

EL POTENCIAL NARRATIVO DEL ESPACIO COSTERO: LA BOYA (2018) DE FERNANDO SPINER Y BALLENAS (2021) DE PAULA SAIDÓN

POR ROCÍO GORDON

The Narrative Potential of the Coastal Space: *La boya* (2018) by Fernando Spiner y *Ballenas* (2021) by Paula Saidón

Resumen

Este artículo se propone examinar las posibilidades narrativas dadas a partir de las interacciones con las materialidades del espacio costero y sus elementos más que humanos. Las películas aquí analizadas recurren a la naturaleza ya sea como fuente de exploración y corriente creativa o como aquello capaz de (in)fluir la experiencia de los sujetos involucrados y la composición narrativa. En estas películas la narración es una forma de exploración que va armando redes sustentables con la materia vibrante (Bennet) y da lugar a historias que se dejan llevar por la potencia afectiva de los actantes no-humanos (Latour, Haraway). En *La* boya (2018) Fernando Spiner logra representar y conceptualizar la unión entre naturaleza, arte y comunidad. En un formato documental el objeto boya y el mar son los motores para contar historias personales, así como también la de una comunidad afectada por el espacio que la rodea. Ballenas (2021) de Paula Saidón se compone desde la espera y la observación, tal como lo hacen los avistadores de ballenas. Con una trama difusa, los lugares recorridos van definiendo las situaciones, como si la historia sólo se pudiera contar desde el contacto con ese espacio. En ambas películas, la locación es un elemento activo y el hilo conductor de la búsqueda de creación artística y trama y, como consecuencia, generan narrativas que rearticulan el vínculo naturaleza y cultura, superando así esta dicotomía y formulando nuevas posibilidades de reorientar y contar el mundo (Haraway).

Palabras clave: narración, no-humano, espacio costero, antropoceno

Abstract

This article aims to examine the narrative possibilities arising from interactions with the materialities of the coastal space and its more-than-human elements. The films



analyzed here draw on nature either as a source of exploration and creative flow or as something capable of influencing the experience of the involved subjects and the narrative composition. In these films, narration is a form of exploration that builds sustainable networks with vibrant matter (Bennet) and gives rise to stories carried by the affective power of non-human actors (Latour, Haraway). In *La boya* (2018), Fernando Spiner manages to represent and conceptualize the union between nature, art, and community. In a documentary format, the buoy and the sea are the engines for telling personal stories, as well as those of a community affected by its surroundings. *Ballenas* (2021) by Paula Saidón is composed from waiting and observation, just as whale watchers do. With a diffuse plot, the places traveled define the situations, as if the story could only be told through contact with that space. In both films, the location acts as an active element and the driving force behind the pursuit of artistic creation and narrative. Consequently, they produce narratives that reframe the relationship between nature and culture, overcoming this dichotomy and offering new ways to understand and depict the world (Haraway).

Key Words: narration, non-human, coastal space, anthropocene

🔼 n "Narrar lo absoluto" Emmanuel Biset realiza un recorrido a partir de diferentes pensa-La dores contemporáneos que plantean la necesidad de poner a la narración en primer plano como forma de teorizar el antropoceno.¹ Esta idea de narración se aleja de una concepción teleológica y sucesiva para proponer historias tentaculares, multiespecie, narraciones en plural. Narrar es aprender a poner la atención en el sesgo, armando redes que vayan más allá de lo humano, historias "con interrupciones, que siguen tangentes, que se anudan y desanudan, hilos que se enredan y se sueltan" (Biset, 2023: 109). El método narrativo, según Biset, es crucial para replantear las relaciones humanas y no humanas. Siguiendo este eje de reflexión, propongo aquí examinar de qué maneras dos películas, muy diferentes entre sí, presentan formas de narrar que se abren al espacio costero y construyen tramas argumentales en consonancia con ese espacio. Estas películas recurren a la naturaleza como fuente de exploración y corriente creativa o como aquello capaz de (in)fluir la experiencia de los sujetos involucrados y la composición audiovisual. En ellas se produce un "ensamblaje polifónico" (Biset, 2023: 112) gracias al cual el litoral se postula como una potencia narrativa. En Geografías afectivas, Irene Depetris Chauvin retoma las ideas de Doreen Massey para pensar cómo el cine aborda —y materializa la relación entre espacialidad y nuestras formas de ser/estar en el mundo (Depetris Chauvin, 2019: 2). En esta línea, el presente artículo intenta pensar también formas de ser/estar con el

^{1.} Biset divide su trabajo en dos. En la primera parte, la que me interesa rescatar aquí, revisa principalmente los trabajos de Donna Haraway, Bruno Latour y Anna Tsing para pensar estas nuevas posibilidades narrativas que gracias a la experimentación formal pueden esbozar "ensamblajes abiertos de vidas interrelacionadas" (Biset, 2023: 111). En la segunda, sobre especulación y formas de buscar enunciados absolutos, se enfoca en la propuesta de Quentin Meillassoux.



mundo, formas que "privilegian el punto de vista afectivo y transforman el espacio en 'lugares practicados'" (Depetris Chauvin, 2019: 10).²

Las películas aquí analizadas promueven interacciones sustentables con la materia vibrante dando así lugar a historias que se dejan llevar por la capacidad afectiva de los actantes no-humanos.³ En *La boya* (2018), Fernando Spiner procura representar y conceptualizar la unión entre espacio costero, creación artística y comunidad. En un formato documental el objeto boya y el mar son los motores para contar historias personales, así como también la de una comunidad *afectada* por el ambiente que habita. *Ballenas* (2021) de Paula Saidón se compone desde la espera y la observación, tal como lo hacen los avistadores de ballenas. Con una trama difusa, los lugares recorridos van definiendo las situaciones, como si la historia sólo se pudiera contar desde el contacto con ese espacio. En ambas películas, la locación es un elemento activo y el hilo conductor de la búsqueda estética y, como consecuencia, generan narrativas que rearticulan el vínculo naturaleza y cultura, superando así esta dicotomía y formulando nuevas posibilidades de reorientar y contar el mundo. Si, como plantea Anna L. Tsing, "[p]ara apreciar la fragmentaria imprevisibilidad asociada a nuestra situación actual necesitamos reabrir nuestra imaginación" (Tsing, 2023: 26), estas películas crean esas aperturas gracias a las interacciones con el espacio y con los materiales no humanos.

Boyar(se)

del mundo" (Haraway, 2019: 35-36).

El documental *La boya* logra socavar el binarismo naturaleza-cultura y lo hace articulando la naturaleza desde un lugar dinámico, desde la *con*-figuración, en el sentido que le da Donna Haraway a este término. Es decir, la naturaleza no es omnipotente ni omnipresente ni tampoco dócil frente al ser humano: la naturaleza y los seres humanos son-con, devienen-con.⁴ No son independientes ni estáticos sino que se construyen a partir de una relación dinámica, allí reside la *con*-figuración (o la *simpoesis*), en el figurarse con el otrx.⁵ *La boya* logra esto tanto

- 2. En su estudio Depetris Chauvin combina el giro espacial con el giro afectivo, ambos esenciales para reflexionar sobre posnaturaleza y cine.
- 3. El concepto *materia vibrante* es de Jane Bennet y le da nombre al libro en el cual teoriza la vitalidad intrínseca de la materia y su inherente capacidad afectiva (en términos spinozistas, es decir, el potencial de acción y reacción de cualquier cuerpo). Usaré *afecto/afectivx* a lo largo de este trabajo en este contexto. También utilizaré el término actante en el sentido que le da Bruno Latour en su teoría del actor en red. Según Latour, un actante es una fuente de acción humana o no humana que puede producir efectos: "An actant can literally be anything provided it is granted to be the source of action" (Latour, 1996: 373). 4. "Devenir-con, no devenir, es el nombre del juego; devenir-con es la manera en que los seres asociados se vuelven capaces, en términos de Vinciane Despret. Los seres asociados ontológicamente heterogéneos devienen lo que son y quienes son en una forma de una configuración del mundo semiótico-material relacional. Naturalezas, culturas, sujetos y objetos no preexisten a sus configuraciones entrelazadas
- 5. "Simpoiesis es una palabra sencilla, significa 'generar-con'. Nada se hace a sí mismo, nada es realmente autopoiético o autorganizado. Como dice el 'juego mundial' de ordenador iñupiat, los terrícolas no están nunca solos. Esta es la implicación radical de la simpoiesis. Simpoiesis es una palabra apropiada para los sistemas históricos complejos, dinámicos, receptivos, situados. Es una palabra para configurar mundos

a nivel temático como estético ya que ambas esferas se conjugan en la fluidez de las historias, del agua, de las relaciones, que definen su ritmo audiovisual. La película se construye desde la comunión con el otrx, ya sea un habitante de Villa Gesell, el mar o el objeto boya mismo. Fernando Spiner ya ha incursionado en la historia de esta ciudad de la costa atlántica argentina en su mediometraje sobre sus primeros habitantes (*Homenaje a los pioneros de Villa Gesell* de 2002). Esta vez, su acercamiento tiene más que ver con lazos de comunidad que no necesariamente se detienen en los seres humanos, sino que lo comunitario se conforma desde las redes que se establecen con lo no-humano también. Y ese fluir energético es lo que marca el fluir narrativo. La naturaleza, sobre todo el mar, es parte de un entramado, "un conjunto asombroso de actantes y de colectivos desiguales conectados entre sí" (Haraway, 1999: 131).

La boya gira en torno a una amistad. Spiner hace una película sobre, entre otras cosas, su amigo Aníbal Zaldívar: el que se quedó en la ciudad costera Villa Gesell, el que tuvo una relación cercana con el padre de Fernando, el que se hizo poeta y realiza talleres de poesía para la comunidad.6 Es también el compañero con el que nada en el mar, el que le cocina un bagre, el que le hace llegar una boya perteneciente a su bisabuelo. Estos tres elementos (el mar, el pescado y la boya) son claves para comprender la con-figuración, el devenir-con. Con cada uno de ellos, la película pone en evidencia la potencia afectiva de los actantes no-humanos. Por ejemplo, en una de las primeras escenas, cuando Fernando llega a Gesell y Aníbal lo recibe en su casa y le cocina el bagre que acaba de pescar, Aníbal reflexiona sobre la gratuidad de esa acción. Dice que antes se sentía culpable por sacar a los peces del mar, pero que después entendió que no era tan importante y que "el mar entrega ese pez como un árbol entrega un fruto y que entre ese animal y yo había una comunión, una misma energía que se recicla y que la vida y la muerte está todo el tiempo en una misma secuencia, constante. Y empecé a poder experimentar ese gusto de que su energía pasara a la mía, de que hubiera entre nosotros un intercambio. Y eso me dio la pauta respecto cómo experimento la poesía, una experiencia de continuidad con las cosas, con la naturaleza, con el universo. No hay una separación realmente, la separación es un poco arbitraria o mental. Hay una unidad y todos somos parte de lo mismo. Y la poesía va hacia esa intuición y en esa dirección. Así que recibamos la energía del bagre" y se ponen a comer. Hay en esta reflexión y en sus acciones una especie de manifiesto que la misma película pondrá en práctica: la conexión dinámica y fluida de actantes. No hay una jerarquía entre pescar, cocinar, comer, escribir y recitar poesía, todas estas actividades son formas de estar en contacto con otrx. La película comienza con el reencuentro entre Aníbal y Fernando, pero ese encuentro inicial es más que la reunión entre dos hombres ya que acarrea el carácter plural y abarcativo del estar-con.

de manera conjunta, en compañía. La *simpoiesis* abarca la autopoiesis, desplegándola y extendiéndola de manera generativa" (Haraway, 2019: 99).

^{6.} Por cuestiones prácticas, usaré "Fernando" para referirme al director como personaje dentro del film y "Spiner" cuando quiera enfatizar su rol como realizador.







Imagen 1. La boya (Fernando Spiner, 2018)

En Metamorfosis, Emanuele Coccia plantea que estamos en un estado permanente de migración, no somos unx ni somos homogénexs. La vida se define gracias al constante cambio y al contacto que tenemos con otros vivientes. El ejemplo del bagre sirve para remarcar este aspecto versátil de la vida y la imposibilidad de fijar identidades delimitadas: "la metamorfosis es la condición que obliga a incubar lo otro en uno mismo, sin ser enteramente uno mismo ni confundirse o fundirse enteramente en otro" (Coccia, 2021: 48). La acción de comer en particular es para Coccia el pasaje de una vida a todas de una forma a otra. Es decir, alimentarse implica siempre un encuentro con otrx que nos modifica: "Comer no significa inyectar materia en nuestro cuerpo, tragar elementos y energía. Comer significa transfundir la vida de otros seres en nuestro cuerpo. [...] Comer es fusionar dos vidas en una sola" (Coccia, 2021: 96). Comer es, según Coccia, un encuentro multiespecie. Aníbal da cuenta de esto y lo lleva a otro nivel: el intercambio con lo no humano se presenta en todas las esferas de la vida, pero sobre todo en su propio acercamiento a la poesía. Tanto en el acto de comer como en el quehacer poético se producen confluencias con otrxs que posibilitan fluidez y mutación. La poesía es una forma de pensar el mundo y de pensarse, de dejarse (in)fluir y con-fluir, de crear lazos comunales y multiespecie. La boya, de forma similar, se deja llevar por los encuentros que son centrales en su estructura, encuentros con los habitantes de Gesell que, a su vez, reflejan sus propios encuentros con lo que los rodea. Cada una de las entrevistas e historias contadas en este film tiene un aspecto relacional. La boya configura así una red que conjuga la palabra (poética, histórica, íntima) con el ejercicio audiovisual y genera una narración capaz de transmitir el carácter transformacional y vincular de la existencia multiespecie.

Debido a esta aproximación intuitiva y de continuidad entre elementos, el mar es presentado como materia vibrante que funciona como el ente articulador de las líneas argumentales. Gracias a él nos acercamos al taller de poesía de Aníbal en el que se leen poemas de temática marina. Y a través del taller llegamos a historias personales, como la de una joven geselina que vive la ciudad costera en soledad porque hay una gran migración a partir de los 18 años. "Y de pronto estás vos y el mar" explica. Y luego dice que los sonidos en la noche de sudestada, "que me hablan de cierta forma, también hacen algo en mí, y necesito que no quede acá, que salga, poder escribirlo, compartirlo, es una forma de poder compartir mi vida". En la experiencia de esta joven, poesía y naturaleza se hacen uno, se *con*-figuran, y crean lazos de co-existencia. Al mismo tiempo, la película pone en escena esa relación al unir la voz en off de la joven con un plano general y cenital del mar de noche. Las olas quiebran en la orilla, la espuma ilumina la oscuridad, los sonidos del mar y el viento se entremezclan con su voz suave. La luz del día avanza cautelosamente sobre



la imagen y el mar cambia por completo, su color y textura ya no son iguales, como si el "poder compartir [su] vida" a través de la poesía tuviera ese efecto transformador que se palpa a través de la mutación visual del mar. *La boya* propone así una aproximación al mar desde los humanos, pero también da lugar a una visión marcada por sus propios efectos y afectos, es decir, desde su propia función como actante. Por esto, se produce una inversión y el mar también es una forma de acercamiento a las personas y se convierte en el eje constitutivo de la idea de comunidad. El mar es unx otrx, pero también es unx y es todxs y el documental intenta captar esa relación inexorable. La poesía, así como el quehacer cinematográfico, no son sólo medios para expresar una experiencia subjetiva, sino que son componentes fundamentales en el entendimiento de las experiencias y los vínculos. La poesía y el audiovisual son estrategias para exteriorizar el *rastreo* del espacio costero: proponen nuevas formas de mirar —y narrar— las relaciones multiespecies.⁷ Miradas que buscan descubrir —en sus múltiples acepciones— cómo afecta a los humanos el espacio habitado. Rastrear, con la poesía o con el cine, es desacostumbrar la mirada y re-habitarla dado que, según Baptiste Morizot, el rastreo en sí exige una sensibilidad particular, "ecosensible", que "inaugura otra relación con el mundo viviente" (Morizot, 2020: 29).

La poesía y el mar se fusionan con los elementos cinematográficos especialmente en las escenas en las que Fernando y Aníbal nadan hasta la boya, su ritual de amistad, la de ellos y con el mar. El lirismo de estas escenas se construye con el movimiento marítimo. La posición de la cámara, la música, la voz en off, hacen que estas escenas se conviertan en una experiencia inmersiva. Por momentos hay una clara cámara subjetiva que muestra la perspectiva de Fernando, sus brazadas, su respiración, pero en otros hay una mirada que viene del mar mismo, que ve a los amigos de lejos y cada vez más cerca, que convergen con el agua. El mar no es simplemente un lugar de contención del ritual, es parte de la acción y del intercambio energético que menciona Aníbal al comienzo. La inmensidad del mar se proyecta como intimidad y reciprocidad. La cámara parece rastrear el mar: se mantiene por momentos en la superficie del agua, por otros en un espacio intermedio, también se sumerge y allí conviven partes del cuerpo, burbujas, aguas vivas. La cámara es la herramienta para explorar el mundo viviente. En estas escenas se produce una sensación de ralentización. El ritmo respeta el tiempo de las brazadas y del movimiento del agua. La música y la voz en off que recita una poesía terminan de configurar esa sensación que no es de lentitud *per se*, sino de tomarse su tiempo o, mejor dicho, de otorgarle su tiempo a los actantes. La boya concilia la poesía y el hacer cinematográfico con los elementos no-humanos al pensarse desde ellxs, en ellxs y con ellxs. Las escenas de nado están fundadas en el lazo entre cuerpo y agua, el sonido de las brazadas, el movimiento del mar, la textura de la espuma, de las burbujas y de las olas, la luz del sol: todo se yuxtapone creando

^{7.} Utilizo aquí el concepto *rastrear* de Baptiste Morizot que desarrolla en su libro *Tras el rastro animal*: "Rastrear es descifrar e interpretar huellas e impresiones, para reconstruir perspectivas animales: indagar ese mundo de indicios que revela los hábitos de la fauna, su manera de habitar entre nosotros, entrelazada con los otros. Nuestro ojo, acostumbrado a perspectivas imposibles, a horizontes liberados, al principio se habitúa con dificultades a ese deslizamiento de terreno del paisaje: de adelante de nosotros, pasa a debajo de nuestros pies" (Morizot, 2020: 24). Si bien el Morizot claramente está pensando en los vínculos entre los humanos y los animales, tomo el concepto como una nueva forma de mirar y de acercarse a lo que nos rodea.



una sensibilidad que se da a través de los vínculos de proximidad. Y la película consigue retratar ese ser-*con*, devenir-*con* de los diferentes elementos gracias a sus propias búsquedas estéticas. Spiner explica que "[d]esde un inicio quise encarar este proyecto de un modo experimental, y el modo de filmar en el mar no fue una excepción. Combinamos muchas técnicas diferentes para esos rodajes, que fueron muy extendidos en el tiempo. Manipulamos algunas cámaras ya existentes cambiándoles lentes y controlando una exposición fija, y construimos estancos especiales para introducir otras cámaras en el agua y poder filmar a diferentes velocidades. Todo para intentar lograr el tono poético que el film requería" (Arahuete, 2018: s/n). En este sentido, la exploración técnica también forma parte del ensamblaje que hace posible que el mismo quehacer cinematográfico se produzca en armonía con los demás actantes. De hecho, el director me comunicó que se pegó la cámara a su propio cuerpo "para llevar conmigo al espectador". En este sentido, me parece relevante traer a colación lo que plantea Laura Tripaldi, según ella, para superar los desafíos de las relaciones entre lo humano y la materia "debemos aprender a hacer que nuestras tecnologías sean cada vez más blandas y flexibles" (Tripaldi, 2023: 23). Spiner pareciera ser consciente de esta necesidad y piensa una forma de filmar acorde a las vibraciones del mar.



Imagen 2. La boya (Fernando Spiner, 2018)

El tercer elemento no humano que tiene un rol central en este film es, por supuesto, la boya. La funcionalidad del objeto representa los lazos entre lo humano y lo no-humano. Sus devenires se configuran tanto con el mar que la lleva, la contiene, la mueve, como con el ser humano que la crea, la coloca, la usa. Y al mismo tiempo, la boya *marca* el mar —señala una distancia de 500 metros— y *marca* a las personas dado que tiene el valor del ritual. Pero, además, la boya es fundamental en la



construcción narrativa porque establece conexiones entre la historia familiar del director, la Historia con mayúscula y la comunidad de Gesell. Aníbal le muestra a Fernando una boya antigua con la palabra "Weser" y le explica que se la dio Lito, el padre de Fernando, y le pidió que la dejaran mar adentro para que eventualmente se la lleve la marea. Y mientras esa travesía se materializa frente a nosotros, una voz en off en idish, relata en primera persona cómo se escapó de los pogroms en 1894 y se embarcó en el vapor llamado Weser rumbo a Argentina. Debido a un brote de tifus en el barco, ya cerca de Buenos Aires, se corrió el rumor de que no les permitirían bajar en el puerto de la capital argentina. El narrador, que va a resultar ser una ficcionalización de la voz del bisabuelo de Fernando, cuenta que corta una de las boyas del barco y se lanza al Río de la Plata y así llega a la costa. Conservó esa boya y a través de generaciones, le llega ahora a su bisnieto. Esa boya con la que Fernando y Aníbal reemplazan un viejo bidón de plástico actualiza el pasado trágico de la persecución y el exilio, lo personal y la memoria colectiva, y hace presente un sentido de comunión con el objeto y con el ambiente. La decisión de dejarla en el mar es una forma de dejarla ser-con hacia otros devenires sin dejar de afianzar los lazos humanos con ella. Al final de la escena, un plano de esa boya se prolonga, mientras se escuchan los siguientes versos: "Oh, hay un latido de algas y de peces dentro mío. Dejar que los latidos del pez y las burbujas del viento suave me atraviesen". La conjunción de la imagen y la poesía formula una voz poética abierta y plural, sugiriendo que esa voz podría ser la de la boya o la del mar. La poesía como una forma de conciliación, como si la poesía y el audiovisual pudieran doblegar la dicotomía cultura/naturaleza y proponer un lenguaje en el que el ensamblaje sea el protagonista, un lenguaje que ponga en primer plano una ecosensibilidad.







Imagen 3. La boya (Fernando Spiner, 2018)

Además, la boya sirve para mostrar las relaciones entre espacio costero y comunidad. El clima ominoso de una tormenta anticipa el destino de la boya Weser: finalmente se la lleva el mar. La última escena, entonces, refleja el esfuerzo de todos los guardavidas para colocar una boya nueva y anclarla en lo hondo. Otro ritual, esta vez colectivo, que convoca y afecta a un grupo de seres humanos. Los planos cenitales enfatizan la sintonía de nado, la formación en el agua de los guardavidas, hasta que la cámara se sumerge totalmente, acompañada por brazadas que empujan para llegar al fondo. La cámara acompaña este proceso y al hacerlo contrapone las texturas de la superficie (los planos cenitales) con las de la profundidad, como si expusiera las múltiples facetas del mar, las diferentes formas de rastrearlo y su volatilidad. En este caso, el acercamiento a lo no humano —y su representación audiovisual— exhibe formas humanas de relacionarse más sensibles y más comunitarias. A través de todos sus elementos (entrevistas, voz en off, música,



tipos de planos, mezcla de sonidos, entre otros), *La boya* más que historias, narra, justamente, encuentros y vínculos. Las imágenes hápticas con las que se presenta el mar es un claro ejemplo de esto. Si bien la película recurre a numerosos relatos orales, la conexión más intrínseca con el espacio marítimo se materializa en la capacidad de las imágenes de acercar sentidos. Lo sensorial y lo sensible se unen en y gracias a la relación con el espacio y proponen, como plantea Depetris Chauvin, "nuevos modos de ser/estar juntos" (Depetris Chauvin, 2019: 6). De hecho, en las entrevistas realizadas, varias a artistas radicados en Villa Gesell, no se dan nombres, como si se quisiera construir un sujeto colectivo basado en sensibilidades compartidas.⁸



Imagen 4. La boya (Fernando Spiner, 2018)

8. Además de las conversaciones con Aníbal, la película expone diálogos con las personas que participan en el taller de poesía, diferentes guardavidas, la madre de Fernando, los escritores Guillermo Saccomano y Juan Forn y el pintor Ricardo Roux, entre otrxs.



En *Tras el rastro animal*, Baptiste Morizot habla de "bosquizarse", una palabra que gracias a su forma pronominal expresa un doble movimiento: explorar los bosques y "dejarse colonizar por ellos, dejarse emplazar, dejarlos trasladarse a nuestro interior" (Morizot, 2020: 28). La coexistencia se vuelve acción recíproca y eso es precisamente lo que logra transmitir esta película. *La boya* nos presenta formas de narrar en las que la experiencia con lo no-humano se hace verbo y materializa la exploración de lazos posibles. La acción aquí no es necesariamente "bosquizarse", pero el concepto aplicable es el mismo: adentrarse a la exploración de unx otrx y permitir que ese contacto *afecte*, devenga-*con*. Un pez/pescado, una boya, el mar: son sus relaciones de coexistencia las que ponen en práctica esa forma verbal/pronominal que podemos fabular: un "se" que manifiesta el interiorizarse con unx otrx, dejar que nos influya y abrirse a lo recíproco. Ese efecto pronominal con lo no humano tendrá efectos en los lazos humanos: las experiencias ecosensibles con el espacio costero, ocasionan una sensibilidad que refuerza formas de relacionarse basadas en la atención y el cuidado.

Lo último que quisiera destacar de esta película es su estructura: está dividida en cuatro estaciones, comenzando en el otoño y terminando en el verano. Hay, quizás, cierta intencionalidad al presentar Gesell desde la temporada baja y de a poco llegar al verano. Invierte, así, la figuración vacacional, un desvío que permite introducir el espacio costero turístico desde otro lugar. Cada una de las partes, cada estación, comienza con una salida de la ciudad en auto que expone diferentes elementos naturales. Las hojas en el otoño, la lluvia en el invierno, la vegetación en la primavera. El verano es el único que se introduce de noche, con luces, como si estuviera marcado por un carácter más artificial y la playa, que hasta el momento sólo compartía su presencia con unos pocos, ahora está colmada de personas. Y, como dice uno de los amigos de Fernando, el pintor Ricardo Roux, para crear, a veces hay que dejar de ver, desenfocar. Y eso mismo hace la película, por un lado, literalmente desenfoca el paisaje costero lleno de gente y, por otro, en términos generales, logra descentrar una visión consumista de la costa atlántica. 10 Si bien no hay una crítica explícita a la explotación turística de la costa, sí hay un reverso que insinúa que hay maneras más afectivas de cohabitarla. En la introducción de Futuros multiespecie Azucena Castro plantea que "[e]star atentos a las maneras en que otras entidades y formas de vida hacen mundo y devienen con el mundo habilita nuevas relaciones y percepciones éticas que permitirían desplazarnos del individualismo neoliberal a la posibilidad de una 'resistencia

^{9. &}quot;Bosquizarse" es una traducción de una palabra del francés antiguo que viene de los madereros de Québec (Morizot, 2020: 28).

^{10.} Es importante aclarar que Villa Gesell es uno de los balnearios de la costa atlántica argentina que recibe más turistas durante la época estival. Según Lucía de Abrantes, "[e]n la actualidad, en Villa Gesell viven cerca de 40.000 habitantes de forma permanente y, durante los meses de la temporada alta, a ella llegan más de un millón y medio de turistas" (de Abrantes, 2021: 69). En 2023, después del conteo de la primera quincena de marzo, el sitio web de la Municipalidad de Villa Gesell publicó que la cantidad de turistas ese año había ascendido a 2.210.000 de personas (https://www.gesell.gob.ar/novedad/44047/170-000-turistas-visitaron-villa-gesell-durante-la-primera-quincena-de-marzo.htm-l#:~:text=%C3%9ALTIMAS%20NOVEDADES%20VOLVER&text=Con%20esta%20cifra%2C%20asciende%20a,durante%20la%20temporada%202022%2D2023).



interespecie' frente a los esfuerzos por mercantilizar las formas de vida" (Castro, 2023: 21). En este sentido, estructurar el film de esta manera es una forma de respetar los vínculos que se generan en las transformaciones estacionales. En su rastreo, *La boya* advierte las marcas de la estacionalidad de la vida litoraleña y escapa deliberadamente de una perspectiva capitalista del espacio.

Avistar la intemperie

Ballenas de Paula Saidón es una película de trama difusa que se focaliza en Lara y Maxi, una pareja que llega en invierno a María del mar, un pueblo costero ficcional, aunque su nombre juega con Miramar, el set del film. No hay muchos diálogos ni información explícita sobre ellxs y la historia se va construyendo a través de inferencias dadas por su presencia y movimientos en el espacio. Los planos generales de la playa y las calles y los travelings revelan un pueblo costero casi sin gente, lo que intensifica la idea de temporada baja y el aislamiento de la pareja. La película adopta una aproximación contemplativa al espacio, sigue a los personajes y se detiene en lugares o situaciones específicas. 11 Martin Lefebvre diferencia el escenario (setting) del paisaje (landscape), según él, el primero se restringe a una función informativa y está supeditado a los personajes, eventos o acciones mientras que el segundo invita a que la experiencia del espacio sea más reflexiva. Tomando en cuenta esta distinción, Miramar no es simplemente el escenario (setting) que nos da información complementaria para entender la historia, sino que la trama surge gracias a la función contemplativa del paisaje (landscape). Encuentro un paralelo entre esta diferenciación y la que Walter Benjamin plantea entre los términos en alemán erlebnis y erfahrung. El primero hace referencia a acontecimientos más efímeros y abarcaría el terreno de la información. El segundo se refiere a algo más durable, es un aprendizaje. 12 El poder de la experiencia (erfahrung) del ambiente es lo que produce la apertura de la fuerza narrativa del paisaje. La centralidad que se le da a la observación de la costa se asemeja al trabajo de los avistadores de ballenas que se basa en el saber esperar. Ballenas pone en práctica esta idea cinematográficamente: la película es sobre el esperar que algo pase y en esa suspensión emerge una narrativa, su potencialidad reside en el descubrimiento del espacio costero y así los elementos no-humanos le dan forma a la historia.13 Jens Andermann propone la

^{11.} Algunxs teóricxs clasificarían a esta película dentro del llamado *slow cinema* ya que se caracteriza principalmente por el uso de largas tomas y "sutiles" modos de narrar. Para una descripción más detallada del fenómeno ver la introducción a *Slow Cinema* de Thiago de Luca y Nuno Barradas Jorge que explica en profundidad la historia y complejidades de este concepto.

^{12.} Benjamin reflexiona sobre la experiencia en varios ensayos, en "Sobre algunos temas de Baudelaire" en particular desarrolla la distinción entre *erlebnis* y *erfahrung* y su relación con la narración.

^{13.} En *Narrativas de la suspensión*, retomo las ideas de Benjamin, entre otros, para desarrollar el concepto de "suspensión" como la posibilidad de narrar la experiencia en un mundo caracterizado por lo efímero. La suspensión es una forma de narrar experiencias desde la duración y sin seguir una trama ya que las narrativas no progresan hacia un objetivo específico o un final.



figura del trance para pensar el paisaje "como modo de pensar esa suspensión del juicio" que posibilita nuevas alianzas entre lo humano y lo no-humano, nuevas formas de co-agencialidad (Andermann, 2018: 25-26). Así, el paisaje se vuelve acción, capaz de brindar un devenir narrativo. En este caso la relación de los personajes con el paisaje va develando el entramado de su propia vinculación.

En las primeras escenas, hay una complicidad en el descubrimiento del lugar y la expectativa de ver ballenas, hay un tono lúdico: de hecho, muchas de las interacciones entre Lara y Maxi son a partir de juegos (acertijos, Jenga, escondidas). Pero de a poco, ella se da por vencida o desiste y ya no quiere jugar más. Esto se manifiesta en la pantalla: al principio, los dos parecen tener la misma centralidad, pero a medida que avanza la película Lara va ganando más presencia en la pantalla dejando a Maxi en un segundo plano. La seguimos en sus momentos de soledad y la vemos dar paseos, andar en bicicleta o bailar sola en la calle. La paulatina ausencia de Maxi se hace todavía más evidente en dos escenas en la playa. En la primera, los dos caminan juntos hasta que Lara se desvía y atraviesa literalmente el espacio en forma diagonal hasta salir de cuadro y Maxi continúa caminando recto. La escena pone en evidencia una sospecha: Lara se está alejando, dejando a la deriva la relación, insinuando una posible tensión. En la segunda, los médanos son los protagonistas en lo que parece un juego de escondidas. Maxi se mueve para no ser visto, Lara aparenta buscarlo hasta que abandona ese espacio y se va hasta la orilla a observar el mar. A través de su mirada contemplamos el océano que eventualmente se desenfoca y se suspende ante nosotros una imagen borrosa, como la historia del film que no termina de definirse de forma clara. El final refuerza esta idea: Lara sale a caminar de noche y termina acostada en la playa, nuevamente, mira el mar y la última toma, subjetiva, nos trae al océano fuera de foco representando el estado somnoliento e incierto de Lara.



Imagen 5. Ballenas (Paula Saidón, 2021)











Imagen 6. Ballenas (Paula Saidón, 2021)

Ballenas, entonces, se constituye narrativamente desde la incertidumbre acentuada por el espacio costero: lo inhóspito se con-figura o deviene-con la trama de la pareja. El paisa-je se puede pensar aquí como una interfaz en el sentido que le da Laura Tripaldi, como una superficie de contacto, una zona de frontera en donde se realiza un encuentro. Y en la misma superficie de esa imagen se abre la posibilidad de una narración generada a partir de lo no humano: "Al habitar la interfaz, tenemos la oportunidad de redefinir el conocimiento de la materia como un proceso creativo y colaborativo en el que todo el material participa activamente" (Tripaldi, 2023: 15). En el fin, el mar fuera de foco, borroso, inaprensible, viene al encuentro con Lara, con la cámara, con la audiencia. Y en la superficie de ese encuentro, en la imagen, se define lo que podemos o no podemos ver. Lara duerme al aire libre, como una forma de consumación de su ser/estar en y con el mundo. Así, esa proximidad con el espacio comunica en la otra interfaz, la de la imagen cinematográfica, un saber abierto y especulativo. Un saber a la intemperie.

Tanto los personajes como la cámara observan y experimentan el espacio. En esas acciones, el paisaje costero subvierte su mera función informativa y supeditada a la diégesis y recupera su agencia narrativa. Esto, claro, no es novedoso, pero en este contexto, expone también otro reverso que tiene que ver, como en *La boya*, con una mirada transversal con respecto a la imagen turística y consumista de los espacios costeros propia del capitolceno.¹⁴

14. Utilizo capitolceno y no antropoceno para señalar la particularidad del caso de la industria turística. La aparición del concepto antropoceno generó una serie de debates sobre su demarcación temporal y a partir de ahí surgieron diferentes términos para definir las distintas aproximaciones a esta nueva era geológica (tec-



Ballenas enfatiza esta contraposición al andar y desandar playas y calles en las que el vacío de lo humano posibilita la construcción de una historia generada gracias al desplazamiento por o estancamiento en el espacio. Restaurantes, galerías comerciales, el famoso Sacoa (salón de videojuegos), la costanera, la playa: los clásicos del veraneo se exhiben sin personas. Y ahí nos podemos preguntar, ¿qué historias nos cuentan, o nos pueden contar, los espacios o la materia cuando los liberamos de nuestras ataduras? ¿Qué narrativas encontramos si ponemos más atención a formas de vinculación otras con estos elementos? Ballenas ahonda los espacios, generando una relación de proximidad con los personajes que los vuelve más íntimos. El plano suspendido, que perdura, propicia esa intimidad, como si paisaje y personaje se hicieran uno. Al mismo tiempo, como lxs avistadores de ballenas que con binoculares intentan hallar destellos de presencias cetáceas en el mar, lxs espectadores contemplamos esa unión con el paisaje a la distancia, también intentando entender qué sucede en ese comportamiento. La principal herramienta que tenemos, al igual que en la cetología, es la observación: siempre se espera algo, pero nunca hay certeza de lo que se puede ver o encontrar. Ni siquiera se tiene la certeza de que las ballenas aparecerán. La lógica narrativa es, entonces, una lógica que funciona desde la apertura a las posibilidades o imposibilidades de lo que permite lo no-humano. Adoptar esta metodología —observar y esperar— es aceptar la duración, la irresolución, la potencialidad afectiva de lo material.

Si bien se podría suponer que en la espera prevalece el detenimiento, el film juega con el movimiento de la interacción entre personajes y paisaje. Por un lado, el ya mencionado desplazamiento de los personajes dentro del cuadro. El aspecto lúdico de la relación de Lara y Maxi se pone de manifiesto en su movimiento por el espacio: los planos generales y fijos introducen la figura humana como un peón, como una pieza que se mueve en un tablero, y predisponen así una atención más atenta a la materialidad visual, sonora y táctil del espacio. Lo háptico se impone en la superficie, como *visualidad háptica* en términos de Laura Marks, ¹⁵ así como también en la acepción que recupera Giuliana Bruno: el contacto recíproco entre los seres humanos y el ambiente y con la cinestesia, la habilidad de los cuerpos de sentir y experimentar su movimiento en el espacio. ¹⁶ Es decir, en el intersticio entre personajes y espacio, la cinestesia *en y de* la

noceno, corporatoceno, chthulceno, etc.). El turismo en zonas costeras existe en Europa desde fines de 1700, pero es con y gracias a Revolución Industrial (una de las marcas temporales del capitolceno) que se masifica. 15. "Haptic visuality is distinguished from optical visuality, which sees things from enough distance to perceive them as distinct forms in deep space: in other words, how we usually conceive vision. Optical visuality depends on a separation between the viewing subject and the object. Haptic looking tends to move over the surface of its object rather than to plunge into illusionistic depth, not to distinguish form so much as to discern texture" (Marks, 2000: 162).

^{16. &}quot;As the Greek etymology tells us, haptic means 'able to come into contact with.' As a function of the skin, then, the haptic—the sense of touch—constitutes the reciprocal *contact* between us and the environment, both housing and extending communicative interface. But the haptic is also related to kinesthesis, the ability of our bodies to sense their own movement in space. Developing this observational logic, this book considers the haptic to be an agent in the formation of space—both geographic and cultural—and, by extension, in the articulation of the spatial arts themselves, which include motion pictures. Emphasizing the cultural role of the haptic, it develops a theory



intemperie, emerge la potencialidad del paisaje desde múltiples sentidos. Por esto, Miramar/ María del mar se presenta como lo que Julia Kratje llama "atmósfera", donde se destacan las texturas de las imágenes y los sonidos, se introducen discontinuidades, se vuelven opacas las identidades de los personajes y se quebrantan reglas de enlaces convencionales (Kratje, 2019: 86). *Ballenas* resalta el habitar el espacio, se enfoca en la experiencia del estar-*en* y estar-*con* y, al hacerlo, las texturas del paisaje se vuelven más perceptibles. Depetris Chauvin explora la relación entre el retorno a lo material y el giro espacial y postula que "las imágenes hápticas facilitan la experiencia de otras impresiones que se combinan para formar 'geografías sensoriales' definidas culturalmente pero potencialmente divergentes de los modos espaciales y visuales hegemónicos" (Depetris Chauvin, 2022: 263). En este film, las geografías sensoriales se construyen gracias a la relación de contigüidad entre personajes y espacio. La trama no puede concebirse sin ese vínculo que pone de manifiesto una discontinuidad en términos jerárquicos: lo humano y lo no humano son materialidades que en consonancia van construyendo una historia gracias a las cualidades hápticas de la interfaz.

Por otra parte, hay dos largos travelings en los que Lara recorre la localidad en bicicleta. La cámara repite un movimiento de acompañamiento del personaje y de un intento de abandono simultáneamente, como si la cámara quisiera poner el foco y permanecer en el espacio y recordara que debe seguir a la protagonista. Por algunos segundos, la figura de Lara queda fuera de campo, produciendo planos generales del paisaje, hasta que la cámara la vuelve a "alcanzar". A lo largo de estas escenas, su cuerpo no está centrado en el cuadro, en general está sobre la derecha o la izquierda, dándole al entorno más lugar en pantalla. En estos casos, el movimiento produce un atisbo de permanencia del espacio: aunque la cámara no esté quieta, se produce un desvío de la centralidad de la figura humana que quiebra la relación vertical y de dependencia entre lo humano y lo no humano, como si la cámara se dejara llevar por la vibración del ambiente que transita. Entre los dos travelings, Lara detiene su recorrido para visitar lo que aparenta ser un pequeño museo de ciencias naturales. Allí otra materialidad interrumpe: esqueletos y restos óseos de animales marinos y quizás humanos también. La cámara se detiene en ellos y en la mirada concentrada de Lara. Se produce aquí otra inversión: el acto de observación se desplaza también, de lo no humano a lo humano. Lara es objeto de contemplación al igual que las otras materialidades allí expuestas. Ya sea en el recorrido por la localidad o dentro del museo, las estrategias cinemáticas equiparan a los diferentes actantes, reconociendo su relevancia en la construcción de una narrativa pluri-material y multiespecie. Durante los travelings, Lara primero está en primer plano, luego se funde con el paisaje, después sale de cuadro. Lara y el espacio comparten centralidad, se aúnan, se dejan estar-con. En el museo, Lara observa y es observada, al igual que los restos óseos exhibidos, destacando así su propia cualidad material. Ballenas pone en práctica un tipo de relato especulativo, un relato que, como plantea Jane

that connects sense to place. Here, the haptic realm is shown to play a tangible, tactical role in our communicative 'sense' of spatiality and mobility, thus shaping the texture of habitable space and, ultimately, mapping our ways of being in touch with the environment" (Bruno, 2002: 6).



Bennett, "destacará el grado en que el ser humano y la cosidad se solapan, el grado en que el nosotros y el ello se deslizan uno hacia el otro" (Bennett, 2022: 37). La película de Saidón interviene el espacio, pero es la materialidad de ese espacio la que termina interviniendo a los personajes, a la trama y a nuestra propia experiencia sensorial como espectadores.





Imagen 7. Ballenas (Paula Saidón, 2021)

Desenfocar

La posibilidad de pensar relatos especulativos capaces de reflexionar sobre lo viviente, lo material o el ambiente que habitamos, nos lleva a una pregunta más general sobre el quehacer cinematográfico y su potencialidad de narrar [desde] lo no humano y qué narrativas encontramos si damos lugar a nuevas formas de vinculación con estos elementos. El cine es un medio que de forma inherente puede darle presencia a la materia: una cámara, un micrófono, ya son una interfaz que expone mundos. Lo poshumano quizás tenga que ver aquí con lo que plantea Tobias Skiveren sobre el poder de la ficción: el poder de reimaginar visiones de mundo que puedan trascender la episteme antropocéntrica gracias a su perspectiva más que humana. Un cine especulativo debe aprender a desenfocar y tal vez sólo a través del fuera de foco podremos concebir narraciones más hospitalarias, más enfocadas en aquello que todavía damos por sentado, aquello que todavía nos cuesta ver, aquello que nos interpela sin saberlo. Basel de sobre de sentado de sentado que todavía damos por sentado, aquello que todavía nos cuesta ver, aquello que nos interpela sin saberlo.

17. "In the field of new materialism, in other words, fiction is not a mark of disqualification, but a preferred way to assert new ontologies of vibrant, intra-active, trans-corporeal, and sym-poetic matterings" (Skiveren, 2020: 188).

18. Utilizo el término 'especulativo' tanto en su acepción asociada a la reflexión y la contemplación como también en diálogo a las ideas de Quentin Meillassoux que desarrolla Biset en "Narrar lo absoluto". Dice Biset: "Frente a la narración, Meillassoux recupera las ciencias experimentales como un tipo de discurso que le da sentido a una discusión racional sobre aquello que puede existir prescindiendo de nuestra presencia" (Biset, 2023: 121). Es decir, la especulación es una manera de desligarse del lenguaje mediador y permite una apertura hacia signos desprovistos de significados en donde todo es contingente. Entonces, uso 'especulativo' como forma de despojarse de saberes establecidos. Biset expone que la narración y la especulación son dos metodologías antagónicas, una que busca dar sentido y otra carente de él: "En un caso se cuentan historias para potenciar imaginarios futuros donde cuenten existentes no-humanos, en



Esto me lleva a lo que se preguntan Gisela Heffes y Carolyn Fornoff: ¿cómo puede el cine, un medio antropocéntrico y antropogénico, cuestionar su lugar de enunciación e ir más allá de lo humano?¹⁹ En *La boya* la mirada antropocéntrica sigue siendo dominante y la capacidad de otorgar agencia a los elementos no-humanos está en proceso, pero hay un intento claro de pensarse a sí mismos y de pensar la producción cultural en consonancia con esos elementos no-humanos. La boya es en sí misma un híbrido, un ensayo-documental con pequeños componentes ficcionales, que en su búsqueda presenta un recorte de Villa Gesell desde ese intersticio mismo en el cual naturaleza y cultura están estrechamente entrelazados. Algo similar ocurre con Ballenas, que sólo se podría pensar a partir de su articulación con el entorno. En estas películas el espacio costero y sus materialidades tienen la capacidad de hacer y guían el camino creativo. Su potencial narrativo reside justamente en poder distanciarse de las limitaciones epistemológicas de esos espacios y conjurar con ellxs formas posibles de transmitir experiencias que van más allá de saberes establecidos. Tal como plantea Benjamin, narrar implica emanciparse de las vivencias (en términos informativos) y sumergirse en la vida para luego relatarla a los demás.²⁰ Narrar es recuperar la sorpresa, volver a observar y asombrarnos de las cosas que nos rodean. Narrar es en estas películas hacer (re)flotar (o boyar), dejarse llevar, con-fluir, aprender de la intemperie, activar afectos. No es casual que ambas comiencen con una llegada, tomas de la ruta que acaban en Villa Gesell o en Miramar. Arribar se postula como la manifestación de un encuentro, de confluencia(s). Llegar es asumir la necesidad de movilizarse, una literalidad que nos habla de algo más estratégico: poner la mirada en otro lugar o simplemente transformar nuestras formas de observar y de aproximarnos al mundo.

el otro se cuentan signos vacíos de sentido para que cuenten espacios inhumanos" (Biset, 2023: 128). A pesar de esta distinción, un cine especulativo no descarta la narración, sino que rearticula la mirada para poder acercarse a lo no humano y contarlo desde un lugar menos intervenido por conocimientos previos, aunque todavía esté atravesado por el lenguaje y los sentidos humanos.

^{19.} En la introducción a *Pushing Past the Human in Latin American Cinema*, las autoras reflexionan sobre el rol del cine y la posnaturaleza: "is it possible for cinema to detach itself from its anthropocentric origins and its anthropogenic effects? Is it tenable to disassemble the human subject from its filmic protagonist? How can it account for or speak for the more-than-human while simultaneously addressing human concerns?" (Fornoff y Heffes, 2021: 3).

^{20.} Benjamin plantea lo siguiente: "La atrofia creciente de la experiencia se refleja en el relevo que el antiguo relato hace la información y de ésta a su vez la sensación. Todas estas formas se destacan por su parte de la narración que es una de las formas comunicativas más antiguas. Lo que le importa a ésta no es transmitir el puro en-sí de lo sucedido (que así lo hace la información); se sumerge en la vida del que relata para participarla como experiencia a los que oyen" (Benjamin, 1980: 127).

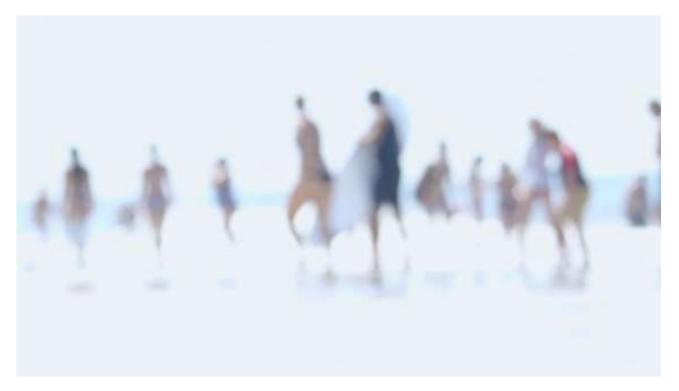


Imagen 8. La boya (Fernando Spiner, 2018)

Bibliografía

Anónimo (2023). "170.000 turistas visitaron villa gesell durante la primera quincena de marzo" Municipio de Villa Gesell, 18 de marzo. Disponible en: https://www.gesell.gob.ar/novedad/44047/170-000-turistas-visitaron-villa-gesell-durante-la-primera-quincena-de-marzo.html#:~:text=%C3%9ALTIMAS%20NOVEDADES%20VOLVER&text=Con%20esta%20 cifra%2C%20asciende%20a,durante%20la%20temporada%202022%2D2023.

Andermann, Jens (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Arahuete, Pablo (2018). "Fernando Spiner: El mar es la devoción de la que me siento condenado". *Cine Freaks*. Disponible en: https://cinefreaks.net/2018/12/23/fernando-spiner-elmar-es-la-devocion-de-la-que-me-siento-condenado/

Benjamin, Walter (1980). "Sobre algunos temas de Baudelaire". *Poesía y capitalismo. Ilumina-ciones II*. Madrid: Taurus.

Bennett, Jane (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra.

Biset, Emmanuel (2023). "Narrar lo absoluto. Sobre la cuestión del método en la teoría contemporánea". *Anacronismo e irrupción. Revista de Teoría y Filosofía Política Clásica y Moderna*. Vol. 14, N5 (104-131).

Bruno, Giuliana (2002). *Atlas of emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso. Castro, Azucena, ed. (2023). *Futuros multiespecie. Prácticas vinculantes para un planeta en emergencia*. Bartlebooth (digital).



- Coccia, Emanuele (2021). Metamorfosis. Buenos Aires: Cactus.
- de Abrantes, Lucía (2021). En los senderos del tiempo. Una etnografía de las experiencias temporales de un balneario bonaerense (Villa Gesell 2015-2020). Gabriel Noel, director. San Martín: Universidad Nacional de San Martín.
- de Luca, Tiago y Jorge Barradas, eds. (2016). Slow Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Depetris Chauvin, Irene (2022). "Materia vibrante. Recorridos sensoriales y producción de lugar en el documental Homem-Peixe (2017) de Clarisse Alvarenga". Girardi Gisel, Wenceslao Machado de Oliveira Junior y Flaviana Gasparotti Nunes, eds. *Pegadas das imagens na imaginação geográfica. Pesquisas, experimentações e práticas educativas*. São Carlos: Pedro & João Editores.
- Depetris Chauvin, Irene (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin America Research Commons.
- Fornoff, Carolyn y Gisela Heffes (2021). *Pushing Past the Human in Latin American Cinema*. New York: State University of New York Press.
- Gordon, Rocío (2017). Narrativas de la suspensión. Una mirada contemporánea desde la literatura y el cine argentinos. Buenos Aires: Libraria.
- Haraway, Donna (1999). "La promesa de los monstruos. Una política regeneradora para otros inapropiados/bles". *Política y sociedad*. No 30 (121-163).
- Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao y Buenos Aires: Consonni.
- Kratje, Julia (2019). *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Latour, Burno (1996). "On Actor Network Theory: A Few Clarifications". Soziale Welt. No 47 (369-381).
- Lefebvre, Martin (2011). "On Landscape in Narrative Cinema". *Canadian Journal of Film Studies*. Vol 20, No 1, (61-78).
- Lefebvre, Martin (2006). "Between Setting and Landscape in the Cinema". Martin Lefebvre (editor). *Landscape and Film*. New York: Routledge.
- Marks, Laura (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham y London: Duke University Press.
- Morizot, Baptiste (2020). Tras el rastro animal. Buenos Aires: Isla Desierta.
- Saidón, Paula (2021). Ballenas. Universidad del Cine y La barra.
- Skiveren, Tobias (2020). "Fictionality in New Materialism: (Re) inventing Matter". *Theory, Culture and Society*. Vol 39, No 3, (187-202).
- Spiner, Fernando (2018). La boya. La Boya Films y Magdalena Schavelzon.
- Spiner, Fernando (2002). Homenaje a los pioneros de Villa Gesell. Secretaria de Cultura de la Nación.
- Tripaldi, Laura (2023). *Mentes paralelas. Descubrir la inteligencia de los materiales*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Tsing, Anna Lowenhaupt (2023). Los hongos del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas. Buenos Aires: Caja Negra.



Rocío Gordon (Christopher Newport University)

Rocio gordon@cnu.edu

Rocío Gordonbtuvo su doctorado en la Universidad de Maryland, College Park y actualmente es profesora asociada de español en Christopher Newport University (Virginia, Estados Unidos). Es investigadora de cine argentino contemporáneo y autora de *Narrativas de la suspensión. Una mirada contemporánea sobre la literatura y el cine argentinos* (Libraria, 2017). Además, ha publicado diversos artículos en revistas académicas como *Chasqui, Imagofagia, Ética y cine, Revista Iberoamericana, Revista de Estudios Hispánicos y Studies in Spanish and Latin American Cinema*, entre otras. El presente ensayo forma parte de una serie de artículos sobre espacio y posnaturaleza en el cine argentino contemporáneo.