

Hacia una epistemología del closet lésbico como disrupción en *Susana* de Susana Blaustein Muñoz

Towards an epistemology of the lesbian closet as disruption in Susana's
Blaustein Muñoz film *Susana*

Agustina Gállico Wetzel

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen

Instituto de Investigaciones Geohistóricas

Corrientes, Argentina

agustina_gw@hotmail.com

 <https://orcid.org/0009-0002-6242-95851>

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n12.2024.47088>

 <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/kpgadtq2>

Resumen

Este artículo propone un análisis formal del documental autobiográfico *Susana* (1980, 23') de la cineasta mendocina Susana Blaustein Muñoz desde nociones provistas por los estudios lésbicos, *queer* y los feminismos. Se analizará el documental de Blaustein Muñoz principalmente a partir de los aportes de teóricas y activistas lesbianas y *queer* asentadas en el llamado giro afectivo. Las contribuciones de Kosofsky Sedgwick (1998) en torno al *closet* como la estructura que define la opresión gay en este siglo serán una clave sensible que acompañará la lectura del documental argentino, pionero como film experimental que pone en escena identidades lesbianas a partir del uso de la primera persona en los años ochenta.

Palabras Clave

documental,
lesbiana, *closet*,
archivo familiar

Recibido: 05/07/2024 - Aceptado: 23/09/2024

TOMA UNO, N° 12, 2024 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



unc



artes



artes
editorial



artes
académica

departamento
cine y artes audiovisuales

Abstract

Key words

documentary,
lesbian, closet,
family archives

This article proposes a formal analysis throughout the autobiographical documentary *Susana* (1980, 23') by Mendoza's filmmaker Susana Blaustein Muñoz based on notions provided by lesbian, queer and feminist studies. We analyze Blaustein Muñoz's documentary mainly from the contributions of lesbian and queer theorists and activists based on the so-called affective turn. Kosofsky Sedgwick's contributions about the closet as the structure that defines gay oppression in this century, will be a sensitive key that will accompany the reading of the Argentine documentary pioneer as an experimental film that stages lesbian identities from the use of the first person in the eighties.

Las páginas de este artículo proponen un análisis formal, a partir de los estudios de género y lésbicos, del documental *Susana* (1980, 23'), de la cineasta mendocina Susana Blaustein Muñoz, considerada una rareza poco conocida dentro del audiovisual argentino. El análisis de este cortometraje reviste un doble interés: por un lado, resulta una realización pionera dentro del campo del cine documental argentino de los años ochenta por la puesta en escena de la primera persona que supone el abandono de la objetividad, la apuesta por la subjetividad y la presencia de la voz narradora de la realizadora; por otro, *Susana* constituye un relato decididamente singular para la época en que fue realizado sobre las disidencias sexo-genéricas, la figura del exilio lésbico, así como también respecto a lo que en estas páginas, siguiendo a Kosofsky Sedgwick (1998), llamaremos *epistemologías del closet*. En el desarrollo de este texto, se aborda el film desde las teorías propuestas, analizando su contexto de producción, de circulación y exhibición, así como también las dimensiones formales relacionadas a su filmación y montaje. A partir de dichas indagaciones intentaremos analizar la forma en que este documental, por su estructura formal y modo de producción, modifica transitoriamente los pactos históricamente establecidos con esos otros que componen los relatos, testimonios e indagaciones, logrando situar en escena una serie de sentimientos aguafiestas, conflictivos y lesbianos capaces de transgredir un código de época.

El documental *Susana* es el primero de la directora y fue realizado antes de *La Ofrenda: The Days of the Dead* (1989) —film que dirigió junto a su entonces pareja, la cineasta mexicana Lourdes Portillo—, y cinco años antes de ser nominada al Oscar por el largometraje documental *Las madres: the mothers of Plaza de Mayo* (1985), que codirigió y coprodujo también con Portillo. Este último constituye uno de los primeros registros fílmicos de las Madres de Plaza de Mayo que, con el desgarrar de su dolor ante la desaparición de sus hijxs durante la última dictadura cívico-militar-eclesiástico-empresarial argentina, se reunieron y caminaron en círculos en dicha plaza, inaugurando uno de los actos de protesta más poderosos de la historia de la humanidad.

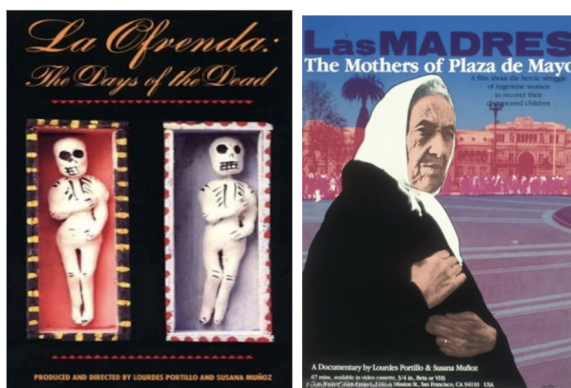


Imagen 1: Portillo, L. y Muñoz, S. (Dirs.) (1989). *La Ofrenda: The Days of the Dead* [largometraje]. Argentina: Lourdes Portillo. Afiche promocional.

Imagen 2: Portillo, L. y Muñoz, S. (Dirs.) (1985). *Las Madres: The Mothers of Plaza de Mayo* [largometraje]. Argentina: First Run Features. Afiche promocional.

El film *Susana* se realiza en principio como trabajo final de un Máster en Cine que cursó Susana Blaustein Muñoz en el San Francisco Art Institute (SFAI), luego de conseguir un grado en arte en la Academia Bezalel de Jerusalem. Ya en la década de 1970, la SFAI había influenciado la aparición de la *performance* y el video experimental, que se volvieron fundamentales en el auge del conceptualismo en la costa oeste estadounidense. Durante los años ochenta, la SFAI ya estaba muy vinculada a las vanguardias artísticas de fines de los sesenta y promovía un tipo de documental político y social mixturado con elementos de las artes gráficas inspiradas en el arte linyera y folklórico característicos del Mission District de San Francisco, el cine de ficción experimental, la *performance*, el arte conceptual y otras tendencias rupturistas. En 1988, lxs estudiantes LGTTTBIQ+ organizaron el “Grupo de Gays y Lesbianas del SFAI”, mismo año en el que hicieron un *happening* en la Union Square de San Francisco con camas para descansar donde debatieron sobre prácticas sexuales seguras en el primer Día Mundial de la Lucha contra el SIDA. Es evidente que esta obra de Susana Blaustein se inscribe en un extensivo diálogo con los activismoslésbicos y feministas cercanos a su vida universitaria, así como con el documental feminista de la época, cuyo epicentro de exposición tuvo lugar solo un año atrás, en la segunda Semana de Feminismo y Cine del Festival de Edimburgo (1979), evento donde se reunieron cineastas y teóricas a compartir sus reflexiones sobre el emergente cine dirigido por mujeres. Es por esto que el documental *Susana* se configura en cercanía a las lógicas narrativas y estructurales de los primeros documentales feministas internacionales de esa época, que se caracterizaron por “el empleo (y, en concreto, la reconfiguración) de las películas domésticas como elemento de la práctica autobiográfica (...) y el uso de la voz en primera persona” (Mayer, 2011, p. 14).

En Argentina, la exhibición pública de *Susana* se ha dado recientemente y escasas veces en la ciudad de Mendoza, en ciclos de cine lesbofeministas y en una programación del Festival Internacional Asterisco en el MALBA, en el 2014. El documental se volvió a proyectar diez años después en el #7M Día de la Visibilidadlésbica en Centro Cultural Haroldo Conti y en Archivo Abierto de Películas Lesbianas en Las Deudas (CABA).

Que *Susana* resulte una película pionera del documental experimental tal vez se deba al vínculo de la directora con los movimientos de vanguardia artística y con el cine experimental estadounidense de fines de los sesenta. Tal como sugiere Pablo Piedras (2012), el film se estructura en un territorio intermedio entre la autobiografía y el autorretrato, en la medida en que organiza su discurso a partir de una narración retrospectiva de la vida de la propia directora, aunque esta narración no sea centralmente el eje del relato sino uno de los trazos que lo componen, junto a otros, donde se van introduciendo relatos de algunos integrantes de su familia, amantes y amigxs, en diálogo con fotografías de archivo de su niñez y materiales en Súper 8 registrados por ella y también por su hermana Graciela, a quien dedica el film en una placa inicial. La película contiene distintos fragmentos filmados por Graciela Blaustein a pedido de Susana, que le encomendó filmar a su familia en sus tareas diarias en Argentina con una cámara de Súper 8. Cuando la hermana viajó a San Francisco, le entregó estos materiales a la directora, quien los integró al documental. Mientras las entrevistas a su madre y a su padre y las imágenes familiares han sido registradas en su Mendoza natal, el testimonio de su hermana,

como el de sus amigas y/o amantes, es registrado por ella misma en San Francisco. Además del material fílmico, Susana Blaustein hace un uso preponderante de imágenes de archivo que pone en interacción con sus interlocutorxs en el documental, alineándose así a la tradición de vanguardia artística a la que fue cercana durante su estancia como alumna en el SFAI.

En Estados Unidos, la película *Susana* (1980) se hace lugar en un contexto políticamente cargado para los activismos feministas y lésbicos. Se estrena solo diez años después del *Second Congress to Unite Women* (Jay, 2000), un evento inaugural para el movimiento de lesbianas durante el cual un grupo de Radicalesbians respondió con una acción a los dichos de la feminista blanca de clase alta —Betty Friedan—, quien dijo que para el movimiento de liberación de las mujeres, las lesbianas eran como una “amenaza lavanda” [lavender menace], en el *New York Times Magazine*. Ante los dichos de Friedan, las Radicalesbians cortaron la luz y el sonido del *Second Congress to Unite Women* y, cuando volvieron a prenderlos, exhibieron remeras de distintas tonalidades de púrpura con las palabras “Lavender Menace”, escritas en el pecho. En 1977, un grupo de lesbianas negras, marronas, latinas, chicanas y obreras, entre quienes estaban Cherrie L. Moraga, Gloria Anzaldúa, Audre Lorde y Cheryl Clark, firmó la declaración *Black Feminist Statement* del Combahee River Collective’s (2017), basándose en los movimientos revolucionarios inspirados en el feminismo, los movimientos de liberación negro y socialistas de las décadas anteriores. La declaración abre un momento histórico nuevo dentro del feminismo a partir de la publicación de una serie de obras fundacionales del feminismo negro y de las mujeres de color, como es el caso de las ediciones *This Bridge Called My Back, But Some of Us Are Brave* (1981) y *Home Girls* (1983). En 1980, tiene lugar un evento llamado *The Scholar and the Feminist VII: Class, Race and Sex. Exploring Contradictions, Affirming Connections*, patrocinado por The Barnard College Women’s Center; en este contexto surgen las llamadas “sex wars” [guerras sexuales] cuyo punto álgido fue en 1982 y marcó el final de la asociación de las lesbianas con el feminismo. Para Sullivan (2022), la conferencia de Barnard tuvo como efecto la separación del género de la sexualidad. El género, entendido como “mujer”, se convirtió en el objeto propio del feminismo antipornografía, mientras que la sexualidad, entendida como una práctica dentro de lo social, se convirtió en el objeto de las feministas prosexo. A su vez, las “sex wars” alcanzaron su apogeo con el telón de fondo de los primeros días de la crisis del SIDA en Estados Unidos. En ese contexto, las feministas prosexo, cuya política sexual se aglutinaba en gran medida en torno al sadomasoquismo lésbico, descubrieron que tenían más en común con los gays (Stoller, 1997), en las condiciones de la crisis del SIDA, que con las feministas blancas. Durante esos años, en esas geografías, las lesbianas prosexo se implicaron en grupos en respuesta a la crisis del SIDA, en organizaciones como *Queer Nation* y *Act Up*, mientras que el feminismo dominante se centró principalmente en cuestiones relacionadas con la violencia doméstica, el abuso sexual y el acceso al aborto. Esto último explica la razón por la que la década del ochenta, como momento sociohistórico fuertemente disputado y conflictivo para las activistas lesbianas, trajo consigo no solo los logros de los movimientos de liberación sexual, sino también una comprensión más profunda tanto de las promesas como de las limitaciones del feminismo como principio organizativo.

Hacia una epistemología del closet en Susana

A partir de narraciones en *off*, fotografías del archivo familiar, un fragmento de Blancanieves de Disney, el propio trabajo fotográfico de la directora y entrevistas filmadas a su hermana y a dos antiguas amantes (Karen Stern y Talia Shafir) se construye el método que Susana Blaustein elige para confrontar con las ideas de su familia (especialmente las de su hermana Graciela) sobre su identidad lésbica, convirtiendo su documental biográfico en un hito de la historia del cine lésbico gracias a su desestabilizadora y adelantada política de autoexposición (Piedras, 2012). En una entrevista del 2021 para el *podcast* SAQMI (The Swedish Archive for Queer Moving Images), Susana Blaustein dijo que, si bien entendía que su documental resultaba pionero dentro de los estudios *queer* y lésbicos argentinos, en el momento en que lo filmó no pensó que la finalidad fuese interpelar a su familia respecto a su lesbianismo, siendo esta una variable que surgió sin premeditar durante la filmación y el posterior montaje.

Con una desafiante operación estructural de montaje, el documental comienza con la voz en *off* de su madre que introduce y describe a Susana como “una niña muy obstinada que decidió irse de Mendoza buscando otros horizontes” (Blaustein Muñoz, 1980, 02 m 08 s), siendo esa una decisión de su hija que le produjo gran sufrimiento. En la narración, su madre construye una especie de búsqueda genealógica del problema que no nombra, pero deja entrever: el lesbianismo de su hija mayor. Dice que le cuesta encontrar respuestas en el pasado que den indicios de que “algo estaba mal en esa niña brillante que siempre ganaba premios, a la que tanto habían alentado para que se convierta en la mejor hija” (01 m 18 s). En la siguiente escena, Susana Blaustein responde a su madre diciendo que se fue de Mendoza porque era una ciudad demasiado chica y conservadora, que durante toda la adolescencia se habría esforzado por imitar “el papel de una niña agradable” para poder encajar en esa sociedad, pero que, realmente, lo que hacía en las fiestas a las que iba era “mirar libros en vez de chicos” (01 m 52 s). El documental empieza con este desacertado testimonio materno sobre la infancia de la directora, a la vez que inaugura un método de declaración-respuesta se repite a lo largo de todo el film. Respondiendo a su madre, la cineasta se desmarca de la voluntad materna allí donde, siguiendo a Ahmed (2019), esa voluntad parece esconder un acto coercitivo a partir del “direccionamiento generoso” (p. 97) de la vida de su hija, lo que se traduce como una forma sutil de reencaminarla hacia lo que ella considera “la buena senda”. Según Ahmed, a menudo se suele considerar que alentar es una acción generosa que pretende vivificar a alguien, potenciar sus capacidades, pero advierte también que alentar puede tanto dar fuerzas como forzar hacia direcciones deseadas por otros sobre nuestra vida (p. 100).

En la escena siguiente, el padre se presenta como pediatra y dice que durante su infancia, su hija Susana tenía los típicos miedos de niños relacionados con la oscuridad, así como enfermedades que la hacían infeliz. Cuando Susana Blaustein responde a este testimonio en la siguiente escena, dice que esos miedos no se han ido y que la acompañaron hasta su adolescencia convirtiéndose en grandes monstruos; dice también que enfermarse era un mecanismo que usaba para llamar la atención de su madre y su padre, siendo este último un personaje que aparece con una clara función disciplinadora sobre su vida y la de su familia. Por esa razón,

resulta significativo que Susana se autodefina por primera vez como lesbiana en el cortometraje en respuesta a los testimonios del padre: “Al mismo tiempo yo descubro mi vocación por el arte y las mujeres. Incluso cuando en ese momento no conocía las palabras *lesbiana* u *homosexual*. Pero vos sabías mejor que yo” (03 m 54 s).

Interesa esa declaración de la realizadora porque permite ubicar y dar cuenta de la función que durante su infancia tuvo ese “saber sobre sí” de su padre, como si advirtiera que había, por parte de este, un conocimiento previo respecto a su sexualidad al que ella aún no había accedido, siendo muy posterior el momento en que ella se percibe y nombra como lesbiana. Sedgwick (1998) advierte sobre esto en *Epistemología del armario*, afirmando que, en muchas relaciones, el descubrirse como homosexual es una cuestión de intuiciones y convicciones que cristalizan, pero que ya habían estado en el aire durante un tiempo, estableciendo sus propios circuitos de poder a base de un desdén silencioso, de chantaje silencioso, de glamorización y complicidad silenciosa (p. 106). La situación de quienes creen que saben algo sobre unx mismx, que unx mismx puede que no sepa, es de entusiasmo y poder, tanto si lo que piensan es que unx no sabe que es homosexual o simplemente conocen el supuesto secreto de unx. De este modo, el film avanza construyendo lo que, siguiendo a Sedgwick, llamaremos *una epistemología del closet* que la realizadora va atravesando a lo largo del documental, a partir de su introducción como protagonista y directora en distintas escenas en las que convive y confronta con las consecuencias de su salida y/o permanencia en el closet. Las llamo consecuencias porque cuando las personas homosexuales de una sociedad pretendidamente homofóbica se revelan, sobre todo ante padres y cónyuges, es con la consciencia de un daño potencialmente grave y esto se debe especialmente a que, cuando unx sale del closet, es posible que otrx deba entrar. El ejemplo que pone Sedgwick para evidenciar esta situación es la de una madre que dice que la salida del closet de su hijo adulto la ha sumido, a su vez, en el closet de su comunidad conservadora ante la cual, ahora, ha quedado frágilmente expuesta. Esto también se descifra al dar cuenta de que salir del closet nunca es un momento único e irrepetible, sino que, para quienes tienen que revelarse como homosexuales socialmente, la salida implica, a su vez, el desencadenamiento de varias otras salidas. En ese sentido, Sedgwick sugiere que:

Cada encuentro con una nueva clase de estudiantes, y no digamos ya con un nuevo jefe, un trabajador social, un prestamista, un arrendador o un médico, levanta nuevos armarios, cuyas tirantes y características leyes ópticas y físicas imponen, al menos sobre las personas gays, nuevos análisis, nuevos cálculos, nuevas dosis y requerimientos de secretismo o destape (p. 92).

En cuanto al closet lésbico, la poeta lesbiana y feminista afroamericana Cheryl Clarke (1983) sugiere que no tiene importancia la manera en que cada persona vive su lesbianismo: “en el closet, en la legislatura del Estado, en su habitación” (p. 141), porque su acto de resistencia como lesbiana ya está dado al haberse rebelado a ser una “esclava concubina del amo” (p. 141), a depender de un hombre y a la heterosexualidad como sistema obligatorio. Y es justamente esto último lo que hace de su rebelión un negocio peligroso dentro del patriarcado:

Los hombres de todos los niveles de privilegio, de todas las clases y colores tienen el potencial de actuar de forma legalista, moralista y violenta cuando no pueden colonizar a una mujer, cuando no pueden circunscribir nuestras prerrogativas y energías sexuales, productivas, reproductivas y creativas (p. 141).

En el caso del documental *Susana*, lo que vemos es la construcción de una *epistemología del closet* por parte de la directora, a partir del cual construye un saber acerca de su sexualidad en connivencia con una serie de interlocutorxs que, dentro y fuera de campo, intervienen en una cadena de montaje a partir de la cual Susana Blaustein se desplaza del silencio a la revelación, moviéndose por distintos circuitos de rechazo y aceptación. Esto sin dudas configura un espacio epistemológico de gran peso y carga de significados para el lenguaje visual que opera tangencialmente allí donde se quiebra ese contrato heteropatriarcal en el que “de eso no se habla”, y antepone al silencio y el tabú, una serie de intervenciones sensibles que exponen la carga emocional, pero también fóbica y lesbodiante de algunxs de sus interlocutorxs.

Una lesbiana detrás de cámara

La película de veintitrés minutos es una pieza extraña que se mueve entre el autorretrato cinematográfico y las narrativas del yo, donde la exposición de los testimonios se caracteriza por su alto grado de reflexividad. Llama la atención que, durante el film, en ningún momento se ocultan los mecanismos de la puesta en escena y, en más de una ocasión, lxs interlocutorxs son quienes detienen la grabación de sonido con anterioridad a que la cámara interrumpa la toma. A su vez, *Susana* se alinea a una serie de films cuya singularidad radica en ser autorretratos que inscriben al yo en primera persona. Según Piedras (2012), este tipo de inscripciones en las obras precedentes al año 2000 en Argentina provienen, en gran parte de los casos, de realizadorxs argentinx instaladxs en el exterior o que han retornado recientemente al país y, en su mayoría, abordan narraciones donde la emergencia del yo está ligada a la necesidad de indagar aspectos sobre la historia personal cuando lxs autorxs se encuentran en una situación de extranjería nacional, cultural y política.

Si bien es claro que el film *Susana* se alinea a esta tradición argentina del documental en primera persona,¹ caracterizada por un conjunto de obras que incorporan distintas modulaciones del yo de lx cineasta en el entramado significativo como responsable y autorx del discurso audiovisual (Piedras, 2014, p. 22), aquí nos interesa reparar sobre dos aspectos centrales del film.

Por un lado, cabe analizar las razones de estos exilios en su singularidad. Piedras (2012) aborda una serie de films de los ochenta y noventa cuyos realizadores, en algunos casos, se exiliaron por razones políticas. Sin embargo, el exilio de

1 Sugiero el libro *El cine documental en primera persona* (2014) de Pablo Piedras para ampliar estos presupuestos.

Susana Blaustein no adscribe precisamente a la dimensión político-institucional de la dictadura argentina, sino que se encuentra, más bien, posibilitado por su condición de clase y motivado por su trayectoria vital como lesbiana. Por otro lado, llama la atención que sea el inglés el idioma expositivo que la directora elige para su cortometraje, lo cual se vincula a las condiciones de producción del film que estaba inicialmente dirigido a los profesores estadounidenses que lo evaluarían. Sin embargo, es claro que esta decisión tiene implicancias políticas que consolidan el espíritu confrontativo de la obra (Piedras, 2012). Para dirigirse a su familia, Susana Blaustein elige una lengua extranjera. El acto de habla, al *performarse* en un idioma que no es el materno, subraya una doble condición de extranjería: respecto a la nación y la heterosexualidad. Así, en la determinación de hablar otra lengua, la figura del exilio lésbico cobra especial relevancia, ya que Susana Blaustein es una exiliada de la nación argentina, pero es, ante todo y principalmente, una exiliada de la heteronormatividad familiar. Esta condición de extranjería será la que acompañará, en el cortometraje, al intento de inscribir su cuerpo y su trayectoria político-afectiva dentro del registro, la memoria y la enunciación de quienes —salvo su hermana—, como ella, han habitado múltiples lugares de extranjería social y sexual.

Por otro lado, se torna necesario reparar sobre un aspecto que distancia el hacer de Blaustein Muñoz como realizadora, del hacer de otrxs realizadores que, en ese momento, utilizaron la primera persona dentro del documental. Si bien es posible identificar documentales en los que el cuerpo de lx cineasta se materializa y moviliza los hilos del relato, otros en los que el cuerpo es mero testigo, otros en los que los tonos de la voz en *off* son el indicio de ese cuerpo que se ubica detrás de cámara y otros en los que la primera persona se delega a un actor/una actriz y/o intérprete, en *Susana*, la paroxística de la primera persona presenta un desvío en su estructura convencional. Esto se debe a que la directora, en varios fragmentos del cortometraje, se inscribe detrás de cámara como alguien que no está presente o que ya no está vivo. Cuando Blaustein graba los testimonios que sus amigxs y amantes enuncian sobre ella, la sensación como espectadorxs es que la directora no está presente y, por momentos, pareciera que estamos frente a un homenaje en vida o una forma de recordar a una persona no viva. De esa manera, en estos pasajes que desvían la estructura convencional o característica de la primera persona, Blaustein pareciera también deslizarse entre la vida y la muerte, entre el homenaje y la presencia, entre la espectralidad y la extranjería. El uso preponderante de imágenes de archivo sin dudas configura una materialidad que refuerza esta idea por su inherente condición fantasmal, dando lugar a deslizamientos de sentido que inscriben su trayectoria vital entre la vida y la muerte, entre el reconocimiento (Butler, 2010) y la omisión, entre la presencia y la ausencia. Tal como sugiere lúcidamente Piedras (2012), en el documental casi todxs lxs interlocutorxs hablan de Susana Blaustein en términos de imágenes, o de fotografía en particular. Karen Stern repara en cómo Susana definía las etapas de su relación afectiva creando o destruyendo imágenes fotográficas de ella; Tania Shafir describe a Susana como alguien que no se ha aceptado a sí misma y que termina, por eso, siendo “una imagen de otro”. Lo vemos también en una inquietante escena donde Graciela Blaustein muestra a cámara una de las fotografías artísticas tomadas por su hermana mayor. En la foto, la directora aparece sentada en un extremo de una mesa armada para dos, debajo de la cual vemos (en una superposición) al resto de su familia:

A mi me gustan sus dibujos y también sus fotos, a pesar de que no entiendo la mayoría de ellas. Ahora miro esta foto, estamos todos debajo de la mesa, toda la familia, menos ella. Mi padre, mi madre, Lilly, Adri y yo. Ella puso sobre la mesa dos platos, ¿a quién espera? No lo sé, no puedo entenderla (Blaustein Muñoz, 1980, 15 m 32 s).



Imagen 3: Blaustein Muñoz, S. (dir.) (1980). *Susana* [cortometraje]. Argentina: Susana Blaustein Muñoz.

En este gesto, el lugar de la familia se enuncia como un lugar que —por el uso y la ubicación en el espacio de una fotografía dentro de otra— se evidencia como fantasmático y del cual la cineasta se aparta, ubicándose fuera del marco con una mirada triste e insegura, esperando a alguien que no sabemos quién es o si va a llegar.

Quizás quien haya reparado de forma más sensible sobre el lugar de la imagen y las representaciones de la disidencia en los retratos familiares del documental latinoamericano sea Renate Costa (2010) en 108. *Cuchillo de Palo*. Aunque haya una importante distancia temporal y espacial entre ambas películas, en *Susana* la operación es cercana a la que vemos en el documental de Costa. En ambos films las directoras reparan sobre el descentramiento hacia afuera del plano de los sujetos homosexuales en las fotografías familiares. En el caso de Renate, la directora sensiblemente observa, analiza y comparte el modo en que su tío Rodolfo, uno de los tantos homosexuales perseguidos y asesinados por la dictadura de Stroessner, va saliendo del encuadre familiar durante los festejos de cumpleaños, como si advirtiera allí un no-espacio, dentro del esquema familiar, para el sujeto homosexual. En el caso de *Susana*, la operación es similar. La directora se coloca a sí misma fuera del plano familiar, ya no a partir de un corrimiento de su cuerpo hacia los márgenes del cuadro, sino directamente fuera del marco, expresando así la voluntad de un sujeto que ha tomado la determinación de salir no solamente del closet, sino también de ese marco familiar opresivo.

Siguiendo a Ahmed (2019), si la familia feliz es un objeto y, además, circula por medio de objetos, el álbum familiar vendría a ser uno de estos. El retrato de la familia feliz es un modo mediante el cual la familia se reproduce como objeto feliz. Si lo que permite que la familia sea un objeto feliz es todo el trabajo que hay que hacer para mantenerla unida, mantenerse unidos significa entonces tener un lugar en la mesa o bien ocuparla de la misma forma que el resto de lxs integrantes. De este modo, la mesa se constituye como una materialidad que aparece en el plano como un objeto feliz en sí mismo, en la medida en que asegura la deseada forma de la familia a lo largo del tiempo. Lo que sabemos como espectadorxs es que, en la fotografía que muestra Graciela Blaustein a cámara, la mesa está servida para dos y la familia aparece en el plano dentro de una fotografía incrustada bajo la mesa servida, construyendo un intermedio fantasmagórico entre cualquier posible relación de la cineasta. El álbum familiar es puesto en exhibición por la directora que lo hace visible como fantasía de la buena vida a la que ella decididamente prefiere no adscribir. “¿A quién espera?” (Blaustein Muñoz, 1980, 15 m 43 s), pregunta Graciela a cámara. Cabe aquí preguntarse qué sucedería si, en lugar de una mesa servida para dos, habría una mesa para “más-que-dos”, para quienes, con dificultad y tardíamente, tienen que construir a base de retazos una comunidad, una herencia utilizable y una política de supervivencia.

Pendular entre la primera persona y el homenaje en vida

Es la estrategia política con la que se inscribe Blaustein Muñoz en el film, poniendo en escena una pregunta fundamental que subyace a su propuesta estética y que se relaciona con la muerte lésbica. En *Lesbian Death. Desire and Danger Between Feminist and Queer*, Mairead Sullivan (2022) recoge una serie de aportes crítico-editoriales como libros y artículos (i.e. *The Journal of Lesbian Studies* y otros) que han puesto el foco sobre la extinción de “lo lésbico” como una situación a la que prestarle atención. Bonnie J. Morris (2016), en *The Disappearing L: Erasure of Lesbian Spaces and Culture*, dice que “La identidad Dyke (...) ha sido sustituida por la más inclusiva queer, a medida que una nueva era de activistas LGBT proclama su desidentificación con las categorías ‘mujer’ y ‘lesbiana’” (p. 2). En respuesta, Sullivan (2022) advierte algunos riesgos en ubicar lo lésbico en cercanía a retóricas de la muerte o de la extinción y comienza su libro con una provocación, anunciando:

La lesbiana ha muerto. O eso dicen algunxs. Si no está muerta, se está muriendo, víctima de nuevas constelaciones de género y sexualidad. O, tal vez, víctima de su propia creación. Si no es porque ya nadie quiera ser lesbiana, es porque la generación para la que “lesbiana” era una reivindicación política destacada, ha conseguido tan bien sus objetivos de protagonismo que lo lésbico ya no tiene peso político (p. 1).

Con esa provocadora apertura, lo que intenta hacer Sullivan es señalar que, más que hablar de la supuesta “muerte de lo lésbico” o del desdibujamiento de lo “inherentemente lésbico” en narrativas queer y/o trans, lo que es urgente analizar es el funcionamiento de “lo lésbico” independientemente de los esencialismos de género y del rechazo anacrónico de las culturas de vanguardia. Para Sullivan,

la lesbiana que está muerta, o la lesbiana que algunxs imaginan que está muerta, es una lesbiana que se filia a las vivencias románticas de los setenta del contexto estadounidense (p. 14). Así, Sullivan argumenta que la extinción de lo lésbico, esto es, el rechazo de algunas lesbianas jóvenes a reivindicar su identidad lesbiana, es una consecuencia de un enfrentamiento con el legado del feminismo de la segunda ola y los movimientos trans excluyentes. Analizarlo desde esa perspectiva abre nuevas vías de investigación más allá de la simple idea de que la identidad lesbiana ha pasado de moda de repente o ha sido aniquilada por la identidad *queer*, a la vez que implica pensar los efectos de la violencia y los fracasos de los feminismos de la segunda ola. Es por eso que, si en su libro Sullivan analiza el declive empírico de la identidad y del propósito político de las lesbianas desde la década de 1970 en adelante, será para apartarse de esa retórica extincionista y proponer, en su lugar, la recuperación de la lesbiana, la reinserción de esta conflictiva y emblemática figura política en el actual ecosistema social, intelectual y militante y, así, observar cómo lo lésbico, muy lejos de estar en extinción, se ha expandido, infiltrado y crecido, dentro y junto a otros activismos y posicionamientos identitarios.

El análisis del contexto crítico y los activismos estadounidenses de Sullivan nos permite acercarnos a movimientos que tuvieron lugar en el contexto histórico y cultural en el que *Susana* se produjo. En el apartado anterior mencionamos algunas relaciones entre espectralidad y extranjería, y los planteos de Sullivan que parecen arrojar luz sobre ese estatuto fantasmal inherente al documental de Blaustein. Si la directora bordea el umbral entre la vida y la muerte, poniendo en escena discursividades que la homenajean en vida y utilizando archivos fotográficos como materialidades espectrales, posiblemente también se deba a que el documental fue producido en un escenario de debates que tuvieron especial efectividad en su intento por ubicar lo lésbico en extinción dentro de una conflictiva arena de disputas entre los feminismos blancos y las lesbianas. Esta oscilación entre lo vivificante y lo mortífero, presente en *Susana*, se encuentra en connivencia con una discursividad de época donde lo lésbico se posicionaba en llano conflicto con las líneas que marcaron los inicios de una ruptura al interior de los feminismos. El logro de esa necesaria ruptura fue la reivindicación de lo lésbico, la salida del espacio subalterno destinado a las lesbianas por los feminismos blancos, así como una mayor representatividad para las feministas negras, lesbianas, obreras y muchxs otrxs que los movimientos trans excluyentes de los setenta intentaron socavar. Lo lésbico, como reivindicación fronteriza entre lo feminista y lo *queer*, no solo fue una figura que permitió señalar algunos fracasos de los proyectos feministas, sino que también ha ofrecido un potencial disruptivo para pensar a la luz de los feminismos interseccionales contemporáneos.

Si bien advertimos que Sullivan está refiriéndose a la extinción de la identidad lésbica en términos que aluden a la pérdida no solo de una identidad, sino también de un proyecto político, aquí intentaremos seguir a la autora allí donde propone la recuperación de la lesbiana como identidad política y reclama lo lesbiano por fuera de sus identificaciones con la clase media blanca, pensándolo, más bien, por su potencia política como disrupción en la historia de los feminismos anglosajones:

Antes de que existiera, o pudiera existir, cualquier tipo de movimiento feminista, existían las lesbianas: mujeres que amaban a las mujeres, que

se negaban a cumplir con el comportamiento exigido a las mujeres, que se negaban a definirse a sí mismas en relación con los hombres. Esas mujeres, nuestras antecesoras, millones cuyos nombres desconocemos, fueron torturadas y quemadas como brujas, calumniadas en tratados religiosos y más tarde “científicos”, retratadas en el arte y la literatura como mujeres bizarras, amorales, destructivas, decadentes. Durante mucho tiempo, la lesbiana ha sido la personificación del mal femenino. Las lesbianas nos hemos visto obligadas a vivir entre dos culturas, ambas dominadas por los hombres, cada una de las cuales ha negado y puesto en peligro nuestra existencia. La cultura heterosexual y patriarcal ha empujado a las lesbianas al secreto y a la culpa, y a menudo al odio a sí mismas y al suicidio (Rich, 1979, p. 47).

Al analizar lo lesbiano como disrupción, Sullivan se ubica cercana a la noción de *feminista aguafiestas* de Sara Ahmed (2019), tomando la emblemática figura de la lesbiana como aguafiestas dentro de la historia de los activismos feministas. La figura de la aguafiestas es la que permite a Ahmed pensar en la feminista como un problema, a partir de su desmarcación del imperativo social de la felicidad. La aguafiestas irrumpe en los espacios comunes y cómodos, felices, de las cosas. Y, de ese modo, como aguafiestas, la figura de la lesbiana emerge como un acto de resistencia (Clarke, 2002) en una sociedad de supremacía masculina, capitalista, misógina, racista y homofóbica.

Ser una aguafiestas

Los testimonios de Talia Shafir, una ex amante de Susana Blaustein, son los únicos que reparan en el film sobre el vínculo entre Susana y su hermana Graciela. Talia problematiza la visita de Graciela a San Francisco, visita cuya intención —Graciela lo hace explícito en el documental— es “cambiar” a su hermana mayor, ocupando un lugar de portavoz de los fantasmas familiares y reubicando el lesbianismo de Susana como foco de dolor y frustración en las relaciones con su familia. En el film, Shafir sostiene que la aparición de Graciela desestabilizó un proceso escasamente logrado por Susana de construir y reparar su autonomía, inscribiendo su vida por fuera de las expectativas filiales. Sin duda, la visita de su hermana Graciela y sus dichos durante el film configuran el corte dramático más severo. Graciela es portavoz del conflicto familiar en torno al lesbianismo de Susana Blaustein y encarna, a la vez, una corporalidad y una discursividad estereotípica de la época, anclada en el modelo de la ama de casa feliz; un modelo que se alinea con gran eficacia a aquellas promesas de felicidad consideradas por Ahmed (2019). Graciela cree que Susana va a ser feliz en la medida en que desee ser madre, casarse y tener hijxs, lo que para ella es el sueño de todas las mujeres. También habla de sus deseos de ser profesional e infantiliza a su hermana, la directora del documental, refiriéndose a ella como “A little woman”, señalando la diferencia entre ambas. Graciela no titubea frente a la cámara al decir que, para sus padres, Susana es una depravada sexual y que debe cuidarse de ella porque es peligrosa. De ese modo, el documental nos ofrece un manual de pedagogía de la crueldad que mixtura con patetismo nomenclaturas psicopatológicas ligadas a la homosexualidad como desviación e instala una amenaza sobre la diferencia sexual, haciendo uso de un sentido común epocal en

torno a las disidencias sexuales como perversión y construyendo una narración cuyo objetivo es explícitamente la corrección y el redireccionamiento hacia la vía “sana” de la heteronormatividad:

Fue mi misión personal que cambiaras, Susana, pero fue imposible. Pronto volví a Argentina y supongo que nos escribimos las dos. Ella sobre nuevas novias y yo sobre nuevos novios. Pero yo no le respondí. Ya era demasiado para mí escucharla todo el tiempo hablar de mujeres. Traté de odiar a sus novias, pero fue imposible. Porque yo siempre me mentía a mí misma y me decía: es una broma, no es verdad, Susy es una mujercita, ¿no es así? (Blaustein Muñoz, 1980, 13 m 56 s).

Con una mirada de extrañamiento en el rostro, Graciela observa a Susana como una niña que está en un proceso y subraya que el motivo de su visita es restituir la supuesta heterosexualidad perdida de su hermana y reconducirla por los caminos de las promesas de la felicidad. En sus declaraciones ante la cámara subyace una serie de preguntas clave en torno a la “revelación lésbica” (Sedgwick, 1998) que, a partir de cuestiones de autoridad y evidencia, sugiere interrogantes del tipo: “¿Cómo sabes que sos lesbiana?, ¿por qué precipitarse a sacar conclusiones?, ¿no sería mejor ir al psicólogo?” (p. 105). De ese modo, los “no” de Graciela durante el film actúan enunciativamente como si estuviera frente a una niña, diseñando un plan de disciplinamiento y corrección, exponiendo su deseo de cambiar a su hermana, acentuando la diferencia y el no entendimiento como respuesta a aquello que lee como una desviación de la norma. Sus “no” constituyen significantes que buscan reproducir eso que ha heredado y que es la familia como un objeto feliz. Siguiendo a Ahmed (2019), heredar la familia supone heredar la demanda de reproducir su forma. La felicidad implica así la comodidad de la repetición, de seguir los lineamientos que ya han sido planteados. A juicio de Graciela en el film, ese camino es el camino recto y la felicidad implica seguir ese camino; cuando Susana “se desvía”, su mundo se derrumba: pierde su lugar en la mesa familiar, se desorienta, pierde su lugar en el mundo y, al desviarse, causa perturbación convirtiéndose en una extraña al afecto, esto es, una persona que convierte en malos los buenos sentimientos y que “arruina” la felicidad de la familia, ubicándose como extranjera del retrato familiar.

En un ensayo escrito por Claudia Gorbman en 1983 en la revista *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, la teórica destaca la capacidad interrogativa del documental porque, a diferencia de muchas obras acerca de salir del closet realizadas en aquella época en Estados Unidos, *Susana* es un retrato honesto, crítico, amargo, que nunca trata de hacerse pasar por un relato simplemente positivo y triunfalista. En el mismo ensayo, Claudia Gorbman dice que, si bien es ingenuo argumentar la necesidad de “imágenes positivas” en todas las películas de lesbianas, *Susana* nos hace cuestionar el valor político de una película que muestra a una lesbiana que aparece decididamente deprimida y que no proporciona ningún tipo de estrategia argumental o expositiva para cambiar esa situación. Este punto es interesante porque constituye, a mi entender, el gesto aguafiestas de Blaustein. La directora se presenta ciertamente deprimida y no ofrece una alternativa feliz. La felicidad no configura una opción para una persona subjetivada como extranjera y perteneciente a una comunidad hecha de exilios a partir de los cuales ha construido,

trabajosamente, una singularidad con la cual poder desanclarse de la familia, de sus archivos y sus materialidades.

La vocación confrontativa de la directora, que prevalece a lo largo del film, se transforma en el montaje de la escena final. Ahí, ella se ubica por primera vez junto a su hermana en el cuadro, intentando abrir un espacio para el diálogo. Podríamos pensar, siguiendo a Piedras (2012), que, de esta forma, tras la crítica y la ironía, se apuesta por la tolerancia, pero también se efectúa un pedido urgente y angustiante de reconocimiento filial. También podemos seguir la pregunta por el futuro que tiene lugar en el contexto de este diálogo final: “¿Cuál futuro?”, se pregunta Susana mirando a su hermana (Blaustein Muñoz, 1980, 18 m 31 s). Con ese gesto, la directora se inscribe en una lógica del tiempo que va en clara oposición a la crononormatividad (Freeman, 2010) que su hermana intenta forzosamente instalar por medio de una discursividad que defiende, ya ridículamente, la maternidad obligatoria y la constitución de una familia. Susana termina la entrevista saliendo del plano, dejando que la cámara enfoque a su hermana, que permanece sentada, expuesta en su insensibilidad. De ese modo, la práctica documental se convierte en un método a partir del cual Susana Blaustein Muñoz repara, al menos en el campo de las representaciones culturales, su condición de subalternidad y “recupera” (Sullivan, 2022) a esa lesbiana cuyo sentido político de resistencia está en la disrupción.

Consideraciones finales

En las páginas de este artículo nos propusimos realizar un análisis formal a partir de los estudios de género y lésbicos del documental *Susana* (1980, 23’), de la cineasta mendocina Susana Blaustein Muñoz. Buscamos dar cuenta de la singularidad del film por su doble condición de pionero dentro del campo del cine documental de los años ochenta y dentro de los estudios lésbicos argentinos.

Hemos analizado los contextos de circulación y exposición del documental, dando cuenta de que *Susana* constituye un relato decididamente singular sobre las disidencias sexo-généricas y la figura del exilio lésbico. La alusión a la elaboración de una *epistemología del closet*, por parte de la realizadora, a lo largo de todo el film, resultó transversal a todo el análisis, tratándose de un concepto que nos permitió enfatizar sobre la singularidad del corpus analizado y su potencia para transgredir pactos históricamente establecidos con esos otros que componen los relatos, testimonios e indagaciones, logrando poner en escena sentimientos aguafiestas, conflictivos y lesbianos que, a partir de la revisión autobiográfica, se contraponen radicalmente a una discursividad de época. La inscripción del yo autorial en el relato audiovisual del film resulta clave para analizar la relación de las imágenes con los otros, y plantea cuestiones de carácter ético e ideológico que, en el cine argentino, se han presentado a partir de múltiples figuraciones: la revisión de pasados traumáticos, la revisión de archivos familiares, la conformación étnica y/o cultural, entre otras. En ese sentido, *Susana* toca espacios testimoniales de gran sensibilidad, mediante el uso de la primera persona y el registro *in situ* de la salida del *closet* por parte de la realizadora en los años ochenta. Así, la imagen que nos ofrece el film

muestra la trayectoria arriesgada y desafiante de una persona que intenta reparar parte del daño sufrido, posicionando lo lésbico como una figura política en conflicto y distancia con las expectativas heteronormativas enunciadas como promesas de la felicidad. Es en esa determinación donde vemos los resultados de una peculiar construcción epistemológica del *closet* como espacio de saber, de revelación y de descubrimiento, a partir del cual lo lésbico reactualiza su potencia como disrupción en el contexto del audiovisual argentino.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra editora.
- Anzaldúa, G. y Moraga, C. (1981). *This Bridge called my back: Writings by radical women of color*. New York: Kitchen Table/Women of Color Press.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Clarke, C. (1983). Lesbianism: An Act of Resistance. En Ch. Moraga and G. Anzaldúa (Eds.), *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (pp. 141–151). New York: Kitchen Table/Women of Color Press.
- Combahee River Collective (2017). *The Combahee River Collective Statement*. Ciudad de México: Gato Negro Ediciones.
- Freeman, E. (2010). *Time binds: Queer temporalities, queer histories*. Durham: Duke University Press.
- Gorbman, C. (1983). Photographer's self-portrait. *Jump Cut*, 28, pp. 43-44.
- Jay, K. (2000). *Tales of the Lavender Menace: A Memoir of Liberation*. New York: Basic Books.
- Kosofsky Sedgwick, E. (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Mayer, S. (2011). Cambiar el mundo film a film. En S. Mayer y E. Oroz (Eds.), *Lo personal es político: feminismo y documental* (pp. 12-41). Pamplona: Festival Punto de Vista-Gobierno de Navarra.
- Morris, B. J. (2016). *The Disappearing L: Erasure of Lesbian Spaces and Culture*. Albany: SUNY Press.
- Peralta, M. L. (2024, 10 de mayo). Es mucho más que un discurso de odio. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/735494-es-mucho-mas-que-un-discurso-de-odio>
- Piedras, P. (2012). *Las formas de la primera persona en el cine documental argentino contemporáneo* [tesis doctoral inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires]. Argentina
- Piedras, P. (2012). La regla y la excepción: figuraciones de la subjetividad autoral en documentales argentinos de los ochenta y noventa. *TOMA UNO*, 1, pp. 37-53. <https://doi.org/10.55442/tomauno.n1.2012.8568>

- Piedras, P. (2014) *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Rich, A. (1979). *On lies, secrets and silence: Selected Prose 1966-1978*. New York: WW Norton.
- Stoller, N. E. (1997). *Lessons from the Damned: Queers, Whores, and Junkies Respond to AIDS*. London: Routledge.
- Sullivan, M. (2022). *Lesbian death: Desire and danger between feminist and queer*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Filmografía

- Blaustein Muñoz, S. (Dir.) (1980). *Susana* [cortometraje]. Argentina: Susana Blaustein Muñoz.
- Costa Perdomo, R. (Dir.) (2010). *Cuchillo de Palo* [largometraje]. Paraguay-España: Estudi Playtime.
- Portillo, L. y Muñoz, S. (Dirs.) (1989). *La Ofrenda: The Days of the Dead* [largometraje]. Argentina: Lourdes Portillo.
- Portillo, L. y Muñoz, S. (Dirs.) (1985). *Las Madres: The Mothers of Plaza de Mayo* [largometraje]. Argentina: First Run Features.

Biografía

Agustina Gállico Wetzel

Doctorx en Estudios de Género y becarix posdoctoral de CONICET en la línea de estudios sobre Arte Contemporáneo Latinoamericano y Estudios de Género (IIGHI/NEDIM) . Actualmente está cursando la Maestría en Cine de América del Sur en la UNA. Es miembro de la Comisión de Archivos y Patrimonio de ASAECA. Es unx de lxs programadorxs de la muestra de cine recuperado Beija Flor; y del Encuentro de Rescate Fílmico Regional Archivos x Afectos.

Cómo citar este artículo:

Gállico Wetzel, A. (2024). Hacia una epistemología del closet lésbico como disrupción en *Susana* de Susana Blaustein Muñoz. *TOMA UNO*, (12). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/47088>

