



Fotograma de la película *Playback. Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).

Soy aquel y todos los fantasmas: hacia un análisis visual y autoetnográfico del cortometraje *Play Back*. Ensayos de una despedida, de Agustina Comedi

165

Mayro Romero Villasagua

Universidad Andina Simón Bolívar (Quito, Ecuador)

mayro.romero@uasb.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4911-1647>

RESUMEN

El artículo analiza *Playback. Ensayos de una despedida* (2019), de Agustina Comedi, que reconstruye la memoria *trans* y *marica* en la Argentina de los años 80 y 90, marcada por la crisis del sida. La película narra la historia de

La Delpi, última sobreviviente del grupo *drag* Kalas, a través de cartas y archivos audiovisuales. Desde un enfoque visual y autoetnográfico, se examina cómo una directora cis representa una comunidad históricamente marginada usando estrategias de docuficción. El análisis subraya el poder del cine para activar archivos limitados, conectar memorias personales y colectivas, y resistir el olvido. También se cuestiona el lugar de quienes narran estas memorias, destacando la urgencia de que las personas *trans* cuenten sus propias historias. El cine aparece como una herramienta para transformar la ausencia en presencia y preservar memorias disidentes. Palabras clave: memoria trans, cine, archivo, crisis del sida, autoetnografía, estudios trans

ABSTRACT

The article analyzes *Playback. Essays on a Farewell* (2019), by Agustina Comedi, which reconstructs *trans* and *queer* memory in 1980s and 1990s Argentina, shaped by the AIDS crisis. The film tells the story of La Delpi, the last surviving member of the drag group Kalas, through letters and audiovisual archives. Using a visual and autoethnographic approach, it examines how a cisgender director represents a historically marginalized community through docufiction strategies. The analysis highlights cinema's power to activate limited archives, connect personal and collective memory, and resist erasure. It also questions who gets to narrate these memories, stressing the urgency for *trans* people to tell their own stories. Cinema thus emerges as a tool to transform absence into presence and to preserve dissident memories.

Keywords: trans memory, cinema, archive, AIDS crisis, autoethnography, trans studies

En 2019, la directora Agustina Comedi estrena su cortometraje *Play Back. Ensayos de una despedida*¹, un cortometraje de género documental en el que se explora la memoria *trans*² y *marica*³ de la sociedad argentina durante las décadas de 1980 y 1990. A través de este trabajo, se muestra la cultura *drag queen*⁴ en la ciudad de Buenos Aires, siendo para aquel entonces el grupo conocido como Kalas uno de los más populares dentro de la escena nocturna. El cortometraje revive la historia de la única sobreviviente de aquel colectivo, en el contexto de la crisis del sida.

A partir de cartas de despedida escritas por La Delpi, la directora ficciona aquellos pocos archivos existentes sobre aquel grupo que deslumbraba las noches de la capital, mientras la crisis del sida se extendía entre la comunidad. En este trabajo particular, Comedi construye una pieza que toma con deleite y esplendor las cartas, casi póstumas y melancólicas, de aquellas amistades que ya no están. Estas misivas intentan atrapar, de algún modo, la presencia de quienes se han ido, en lo que Jacques llamaría «memorias en duelo»⁵: un intento por saltar la muerte y volverse eternas dentro del cine.

En este artículo se busca analizar de manera cualitativa aquellos elementos que podrían ofrecer pautas para comprender la intersección entre prácticas y materiales en uso dentro de los escasos archivos de la comunidad *trans* y *marica*, desde las posibilidades que brinda la

1 Agustina Comedi, *Playback. Ensayo de una despedida* (Argentina, 2019), digital, 14 min.

2 Aquí el término «trans» se refiere a las personas que se identifica con un género distinto al asignado al azar. Al ser un término paraguas, dentro se encuentran las identidades transexuales, transgéneros y travestis, y estas, a su vez, pueden ser binarias (masculinas/femeninas) o no binarias.

3 El uso del término «marica» en esta investigación responde a su reapropiación política en América Latina, distanciándose de una simple traducción de queer para enfatizar una genealogía disidente local, marcada por la clase y la resistencia a las normas de género y sexualidad desde la marginalidad.

4 El término «drag queen» se refiere a una expresión artística y performática en la que una persona, generalmente de género masculino, exagera rasgos de la feminidad como forma de entretenimiento, crítica social o exploración identitaria, sin que esto defina necesariamente su orientación sexual o identidad de género.

5 Jacques Derrida, Antoine de Baecque, Therry Jousse, Stéphane Delorme y Antonio Tudela-Sancho, «El cine y sus fantasmas: conversación con Jacques Derrida», trad. por Olivier Giménez, *Desobra [Pensamiento: Arte: Política]*, n.º 1 (2002): 93-106.

docuficción como dispositivo cinematográfico. Esto permite volver al pasado sin alterar el contenido de estos pocos archivos, sino más bien procurando revelar otras formas de lecturas y significación a partir de esos materiales limitados, bajo la suerte de memoria e imaginación.

Este cortometraje se establece como objeto de estudio por su capacidad de escapar a formas tradicionales del cine documental con archivos y por su cualidad de subvertir, desde la docuficción, el relato para narrar la historia de un grupo de transformistas de la ciudad de Buenos Aires, al tiempo que reflexiona sobre la resistencia, la pérdida y la identidad. Esta obra me permite construir preguntas en torno a aquella despedida póstuma y a las memorias de la noche que, lejos de quedar en la oscuridad, brillan por su presencia dentro de lo que se constituye como un gran dispositivo de la memoria.

El análisis visual toma en cuenta también la mirada de la misma directora, una mujer cis⁶, y su manera de retratar aquellas historias *trans* y *maricas* que emergen de los archivos. Este retrato se articula a través de cartas dirigidas a los personajes que están siendo retratades⁷ y se permiten ser retratades como testimonio.

168

Hablar del trabajo de Agustina Comedi desde la exploración de su visualidad, a partir de mi mirada como persona *trans* y *marica*, brinda de cierta manera, una lectura más próxima a aquellos archivos ficcionados que existen en este cortometraje y, a su vez, al propio cortometraje.

Esta investigación toma como partida el análisis visual, en particular de elementos formales que integran el mismo tratamiento de los archivos para construir las narrativas *trans* presentes en la película. La mirada de la directora, como una mujer cis, se sitúa desde un lugar de respeto para atreverse a retratar estas cartas.

⁶ Persona que se identifica con su género asignado al azar.

⁷ En este artículo, al igual que otros de mis trabajos, se emplea la «e» como marca lingüística para visibilizar a las identidades no binarias, utilizándose en cursiva tanto para referencias explícitas como en generalizaciones inclusivas. Esta opción, lejos de ser solo formal, es un posicionamiento político de la autora —persona *trans* no binaria— que entiende el lenguaje como territorio de disputa y acto de autoafirmación frente a la histórica invisibilización de nuestras existencias.

El trabajo de Comedi también me permite un análisis personal que se centra en el diálogo con los estudios *trans* mismos. Nosotras, las personas *trans*, somos de quienes se habla, y a su vez, se nos prohíbe hablar de aquello que nos nombra. He aquí una urgencia sobre la producción de narrativas *trans*: estas nos atraviesan y son asumidas por realizadores cis, lo que puede crear una infantilización y, hasta cierto punto, una apropiación de las propias prácticas del duelo, de la memoria y, sobre todo, de nuestros propios archivos dentro de la comunidad.

Analizar esta pieza, que retrata la vida y las memorias de las personas *trans* para no dejarlas en el olvido, es una de las tantas urgencias actuales frente a la escasez de archivos de la comunidad. Estos documentos son necesarios para ser leídos y vistos entre las nuevas generaciones.

Estas memorias, esos retrasos de archivos y testimonios de la comunidad *trans* y *marica* latinoamericana, son lugares donde se ocultan muchos de los fantasmas que se resisten a la muerte. Son fantasmas que, de alguna forma, nos alcanzan a nosotres, una generación de artistas y pensadores *trans* y *maricas* que constantemente revisitamos e inventamos a partir de aquellos materiales visuales. Esto nos permite volver a aquello que, por condiciones violentas o de precariedad, está condenado a la pérdida y al olvido.

Agustina Comedi no solo toma estos materiales para darles un lugar y condensarlos en un dispositivo colectivo compartido a través del cine. Su aproximación respetuosa hace que su trabajo destaque, distanciándose de otros autores que ven en las narrativas *trans* y *maricas* una fetichización de la desgracia o un mero espectáculo, desvinculándolas de toda forma de resistencia y perpetuando una mirada de condescendencia y despojo.

Desde un análisis autoetnográfico, el hecho de ser yo una persona *trans* y *marica* hace que este trabajo adquiera una relevancia que trasciende un público que se lee a sí mismo —y que suele mostrarse desinteresado por las prácticas visuales de la comunidad—. Su verdadero valor reside en llegar a un público que tiene un interés genuino por otras posibles historias, vistas y analizadas desde dentro, por personas *trans* y *maricas*. Este tipo de trabajos exige miradas críticas que partan de quienes somos nombrados:

personas *trans*, *maricas*. Hablar de nuestros escasos archivos implica hacerlo desde un cine que verdaderamente logre trascender, de algún modo, el olvido al que nuestras memorias están constantemente expuestas.

¿Cómo se articulan las memorias *trans* y *maricas* en *Play Back. Ensayos de una despedida* a través de las estrategias visuales de docuficción y qué implicaciones tiene este ejercicio para la construcción de un dispositivo de memoria desde una perspectiva *trans* y *marica*? Desde un enfoque autoetnográfico, esta indagación conlleva a reflexionar sobre la representación de las personas *trans* y *maricas* en el presente: ¿qué tensiones surgen cuando una directora cis aborda estas historias? ¿Cómo dialogan las memorias personales y colectivas con los materiales visuales ficcionados en el cortometraje?

El cortometraje *Play Back. Ensayos de una despedida*, de Agustina Comedi, se inscribe en un campo de estudio que problematiza la relación entre memoria, archivo y prácticas de representación cinematográfica, situándose específicamente en el fértil cruce entre lo documental y lo ficcional. Este enfoque ha sido elaborado desde múltiples perspectivas teóricas, abordando conceptos como el archivo, el dispositivo de memoria, la docuficción y las narrativas marginales. La intersección de estos conceptos es clave para entender cómo se articulan las memorias *trans* y *maricas* en contextos de precariedad de registro y exclusión histórica.

170

Anna María Guasch, en *Arte y archivo, 1920–2010: genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011)⁸, ofrece una base teórica esencial para comprender el archivo no como un mero repositorio fijo, sino como un dispositivo dinámico. La autora propone que los archivos son, en realidad, espacios de construcción activa de significados, sujetos a relecturas y reinterpretaciones según los contextos históricos y culturales que los interpretan.⁹ Este enfoque resulta crucial para analizar cómo *Play Back. Ensayos de una despedida* reimagina los pocos archivos existentes de la comunidad *trans* y *marica* de los años ochenta y noventa en Argentina, integrándolos en una narrativa visual que desafía las convenciones tradicionales del documental.

⁸ Anna María Guasch, *Arte y archivo, 1920–2010: genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal, 2011).

⁹ Guasch, *Arte y archivo...*, 14.

Por su parte, Jacques Derrida, en *El cine y sus fantasmas: conversaciones con Jacques Derrida* (2002), introduce las nociones de «memorias en duelo»¹⁰ y «fantasmas» como elementos centrales para pensar la relación entre el cine y el archivo. El filósofo argumenta que el cine tiene la capacidad de hacer presentes —espectralmente— a quienes ya no están, evocando una memoria que desafía la finitud biológica. Este concepto se conecta de manera profunda con el análisis de *Play Back. Ensayos de una despedida*, en el que los fantasmas de las vidas truncadas por la crisis del sida se hacen tangibles a través de cartas y representaciones visuales que combinan lo documental y lo ficcional.

Nicole Brenez, en *Cartografías del Found Footage* (2014)¹¹, aborda las prácticas de reutilización y resignificación de materiales de archivo pre-existentes. Su trabajo ofrece herramientas clave para comprender cómo *Play Back. Ensayos de una despedida* emplea estrategias de montaje y ficción para transformar un corpus documental limitado en un relato coherente y emocional. Estas prácticas permiten trascender las limitaciones de los registros históricos fragmentarios y generar nuevas formas de representación que entrelazan la imaginación y memoria.

Finalmente, José Martínez Rubio, en *Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua* (2014)¹², destaca cómo las formas híbridas de narrativa, como la docuficción, permiten representar realidades complejas y marginales sin renunciar al anclaje documental. El autor subraya que estas prácticas no solo cuestionan las fronteras entre lo real y lo ficticio, sino que abren espacios de representación para sujetos históricamente silenciados. Este enfoque es relevante para entender cómo el cortometraje construye una narrativa que no solo documenta, sino que también recrea y reivindica las memorias *trans* y *maricas*.

10 Derrida *et al.*, «El cine y sus fantasmas...», 98.

11 Nicole Brenez, «Cartografías del Found Footage», *Laika*, n.º 5 (2014).

12 José Martínez Rubio, «Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua», *Castilla: Estudios de Literatura*, n.º 5 (2014).

En conjunto, las perspectivas de estos autores proporcionan un marco teórico robusto para analizar *Play Back. Ensayos de una despedida* desde un enfoque visual y autoetnográfico. Este marco me permite situar el cortometraje dentro de un diálogo más amplio sobre la relación entre memoria, archivo y representación, así como sobre la capacidad de las narrativas híbridas para resistir el olvido y resignificar las historias de las comunidades marginadas.

El cortometraje de Comedi se convierte para mí en un ejemplo poderoso para explorar cómo el cine contemporáneo utiliza y resignifica archivos y memorias. En este análisis, retomo y desarrollo la noción de «máquinas de archivos» —inspirada inicialmente en la teoría de Anna Maria Guasch— como un concepto propio y central en mi investigación. Desde mi perspectiva, los archivos no son simplemente contenedores pasivos, sino dispositivos activos que construyen significados y configuran memorias. En *Play Back. Ensayos de una despedida*, las cartas y los escasos registros visuales de la cultura *drag* en los años ochenta y noventa operan precisamente como los engranajes de una de estas máquinas: un mecanismo que reactiva la memoria colectiva y desafía el olvido sistemático impuesto por la crisis del sida y la represión social.

De manera complementaria, el concepto de *dispositivo de memoria* —que desarrollo a partir de las reflexiones de Anna Maria Guasch— me permite entender cómo el archivo se resignifica para generar nuevas narrativas. En el caso de Comedi, la docuficción no solo preserva los testimonios de un grupo de artistas, sino que los transforma en un relato que dialoga con el presente. Este dispositivo opera como un puente entre la memoria individual y la colectiva, logrando que las experiencias de pérdida y resistencia trasciendan su contexto original y adquieran un significado político y universal.

La docuficción, como la teoriza José Martínez Rubio, es la herramienta clave en el cortometraje para navegar entre los límites de lo documental y lo imaginado. Comedi utiliza este recurso para habitar los vacíos del archivo, creando un espacio liminal donde las memorias

espectrales encuentran, finalmente, una representación. Este híbrido narrativo no pretende replicar una verdad literal, sino construir un *ensueño* visual que permita honrar y restituir a quienes fueron borrados del relato histórico.

Finalmente, la idea del fantasma como figura central en las memorias visuales conecta con las reflexiones de Jacques Derrida sobre el duelo y la presencia espectral en el cine. En *Play Back*, los fantasmas de quienes no están físicamente, pero cuya esencia pervive en cartas y relatos, aparecen como voces que atraviesan el tiempo y exigen ser escuchadas. Estos espectros no se limitan a ser recordados; su aparición es un acto que desafía el olvido, insistente en reclamar una existencia más allá de la ausencia física.

Con respecto a los métodos y materiales, el enfoque metodológico para esta investigación es cualitativo. La muestra está constituida por un corpus de secuencias extraídas del cortometraje *Play Back. Ensayos de una despedida* (2019), dirigido por Agustina Comedi. La elección de este filme se justifica por su enfoque específico en el uso y la resignificación de materiales de archivo pertenecientes a la comunidad *trans y marica* en Argentina.

Para su análisis se emplea de forma complementaria el método visual crítico de Gillian Rose y la autoetnografía¹³ como recurso interpretativo. Se vuelve necesario aquí hacer un paréntesis para aclarar que el uso de la autoetnografía resulta central en esta investigación, pues es una de las pocas metodologías que permite situar a quien escribe dentro del texto, haciendo de la experiencia encarnada —del cuerpo, la memoria y la afectividad— un lugar legítimo de producción de conocimiento. Esta perspectiva situada y vivencial me permite, por tanto, conectar lo personal con lo académico. Este análisis se centra en cómo se disponen los elementos visuales que componen la pieza y cómo estos articulan los

13 Metodología de investigación cualitativa que permite situar a la autora dentro del proceso investigativo, reconociendo su experiencia, memoria y posición corporal como fuentes de conocimiento, en diálogo crítico con contextos sociales, culturales y políticos más amplios.

archivos de la comunidad *trans* y *marica*, indagando a la vez en las emociones vinculadas a la memoria y al duelo. Para ello, la investigación se organiza en función de cuatro lugares o ejes analíticos:

1. El lugar de la producción: se reflexiona sobre cómo, desde la propia experiencia, se perciben y comprenden las tecnologías y formas de producción utilizadas en la creación de imágenes sobre la comunidad *trans* y *marica*. A esto se suma una crítica del modo cisheteronormativo¹⁴ de observar los archivos, considerando cómo mis vivencias como persona *trans* y *marica* influyen en la lectura de las imágenes y en comprensión del proceso. Las preguntas que guían este eje son las siguientes: ¿cómo me siento representado o desafiado por las tecnologías y narrativas que emplea una directora cis en la representación de esta historia? ¿Qué impacto emocional tiene esta forma de producción en mi mirada como espectador *trans*?
2. El lugar de la imagen: se analizará la naturaleza sensorial y subjetiva de la imagen desde mi experiencia personal, destacando cómo los materiales de archivo *trans* y *marica* resuenan con imágenes que evocan memorias propias, ya sea a nivel de identidad, duelo o resistencia. Las preguntas que guían este eje son las siguientes: ¿qué emociones o recuerdos propios surgen al ver estos archivos? ¿Cómo me afecta ver imágenes que representan experiencias *trans* y *maricas*, y cómo estas experiencias se relacionan con las propias?

Plantear cada uno de estos lugares desde lo autoetnográfico enriquece este análisis crítico, ya que ofrece lecturas íntimas y subjetivas sobre los archivos y sus representaciones existente en ellos. No se trata de un análisis

14 El término «cisheteronormativo» designa aquí el régimen social que impone como norma universal la alineación entre sexo asignado al nacer, identidad de género cisgénero y heterosexualidad, construyendo como desviación o anomalía todo lo que escapa a esa norma, es decir, lo *trans* y lo *marica*.

técnico y estético tradicional, sino de una aproximación situada que se integra a cada nivel de la observación visual.

En cuanto a los resultados, aunque podría haber elegido cualquiera de las secuencias que componen este cortometraje, he realizado una selección guiada por su peso narrativo y sus cualidades técnicas. Por ello, el análisis se centrará en tres momentos clave (secuencia 1, secuencia 2, secuencia 3), a partir de los cuales abordaré, de manera progresiva, el lugar de producción y el lugar como imagen.

a) El lugar de la producción

Para iniciar el análisis, partiré del lugar de producción en la secuencia 1: «la entrevista». En esta secuencia, una travesti que hace de entrevistadora —acompañada por otra persona que asume el rol de camarógrafo— ingresa a los camerinos de un bar. Este espacio, apartado del escenario y de la pista de baile, se presenta como un lugar íntimo de preparación. Durante el recorrido hacia el camerino, la entrevistadora se encuentra con La Colo y con un hombre de traje oscuro, quienes aparecen arreglándose frente al único espejo de la habitación. Con rapidez, la entrevistadora se dirige a La Colo y procede a entrevistarla. Tras un corte, la escena continúa con la voz en *off* de la entrevistadora, pero la imagen ahora se centra en La Delpi (véase figuras 2 y 3).

La secuencia es simple y breve: una entrevista se llevaba a cabo en los camerinos de un bar, cuyas entrevistadas son dos travestis, La Colo y La Delpi, unos minutos antes de su presentación en el escenario. Los archivos que componen esta secuencia en la película duran apenas 33 segundos. Están compuestos por una primera toma sin corte que inicia con un plano general y avanza hacia un plano medio; luego, un corte seco da paso a una segunda toma, esta vez en plano medio.

Para este momento tomo en cuenta dos aspectos clave en esta primera secuencia (y en las siguientes):

- 1) La tecnología como condicionante de la imagen. La imagen fue registrada por el camarógrafo más como una reacción al momento que como el resultado de una estrategia pensada sobre una selección cuidadosa de tomas y encuadres cuidadosamente seleccionados. Este carácter está determinado, además, por la tecnología misma de la cámara VHS, un dispositivo que prioriza el foco en los personajes más cercanos y deja fuera de campo —o desenfocados— a quienes se encuentran más lejos.
- 2) El remontaje como resignificación. Las tomas que observamos son archivos remontados: registros originales de los años noventa cuya textura visual está marcada por los pequeños errores propios del soporte VHS. Este material responde a una selección y un orden impuesto a través del montaje contemporáneo, según el deseo de la directora de que imágenes entren en un diálogo nuevo entre sí.

176

El movimiento de cámara presente en el registro original se debe al uso de una cámara en mano por parte del camarógrafo durante la entrevista. Esta decisión pudo responder a motivos de accesibilidad, comodidad o practicidad, factores que en cualquier caso facilitan la inmediatez del registro. Dicho movimiento, conservado en el archivo, aporta una textura de inestabilidad y presencia física que el montaje posterior integra como parte fundamental de la memoria visual rescatada.

La iluminación en el registro está determinada por dos fuentes. La primera una luz directa, pequeña y cálida, adosada a la cámara, que ilumina desde cierta altura los rostros frente al objetivo. La segunda procede de la habitación misma: un bombillo incandescente en la pared del fondo que genera un contraluz, ocultando parcialmente todo aquello que no es alcanzado por la luz principal.

El sonido directo se captó mediante el micrófono de cable de la entrevistadora, mientras La Colo y La Delpi respondían a sus preguntas. Sin embargo, en el remontaje, este sonido adquiere una nueva textura. Se super-

pone una capa sonora suave, propia del funcionamiento de un reproductor VHS —con su zumbido característico y las pautas ocasionales de la cinta—, así como el ruido del *glitch*, que acompaña y subraya la materialidad digital de la imagen intervenida.

Esta banda sonora compuesta avanza durante la primera toma. Luego, da paso a un silencio del que emerge una voz en *off*: la de La Delpi narrando, con un tono neutro, lo que se nos muestra. Esta voz se yuxtapone como el único elemento sonoro en la segunda y última toma.

A través de estas tecnologías y decisiones narrativas, la directora enfatiza la importancia de ese espacio íntimo: el camerino. Este lugar, captado con espontaneidad por la cámara original y luego reconstruido mediante el remontaje, se presenta como un *backstage*, un detrás de escena que se muestra sin la pretensión de una representación realista o planeada. Todo lo que le rodea al encuadre principal se sumerge en sombras, mientras que los personajes —la entrevistadora, La Colo, su acompañante y La Delpi— son iluminados de manera destacada. De este modo, todas y todos se vuelven visibles para el dispositivo, tejiendo a través de sus diálogos un momento de complicidad que parece rescatado y reanimado en el presente de la mirada.

177



Figura 1. Fotograma de la película *Playback. Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).



Figura 2. Fotograma de película *Playback*. *Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).



Figura 3. Fotograma de película *Playback*. *Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).

178

En cada una de las secuencias elegidas, las tecnologías empleadas en la realización de «la imagen determina la forma, su significado y su efecto»¹⁵. En el caso de esta secuencia —y de la siguiente—, el análisis permite identificar y contrastar dos lugares de producción de la imagen:

¹⁵ Rose Gillian, *Metodologías visuales: una introducción a la investigación con materiales visuales* (Murcia: CENDEAC, 2019), 75.

1. Su lugar como registro material original, condicionado por la tecnología y el contexto de su captura.
2. Su lugar como archivo remontado, donde ese mismo material es intervenido y recontextualizado para reconstruir, desde el presente, aquella que se busca recordar y dotar de sentido.

Hay un elemento crucial a considerar al reflexionar sobre la producción misma de la imagen. Para mí, resulta vital entenderla desde la urgencia que señalan los estudios *trans*: la necesidad de mirar estas producciones con las personas *trans*, no sobre ellas. La pieza elegida, si bien de un proceso estructurado y del deseo de una directora cis, no está exenta de una cierta ingenuidad productiva. Esta se aleja del tecnicismo cinematográfico convencional y apela, en cambio, a un hacer sincero y visceral, donde la experimentación con la imagen parece brotar de una necesidad expresiva más que de un dominio técnico calculado. Es un proceso que nace, ante todo, del deseo colectivo de impedir que la muerte y el olvido tengan la última palabra. Es, en última instancia, un acto a través del cual nosotros —personas *trans* y *maricas*— podemos reencontrarnos y ser restituides en la pantalla.

En el análisis del lugar de la producción para la secuencia 2: «retratos», se presentan lo que parecen ser ocho fotografías de algunas asistentes al espectáculo de aquella noche. Estas mujeres y travestis fueron capturadas originalmente por la lente de la cámara, pero su presencia en el filme es el resultado de una decisión de montaje: Comedi aplica una pausa extensa sobre esos fotogramas, extrayéndolos del flujo temporal y suspendiéndolos en un instante dilatado en la pantalla. Este gesto no es neutral; es una intervención que las detiene para que podamos verlas y, crucialmente, reconocerlas en su individualidad dentro del archivo colectivo (véase figuras 4 a la 11).

Hasta este punto han transcurrido 22 segundos, en un lapso que nos ha permitido observar esos rostros y volverlos, de algún modo, familiares. Estas imágenes funcionan como retratos fijos cuyas protago-

nistas miran hacia un punto fuera de cuadro o buscan encontrarse con la cámara, a menudo con una sonrisa. La luz de la cámara las ilumina de manera directa, atrayéndolas a un primer plano y sumiendo en la oscuridad —en un deliberado olvido visual— todo lo que resulta irrelevante para ese instante íntimo. El sonido se torna calmado y contenido, guiado una vez más por la voz *off* de La Delpi, quien ahora narra con un ritmo mucho más pausado mientras desfilan las fotografías de quienes fueron sus compañeras.

Como resultado de las tecnologías empleadas y de las narrativas construidas, es inevitable reconocer en esos rostros una forma de vinculación afectiva. Este acontecimiento en la pantalla, activado por la sucesión de imágenes, afirma una sensación de familiaridad en mí que, sin embargo, también contiene la semilla de su propia disipación, tal como señala Mier Garza:

180

De ahí el inabordable espectro de las potencias de la imagen cinematográfica: llevar al espectador al extravío o a la reflexión, a la intensificación de la experiencia y el sentido de la colectividad o confinarlo en una esfera cerrada, individual, de disipación, de olvido, incluso de placer; lo puede conducir asimismo a la invención de una identidad propia o a la fusión en la esfera imaginaria del relato. [...]¹⁶

En este caso en particular, me atrevo a afirmar que se produce más bien una fusión entre mi propia identidad y la esfera imaginaria del relato. Porque, siendo *trans* y *marica*, aquello que se me muestra en la pantalla me resulta familiar. Se trata de un tipo de reconocimiento que nace y opera desde una posición situada, diferenciándose claramente de aquellas miradas que no son *trans* ni *maricas*.

16 Raymundo Mier Garza, «Imagen, relato y registro: El cine y las alternativas de la historiografía», *Historia y gráfica*, n.º 39 (2012): 19.



Figura 4. Fotograma de la película *Playback*. Ensayo de una despedida (Comedi 2019).



Figura 5. Fotograma de película *Playback*. Ensayo de una despedida (Comedi 2019).



Figura 6. Fotograma de película *Playback*. Ensayo de una despedida (Comedi 2019).



Figura 7. Fotograma de la película *Playback. Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).



Figura 8. Fotograma de la película *Playback. Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).



Figura 9. Fotograma de la película *Playback. Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).



Figura 10. Fotograma de la película *Playback. Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).

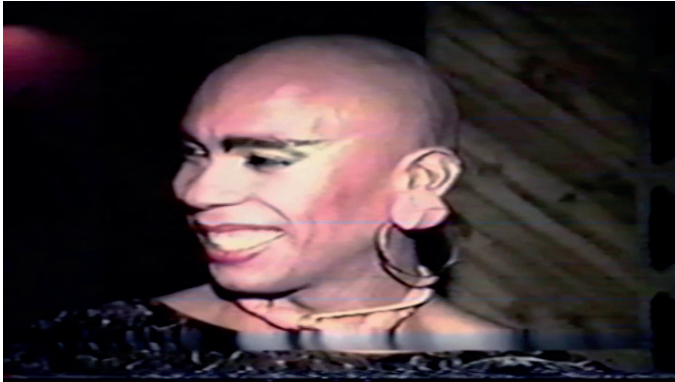


Figura 11. Fotograma de la película *Playback. Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).

La secuencia 3: «la imagen va a negro» concluye con un espectáculo de *lip-sync*¹⁷ cantado por La Colo. El video se detiene abruptamente, congelando su figura en mitad del *performance*. Un corte brusco sumerge luego la pantalla en negro. En ese vacío visual solo persisten las interferencias características del soporte VHS, como si el archivo mismo se desmaterializara. No hay más imágenes que mostrar. En la oscuridad, solo resuena la voz de La Delpi, que termina su relato en compañía del zumbido residual del reproductor de VHS, aún en fun-

¹⁷ Movimientos sincronizados con la boca al hablar o al cantar.

cionamiento. Finalmente, aparecen los títulos del cortometraje y la película llega a su fin (véase figuras 12 a la 14).

Este plano constituye un cierre simbólico para la historia: ya no hay imágenes, pues nunca hubo muchas que mostrar, solo los rastros espectrales de lo que ya no está. La pantalla se llena de las interferencias de un archivo visual que parece desintegrarse ante nuestros ojos. En ese espacio liminal, el zumbido del VHS se resiste a cesar, persistiendo como un residuo sonoro que acompaña y sostiene el relato final de *La Delpi*. Su voz termina resonando como un eco que intenta, precisamente, escapar a la lógica definitiva de la muerte.

184



Figura 12. Fotograma de la película *Playback. Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).

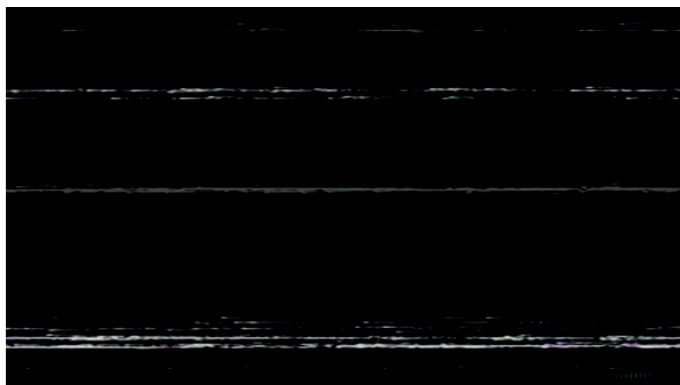


Figura 13. Fotograma de la película *Playback. Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).

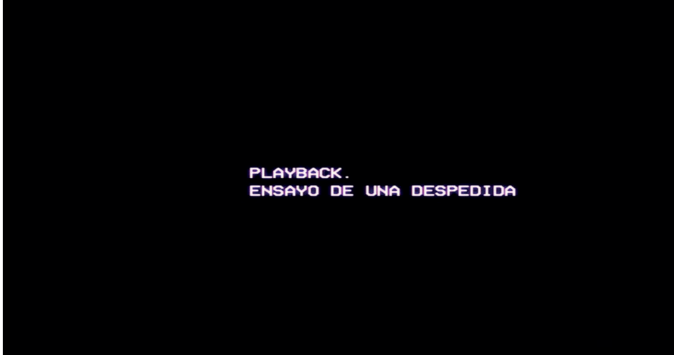


Figura 14. Fotograma de la película *Playback. Ensayo de una despedida* (Comedi 2019).

b) El lugar de la imagen

En la secuencia 1: «entrevista», el primer momento de producción —el registro espontáneo realizado por *maricas* y *travestis* en el bar— se funde con el segundo momento: su remontaje. Este está determinado por las decisiones, los intereses y los deseos (o no deseos) de la directora sobre estos mismos archivos que ahora conforman la película. A través de imágenes que son (re)significadas por la cuidadosa selección del montaje y por la voz narrativa de La Delpi, asistimos a un proceso de rememoración e imaginación. Ella otorga, desde el terreno de lo imaginario, un conjunto de significados que nos permiten comprender la vida de aquel grupo, dotándola de un sentido profundamente personal. Este gesto ejemplifica la función social del imaginario que describe Claval:

185

El papel del imaginario es el de instruir la sociedad, es decir, ofrecer un conjunto de significados que hacen comprender la vida en grupo y le dan un sentido. El imaginario radical permite que lo reflejado por las pulsiones profundas irrumpa en la sociedad que se instituye [...]¹⁸

18 Paul Claval, «Mitos e imaginarios en geografía», en *Geografías de lo imaginario*, ed. de Alicia Lindón y Daniel Hiernaux (México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2012), 31.

Ese lugar que ocupa la imagen, tras su doble producción, «despliega resignificaciones capaces de asir la realidad, manipularla, moldearla e interpretarla»¹⁹ sobre las propias imágenes, sin restarles veracidad histórica, sino sumando otras formas —afectivas, subjetivas— de mirarlas y de experimentarlas.

Este proceso de reconstrucción que me lleva a ser consciente que las cualidades antes analizadas no pueden desvincular su materialidad como archivos audiovisuales de su carácter simbólico y su contenido, el cual tiene una dimensión patente y otra latente. Esta última es polisémica y semánticamente inagotable, tal como lo afirmarían Riffo y Dittus en *Imaginación y cine: La noción de anthropos desde la figura del espectador*²⁰. A esto se le suma su procedencia como imágenes que nos conforman como personas *trans* y *maricas*, a la vez que brindan otra posibilidad de vernos y reconocernos a través de ellas.

186

Para mirar estas imágenes, que son parte de la memoria *trans* y *marica*, se necesita saber que muchas surgen del ejercicio inagotable de la imaginación, precisamente para no desaparecer. Es en este contexto donde el cine se revela como una «máquina de archivo», «cuyo producto —la imagen fílmica— es a la vez objeto, registro, documento y testimonio de un hecho existencial. En definitiva, es la persistencia de lo visto»²¹.

Es así como en el cine nos permite cultivar aquello que podríamos llamar «injertos de espectralidad»²², que inscriben huellas de los fantasmas sobre una trama general —la película proyectada—, la cual es en sí un fantasma. Pensar la figura del fantasma en estas imágenes no se aleja, además, de la significación personal que como personas *trans* y *maricas* otorgamos a nuestros propios archivos y memorias; se construyen por lo que falta y por lo que podemos imaginar para llegar a ellas.

Este proceso subraya una premisa fundamental: «La importancia radica en que el ser humano quien se ha creado a sí mismo a partir de

19 Ignacio Riffo y Rubén Dittus, «Imaginación y cine: la noción de anthropos desde la figura del espectador», *Comuni@cción: Revista de Investigación en Comunicación y Desarrollo* 10, n.º 2 (2019): 124.

20 Riffo y Dittus, «Imaginación y cine...», 124.

21 Guasch, *Arte y archivo...*, 29.

22 Derrida *et al.*, «El cine y sus fantasmas...», 98.

sus propios imaginarios, los que se encuentran socialmente establecidos. Y que se construyen socialmente desde la imaginación»²³.

Ahora bien, resulta apropiado ubicar este análisis dentro de la idea de un cine que se materializa a través de los fantasmas de memorias duelo, propios de la comunidad *trans* y *marica*, y que se reconoce en un constante rehacer de sus recuerdos y de sus escasos archivos. Se trata de procesos de trabajo que, en palabras de Jacques Derrida, ven en el cine:

[...] un trabajo de duelo magnificado. Y se presta a dejarse impresionar por todas las memorias en duelo, es decir, por los momentos trágicos o épicos de la historia. Son entonces estos duelos sucesivos, ligados a la historia y al cine, los que hoy “hacen marchar” a los más interesantes personajes [...]»²⁴

Estos archivos, surgidos en plena crisis del sida en Argentina, fueron creados por las travestis y *maricas* de aquel tiempo. Son ellos los que reúnen memorias en imágenes capaces de desatar, en cadena, complicidades entre algunas y disputas por la «versión real»²⁵ de momentos compartidos. Aun así, estos archivos también ven en lo imaginario y en la ficción una forma de remontar aquellas estructuras para contar una verdad modificada estéticamente: alterada en su composición, que no solo evitan caer en la mentira, «sino que luchan contra el silencio y el olvido de la historia»²⁶.

Sin saberlo, el trabajo de La Delpi y sus compañeras al ayudar a estructurar el guion de la película despliega esa posibilidad: la de poder contarse aquellas historias que solo ellas recuerdan, en un intento por no dejarlas escapar. Es una suerte de reconstrucción de la propia memoria —personal y colectiva—, pero siempre íntima.

23 Rubén Dittus, «La tesis del ojo semiótico: notas preliminares», *Revista Liminales* 7, n.º 14 (2018): 87.

24 Derrida *et al.*, «El cine y sus fantasmas...», 98.

25 Agustina Comedi, «Memoria trans: ésta se fue, ésta murió, ésta ya no está», *Revista Anfibia* (2016): <https://www.revistaanfibia.com/esta-se-fue-esta-murio-esta-ya-no-esta/>.

26 Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. III: El tiempo narrado* (Madrid: Siglo Veintiuno, 1996).

Al llegar a este punto del análisis, me pregunto: ¿cuáles son verdaderamente las emociones o los recuerdos propios que surgen al ver estos archivos? Soy consciente de que mi propio acto de mirar (*the act of looking*), según la filósofa Mieke Bal, está anclado al cuerpo y es, por lo tanto, «profundamente impuro»²⁷. Esa impureza señalada por la autora converge inherentemente en la interpretación desde un primer lugar: «Lo encuadrado, reconocido en un acto cognitivo e intelectual por naturaleza (los planos, la textura, el tiempo, el movimiento, la luz). Y desde un segundo lugar, basado en los sentidos: escuchar, leer, probar u oler»²⁸.

Estas imágenes son para mí un ensueño²⁹: un fenómeno que acontece en ellas mismas y les da sentido, y que ocurre específicamente en los archivos de la comunidad *trans y marica*. En este caso, bajo la voz guía de La Delpi, quien cuenta para sí y para quien escuche sus memorias. Estas emergen con una profundidad que la directora, por sí sola, no habría podido alcanzar, porque provienen de la experiencia que atraviesa la vida. Es la línea que une mi propia vivencia con la de La Delpi, unidas por la pérdida —no de una, sino de muchas— vidas *trans y maricas*. Es, en definitiva, un no dejar ir que se aferra a la misma imagen-tiempo que, sin saberlo, La Delpi comparte con nosotres desde la propia ingenuidad de usar el cine para satisfacer su necesidad vital de contar.

Quizás este análisis debería enfocarse únicamente en el trabajo de la directora sobre estos archivos y en la construcción de la imagen en su película, pero sobre ello ya se ha dicho mucho. Me interesa, más bien, aquello que considera Figari: ese algo que surge como un gesto, que escapa, que resiste y que siempre excede cualquier interpretación, ya sea en los archivos, en la voz de La Delpi o en su carta. Estos «recursos estéticos se ponen en juego como “experiencias de transgresiones [...] en un acto que abarca la plenitud del gesto»³⁰ la misma despedida.

27 Mieke Bal, «Análisis», en *Tiempos Trastornados* (Madrid: Akal, 2016), 32.

28 Bal, «Análisis...», 32.

29 Entendiendo al «ensueño» como una propuesta que surge como propia como el fenómeno que junta a la memoria y la imaginación en el mismo acto de recordar y cuya experiencia pasa tanto como por el cuerpo como por el afecto.

30 Carlos, «Semióticas queer: subversiones simbólicas de experiencias abyectas», *DeSignis* 19 (2012): 51.

Se trata de un quehacer de personas *trans* y *maricas* que crean colaborativamente dentro del cine —entendido como dispositivo de memoria, como máquina de archivo y, en última instancia, como fantasma—.

Estas experiencias —que para las personas no *trans* ni *maricas* pueden pasar inadvertidas— advierten para mí una potencia radical en la creación. Como señala Deleuze, «un creador no es un ser que trabaja por placer. Un creador no hace más que aquello de lo que tiene absoluta necesidad»³¹. Y aquella necesidad que emana de los archivos, de La Delpi y de su carta, es, una vez más, la despedida a su mejor amiga —a sus amigas— que ya no están, que se fueron. De ellas solo quedan unas pocas imágenes que nos permiten recordarlas.

Ahora bien: ¿cómo me afecta ver imágenes que representan experiencias *trans* y *maricas*, y de qué modo estas se relacionan con la mía? La respuesta está cerca. Estos archivos en la película, al igual que cada una de nuestras historias, buscan visibilizar cuerpos que fueron invisibilizados y rescatar testimonios que nadie quiso escuchar. Como señala Comedi en su crónica «Ésta se fue, ésta murió, ésta ya no está» para la revista *Anfibia*: «en los ochenta, en plena democracia en Argentina, donde se fusilaban travestis en la Panamericana. Eso no se supo, o se supo y no importó. Chicas que desaparecían y eran enterradas sin que se supiera qué había sido de ellas»³².

Algo semejante ocurre con la secuencia 2: «retratos» y su lugar como imagen. Aquí se observan principalmente fotogramas fijos donde las protagonistas —travestis asistentes de aquella noche— miran hacia la cámara, a menudo con una sonrisa. Iluminadas por su luz, son atraídas a un primer plano de un instante que, para Francesco Casetti, constituiría una enunciación cinematográfica: «El acto de apropiarse de las posibilidades expresivas del cine para dotar de cuerpo y conciencia a un filme»³³, aunque ellas no lo supieran.

31 Gilles Deleuze, «¿Qué es el acto de creación?», trad. por Bettina Prezioso, *Conferencia en la FÉMIS, París* (1987): <https://gep21.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>.

32 Comedi, «Memoria trans...».

33 Francesco Casetti, *El film y su espectador* (Madrid: Cátedra, 1989), 49.

Es entonces cuando la secuencia se centra en la construcción misma del archivo audiovisual, usando la pausa para crear una sensación de imagen fotográfica. Esta secuencia parece conjugar temporalidades similares entre fotografía y cine, aunque ambas tomen rumbos distintos a partir de la temporalidad de la imagen, según Mier Garga:

La imagen fotografiada aparece como revelación de la potencia pura, en devenir, de lo que existió. Exhibe una síntesis en el presente de la matriz potencial de lo pasado y de las tensiones abiertas a lo que advendrá. Por otra parte, el cine asume, enteramente, la narración como una exploración de las características expresivas, intrínseca de la acción de su imagen. Ahonda los sentidos de su manifestación temporal. Su imagen, a diferencia de la fotografía, no es la de una potencia pura, sino del despliegue de esas potencias realizadas en los cuerpos, en situación, en entornos de acción recíprocas; son los movimientos en su duración [...] ³⁴

190

Comedi, a través del montaje, convierte aquellos archivos audiovisuales —sus fotogramas— en imágenes fotográficas detenidas. Este gesto permite que sean observadas en un dejar que y para que los «espectros se nos aparezcan sobre la pantalla» ³⁵. Además, establece en ellas ciertas propiedades y relaciones con la fotografía como «esto ha sido», concepto que Mier Garza retoma de Barthes:

El eso ha sido está siempre acompañado de los efectos que acompañan al devenir presente y al devenir ausente de la presencia, a la movilización del deseo y del afecto que acarrea la representación imaginaria de los imagos del vínculo [...] ³⁶

34 Mier Garza, «Imagen, relato y registro...», 19.

35 Derrida *et al.*, «El cine y sus fantasmas...», 98.

36 Mier Garza, «Imagen, relato y registro...», 16.

Elas ya no están, pero de ellas nos quedan sus imágenes: aquellos retratos elaborados a partir de archivos manipulados que nos regalan un instante que *ha sido*, pero que, gracias al cine, una vez más *vuelven a ser*.

En la tesis de Edgar Morin, el cine, al igual que la fotografía, confirma la presencia de algo que está ausente, pero le añade una doble impresión de la realidad que, de acuerdo con el autor, restituye «el movimiento de las cosas y seres, proyectándolos, liberándolos de la película sobre una superficie en la que parecen autónomos»³⁷. Esta duplicidad forma parte del devenir presente y del devenir ausente de la presencia, conservando ese despliegue de potencias realizadas sobre los cuerpos en situación —el movimiento y duración que son propios del cine—.

Esta capacidad se pone al servicio de un gesto ético: acompañar los rostros de aquellas chicas que desaparecían y eran enterradas sin que se supiera qué había sido sin ellas. Ahora, en «estos archivos, son vistos bajo una luz contraria, como un gesto contrario al olvido»³⁸, tal como enfatiza Comedi. Se trata de fotogramas que detienen el tiempo, congelando a las protagonistas y haciéndolas inmortales frente a la muerte, dentro de ese proceso de recuerdo que La Delpi nos ofrece. Como señala Derrida:

El cine es el simulacro absoluto de la supervivencia absoluta. Nos habla de aquello de lo que no se vuelve, nos habla de la muerte. Por su propio milagro espectral nos señala aquello que no tendría que dejar huella. Es por tanto dos veces huella: huella del testimonio en sí, huella de lo sin huella, huella del exterminio [...]»³⁹

Las emociones o recuerdos que surgen al ver estos archivos me hacen pensar en todas aquellas personas *trans* y *maricas* que no tuvieron finales felices ni momentos posibles para pensar en ellos. Esto «ocurre

37 Riffo y Dittus, «Imaginación y cine...», 126.

38 Comedi, «Memoria trans...».

39 Derrida *et al.*, «El cine y sus fantasmas...», 101.

sin ansias de apropiarse de una realidad ajena»⁴⁰, desde el reconocimiento de un dolor compartido y de una memoria que nos constituye.

Por último, en la secuencia 3: «la imagen va a negro», vemos a La Colo cantando; su imagen es detenida por el montaje de Comedi, reiterando así aquello que *ha sido*. La pantalla se sume en el negro y ya no hay imágenes que mostrar, salvo un vacío que parece surgir de la mente de La Delpi. Su voz persiste pese a la oscuridad, manifestándose como un psiquismo social —el mundo imaginario que, según Riffo y Dittus, ella ha construido mientras recuerda—.

De ese mundo interior surgen imágenes mentales que, «a partir de la fascinación por lo que aparece y desaparece en la pantalla, explican los alcances de la subjetividad propiciada por el dispositivo cinematográfico»⁴¹, el cual opera aquí, de modo primordial, como un dispositivo de memoria. Es la dualidad presencia–ausencia la que define «la naturaleza de la imagen fílmica»⁴², una dualidad que atraviesa esta y todas las secuencias anteriores.

192

En un cierre simbólico, esta carta de despedida ya no se acompaña de imágenes, salvo aquellas que han ido apareciendo en el recorrido por estos archivos. Como sostiene Derrida: «Cada uno proyecta algo íntimo sobre la pantalla, aunque todos estos “fantasmas” personales cruzan en una representación colectiva»⁴³.

Las discusiones y las conclusiones de este trabajo muestran al cine como dispositivo de memoria que se convierte en una herramienta de resistencia y reivindicación de las identidades *trans* y *maricas*. Permite que nuestros recuerdos, nuestros cuerpos y nuestras historias —olvidadas o silenciadas— se mantengan vivos y presentes en la pantalla. En este caso, el trabajo de Comedi usa archivos audiovisuales para construir una narrativa que desafía el olvido y les otorga, una vez más, vida a aquellas historias a través del montaje. Las imágenes y los fotogramas detenidos, junto con la voz de La Delpi, no solo permiten reconocer lo perdido,

40 Susan Sontag, «Objetos Melancólicos», en *Sobre la Fotografía* (México: Alfaguara, 2006), 26.

41 Riffo y Dittus, «Imaginación y cine...», 126.

42 Riffo y Dittus, «Imaginación y cine...», 126.

43 Derrida *et al.*, «El cine y sus fantasmas...», 99.

sino que también subrayan la importancia de la memoria, tanto personal como colectiva.

La secuencia 2: «retratos», en la que las protagonistas travestis son capturadas en fotogramas fijos, muestra cómo el cine puede transformar una imagen fotográfica estática en una representación activa de las potencias de los cuerpos en movimiento. A través de la luz de la cámara, las protagonistas se convierten en figuras inmortalizadas, un acto que no solo las conserva, sino que da vida una vez más a sus imágenes dentro del relato cinematográfico. Este fenómeno resalta el carácter temporal de las imágenes fílmicas, tal como lo señala Mier Garza: el cine no es una representación de la potencia pura de la imagen, sino una manifestación de las potencias desplegadas en los cuerpos, en «el tiempo y en el espacio»⁴⁴. En este sentido, el cine se convierte en una forma de resistencia que no solo narra, sino que también transforma y preserva.

La idea de la imagen como «eso ha sido», propuesta por Barthes y retomada por Mier Garza, también encuentra eco en el trabajo de Comedi, quien utiliza el montaje para articular la dualidad entre presencia y ausencia. Los fotogramas detenidos, al igual que la pantalla en negro en la secuencia final, enfatizan esta idea: la imagen como testimonio de lo que fue y, a la vez, como una huella de lo que ya no está. La ausencia se convierte así en una forma de presencia conservada a través de los archivos, una presencia que continúa hablando a través del silencio y el vacío. Derrida, al definir el cine como «el simulacro absoluto de la supervivencia absoluta»⁴⁵, nos invita a reflexionar sobre cómo las imágenes cinematográficas se convierten en huellas de lo perdido, en testimonios de lo que ha sido borrado o exterminado que, no obstante, persisten como fantasmas y como memoria.

El cine, entonces, no solo conserva la memoria de lo que fue, sino que la reconfigura, dotándola de nuevas formas y significados. La imagen se vuelve en un espacio de encuentro entre el pasado y el presente, entre lo que se ha perdido y lo que sigue siendo posible. Este trabajo nos invita a cuestionar la relación entre el archivo, memoria y subjetividad, y a preguntarnos cómo, a través de la imagen, podemos reimaginar y reconstruir las historias que nos han sido arrebatadas como personas *trans* y *maricas*. Así, al igual que los cuerpos de las protagonistas travestis y *ma-*

44 Mier Garza, «Imagen, relato y registro...», 15.

45 Derrida *et al.*, «El cine y sus fantasmas...», 101.

ricas que desaparecieron, sus imágenes y sus recuerdos sobreviven en el archivo cinematográfico, desafiando el olvido y desmintiendo la muerte.

Por último, en la secuencia 3: «la imagen va a negro», Comedi lleva a cabo una transformación final del archivo, presentando a La Colo cantando mientras la pantalla se sume en negro. En este vacío, solo persiste la voz de La Delpi, que sigue resonando pese a la ausencia de imágenes. Este momento, según Riffo y Dittus, se convierte en la manifestación de un «psiquismo social»⁴⁶, donde la mente de La Delpi continúa proyectando su mundo interior. La fascinación por las imágenes que aparecen y desaparecen refleja la capacidad del dispositivo cinematográfico para generar y transmitir una subjetividad saturada de significados.

La dualidad entre presencia y ausencia, constitutiva de la imagen fílmica, se convierte en una forma de representar aquello que ha sido: una manera de hacer presente, a través del vacío y la voz, lo que ya solo existe como huella y recuerdo.

En esta secuencia final, el vacío se convierte en un espacio simbólico en el que las imágenes ya no son necesarias para que lo representado siga existiendo. Lo que perdura es la voz, la memoria y el recuerdo. Esta desaparición simbólica subraya el poder del cine como dispositivo de memoria, capaz no solo de preservar lo que *ha sido*, sino de reconfigurar el pasado y proyectarlo hacia un futuro.

En algún punto de este recorrido de archivos, Derrida señala que «cada espectador proyecta algo íntimo sobre la pantalla; pero estos “fantasmas” personales»⁴⁷, en el cine, se encuentran y funden en una representación colectiva. Lo íntimo se hace colectivo, y lo colectivo se reconfigura a través de lo íntimo, en una mezcla que deja huella y que, en última instancia, transforma la memoria misma.

El trabajo de Comedi nos invita a reflexionar sobre la naturaleza de los archivos y la memoria en el cine, especialmente en el contexto de las identidades *trans* y *maricas*. A través de la manipulación de los archivos y el uso del montaje, Comedi crea una narrativa que no solo conserva la memoria de lo que ha sido, sino que la reimagina y la reconfigura. El cine se convierte así en un espacio de resistencia que desafía el olvido, preservando las historias de quienes han sido borradas o invisibilizadas por la historia oficial.

46 Riffo y Dittus, «Imaginación y cine...», 129.

47 Derrida *et al.*, «El cine y sus fantasmas...», 99.

Esta praxis cinematográfica revela la capacidad del cine para crear una nueva temporalidad: una que permite que lo ausente siga presente. La ausencia, lejos de ser un simple vacío, se convierte en un espacio de posibilidad donde las imágenes, aun al desaparecer, continúan resonando en la memoria colectiva.

La dualidad entre presencia y ausencia, tan central en el trabajo de Comedi, nos invita a cuestionar las fronteras entre lo que ha sido y lo que puede ser. El cine no solo preserva la memoria, sino que también la transforma, creando nuevas formas de representación que permiten reimaginar el pasado y proyectarlo hacia el futuro. Las imágenes, al igual que nuestros cuerpos como personas *trans* y *maricas*, se convierten en fantasmas que siguen hablando, desafiando el olvido y la muerte, y abriendo un espacio para nuevas formas de resistencia y afirmación.

De este modo, la memoria de nuestras identidades *trans* y *maricas* no solo es preservada en los archivos, sino que sigue viva en la pantalla, en la imagen, y en la subjetividad que cada una de nosotres proyecta sobre ella. Siendo la representación cinematográfica, un acto que afirma lo que ha sido y lo que sigue siendo posible.

Somos aquel y todos los fantasmas: las presencias espectrales que el cine de Comedi atrapa del archivo y del olvido. Cuerpos *trans* y *maricas*, devenidos en memoria que habitan el umbral entre lo que *ha sido* y lo que *puede ser*. Somos el susurro en la pausa y rostro en el fotograma en la oscuridad. Fantasmas que se niegan a la despedida. En un aprender a habitar la pantalla para nombrarnos desde la pérdida y, desde allí, seguir escribiendo.

195

Cómo citar este artículo:

Romero Villasagua, Mayro. «*Soy aquel y todos los fantasmas*: hacia un análisis visual y autoetnográfico del cortometraje *Play Back*. Ensayos de una despedida, de Agustina Comedi». *Fuera de Campo* 9, n.º 1-2 (2025): 164-197

Bibliografía

- Bal, Mieke. «Análisis». En *Tiempos Trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, 17-55. Madrid: Akal, 2016.
- Casetti, Francesco. *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Claval, Paul. «Mitos e imaginarios en geografía». *Geografías de lo imaginario*, 29-48. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2012.
- Comedi, Agustina. *Playback. Ensayo de una despedida*. Argentina, 2019. Digital, 14 min.
- Comedi, Agustina. «Memoria trans: ésta se fue, ésta murió, ésta ya no está». *Revista Anfibia* (2019). <https://www.revistaanfibia.com/esta-se-fue-esta-murio-esta-ya-no-esta/>.
- Deleuze, Gilles. «¿Qué es el acto de creación?». Conferencia en la FÉMIS, París, 1987. <https://gep21.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>.
- Derrida, Jacques, Antoine de Baecque, Thierry Jousse, Stéphane Delorme, y Antonio Tudela-Sancho. «El cine y sus fantasmas: conversación con Jacques Derrida». Traducido por Olivier Giménez. *Desobra [Pensamiento: Arte: Política]*, n.º 1 (2002): 93-106.
- Dittus, Rubén. «La tesis del ojo semiótico: notas preliminares. / The eye semiotic thesis: preliminary notes». *Revista Liminales. Escritos sobre Psicología y Sociedad*, n.º 7 (2018): 85-101. <https://doi.org/10.54255/lim.vol7.num14.341>.
- Figari, Carlos. «Semióticas queer: subversiones simbólicas de experiencias abyectas». *DeSignis*, n.º 19 (2012): 47-57.
- Gillian, Rose, ed. *Metodologías Visuales: Una introducción a la investigación con materiales visuales*. Murcia: CENDEAC Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2019.
- Guasch, Anna Maria, ed. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- Mier Garza, Raymundo. «Imagen, relato y registro: El cine y las alternativas de la historiografía». *Historia y grafía*, n.º 39 (2012): 13-43.
- Morin, Edgar, ed. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.

- Ricoeur, Paul, ed. *Tiempo y narración. III: El tiempo narrado*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1996.
- Riffo, Ignacio, y Rubén Dittus. «Imaginación y cine: la noción de anthropos desde la figura del espectador». *Comuni@cción: Revista de Investigación en Comunicación y Desarrollo*, n.º 2 (2019): 122-30.
- Sontag, Susan. «Objetos melancólicos». En *Sobre la fotografía*, 78-121. México: Alfaguara, 2006.