la obra; sobre el lado izquierdo del tríptico, el origen, la escena inicial de la historia cristiana: el paraíso, el último día de la creación, Adán y Eva; a la derecha, la oscuridad y el dolor, el castigo infernal e ineludible que sobreviene a los excesos de libertad.

Siglos después, el título se repite para dar cuenta de una producción audiovisual local. ¿Cuál es el vínculo de aquella obra y esta otra, surgida en coordenadas históricas tan distintas? ¿Qué sentidos se actualizan en esta transposición? ¿Cómo leerlo? Responder a estos interrogantes fue el puntapié inicial de este trabajo, desde la consideración de la trasposición no como una simple operación de traslado de motivos o formas sino bajo la idea de *trasplante* (Wolf, 2001:16), en el sentido de que aquello que se toma de una obra original, ajena, aparece renovado en una nueva creación que nace pensada desde los códigos propios de ese otro registro o sistema, en este caso, el cinematográfico. Se trata de una apropiación, una relectura a partir de la cual la obra original funciona como *trampolín* que permitirá al filme “saltar a otro espacio propio” (Wolf, 2001:134).

La diversidad de las manifestaciones de la vida, su anclaje en cuerpos y prácticas que las sustentan y el entramado social, histórico y cultural en el que el sentido de *lo diverso* se construye, es el espacio de inte-

rés del documental. En el marco de las modalidades clásicas de representación del cine documental podríamos pensar que esta producción se relaciona con la modalidad interactiva o participativa según la conocida clasificación de Bill Nichols (1991, 2001). Esta modalidad se desarrolla principalmente en la vertiente etnográfica del documental, relacionada con las teorías y metodologías sociales de investigación participante: “El director se convierte en investigador y entra en un ámbito desconocido, participa en la vida de los demás, gana la experiencia directa y profunda y la refleja a partir del cine.” (Nichols, 1991:117) No obstante, y tal como señala Aida Vallejo (2013) creemos que se trata de una clasificación demasiado rígida, que no alcanza a dar cuenta de las nuevas expresiones del cine documental. En el panorama del documental actual nos encontramos frente a formas híbridas de enunciación de diversa índole que en su mayoría no encajan con las modalidades y clasificaciones tradicionales cuyas taxonomías ofrecen marcos analíticos restrictivos para abordar el análisis de dichas prácticas. Es por ello que nos parece más adecuado relacionar esta obra con las características de las narrativas documentales contemporáneas que intentan “transmitir su mirada sobre lo real sin renunciar a la búsqueda de la belleza” (Vallejo, 2013), es decir, superar la tradicional dicotomía que asocia el placer visual al cine de ficción y la búsqueda de conocimiento sobre lo real al cine documental. Se trata de un cine que explora formas híbridas de enunciación que surgen de la multiplicidad de combinaciones posibles de los recursos y estrategias del lenguaje cinematográfico.

El jardín de las delicias retrata, a lo largo de cuatro capítulos de 26 minutos cada uno y a través del formato del testimonio, los relatos de personas que han decidido vivir su vida, su género y sexualidad desafiando la heteronorma. Además de ser personas de género diverso, comparten la experiencia de vivir en el nordeste argentino. El capítulo 1, “Libertad”, lo protagonizan Fernanda (Sáenz Peña, Chaco) y Lian (Resistencia, Chaco); el 2, se titula “Respeto” y está protagonizado por Sofía Díaz (Resistencia, Chaco) y Cachú Orellanoz (Posadas, Misiones). El capítulo 3, “Amor”, aborda la vida de dos parejas: Andrés y Gustavo (Resistencia) y Mariela y Carmen (Montecaseros, Corrientes). El cuarto y último capítulo tiene como título “Lucha” y lo protagonizan Ariel (Formosa), presidente de la asociación civil “Unidos en el Norte”, que surge para atender “a chicos en la diversidad sexual” y Mariana, militante por los derechos del colectivo LGTBI y artista de performance. Diez historias de vida, diez narraciones autobiográficas que *dicen* –con la discursividad de las palabras y del cuerpo- su transformación vital, el recorrido por un *llegar a ser* lo que son hoy. Dicen, también, que la vida a contrapelo de la heteronorma patriarcal es lucha, dolor y resistencia, que también es bella, que lo diverso existe y que merece una *vida vivible*² (Butler, 2017).

¿Cómo se *vive* la diversidad en el NEA argentino? ¿Por qué es importante *mostrarlo*? ¿Qué configuraciones de esa diversidad se decide mostrar y cómo? Ante estas cuestiones surge la necesidad de un abordaje interdisciplinar que problematiza aquello que es objeto de análisis en búsqueda de posibles acercamientos, siempre tentativos, inacabados. Esto supone, además, asumir la complejidad de abordar no ya un “objeto”,

² Sobre esta idea organiza Judith Butler su última obra *Cuerpos aliados y lucha política* (2017) Encuentra en dicho concepto la articulación de los reclamos de quienes se reúnen en espacios públicos para exigir condiciones de vida legítimas. Explica que “A una vida vivible se puede llegar cuando se exige que cada cual pueda vivir conforme al sentido corporal del género, escapando así a una limitación que no permite que esa forma de ser viva libremente en el mundo. Y es que toda privación radical del reconocimiento constituye una amenaza para la propia posibilidad de nuestra existencia y nuestra permanencia en el mundo.” (46).

una obra considerada autónoma, sino la red de relaciones en la que se instala y desde la cual produce y refracta nuevos significados.

El documental apuesta por abordar la diversidad sexo-genérica-identitaria y los claroscuros de su experiencia: géneros y sexualidades, subjetividades, cuerpos, identidades, memorias y discursos diversos que habitan nuestros territorios, que lo viven. La mirada que deconstruye estas experiencias resulta valiosa porque se trata de un mirar lo propio “desde acá”, desde nuestras coordenadas sociohistóricas evitando así caer en representaciones localistas, exotizantes, aún recurrentes en el panorama artístico y científico que compartimos, generalmente realizadas, como hemos dicho al inicio de este trabajo, desde los centros (de poder, epistemológicos, artísticos) de nuestro país.

El énfasis del documental aparece puesto en la pluralidad de testimonios que dan cuenta de la multiplicidad de modos de vida que toman forma en cuerpos y prácticas que desafían la heteronorma, o aquello que Judith Butler (2007) postula como “el orden obligatorio de sexo/género/deseo”. Si, como sostiene la autora “las normas de lo humano están formadas por modalidades de poder que tratan de normalizar unas versiones de lo humano por encima de otras”, el documental lo pone en evidencia y, además, denuncia el sinsentido, las consecuencias y peligros de esa normalización.

Contar la propia historia: voz, cuerpo y narración

Para contar y mostrar el devenir de estas historias de vida el formato elegido es la entrevista. Este modelo discursivo se centra en un relato autobiográfico testimonial que, conforme avanza la narración, va delineando a las y los protagonistas al tiempo que reconstruye el entramado sociocultural que los atraviesa:

La entrevista es una narrativa, es decir, un relato de historias diversas que refuerzan un orden de la vida, del pensamiento, de las posiciones sociales, las pertenencias y pertinencias. En ese sentido, legitima posiciones de autoridad, diseña identidades, desarrolla temáticas, nos alecciona tanto sobre la actualidad de lo que ocurre, los descubrimientos de la ciencia o la vida, a secas. Fragmentaria, como toda conversación, centrada en el detalle, la anécdota, la fluctuación de la memoria, la entrevista nos acerca a la vida de los otros, sus creencias, su filosofía personal, sus sentimientos, sus miedos. (Arfuch, 1995:89)

En el caso de la obra que analizamos el protagonismo y voz es de las y los entrevistados, puesto que no se muestra en pantalla una figura que ejerza de entrevistador ni se percibe la mediación de un narrador (diálogo no mediado, según la caracterización de Vallejos, 2013). Se trata de relatos autobiográficos que se van configurando a partir del recuerdo, en un ida y vuelta entre el pasado y el presente que permite a los espectadores asomarse a esos trayectos vitales a partir de momentos concretos que quienes son entrevistados deciden, arbitrariamente, recuperar. Y en ese devenir individual aflora la impronta de lo colectivo ya que, como sostiene Leonor Arfuch, dado el carácter polifónico del lenguaje: “hablamos no desde una absoluta soledad sino desde una trama sociocultural, somos hablados.” (1995:54). Se trata, entonces, de narrativas de lo plural que amplían el conocimiento de *los otros* y, por lo tanto, del *sí mismo*.

Este modelo discursivo resulta un recurso potente ya que habilita un espacio que hace visible la representación de las historias personales a la vez que da cuenta de un devenir, de sus fluctuaciones, desde una mirada reflexiva que intenta objetivar la experiencia. Como explica Arfuch

En su estructura dialógica, y aun cuando consista en un breve intercambio, la entrevista permite sin embargo la expansión narrativa que tiene que ver con las transformaciones de una historia. En este sentido se aproxima a la conversación cotidiana (...) donde el sujeto, a partir de relatos personales, construye un lugar de reflexión, de autoafirmación (de un ser, de un hacer, de un saber), de objetivación de la propia experiencia. (1995: 54-55)

Como hemos mencionado, si bien responde al formato de entrevista, la instancia de enunciación corresponde a las y los protagonistas: el juego enunciativo se produce entre las voces de los testimonios y aquello que con la cámara se decide mostrar. La construcción de las imágenes con planos centrados en las personas entrevistadas, una utilización de sonido intra y extradiagético que combina la voz de los protagonistas (en *on* y *off*) con sonido ambiente, una vibrante banda sonora que alterna ritmos de la región y un montaje dinámico y preciso son algunos de los recursos que componen esta obra que, con ello, logra enfrentar ciertos estereotipos sin caer en otros. Esa ruptura con representaciones estereotipadas se garantiza también con el punto de vista elegido desde el cual se decide mostrar y el espacio de la enunciación. Como hemos dicho, se ofrece una mirada de asuntos “locales” desde una mirada “local”. Se *muestra* desde un lugar auténtico y el espectador puede percibirlo; los testimonios están centrados en la palabra de las y los protagonistas y allí una presencia especial de los modos de hablar y decir propios de la región que refuerzan la autenticidad de lo dicho. Pero esto no se percibe como un recurso forzado ni como un intento de señalar “el color local”. Son nuestras voces, nuestros tonos, *nuestros* paisajes vistos/mostrados a través de una mirada construida en *estas* formas culturales, lo que impide caer en tópicos usualmente tan errados como ofensivos.

Imagen 1. Fernanda (Sáez Peña), protagonista del capítulo 1, “Libertad”. Escena en la que recorre las calles de su barrio.



Imagen 2. Fernanda, toma exterior en su ciudad (Sáenz Peña, Chaco)



Las escenas se componen de las y los protagonistas en su devenir cotidiano, sus lenguajes verbales y corporales y los espacios físicos que habitan. Por momentos, los relatos discurren en la intimidad de la vida diaria en espacios cerrados –el hogar, el lugar de trabajo- y, en otros, el trasfondo es algún lugar de la ciudad o el pueblo donde viven. Los vemos moverse en los espacios conocidos, tanto dentro como fuera de los hogares, realizar cierto repertorio de actividades habituales. Estos escenarios donde los testimonios se comparan son también un componente esencial del relato autobiográfico que se construye, como explica Arfuch

La escena de la entrevista no está desierta, no se limita al fluir del encuentro (unos asientos, una mesa), sino poblada de símbolos, elegida como la escenografía del teatro o la ópera, no meramente el fondo donde se mueven las figuras sino el ámbito que las semantiza, les da cuerpo y sentido. Ámbito y objetos llegan a través de la cámara, la foto o la descripción verbal, los encuadres son cuidadosamente estudiados en términos de su poder de representación: rincones, bibliotecas, ventanas, todo puede adoptar una expresividad respecto del sujeto, *decir algo de él*. (1995:73)

En este diálogo de la imagen con el relato autobiográfico y el foco puesto en la vida cotidiana se compone el devenir diario, lo que sucede acá, en *nuestro lugar*, lo que también organiza ese espacio –siempre ficcional- que llamamos nuestra región, nuestra ciudad. En la mayoría de los capítulos hay un predominio de tomas exteriores: la vida en los barrios, el movimiento del centro urbano. Las escenas construyen con sutileza ese *habitus* de lugar del interior pero no se presenta una imagen estereotipada del territorio; no hay una construcción de lo autóctono redundante, no hay una representación bucólica del paisaje “de provincia”. Se percibe la cercanía con la naturaleza, el río, la vegetación salvaje, el chipa, la tierra, además de ciertas formas de precariedad material. Así, desde este escenario contrahegemónico surge el contradiscurso.

Imagen 3. Gustavo y Andrés, una de las parejas protagonistas del capítulo 3, en un mercado de Resistencia (Chaco)



Ahora bien, ¿quién habla en ese *ahora* de los relatos? ¿Qué voces de otros tiempos emergen en ese narrar *desde acá*? ¿Qué marcas, qué huellas perviven en ese relato personal?, es decir, ¿qué permanece y qué se borra en esa trama? Dice George Didi Huberman:

Cada vez que intentamos construir una interpretación histórica –o una “arqueología” en el sentido de Michel Foucault–, debemos tener cuidado de no identificar el archivo del que disponemos, por muy proliferante que sea, con los hechos y los gestos de un mundo del que no nos entrega más que algunos vestigios. Lo propio del archivo es la laguna, su naturaleza agujereada.

Pero, a menudo, las lagunas son el resultado de censuras deliberadas o inconscientes, de destrucciones, de agresiones, de autos de fe. El archivo suele ser gris, no sólo por el tiempo que pasa, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y que ha ardido. Es al descubrir la memoria del fuego en cada hoja que no ha ardido donde tenemos la experiencia (...) de una barbarie documentada en cada documento de la cultura. (2013:3)

Si tomamos la narración autobiográfica como archivo de lo vivido el resultado es entonces un discurso agujereado, un trazado entre lagunas en el que sobrevive y aparece el *resto*. Ese resto es el discurso que nos permite conocer la experiencia de los otros, los lugares donde ha ardido, las barbaries a las que ha sobrevivido. Por ello, para Didi Huberman las operaciones propias del abordaje de archivo son la imaginación y el montaje. En el caso de la obra que analizamos se trata de un doble montaje, el de la propia historia en el relato de quienes lo protagonizan–que crece desde el recuerdo pero también desde la imaginación³- y el de los realizadores del documental. Las preguntas, entonces, serían, ¿qué sobrevive de la narración personal luego del montaje?, ¿qué –de lo que se vio- se decide mostrar? O como propone Arfuch “¿Cómo acotar, en un rela-

³ Para señalar los inciertos límites entre la autorepresentación y la imaginación, Leonor Arfuch expone con claridad la idea de una “inútil contraposición entre la autobiografía y la ficción.” (2002:61).

to “retrospectivo”, centrado en la ‘propia’ historia, esa disyunción constitutiva que supone una vida? ¿Cuál sería el momento de captura de la ‘identidad’?” (2002:46). La infancia y el despertar a la incomodidad de la heteronorma –una especie de génesis- (en general representado a través de los modos normativizados de vestir o de jugar), el poder de las instituciones reguladoras de esa norma y represivas de lo diverso como la familia, la iglesia, la escuela o los lugares de trabajo, la dificultad en la inserción en esos espacios laborales y el poder punitivo del Estado sobre los cuerpos son los ejes principales sobre los que se vertebran los distintos relatos. Pero también lo son el amor, la vida en pareja, la militancia, los espacios de resistencia compartidos, la familia y las personas que acompañan, ciertas conquistas, como la ley de identidad de género y la de matrimonio igualitario, promovidas hace pocos años en nuestro país.

El abordaje de estos aspectos complejos de las vidas se retrata a través de fragmentos de los relatos que apelan a la sensibilidad sin caer en sentimentalismos. Los reclamos por lo que falta, por los derechos vulnerados, por lo que duele del camino recorrido aparece con la misma fuerza de lo conquistado, de lo que se disfruta, de lo que alienta, de lo que hay para ofrecer. Aparece, también, el reconocimiento de un enemigo común: el heteropatriarcado y sus diversas formas de aparición y reproducción.

De este modo, tanto la entrevista como el montaje –este último como técnica esencial al discurso audiovisual-, resultan aquí pertinentes dado el “carácter necesariamente fragmentario de cualquier reconstrucción discursiva de lo real” (Sarlo en Arfuch, 1995:12). Esa reconstrucción narrativa de la autobiografía se expresa desde el discurso verbal pero también desde la fuerza enunciativa y expresiva de lo visual: vemos cuerpos, rostros, gestos, observamos los silencios que también *dicen*. Son elementos que forman parte de lo imprevisto, de una performance que sucede en el aquí y ahora del registro fílmico. Se intercalan planos generales, que habilitan la caracterización de los espacios, con planos medios, primeros y primerísimos primeros planos que reafirman esas presencias al focalizar en los registros gestuales y en las expresiones de los rostros. La preferencia de estos recursos técnicos y la centralidad del relato autobiográfico en el documental resultan relevantes ya que, como sostiene, una vez más Leonor Arfuch

No es tanto el contenido del relato por sí mismo –la colección de sucesos, momentos, actitudes-, sino, precisamente, las *estrategias* –ficcionales- de *auto-representación* lo que importa. No es tanto la verdad de lo ocurrido sino su construcción narrativa, los modos de nombrar(se) en el relato, el vaivén de la vivencia o el recuerdo, el punto de la mirada, lo dejado en la sombra ... en definitiva, qué historia (cuál de ellas) cuenta alguien de sí mismo o de otro yo. Y es esa cualidad autorreflexiva, ese camino de la narración, el que será, en definitiva, *significante*. (2002:60)

Imagen 4. Gustavo y Andrés en su casa.



Imagen 5. Mariela y Carmen (Monte Caseros, Corrientes) también protagonistas del capítulo 3, “Amor”



Cuerpo y aparición

Cuando Judith Butler (2017) propone su teoría de la performatividad del género hace referencia a su puesta en acto. En este sentido, el género sería “una clase determinada de práctica.” Un hacer que supone un ejercicio de libertad que, cuando se aparta de las formas exigidas por la norma hegemónica patriarcal, encuentra resistencias. Esa práctica resulta, entonces, necesaria para pensar el concepto de cuerpo. Dice la autora

No podemos hablar de un cuerpo sin saber qué lo sostiene y qué relación mantiene con ese sostén (o falta de sostén). De este modo, el cuerpo no es tanto una entidad como un conjunto de relaciones vivas; el cuerpo no puede ser separado del todo de las condiciones infraestructurales y ambientales de su vida y de actuación. Esta última está siempre condicionada, lo cual no es más que una muestra del carácter histórico del cuerpo. (Butler, 2017: 69)

Esta afirmación de Butler parece guiar las intenciones del documental cuando aborda las historias de vida de sus protagonistas. Hay en los testimonios una indagación en ese sostén y en esas condiciones de vida,

no siempre las deseables. El concepto de *precariedad* desarrollado por Butler resulta aquí pertinente. La autora explica que tal categoría “designa una condición impuesta políticamente merced a la cual ciertos grupos de la población sufren la quiebra de las redes sociales y económicas de apoyo mucho más que otros y, en consecuencia, están más expuestas a los daños, la violencia y la muerte.” (Butler, 2017: 40) En relación con esta cuestión, otro de los logros de *El jardín de las delicias* es que la precariedad a la que se ven expuestos quienes deciden asumir una identidad sexo-genérica diversa no se pone en evidencia desde una perspectiva victimizante sino en función de la construcción de una identidad que necesariamente se fortalece en su devenir.

En este sentido, el documental es valioso porque crea un *espacio de aparición*

Cuando los cuerpos se congregan en la calle, en una plaza o en otros espacios públicos (virtuales incluidos) están ejercitando un derecho plural y performativo a la aparición, un derecho que afirma e instala el cuerpo en medio del campo político, y que, amparándose en su función expresiva y significativa, reclaman para el cuerpo condiciones económicas, sociales y políticas que hagan la vida más digna, más viable, de manera que esta ya no se vea afectada por las formas de precariedad impuestas. (Butler, 2017:18)

Si el poder determina quién puede aparecer y quién no, garantizar este espacio es en sí mismo un acto político y supone la creación de un contradiscurso. Así, testimonios e imágenes proyectan el poder de cuerpos que no se ajustan a la heteronorma e inclusive su sola presencia, su puesta en el cuadro de la escena *dice*, aun sin que expongan explícitamente sus demandas.

Un nuevo jardín de las delicias

Si retomamos la obra de *El Bosco* que da título al documental que estamos analizando recordaremos que allí el artista nos ofrece las infinitas posibilidades de ser y vivir de quienes pueblan ese espacio imaginario: humanos, alimañas, animales, especies vegetales exóticas, una amplísima variedad de seres relacionándose sexualmente de maneras diversas, entregándose al placer; se representan modos de encontrarse que exceden lo conocido, lo posible. Si los mundos oníricos se caracterizan por subvertir la lógica del mundo de la vigilia, lo que prevalece entonces en ellos es la libertad, los deseos desatados, la no represión del cuerpo y sus fuerzas de acción no normativizada. Así, la obra retrata la voluptuosidad de la vida, un paraíso ideal que posiblemente exista fuera de las normas que reglamentan nuestra vida en sociedad.

¿Qué hay de aquello en este nuevo *Jardín*? O como nos preguntamos al inicio de este trabajo, ¿qué sentidos se actualizan en esta transposición? En primer lugar, creemos que, al igual que en el jardín de *El Bosco*, en éste se revela la idea de que asumir una vida en libertad conlleva, necesariamente, la experiencia de lo terrible y de lo fascinante, momentos y circunstancias que incluyen el paso por el paraíso y por el infierno. *Mostrar* esos claroscuros –con las características que a lo largo del trabajo hemos intentando evidenciar- ha sido, desde nuestra interpretación, una de las intenciones que guió la producción de la obra.

En su tríptico, *El Bosco* representa el inicio, el apogeo y el fin de esa vida en libertad. Pero a diferencia de aquella condena final en *El jardín de las delicias* de Arturo Fabiani hay una mirada esperanzadora sobre lo que se vive y lo que se espera: el infierno puede existir en vida pero como un espacio transitorio, como una batalla todavía necesaria, pero no como un fin ineludible.

En todos los casos, los relatos de las y los protagonistas se remontan a un momento de origen, a la génesis de la autopercepción en la que se hace evidente el desajuste, algo que está fuera de lugar. La tensión surge del encuentro entre ese sentir y “el afuera”, donde imperan las normas sexo-genérico-identitarias basadas en el binomio hombre-mujer, base de las actitudes discriminatorias, misóginas, machistas y de otras formas de violencias ejercidas y reproducidas en las esferas públicas y privadas. Pero además, y sobre todo, en esta obra audiovisual se nos ofrece la belleza de la diversidad, que constituye una de las formas más potentes de la vida, porque ser esos cuerpos y vivir esas vidas supone asumir la identidad como campo de lucha, que brega por “establecer un modo corporeizado de vida vivible” (Butler, 2017:60).

Este Jardín deja en claro que de lo que se trata, tal como señala Nelly Richard (2009), es de no limitarse a denunciar estereotipos dominantes ni a estimular representaciones alternativas, sino “salirse de la consigna de las identidades y las diferencias pensadas como categorías ya fijadas por un orden binario de afirmación y negación –‘sí’ o ‘no’- que no admite interrogaciones y vacilaciones del ‘quizás’, del ‘tal vez’”. Por ello resulta indispensable “des-naturalizar la relación entre cuerpo, experiencia, sujeto, representación, verdad y significado”. Cachú Orellanoz, protagonista del capítulo 4, en su testimonio lo dice con estas palabras: “Mi cuerpo se metamorfoseó y se transformó en lo que yo quiero ser. Metamorfosis total y pura (...) soy este personaje, con este sentir, con este transporte, y eso es lo válido en todos los seres humanos.”

El jardín de las delicias de Arturo Fabiani nos recuerda que es desde estas experiencias que necesitamos reconstruir un *nosotros*, pero, como explica Arfuch “un nosotros no como simple sumatoria de individualidades o como una galería de meros accidentes biográficos, sino en articulaciones capaces de hegemonizar algún valor compartido respecto del (eterno) imaginario de la vida como plenitud y realización.” (2002:66).

A modo de cierre

Es indudable que el campo de las sexualidades e identidades diversas vive un momento sin precedentes. En nuestro país, la puesta en marcha y posterior aprobación de las leyes de matrimonio igualitario e identidad de género (2010 y 2012 respectivamente) supusieron, no sin resistencias, la formalización de un nuevo orden simbólico de los cuerpos y las identidades. El cine documental, llamado a dar testimonio del presente, y en tanto representación que dialoga con los modos vigentes de concebir las sexualidades, los cuerpos y los deseos, no se mantuvo al margen y adquirió protagonismo en el terreno artístico y político para ofrecer un espacio que puso en evidencia el agotamiento de las concepciones estancas de identidades sexo-genéricas y su necesaria sustitución por otras más fluidas. Así, surgió en los últimos años una notable cantidad de producciones cinematográficas que, como *El jardín de las delicias*, abordan la disidencia de los géneros y las

sexualidades no sólo para visualizar sus reivindicaciones y su existencia en permanente lucha sino también como un intento por tender lazos hacia esa parte de la sociedad que desoye sus reclamos y los invisibiliza, reproduciendo la violencia del patriarcado y la heteronorma. Por eso se trata, creemos, de una obra abierta al diálogo, empática en sus modos de contar y mostrar, que interpela nuestras convicciones como llamado a reconsiderar los modos de relacionarnos. Al igual que el Jardín de El Bosco, nos enfrenta con las múltiples posibilidades de ser y estar en el mundo, en el territorio que habitamos. En ambos casos, la interpelación opera como desacomodamiento, desde discursos visuales contruidos de imágenes de subjetividades ancladas -sujetadas a la vida- en cuerpos disidentes que ejercen sus deseos más allá de las normas imperantes. En este sentido, en lugar de espectadores, la obra de Fabiani demanda participantes activos capaces de revisar críticamente las categorías binarias que orientan nuestros modos de pensar y actuar.

Si el documental es una invitación a conocer distintas formas de vivir los géneros y las sexualidades resultan valioso porque hace públicas historias de vidas veladas a gran parte de la sociedad pero no se detiene en su documentación o registro sino que logra avanzar hacia la interrogación y reflexión sobre lo que se muestra. Si bien la persuasión es intrínseca a todas las formas del documental (Renov, 1993), la presentación de lo mostrado no conduce automáticamente a la interrogación, en este sentido, la obra alcanza formalmente un discurso empático y movilizador en su estética, su modalidad enunciativa y su estructura narrativa. De este modo, creemos que *El jardín de las delicias* renueva la pregunta por los alcances y efectos de la representación artística.

La obra de Fabiani confirma que en nuestra región se hace cine documental de calidad y que somos capaces de contar nuestras propias historias. Con ello, reivindica el territorio regional “del interior” como una fortaleza y el lenguaje audiovisual como una herramienta potente para narrar y dar testimonio de su presente, no como un mero documento de la cultura sino como una mirada crítica que detenta el poder de transformación social. Una modalidad de cine documental necesaria que apela a su capacidad de acción política y que además lo hace a través de una poética sensible y de gran belleza.

Por último, nos gustaría recordar que hay siempre un impulso que alimenta el discurso documental y es perceptible cuando reparamos en que no está hecho sólo con lo que vemos. Detrás, está latente la creencia en el poder transformador del arte.

Ficha técnica

Título: *El jardín de las delicias*

Dirección: Arturo Fabiani

Guion: Alejandra Muñoz, Clarisa Navas, Arturo Fabiani

Producción: Alejandra Muñoz, Clarisa Navas, Lucas Olivares

Montaje: Alejandra Muñoz y Arturo Fabiani

Dirección de fotografía: Armin Marchesini Weimuller

Dirección de sonido: Mercedes Rondina

Año: 2013

Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (1995). *La entrevista, una invención dialógica*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Guasch, A. (2003). "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión". En: *Estudios visuales* Nº 1, Recuperado de <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf>
- Martinelli, L. y Smiraglia, R. (eds.) (2017). "Sexualidades en el documental contemporáneo: nuevos marcos y transformaciones". En: *Cine Documental*, Nº 15. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/sexualidades-en-el-documental-contemporaneo-nuevos-marcos-y-transformaciones/>
- Mitchell, W. (2003). "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual". En: *Estudios visuales*, Nº 1. Recuperado de <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós (Edición original en inglés, 1991).
- Renov, M. (1993). "Hacia una poética del cine documental". En: *Cine documental*, Traducción Soledad Pardo (2010). Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccion.html>.
- Remedi, C. (s/f) "Apuntes para una historia del cine documental argentino". En: *Doca*. Recuperado de <http://www.docacine.com.ar/histar.htm>
- Richard, N. (2009). La crítica feminista como modelo de crítica cultural. En: *Debate feminista*, año 20, vol. 40. Citado en: Justo Von Lurzer, C.; Spataro, C. (2013) *Tontas y víctimas: Reflexiones en torno a las limitaciones de algunas posiciones analíticas contemporáneas sobre la cultura de masas*. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3429/ev.3429.pd
- Vallejo, A. (2013). Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación. En: *Cine Documental*, Nº 7, pp. 3-29. Recuperado <http://revista.cinedocumental.com.ar/narrativas-documentales/>
- Wolf, S. (2001). *Cine-literatura: ritos de pasajes*. Buenos Aires: Paidós.