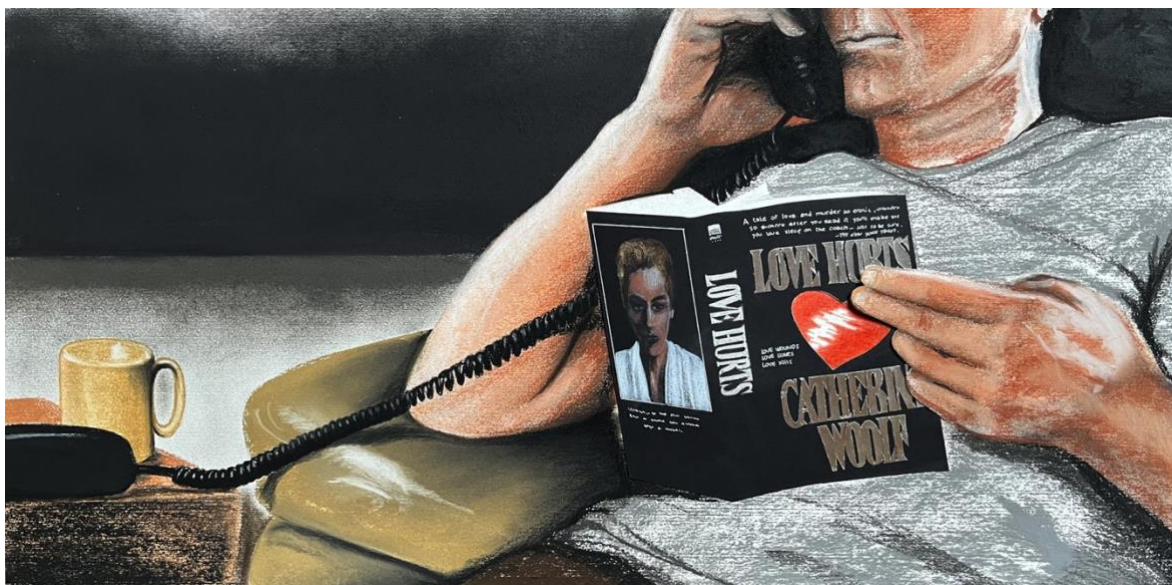


## ARTÍCULOS



Martín Sichetti. *Love hurts*. 2025.

**ROMPER EL SILENCIO:  
CLÓSET, MEMORIA Y REIVINDICACIÓN POÉTICA  
EN *CUCHILLO DE PALO* (2010) Y *EL SILENCIO ES  
UN CUERPO QUE CAE* (2017)  
BREAKING THE  
SILENCE: CLOSET, MEMORY AND POETIC RECLAMATION  
IN *CUCHILLO DE PALO* (2010) AND *EL SILENCIO ES UN  
CUERPO QUE CAE* (2017)**

**Mariana Winocur**

**Universidad Nacional de Córdoba– Universidad Nacional de Tres de Febrero / Argentina**

*Periodista y comunicadora con especialidad en género, diversidad y derechos humanos. Magíster en Estudios y Políticas de Género (UNTREF, Argentina) y Licenciada en Comunicación Social (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina). Consultora y formadora en género, diversidad y en comunicación social.*

Contacto: [mwinocur@gmail.com](mailto:mwinocur@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0007-5937-9552>

DOI 10.5281/zenodo.17632261

## RESUMEN

## PALABRAS CLAVE

*Homosexualidad y silencio;**Justicia poética**Sexualidad y represión**Cine feminista**Cine y género*

*El artículo analiza los documentales 108 Cuchillo de palo (Renate Costa, 2010) y El silencio es un cuerpo que cae (Agustina Comedi, 2017), en los que dos directoras rescatan la homosexualidad oculta de su tío y padre, respectivamente, tras su muerte. Mediante archivos familiares, entrevistas y presencia/ausencia corporal, realizan una “arqueología del silencio” (Foucault) que politiza el ocultamiento en contextos dictatoriales (Paraguay, Stroessner) y posdictatoriales (Argentina, Córdoba). Esta revelación post-mortem no da la impresión de ser un acto de violencia, sino una reparación simbólica: restituyen el “derecho a aparecer” (Butler), transforman el estigma en orgullo y convierten el duelo en memoria colectiva liberadora.*

## ABSTRACT

## KEYWORDS

*Homosexuality and silence**Poetic justice**Sexuality and repression**Feminist cinema**Cinema and gender*

*The article analyzes the documentaries 108 Cuchillo de palo (Renate Costa, 2010) and El silencio es un cuerpo que cae (Agustina Comedi, 2017), in which two directors rescue the hidden homosexuality of their uncle and father, respectively, after their deaths. Through family archives, interviews, and bodily presence/absence, they perform an “archaeology of silence” (Foucault) that politicizes concealment in dictatorial (Paraguay, Stroessner) and post-dictatorial (Argentina, Córdoba) contexts. This post-mortem revelation does not seem to be an act of violence, but rather a symbolic reparation: they restore the “right to appear” (Butler), transform stigma into pride, and turn mourning into liberating collective memory.*

---

*Todas las identidades son un disfraz que nos ponemos y, tras él, yace la libertad de ser quienes queremos ser.*

Rebecca Solnit

## **Introducción**

Dos mujeres toman la palabra. Hablan de lo que se callaba y narran lo innombrado. Alzan la voz para revelar secretos, para exponer y honrar identidades escondidas. Son dos mujeres jóvenes dispuestas a enfrentar a sus familias, movidas por la necesidad de romper un silencio: el de la homosexualidad oculta de un tío y un padre. Para lograrlo hacen sendos documentales que comienzan con una evocación a la muerte.

Uno de los documentales que emerge de esta necesidad de romper el silencio es *108 Cuchillo de palo* (2010), de la directora paraguaya Renate Costa. La película toma la muerte de su tío Rodolfo como punto de partida para indagar, a través de su orientación sexual silenciada, en los horrores específicos que la dictadura de Alfredo Stroessner (1954-1989) infligió sobre la comunidad homosexual paraguaya y, en particular, sobre uno de los hermanos de su padre. El filme expone de manera cruda la persecución sistemática que el régimen ejerció sobre los cuerpos y las identidades de los hombres homosexuales.

“Creo que empecé a conocer a mi tío el día de su muerte”, confiesa Renate. Tres días después de morir, encontraron el cuerpo de Rodolfo tirado en el suelo de su casa, desnudo. Pedro, su hermano y padre de Renate, le pidió a ella que eligiera la ropa para velarlo. Hasta entonces, casi no había tenido contacto con él; su familia guardaba un secreto y resguardaba a Renate de un contacto más íntimo con él. Al abrir el clóset ella no encontró ropa, sino pistas: fotos de hombres musculosos y semidesnudos. Un hilo del cual tirar.

Por qué murió Rodolfo es una incógnita. Pedro especula que su hermano murió por automedicarse. Pero a Renate le dijeron que murió de tristeza. ¿Será por eso que él

---

escribió una carta de despedida? Más allá de las dudas que subyacen en los relatos, algo queda claro: que Rodolfo ya no podía más. ¿Hasta dónde aguanta alguien que no puede vivir su sexualidad en libertad? ¿Cuánto dolor lo consume?

La muerte es también el punto de partida de *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), de la argentina Agustina Comedi. El impulso de contar la historia homosexual oculta de su padre Jaime parece haber surgido de alguien que hasta entonces no conocía. “Cuando vos naciste, una parte de Jaime murió para siempre”, le dijo a un amigo de su papá, al encontrarla en la calle poco después de la fecha fatal.

¿Qué era lo que murió en Jaime con el nacimiento de su hija? ¿Por qué había muerto eso? Inmediatamente después de haber escuchado eso, Agustina se puso a revisar los bolsillos de los sacos de su papá. No sabía lo que buscaba, pero buscaba algo. Y su película va narrando el hallazgo.

¿Es violencia sacar a alguien del clóset? ¿Es acaso un agravante hacerlo después de que ese alguien muere? ¿O acaso sacarlo del clóset post-mortem puede ser un acto de reivindicación?

Renate saca del clóset a su tío Rodolfo; Agustina, a su padre Jaime. ¿Fue violento hacerlo? Adentrarse en su intimidad, lejos de ser una intrusión o de escarbar en lo prohibido, se revela más bien como un gesto de rescate. Revelar sus verdades y darles voz es dignificarlos socialmente y honrar quiénes fueron, más allá de los secretos que cargaron.

Este rescate íntimo toma cuerpo cuando el cine lo convierte en memoria colectiva. A través de planos que sostienen la mirada, archivos familiares intervenidos y testimonios que rompen años de mutismo, *Cuchillo...* y *El silencio...* reivindican dos vidas. Ponen en valor aspectos *ex profeso* escondidos, mantenidos en secreto por sus protagonistas. Quizá por vergüenza o por temor; sobre todo por miedo.

---

Las dos películas escarban en archivos ocultos y hacen, a partir de ellos, “arqueología de un silencio”<sup>1</sup>. Cada directora con su impronta, pero a través de caminos similares, recupera voces y experiencias marginadas u ocultadas. Y las dos exhiben cómo el dispositivo de la homofobia funciona dentro de los núcleos íntimos, como una suerte de “cuidado” al homosexual.

A través de entrevistas y archivos, las directoras tejen relatos donde conviven la militancia y el amor. En el caso de *Cuchillo*, el archivo de Rodolfo está intervenido con la presencia en escena de Renate. Ella pone su cuerpo y aparece en cámara hablando con su padre aun en momentos de mucha incomodidad. Ella se mezcla con las fotos y los testimonios de los amigos de su tío, como reivindicando una familiaridad que le había sido negada.

En *El Silencio*, en cambio, Agustina no aparece sino a través de los VHS de Jaime, en otra época, en otros contextos, muy lejos de la puesta en escena actual de su documental. Su cuerpo no aparece en cámara, sino que aparece a través de la selección de los cortes de videos familiares que hace. Antes fue una gran protagonista; ahora aparece en off, detrás de escena, intentando descifrar algo a través de los cortes y las imágenes que elige.

Estas estrategias opuestas—la presencia corporal de Renate y la ausencia deliberada de Agustina—convergen en un mismo propósito: cargar con el peso de una herencia silenciada. Sus propias palabras resumen la magnitud de esta carga y la transforman en acto creativo:

“Cargué con la muerte de mi tío tanto tiempo que lo mantuve vivo”, dice Renate.

“Yo digo que el silencio es lo único que pesa”, dice Agustina. ¿Cuánto pesa?

---

<sup>1</sup> En el prefacio de la edición de 1961 de *Historia de la locura en la época clásica*, Foucault (1961/2005) afirma: “Hacer la historia de la locura significa, pues, hacer la arqueología de un silencio” (Foucault, 1961/1994). Parafraseando esta idea, podemos decir que el trabajo de Agustina Comedi y Renate Coste también constituye una arqueología del silencio, al recuperar voces y experiencias marginadas u ocultadas.

---

Frente a la pregunta inevitable que emerge de estos filmes—¿cuánto pesa?—la respuesta es la obra misma: el peso insoportable del secreto se convierte en el peso específico de la película, en un documento de resistencia que, al nombrar la carga, comienza a aliviarla. Eso es lo que parece que buscan ambas directoras: reivindicar, aliviar el dolor y, en última instancia, transformar la herencia silenciada del estigma en un acto permanente de reparación simbólica.

### El silencio

“El silencio es el océano de lo que no se ha dicho, de lo inmenable, lo reprimido, lo erradicado [...] Rodea las islas dispersas formadas por aquellos a los que se les permite hablar [...] El silencio ocurre de muchas formas y por muchas razones. Cada uno de nosotros tiene su propio mar de palabras no expresadas” (Solnit, 2021. 25)

El silencio no es solo una ausencia, sino una presencia activa y elocuente en ambas películas. En *Cuchillo...*, Renate lo teje en los diálogos truncados con su padre, en sus mutismos compartidos y en esas escenas cargadas donde nadie habla. En *El silencio...*, Agustina lo profundiza, entrelazando el silencio de su padre con el de su madre. Ella, la madre, no aparece físicamente, sino a través de su ausencia; sólo emerge en los VHS grabados por Jaime, donde su presencia, irónicamente, detona un silencio aún más profundo y revelador.

Es precisamente desde las profundidades de este silencio que Renate y Agustina se erigen como fuerzas que lo fracturan. Rompen su lógica, desvelan secretos y nombran lo innombrable. Así, no solo abren un espacio, sino que restituyen el derecho a la memoria, permitiendo que sus seres queridos ocupen un lugar en la sociedad con sus historias completas, incluso aquellas que fueron censuradas. ¿Habilita la muerte de alguien cercano a contar su vida oculta? ¿A decir lo silenciado?

Lejos de quedarse en el plano de la interrogante, sus documentales se alzan como respuesta: ellas no solo se animan a enfrentar el silencio, sino que lo fisuran con la cámara. Sostienen simbólicamente los cuerpos antes de que se caigan al rescatar sus historias del

olvido. Se maravillan al desvelar lo velado, transformando el duelo en un acto de reivindicación fílmica, porque

“La liberación es siempre, en parte, un proceso de narración de historias: anunciar historias, romper silencios, crear nuevas historias. Una persona libre cuenta su propia historia. Una persona valorada vive en una sociedad en la que su historia tiene cabida” (Solnit, 2021: 27)

Ni Rodolfo ni Jaime pudieron hablar con sus familias sobre su sexualidad. No pudieron ejercer lo que Judith Butler (2017 [2015]) denomina el “derecho a aparecer”. Este concepto trasciende lo jurídico: es la visibilidad pública de identidades sexogenéricas excluidas, donde el cuerpo se vuelve herramienta política. Como señala Butler (2017 [2015]), las normas de género regulan nuestra presencia social, decidiendo quiénes ocupan el espacio público, quiénes quedan relegados al ámbito privado y, en última instancia, quiénes son protegidos o vulnerabilizados por el sistema.

“Si no pudiéramos encontrar nuestro camino en el sexo o las normas del género que se nos imponen, o solamente podemos hallarlo con un esfuerzo considerable, entonces nos vemos expuestos a lo que significa existir en los límites de la reconocibilidad, una situación que, según las circunstancias de cada cual, puede ser terrible y extenuante.” (Butler 2017 [2015]: 46).

Los límites de la reconocibilidad en Rodolfo y Jaime son evidentes: ellos fueron sólo reconocidos parcialmente. Frente a esto, lo que Renate y Agustina hacen es apropiarse del “derecho a aparecer” del tío y del padre. Si ellos no pudieron encontrar el contexto personal y público en el cual hacer aparecer su sexualidad, ellas sí lo hacen.

Es precisamente a través de esta restitución de la presencia que ambas directoras ejercen la potestad del relato. Se apropian del poder de nombrar y construyen un discurso con forma poética a través del cual hablan Rodolfo y Jaime. Ejercen, así, el poder asociado al *derecho a la palabra* (Eribon, 2001).

“Uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa [...] las regiones en las que la malla está más apretada, allí donde se multiplican las casillas negras, son las regiones de la sexualidad y la política” (Foucault, 2005: 14 y 15)

---

Todos lo sabían, pero nadie hablaba. Un saber callado que se volvía cómplice. El silencio, entonces, no era una simple ausencia, sino una fuerza que aplastaba. ¿Qué explica este pacto de secrecía? ¿Cuáles son los múltiples motivos que lo sostienen?

### El miedo y el contexto

“Lo que no se dice porque lo que se busca es la serenidad y la introspección difiere tanto de lo que no se dice por haber grandes amenazas o barreras.” (Solnit, 2021, p. 25)

Rodolfo fue detenido y torturado varias veces, señalado como “108”. En Paraguay, el número 108 está ligado a la persecución de homosexuales durante la dictadura de Stroessner, tras el asesinato del locutor Bernardo Aranda en 1959. Un titular del diario *El País* contribuyó con el destino de los homosexuales: “108 personas de dudosa conducta moral están siendo interrogadas”. Ellos fueron arrestados, torturados y humillados. Sus nombres, expuestos al escarnio público.

Este caso, nunca esclarecido, fue utilizado como pretexto para una serie de redadas masivas en Asunción. Usar la homofobia como herramienta política. Ser detenido y “etiquetado” como homosexual era una forma de “quemarlos, porque eran muy de la sociedad”, explica una amiga travesti de Rodolfo.

El número 108 aún es un insulto en Paraguay. Por eso, algunos amigos de Rodolfo prefieren no aparecer en cámara: el miedo los silencia. Pero otros, a pesar de haber sido señalados como 108, hoy expresan abiertamente su homosexualidad. Eribon (2001) pone en palabras que significa poetizar el estigma y la exclusión vinculadas a la diversidad:

el trabajo poético transforma un desfile de travestis en una escena heroificada, donde todos los parias del mundo se enfrentan al orden social para pasar de la sombra a la luz, de la vergüenza al orgullo, (p. 23)

---

La vida de Jaime transcurrió en otra geografía y otro tiempo histórico: en años de mucha ebullición social, la Córdoba de los años 70 y, luego, durante la época de la apertura democrática. Allí Comedi contextualiza la homosexualidad de su padre. Y lo hace a través de testimonios de quienes lo conocieron y también a través de las filmaciones que el propio Jaime hacía: el centro de la ciudad, actos escolares de su hija, asados en el campo, imágenes de sus viajes a Disney, a Europa o a Marruecos.

Sin embargo, mucho queda fuera de cámara: lo que no puede mostrarse más allá del escenario. Ese territorio de lo omitido apenas aparece en algunas imágenes de su época “anterior”, de su militancia política en grupos de izquierda y de sus salidas en grupo con otros homosexuales. De esa parte de Jaime que murió con el nacimiento de su hija sólo hay pocos testimonios gráficos.

En la Córdoba de los ‘80, cuando la guerrilla, la militancia obrera sindical estaban desarticuladas, “los calabozos se empezaron a llenar con putas y putos”, cuenta un amigo. Te ponían “Homosexual, artículo 2H”. Incitación al acto carnal en la vía pública.

Para Jaime —al igual que para Rodolfo en Asunción—, el contexto político también era peligroso. Existía el miedo constante a golpes, torturas y persecución. Los testimonios lo confirman: hablan de palizas, hostigamiento, de dolor infligido. Y de exclusión laboral.

– “Ser maricón significaba que te echaran de todos lados”, cuenta un amigo de Rodolfo.

– “¿Cómo se daban cuenta de que eran maricones?”, pregunta Renate.

– “Porque éramos afinadísimos”.

A Jaime lo echaron del juzgado donde trabajaba “por puto”. “Lo que ellos no sabían era que su amante era el juez”, remata Agustina.

### **El secreto y el personaje**

El miedo y el contexto de Rodolfo y Jaime explican, en parte, el secreto de su homosexualidad. Pero hubo otro factor clave: la familia. Los documentales revelan otros

silencios: los hermanos de Rodolfo que se negaron a hablar, Monona (la esposa de Jaime) que optó por el mutismo<sup>2</sup>. ¿Acaso esos silencios no tienen su propio peso? Aunque las películas no exploran directamente las consecuencias de estos silencios familiares, es posible inferirlas.

“No es fácil romper con la familia por unas locuras tuyas”, le dice un “camarada rayando el amor” de Rodolfo. Entiende, por eso, que su amigo haya renunciado a ser bailarín o hacer teatro —dos pasiones que, al parecer, lo definían—. “Prefirió quedarse cerca de la abuela”, explica a Renate. Cerca de la herrería familiar, donde trabajaban todos sus hermanos. Menos él: el cuchillo de palo. Rodolfo solo pisó la herrería para fabricarse unas pesas, con las que entrenó a un amigo para un concurso de belleza.

—“Yo una vez me agarré a trompadas con unos homosexuales para defender a mi hermano”, dice Pedro.

—“¿Y de qué lo querías defender?”, pregunta Renate.

—“Él quería estar ahí, yo lo quería traer a casa... Vos no entendés lo que es ser homosexual, quiere decir que se gusta del mismo sexo. Ese es el problema. Gravísimo. Y cuando vos le querés a tu hermano, luchás para enderezarlo porque vos creés que esta haciendo mal”.

El padre dice la palabra “homosexual”, la directora se sorprende. “Antes se decía 108. Ese fue el número de hombres perseguidos, arrancados de sus casas por la policía. Detenidos. Torturados. Humillados públicamente para que la gente se apartara de ellos”. Rodolfo era adolescente entonces. Y vivió esa misma persecución 20 años después.

Será por eso que Héctor Rodolfo Costa Torres era Rodolfo Costa para la familia. Pero por la noche, Héctor Torres. La otra vida. La familia tenía que quedar afuera. Hay secretos que todo el mundo sabe, dice Renate. Rodolfo era y no era, dice alguien que lo

---

<sup>2</sup> La madre de Agustina prohibió a su hija mostrar el documental en Córdoba.

---

conoció. “Con nosotros era, pero después no quería que se le conozca mucho”. Estar y no estar en este mundo.

Rodolfo se creó otro personaje para poder vivir lo que quería vivir. Aunque “sólo pudieran existir en la oscuridad de la noche”. Hasta limpiar su casa era algo que hacía de noche. ¿Cómo iba a hacerlo de día? En esa época, un hombre con una escoba en la mano era motivo de sospecha.

¿Cuántas caras tenemos las personas? ¿Qué ocultamos? ¿Por qué ocultamos lo que ocultamos?

Las respuestas aparecen en el relato familiar de Jaime. Una de sus hermanas lo dice claro: él era distinto. Rompe el silencio para describirlo: no encajaba en el molde de una familia “ordinaria”. Sobresalía. Incluso una curandera lo había vaticinado al nacer: “No tendrá larga vida porque no es de este mundo”. Esa explicación —mítica, casi poética— le permite a la familia, como sugiere la película, darle sentido a todo. Cerrar heridas. Nombrar con amor una diferencia que antes no sabían cómo articular. “Hay que recordar que tu papá, además de padre, fue hermano, primo, tío... no es fácil. Yo me acabo de enterar”. *Jaime era distinto*.

Cuando Agustina tenía 4 años, su madre recibió una llamada anónima. Le decían que Jaime era homosexual y que Néstor había sido su pareja. Pocos días después, cuando Agustina tenía que llevar al Jardín de Infantes la foto del casamiento de sus padres, todas las personas tenían cartelitos con nombre y parentesco. Menos Néstor, el testigo.

Rodolfo y Jaime vivieron su homosexualidad en secreto, incluso ante sus familias. Renate y Agustina —cineastas y parientes— desarman ese silencio con documentales que van más allá del registro fílmico: lo personal es político. Rescatan no sólo las cicatrices del ocultamiento, sino también la alegría y vitalidad que persistieron bajo la sombra. Sus obras revelan identidades veladas sin caer en estereotipos, demostrando que nombrar lo negado es un acto de justicia.

---

Si “el silencio es lo que permite que la gente sufra sin remedio, lo que permite que las hipocresías y las mentiras crezcan y florezcan” (Solnit, 2021: 26). Renate y Agustina las contrarrestan con justicia poética. Estas narrativas audiovisuales desentierran verdades inconfesadas. Ellas hablan. Llamen las cosas por su nombre y revierten el ocultamiento. Eso sí: después de muertos ellos.

Una amiga de Jaime, compañera de militancia en Vanguardia Comunista, le regala su libro a Agustina cuando cumple 15 años. La dedicatoria: “Una de las historias, la real, va a ayudarte a entender lo que pasó en Córdoba, un poco antes de que vos nacieras”. Escribime.

–“¿Qué cosas se guardaban los de tu generación?”, pregunta Agustina a un amigo de su papá.

–“em, mmm... a ver... hubo gente que se reservó la entraña. No sé por qué... Me da la sensación de que por no vivirla libremente, o con el conocimiento de todos, se hubiera disfrutado mucho más... Cada uno tiene el derecho de vivir su deseo como lo quiera”.

Ya muerto Jaime, sus amigos se animan a revelar el secreto a voces: que estuvo 11 años en pareja con otro hombre antes de casarse. Ahí se corre el velo, definitivamente. Entonces el documental vuelve sobre la historia completa del padre, sus relaciones, sus amistades. Su familia.

El filme va desvelando los vínculos de Jaime, sus amores, sus amistades, su vida pasada. Algo de su relación con Néstor, el testigo de su boda con la madre de Agustina, el obstetra que atendió el parto. Cuenta, también, algo de la vida de esta ex pareja, de su SIDA, su muerte el día antes de que muriera Freddy Mercury. Y de cómo lloró Jaime.

Sin embargo, y a pesar de haber puesto las cartas sobre la mesa, algo todavía permanece en secreto. Como si fuera muy difícil evitar la autocensura. Como si el temor siguiera rondando.

–“Susana, ¿hablaban de la vida privada?”.

---

—“Creo que lo vos querés preguntar es sobre su homosexualidad. En esta entrevista no voy a hablar de esas cosas, de las cuestiones personales de Jaime. Porque siento que es una historia nuestra... No era doble vida. Era como que uno vivía dentro de su casa su relación afectiva y afuera eras otro. En tantos años, se internaliza esta actitud”.

### **Curar=enderezar**

Ser homosexual ha sido, histórica y geográficamente, una identidad condenada a la clandestinidad. En algunos contextos, por amenazas mortales; en otros, por el peso de la aceptación familiar. Ese desgarró —a veces físico, siempre emocional— es el que las cineastas capturan en sus documentales. Un dolor que nace de la empatía, de reconocer en el sufrimiento ajeno un eco del propio.

El homosexual no es un varón. Es un indefinido, dice el hermano de Rodolfo. Él no tuvo hijos, no se casó. “Hay una misión en esta vida... pero si vos no querés cambiar...”. Es que “lo natural es lo natural”. Y si el “monstruo” no cambia, termina como termina, sentencia Pedro. Y cita la Biblia.

El psicólogo que le dice a Jaime que su condición podía ser revertida. Porque él no era “homosexual-homosexual”, que era “un poco” homosexual. Tenía un alto porcentaje de homosexualidad en sangre. Sólo una parte. Y que su lado hétero puede vencer al lado homo. Entonces aparece Agustina nuevamente y ella pone el cuerpo: “Una psicoanalista me dijo una vez que bisexual, usted nunca será feliz. Estará toda la vida dudando entre una cosa y la otra”.

Ambos documentales construyen un archivo afectivo que testimonia la doble vida impuesta a los homosexuales: ese tenso equilibrio entre la necesidad de ser y el imperativo de ocultarse. También capturan las estrategias de supervivencia —ese ingenio para existir en los intersticios, en los márgenes de lo permitido— como el desgaste cotidiano que supuso habitar ese limbo entre la autenticidad y el disimulo. Lo que emerge es un retrato conmovedor de la clandestinidad como espacio paradójico: a la vez refugio y prisión.

Esta representación fílmica del deseo en conflicto dialoga directamente con la reflexión teórica sobre la sexualidad como construcción histórica. A propósito del cine, Colaizzi (2023) sostiene que “el cuerpo sexuado no es pura sustancia física o un universo cerrado, sino una entidad situada”. En ese sentido, Costa y Comedi politizan el silencio alrededor de la sexualidad. El lenguaje de sus narraciones re-informa los cuerpos de tío y padre para reinscribirlos socialmente en el contexto postdictaduras, en un momento de auge feminista en el cual las diferencias sexuales no se reprimen. Ambas directoras interpelan la homosexualidad “en condiciones históricas y materiales de existencia” (Colaizzi, 2023) y a través del lenguaje cinematográfico devuelven a Rodolfo y a Jaime la posibilidad de ser narrados.

Las películas también trastocan las lógicas del cine clásico descritas por Colaizzi (2023), donde las mujeres esperan y los hombres reparan, para presentar una dinámica radicalmente opuesta: aquí son Rodolfo y Jaime quienes encarnan la impotencia y la espera pasiva, mientras que las directoras —en su gesto cinematográfico— asumen el rol activo de la reparación histórica. Esta inversión no solo cuestiona los mandatos de género<sup>3</sup>, sino que performa, a través del acto documental mismo, una forma de justicia poética que redime a sus protagonistas post mortem.

## Epílogo

—“¿Qué cosa te parece la más maravillosa de todo el mundo?”, le pregunta Agustina a su hijo, que sí aparece en escena, al final de la película.

—“Ver algo que nunca vi por primera vez”.

—“¿Por qué eso te parece maravilloso?”

---

<sup>3</sup> Judith Butler habla de “matriz de inteligibilidad” o “matriz heterosexual”, entendida como “un modelo discursivo/epistémico hegemónico de inteligibilidad de género, el cual da por sentado que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad”. (Butler, 2018 [1990], p. 292).

—“Porque me gusta mucho ver cosas que nunca vi”.

—“¿Cosas como qué?”.

—“Ver un leopardo, vivo, en la naturaleza, libre”.

—“¿Qué significa ser libre?”

—“No tener que estar en una jaula”.

Ponerle palabras al silencio. Sostener los cuerpos en el filo de la caída. Maravillarse por poder ver lo que siempre estuvo ahí, pero velado.

Las historias de Rodolfo y de Jaime, ahora, encontraron su lugar en la memoria colectiva, ya no como secretos que pesan, sino como legados que restituyen.

### Referencias:

- BUTLER, JUDITH. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa*. Buenos Aires: Paidós, 2017 [2015].
- BUTLER, JUDITH. *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós, 2018 [1990].
- COLAIZZI, GIULIA. *La pasión del signifiante*. Capítulo 2: “Cine/tecnología: montaje y desmontaje del cuerpo”. 2023.
- ERIBON, DIDIER. *Una moral de lo minoritario: Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- FOUCAULT, MICHEL. *El orden del discurso*. Traducido por Alberto González Troyano. Buenos Aires: Fábula Tusquets Editores, 2005 [1970].
- FOUCAULT, MICHEL. “Prefacio”, en *Dits et écrits I (1954-1969)*. París: Gallimard, 1994 [1961].
- SOLNIT, REBECCA. *La madre de todas las preguntas*. Traducido por Laura Barahona. Madrid: Capitán Swing, 2021 [2018].