



Autobiografías infelices, picardía y reparación en el documental autobiográfico *Susana* de Susana Blaustein Muñoz

Por Agustina Gállico Wetzel¹

Susana (1980, 23'), la primera película de Susana Blaustein Muñoz, es considerada una rareza poco conocida dentro del audiovisual argentino. El documental 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), documental que co-dirigieron y co-produjeron también con Portillo, tratándose de uno de los primeros registros filmicos de las Madres de Plaza de Mayo.

En Estados Unidos la película *Susana* se hace lugar en un contexto políticamente cargado para los activismos feministas y lésbicos. A solo 10 años 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 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 cortan la luz y el sonido del Congreso y, cuando vuelven a prenderlas, exhiben 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 están Cherrie L. Moraga, Gloria Anzaldúa, Audre Lorde, Cheryl Clark, escriben la declaración del Combahee River Collective's *Black Feminist Statement*, basándose en los movimientos revolucionarios que se inspiraron en el feminismo, el poder negro y los movimientos socialistas de las décadas anteriores. La declaración abre un momento histórico nuevo dentro del feminismo a partir de

¹ IGH/ NEDIM/ CONICET

la publicación de una serie de obras fundacionales del feminismo negro y de las mujeres de color, como *This Bridge Called My Back, But Some of Us Are Brave* y *Home Girls* (Hemmings, 2011; Aanerud, 2002). En 1980, tiene lugar un evento llamado Scholar and Feminist Conference (también conocida como Barnard Conference on Sexuality), contexto en el cual surgen las llamadas “sex wars” [guerras sexuales] que pusieron en veredas opuestas al movimiento Woman Against Pornography y los crecientes grupos de lesbianas S/M y prosexo. A su vez, las “sex wars” alcanzan su apogeo con el telón de fondo de los primeros días de la crisis del SIDA en Estados Unidos. Durante esos años en esas geografías, las lesbianas prosexo se implican 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 de violencia doméstica, violaciones y acceso al aborto.

Es en este conflictivo contexto que tiene lugar el film *Susana*, en principio como trabajo de fin de curso 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.

La película se inscribe en un extensivo diálogo con los activismos lésbicos y feministas cercanos a su vida universitaria, así como en cercanía al marco del documental feminista de la época, cuyo epicentro de exposición había tenido lugar solo un año atrás, en la Segunda Semana de Feminismo y Cine del Festival de Edimburgo (1979), evento donde un importante número de cineastas y teóricas compartieron sus reflexiones.

El documental *Susana* se configura en cercanía a la lógica estructural de los primeros documentales feministas internacionales de esa época que, según Sophie Mayer (2011, p. 14), 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”. 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 fotografías de archivo de su niñez y materiales en Súper 8 registrados por Susana Blaustein y también por su hermana Graciela, a quien dedica el film en una placa inicial.

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, entrevistas filmadas a su hermana, a dos antiguas amantes (Karen Stern y Talia Shafir), y a sí misma, se construye el modo que Susana Blaustein elige para confrontar con las ideas de su familia (especialmente las de su hermana Graciela) sobre su identidad lésbica, y así termina convirtiendo su documental biográfico en un hito de la historia del cine lésbico gracias a su desestabilizadora y adelantada política de autoexposición (Piedras, 2012).

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”, tratándose de una decisión 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”. 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 en 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”. Es interesante cómo en esta

primera escena, a partir de su respuesta, la cineasta se desmarca de la voluntad materna en la medida en que, siguiendo a Ahmed (2019, p. 97), esa voluntad oculta en el fondo un acto coercitivo a partir del “direccionamiento generoso” (Ahmed, 2019, p. 97) de la vida de su hija, una forma sutil de reencaminar a su hija a lo que ella considera “la buena senda”:

A menudo se suele considerar que alentar es una acción generosa, algo así como un modo de vigorizar a alguien, de potenciar sus capacidades. Sin duda, alentar puede ser dar fuerzas. Pero también puede ser forzar. Cuando nos alientan a algo, esto puede significar que se nos direcciona hacia lo que otra persona quiere. (Ahmed, 2019, p. 100)

La secuencia de declaración-respuesta se repite a lo largo del film. 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 a 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. Es en su respuesta a los testimonios del padre donde Susana se autodefine por primera vez como lesbiana en el cortometraje: “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” (Blaustein Muñoz, 1980). Es interesante cómo a partir de esa declaración Susana Blaustein da cuenta de la función que durante su infancia tuvo ese “saber sobre sí”, como si hubiera por parte de su padre un saber respecto a su sexualidad al que ella aún no había accedido, siendo posterior el momento en que ella se percibe y nombra como lesbiana. Sedwick (1998) advierte sobre esto en *Epistemología del closet*, 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, habiendo establecido sus propios circuitos de poder a base de un

desdén silencioso, de chantaje silencioso, de glamorización y complicidad silenciosa (Sedwick, 1998, 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 que conocen el supuesto secreto de unx.

De este modo, el film avanza construyendo lo que, siguiendo a Sedwick, llamaremos *una epistemología del closet* que Susana Blaustein va construyendo y 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 descubren, sobre todo a 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 Sedwick para ilustrar esta situación es la de una madre que dice que la salida del closet de su hijo adulto la ha asumido, 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 que salir del closet nunca es un momento único e irrepetible, sino que, para quienes tienen que revelarse como homosexuales socialmente, la salida del closet implica, a su vez, el desencadenamiento de varias otras salidas. En ese sentido Sedwick 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. Incluso una persona gay que haya salido del armario trata diariamente con interlocutores sobre quienes no sabe si saben o no; asimismo, es igual de difícil adivinar frente a cualquier interlocutor dado si, en caso de saberlo, ese dato le parecerá importante. (Sedwick, 1998, p. 92)

En el caso de *Susana*, lo que vemos es la construcción de una epistemología del closet, esto es, la construcción de un saber acer-

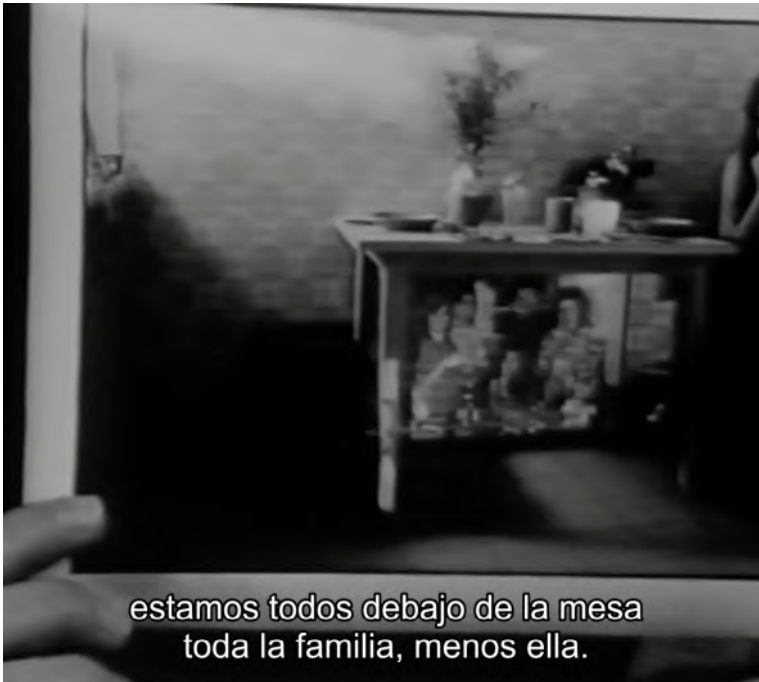
ca de su sexualidad en connivencia con una serie de interlocutorxs que, dentro y fuera de campo, intervienen en la construcción de una cadena de montaje a partir de la cual Susana Blaustein se desplaza del silencio a la revelación, moviéndose por distintos circuitos de rechazo y aceptación, lo que sin dudas configura un espacio epistemológico de gran peso y carga de significados para el lenguaje visual.

En *Susana*, la paroxística de la primera persona presenta un desvío en su estructura convencional; y 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 no está vivo. Cuando Susana Blaustein graba lxs testimonios que sus amigxs y amantes enuncian sobre ella, la sensación como espectadorxs es que la directora no está presente. Por un momento pareciera que estamos frente a un homenaje en vida o una forma de rememorar a una persona muerta. De ese modo, en estos pasajes que se balancean entre la primera y la tercera persona, Susana Blaustein pareciera también deslizarse entre la vida y la muerte, entre el homenaje y la presencia, entre la espectralidad y la extranjería. Respecto a estos deslizamientos que inscriben su trayectoria vital entre la vida y la muerte, entre la presencia y la ausencia, el uso preponderante de imágenes de archivo sin dudas configura una materialidad que refuerza esta idea, tal vez por la inherente condición fantasmal que tienen las imágenes. Tal como sugiere Piedras (2012), en el documental casi todxs lxs interlocutores 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 alguien”. Lo vemos también en una inquietante escena donde Graciela Blaustein muestra a cámara una de las fotografías artísticas tomadas por Susana Blaustein, 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 mí 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, G. 1980)

Imagen 5. Título: Blaustein Muñoz, S. (Dir.) (1980). *Susana* [cortometraje]. Argentina



En este gesto, el lugar de la familia se enuncia como un lugar que, por la superposición de dos imágenes (una dentro de otra), se evidencia como fantasmático y como un lugar del cual la cineasta se aparta, ubicándose fuera de campo, esperando a alguien que no sabemos quién es o si va a llegar. Como señala Ahmed, la familia feliz es un objeto y, además, circula por medio de objetos. El álbum familiar vendría a ser uno de estos objetos: el retrato de la familia feliz es un modo con que 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 en-

tonces tener un lugar en la mesa o bien ocuparla de la misma forma que el resto de lxs integrantes. La mesa se constituye entonces 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, inscribiendo un intermedio fantasmagórico entre cualquier posible relación de la cineasta. El álbum familiar es entonces 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?”, pregunta Graciela, su hermana, a cámara. Cabe aquí preguntarse, ¿qué pasaría si en lugar de una mesa servida para dos, hubiese una mesa servida entre muchxs? ¿O una mesa servida 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?

Los planteos recientes de Mairead Sullivan en *Lesbian Death. Desire and Danger between Feminist and Queer* pueden arrojar luz sobre el estatuto fantasmal sobre el que se inscribe Susana Blaustein durante su documental *Susana*. Si la directora bordea los límites entre la vida y la muerte, poniendo en escena discursividades que la homenajean en vida, utilizando archivos fotográficos como materialidades fronterizas, posiblemente se deba a que el documental fue producido en un escenario de debates candentes que, en el contexto estadounidense, tuvieron especial efectividad en su intento por ubicar lo lésbico en gramáticas conflictivas en torno al movimiento feminista blanco, escenario donde lo lésbico estaba en conflicto con las líneas espacio temporales que marcaron los inicios de una ruptura al interior de los feminismos, en pos de una mayor representatividad para las feministas negras, las lesbianas, las obreras y muchxs otras que los movimientos trans excluyentes de los setenta intentaron socavar. Por lo que, si bien advertimos que Sullivan está refiriéndose a la extinción de la identidad lésbica en términos que refieren a la pérdida no solo de una identidad sino también de un proyecto político, aquí intentaremos seguir a Sullivan allí donde propone la recuperación de la lesbiana como identidad política y re-

clama lo lesbiano por fuera de sus identificaciones con la clase media blanca sino, más bien, por su potencia política como disrupción en la historia de los feminismos anglosajones. Al analizar lo lesbiano como disrupción, Sullivan se ubica cerca 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 el problema, a partir de su desmarcación del imperativo social de la felicidad. La aguafiestas disrumpe 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.

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 Susana en San Francisco, visita cuya intención –Graciela lo hace explícito en el documental–, es “cambiar” a Susana, 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. 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 (2020): 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”. Graciela habla de sus deseos de ser profesional e infantiliza a su hermana, la directora del

documental, refiriéndose a ella como *Susy is 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 Susana porque es peligrosa. De ese modo, Graciela nos ofrece un poderoso 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 de su hermana, haciendo uso de un sentido común epocal en torno a las disidencias sexuales como otredad y construyendo una narración cuyo objetivo es explícitamente la corrección y el redireccionamiento de su hermana 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 mi misma y me decía: es una broma, no es verdad, Susy es una mujercita, ¿no es así? (Blaustein Muñoz, G. 1980)

Con una mirada de extrañamiento infantilizante en el rostro, Graciela observa a Susana como “una niña que está en un proceso” y ancla el motivo de su visita en una intención explícita de cambiarla, de restituir la supuesta heterosexualidad perdida y reconducir a Susana por los caminos de la supuesta promesa de felicidad. En sus declaraciones ante la cámara subyacen una serie de preguntas claves en torno a la “revelación lésbica” (Sedwick, 1998) que, a partir de cuestiones de autoridad y evidencia, van construyendo interrogantes del tipo: “¿Cómo sabés que sos lesbiana? ¿Por qué precipitarse a sacar conclusiones? ¿No sería mejor ir al psicólogo?” (Sedwick, 1998, p. 105). De ese modo, los “no” de Graciela durante el film actúan enunciativamente como si estuviera frente a una niña, diseñando un siniestro plan de disciplinamiento y corrección. Sus “no” construyen significantes cuya finalidad es que Susana deje de comportarse como lo hace, y es en ese sentido que analizamos la puesta en escena de su visita como contenedora de un pedido subyacente que Graciela eleva a Susana: 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, 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.

La vocación confrontativa de la directora que prevalece a lo largo del film, se transforma en el montaje de la escena final de *Susana*. En esa escena, ella se ubica por primera vez en el film junto a su hermana en el cuadro, intentando abrir un espacio para el diálogo y la aceptación mutua de las diferencias. 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. 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 inactividad. De ese modo, la praxis 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.

Referencias

Aanerud, Rebecca (2002). Thinking Again: This Bridge Called My Back and the Challenge to Whiteness. En Gloria Anzaldúa y Ana Louise

Keating, This Bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation (pp. 69-77). Nueva York: Routledge.

Ahmed, Sara (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.

Anzaldúa, Gloria, y Moraga Cherrie (1981). *This Bridge Called My Back*. Nueva York: Kitchen Table.

Blaustein Muñoz, Susana (1980) *Susana* [cortometraje] Argentina.

Clarke, Cheryl (1986). *Living as a Lesbian*. Ithaca: Firebrand Books.

Collective Combahee River (2017). *The Combahee River Collective Statement*. México: Gato Negro.

Freeman, Elizabeth (2010). *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press.

Friedan, Betty (2017). *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra.

Hemmings, Clare (2011). *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory*. Durham: Duke University Press.

Jay, Karla (2000). *Tales of the Lavender Menace: A Memoir of Liberation*. Nueva York: Basic Books.

Kosofsky Sedwick, Eve (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.

Mayer, Sophie (2011). *Cambiar el mundo film a film*. En Sophie Mayer y Elena Oroz (eds.), *Lo personal es político: feminismo y documental* (pp. 12-41). Festival Punto de Vista, Gobierno de Navarra, Pamplona.

Piedras, Pablo (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.

Sullivan, Mairead (2022). *Lesbian Death: Desire and Danger between Feminist and Queer*. Minnesota: University of Minnesota Press.

