

La realizadora argentina Agustina Comedi conversa con la crítica Mariana Ríos Urquidi, sobre *El silencio es un cuerpo que cae* (2018), película que se exhibe en el Festival de Cine Radical 2019.

Mariana Ríos (MR): El título de la película, *El silencio es un cuerpo que cae*, crea una imagen poética con mucha fuerza porque en ella el sentido se abre a muchas interpretaciones, ¿dónde te sitúas ante este título?

Agustina Comedi (AC): Cuando terminé la película, para mí era importante que haya cierta sugerencia, una lectura hacia el silencio no con otros aspectos de la película, sino porque el silencio es algo que resuena más allá de la cuestión gay, bisexual. El silencio no es propiedad de la disidencia, sino que es algo que establece la norma y que nos obliga a todas y todos a encuadrar dentro de ciertos parámetros, y lo que está por fuera de esos parámetros es silenciado. Entonces para mí sí fue muy importante que la atención se centre ahí.

MR: En una entrevista mencionaste que se ha despotenciado la fuerza política de la visibilidad, ¿A qué te refieres con esto? ¿De qué manera intentas alejarte de esto en tu trabajo?

AC: Creo que hay algo de esa especie de slogan “lo personal es político”. Yo creo que sí, porque en definitiva todo es político. Los y las que entendemos todas esas tramas de relaciones de poder, donde existe una macropolítica y una micropolítica. Por ejemplo, el neoliberalismo plantó banderas, porque ciertas cuestiones identitarias fueron muy necesarias para la conquista de derechos, pero terminan volviéndose en un territorio fértil para capitalizar y despotenciar el propósito con el que nacieron. Entonces creo que la super población de imágenes del Yo que están presentes en el cine ensayo terminan siendo puentes que trazan lo personal con lo colectivo, entre lo micropolítico y lo macropolítico. Estos puentes son muchas veces muy difusos, y eso prolifera en las películas del Yo sin que esas películas no inviten a la reflexión colectiva, política, corrosiva que erosione, incomode.

MR: La intervención de las imágenes de archivo son tu manera de estar presente en la historia de tu padre, el montaje es tu manera de reconstruir la memoria silenciada o silenciosa de su vida y la de muchos otros. En la película, además del hermoso trabajo de montaje visual, hay un trabajo muy cuidado con el sonido. El resultado es muy potente, la narración tuya junto a las demás intervenciones hacen que la historia se sitúe en un espacio en medio de la memoria y la creación. ¿Ves algún punto en común entre ambas (memoria y creación)?

AC: Qué bueno escuchar tu comentario. Yo creo que es uno de los aspectos más trabajados de la película y como vivimos en un universo visual a veces desatendemos el sonido. Yo creo que la memoria tiene mucho de creación y la creación mucho de memoria, parece que en mi proceso fue algo indisoluble. En las memorias bastardeadas, vapuleadas, las memorias subterráneas, las que no están habilitadas por los relatos oficiales, hay algo de la sensibilidad, de la imaginación, de la intuición que completa, porque no es accesible, entonces se completa con metáforas. Esto solo es posible porque se completa con imágenes poéticas, mucho más que con los relatos de la verdad porque esos relatos justamente están focalizados en otros aspectos, en otras versiones.

Siempre trato de decir que a pesar de que es una historia silenciada (mi película) puede ser contada, porque hubo muchísimas guías, muchas imágenes elocuentes, y yo creo que son voluntariamente elocuentes. Por ejemplo la detención de la cámara sobre situaciones, hay una necesidad de decir, decir no es solamente lo que uno pronuncia, como a modo de discurso cerrado, declamativo, sino que hay otro montón de modos que dicen. Creo que ahí hay un acto sensible, hacer memoria de esos discursos tiene un poco de intuición, de creación, de libertad, no es la memoria oficial, por ello creo que debemos cuestionarnos el cómo se construye la historia, como se hace memoria.

MR: En otra entrevista mencionabas que la trama de tu película es más bien vulnerable frente a la presencia de lo mundano, ¿Cómo trabajas la relación entre trama y mundo en la escritura del guión y posteriormente en el montaje? ¿Hay diferencias?

AC: Fue algo del mundo lo que fue dando la trama, de ese universo de la vulnerabilidad de los cuerpos que están ahí, hablando, y desde mi propia vulnerabilidad, la de mi viejo y su historia. El archivo ofrece una trama mucho más difusa, menos acabada, donde hay una disolución, que no resuelve, que sostiene ese lugar de incomodidad. Son lugares de indefinición, como si fue un loop, donde se abren las preguntas y no hay respuestas. El mundo de la trama tuvo cuerpo por las personas que me ayudaron, me acompañaron en el proceso y ellos fueron determinando la trama de la película.

MR: Vos estudiaste letras. ¿Cómo llegaste a elegir al cine como tu forma de creación? ¿Cómo es tu relación con las imágenes desde las letras?

AC: Yo siempre quise ser guionista. Cuando estudié cine sentí que el guion era muy flojo en la carrera, como que es una materia que no tiene mucha atención. Me gusta mucho leer, en el proceso de montaje fue mucho más importante la referencia literaria que la cinematográfica, creo que hay una potencialidad en las imágenes de la literatura que en el

cine se vuelven más concretas. Las imágenes literarias arrastran todo el resto de otras imágenes del universo de Valeria (la montajista) que fueron muy importantes en todo el proceso. Me parece que no están escindidas, las imágenes literarias y cinematográficas son parte de un mismo cuerpo.