

EN LA OTRA ISLA

REVISTA DE AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO

AFECTOS

SILVANA MANDOLESSI LA INVESTIGACIÓN AFECTIVA: ¿UNA TEORÍA SIN MÉTODO?/CECILIA MACÓN LA HISTORIA COMO DESILUSIÓN (Y COMO FELICIDAD). EN TORNO A *FICCIÓN PRIVADA* DE ANDRÉS DI TELLA/GUADALUPE RUSSO FRAGMENTOS DE UNA MEMORIA ASTILLADA: *ESQUIRLAS* DE NATALIA GARAYALDE. UNA PERSPECTIVA DESDE EL GIRO AFECTIVO/IANINA MORETTI BASSO UN FUTURO DEL TAMAÑO DEL UNIVERSO. PROXIMIDADES AFECTIVAS Y PORVENIR EN *ESTRELLA ROJA*/DENILSON LOPES POR UMA HISTÓRIA QUEER DAS SENSACIONES: NO CAMINHO COM OS FILMES DE MARCELO CAETANO/OFELIA MEZA CRÍTICA DE *EL FULGOR* (2022)/MILAGROS VILLAR CRÍTICA DE *EL SISTEMA K.E.O.P/S* (2022)/ LÍA GÓMEZ RESEÑA DE *REFOCUS: THE FILMS OF LUCRECIA MARTEL*/ IGNACIO DEL VALLE DÁVILA RESEÑA DE *ESTÉTICAS DEL DESAJUSTE. CINE CHILENO 2010-2020*/ MARIANO VÉLIZ ENTREVISTA A AGUSTINA PÉREZ RIAL Y PAULINA BETTENDORFF/

NÚMERO 7

NOVIEMBRE/2022
ISSN 2796-9924



DIRECTOR

MARIANO VELIZ (IAE-UBA)

COMITÉ EDITORIAL

MERCEDES ALONSO (IAE-UBA)

DÉBORA KANTOR (IAE-UBA, IDAES-UNSAM/CONICET)

MARIELA STAUDE (IAE-UBA, UNA)

MATÍAS MARRA (IAE-UBA)

COMITÉ CIENTÍFICO

BEATRIZ TADEO FUICA (UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, URUGUAY)

CLARA KRIGER (IAE-UBA)

DANUSA DEPEZ PORTAS (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)

DAVID OUBIÑA (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

EDUARDO RUSSO (UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, ARGENTINA)

ERIKA THOMAS (UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LILLE, FRANCIA)

IDELBER AVELAR (TULANE UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

JENS ANDERMANN (NEW YORK UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

LAURO ZAVALA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA DE XOCHIMILCO, MÉXICO)

MARCELA CROCE (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

MARÍA LUISA ORTEGA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, ESPAÑA)

MARIANO MESTMAN (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

NADIA LIE (KU LEUVEN, BÉLGICA)

PABLO CORRO (PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, CHILE)

TAMARA FALICOV (UNIVERSITY OF KANSAS, ESTADOS UNIDOS)

XIMENA TRIQUELL (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA, ARGENTINA)

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

DÉBORA KANTOR

CON AUSPICIO DEL INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTACULO (IAE-UBA)

ÍNDICE

DOSSIER

LA INVESTIGACIÓN AFECTIVA: ¿UNA TEORÍA SIN MÉTODO?..... 5

SILVANA MANDOLESSI

LA HISTORIA COMO DESILUSIÓN (Y COMO FELICIDAD). EN TORNO A *FICCIÓN PRIVADA*
DE ANDRÉS DI TELLA..... 21

CECILIA MACÓN

FRAGMENTOS DE UNA MEMORIA ASTILLADA: *ESQUIRLAS* DE NATALIA GARAYALDE. UNA
PERSPECTIVA DESDE EL GIRO AFECTIVO..... 33

GUADALUPE RUSSO

UN FUTURO DEL TAMAÑO DEL UNIVERSO. PROXIMIDADES AFECTIVAS Y PORVENIR EN
ESTRELLA ROJA..... 44

IANINA MORETTI BASSO

POR UMA HISTÓRIA QUEER DAS SENSACÕES: NO CAMINHO COM OS FILMES DE
MARCELO CAETANO..... 61

DENILSON LOPES

CRÍTICAS

EL FULGOR (2021), UNA SINFONÍA CORPORAL.....76

OFELIA MEZA

CINÉFILOS PARANOICOS: CRÍTICA DE EL SISTEMA K.E.OP/S (2022) DE NICOLÁS GOLDBART.....81

MILAGROS VILLAR

RESEÑAS

RESEÑA DE REFOCUS: THE FILMS OF LUCRECIA MARTEL

ENTRE MUTACIONES Y PERMANENCIAS. UNA REVISIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE LUCRECIA

MARTEL.....85

LÍA GÓMEZ

RESEÑA DE ESTÉTICAS DEL DESAJUSTE. CINE CHILENO 2010-2020

UNA DÉCADA DE DESAJUSTES EN EL CINE CHILENO (2010-2020).....89

IGNACIO DEL VALLE DÁVILA

ENTREVISTAS

A AGUSTINA PÉREZ RIAL Y PAULINA BETTENDORFF.....94

MARIANO VÉLIZ

LA INVESTIGACIÓN AFECTIVA: ¿UNA TEORÍA SIN MÉTODO?

POR SILVANA MANDOLESSI

Resumen

La teoría de los afectos ha estado marcada, desde sus inicios, por una fascinación por la teoría y los debates conceptuales que no fue acompañada de una preocupación por el método. Solo recientemente, el problema de la metodología en el estudio de los afectos ha sido abordado de manera sistemática. ¿Cómo investigar empíricamente el afecto, por definición corporal, fugaz e inmaterial, siempre entre entidades o nodos, cuando los métodos tradicionales están diseñados para aprehender lo permanente, lo tangible, lo categorizable en entidades distintivas?

En este artículo propongo un recorrido por esta preocupación metodológica. En primer lugar, analizo el dilema entre dos opciones: la invención de nuevos métodos o la adaptación de los ya existentes. En esta primera sección, discuto la dicotomía entre afecto y emoción, señalando cómo los métodos tradicionales han sido y son usados para la investigación afectiva, con dos ejemplos breves del análisis discursivo y el análisis visual. En la segunda parte desarrollo el concepto de 'assemblage', una noción que se propone trascender la dicotomía entre afecto y emoción, convirtiéndose en un instrumento útil para abordar los fenómenos afectivos. Esta opción metodológica propone tratar con conceptos operativos en lugar de métodos entendidos como una serie de pasos a seguir, conceptos que son probados y discutidos en los análisis empíricos y cuya virtud es la de poder funcionar de manera efectiva en un diálogo permanente entre teoría y práctica.

Palabras claves:

Afecto, emoción, métodos, metodología, agenciamiento

Abstract

The theory of affect has been marked, since its inception, by a fascination with theory and conceptual debates that has not been accompanied by a concern for method. Only recently has the problem of methodology in the study of affect been systematically addressed: how to empiri-

cally investigate affect if affect is bodily, evanescent and immaterial, always in-between when traditional methods are designed to apprehend the definite, the repeatable, the stable?

In this article I tackle this problem. First, I analyze the dilemma between two options: the invention of new methods or the adaptation of existing ones. In this first section, I discuss the dichotomy between affect and emotion, pointing out how traditional methods have been and are used for affective research, with two brief examples from discursive analysis and visual analysis. In the second section I develop the concept of ‘assemblage’, a notion that seeks to transcend the dichotomy between affect and emotion, becoming a useful tool to approach affective phenomena. This methodological option sets out to deal with working concepts instead of methods. These working concepts are tested and discussed in empirical analyses, building a bridge between theory and practice.

Keywords:

Affect, emotion, methods, methodology, assemblage

La teoría de los afectos ha estado marcada, desde sus inicios, por una fascinación por la teoría y los debates conceptuales que no fue acompañada de una preocupación por el método. Ya en *The Affect Theory Reader*, editado por Gregg y Seigworth (2010) – uno de los volúmenes pioneros sobre afecto– Lawrence Grossberg se quejaba de la brecha entre la sofisticación del debate teórico, un conjunto de ideas que a menudo funcionan de forma abstracta, y los análisis reales, subrayando el frecuente “leap from a set of ontological concepts to a description of an empirical and affective context” [“salto de un conjunto de conceptos ontológicos a la descripción de un contexto empírico y afectivo”] (Grossberg 2010, 314).

Incluso si los críticos hacen referencia a los métodos usados en sus análisis, de manera más o menos explícita, más o menos consecuente, solo tardíamente el problema de la metodología en el estudio de los afectos ha sido abordado de manera sistemática, como lo demuestran los volúmenes editados recientemente *Affective Methodologies: Developing Cultural Research Strategies for the Study of Affect* (2015) editado por Britta Knudsen and Carsten Stage y *Analyzing Affective Societies: Methods and Methodologies* (2020) editado por Antje Kahl.

Ambos volúmenes acuerdan en que investigar el afecto representa un desafío. Los métodos establecidos en las ciencias sociales y las humanidades han estado centrados en el contenido y las estructuras de significación. Los métodos convergen en descubrir los patrones que gobiernan los fenómenos, las líneas de sentido que proveen estabilidad y coherencia, capaz de ser comunicados en un lenguaje ‘ascético’ – o en términos afectivos no ‘embodied language’– en el que lo contingente, lo efímero, lo inmaterial, lo disruptivo, ha sido convenientemente borrado de la figura final. En cambio, lo que el concepto de afecto viene a plantear es, precisamente, que los fenómenos sociales, políticos, culturales y artísticos están determinados no solo por la representación y el significado, la coherencia y la estabilidad, sino por *intensidades*, relaciones entre los cuerpos – entendiendo cuerpos en un sentido amplio que comprende tanto cuerpos humanos como no humanos, cuerpos discursivos, cuerpos contingentes y efímeros– que *afectan* y son *afectados* en un proceso de modulación recíproca.

La pregunta entonces es ¿cómo investigar empíricamente el afecto, por definición corporal, fugaz e inmaterial, siempre *entre* entidades o nodos, cuando los métodos tradicionales están diseñados para aprehender lo permanente, lo tangible, lo categorizable en entidades distintas?

En este artículo propongo un recorrido por esta preocupación metodológica. En primer lugar, analizo el dilema entre dos opciones: la invención de nuevos métodos o la adaptación de los ya existentes. En esta primera sección, discuto la dicotomía entre afecto y emoción, señalando cómo los métodos tradicionales han sido y son usados para la investigación afectiva, con dos ejemplos breves del análisis discursivo y el análisis visual. En la segunda parte desarrollo el concepto de ‘assemblage’, una noción que se propone trascender la dicotomía entre afecto y emoción, convirtiéndose en un instrumento útil para abordar los fenómenos afectivos. Esta opción metodológica propone tratar con conceptos operativos en lugar de métodos entendidos como una serie de pasos a seguir, conceptos que son probados y discutidos en los análisis empíricos y cuya virtud es la de poder funcionar de manera efectiva en un diálogo permanente entre teoría y práctica.

Invención y/o adaptación

La pregunta sobre cómo analizar lo contingente, lo efímero, lo inmaterial no se reduce solo a la investigación afectiva. Es parte de una preocupación más amplia por la validez de los métodos y las metodologías tradicionales por captar lo que podríamos llamar una dimensión ‘caótica’ de la vida social, sin descartarla de antemano o imponerle una coherencia que necesariamente la traiciona. Esta preocupación metodológica – que es naturalmente una preocupación epistemológica y política – está en el centro de textos como *Deleuze and Research Methodologies* (2013) de Rebecca Coleman y Jessica Ringrose, *Live Methods* (2013), de Les Back and Nirmal Puwar y en especial *After Method: Mess in Social Science Research* (2004), de John Law.

En *After Method*, Law señala que los métodos de investigación que nos han llegado tras un siglo de ciencias sociales tienden a partir del supuesto de que el mundo debe entenderse como un conjunto de procesos específicos, determinados y más o menos identificables. Sin embargo, para Law, el mundo aparece menos como una estructura que podemos mapear, que como un “unformed but generative flux of forces and relations that work to produce particular realities” [flujo informe pero generador de fuerzas y relaciones que actúan para producir realidades particulares] (Law 2004, 7). Law se pregunta entonces

If much of the world is vague, diffuse or unspecific, slippery, emotional, ephemeral, elusive or indistinct, changes like a kaleidoscope, or doesn't really have much of a pattern at all, then where does this leave social science? [Si gran parte del mundo es vago, difuso o inespecífico, inestable, emocional, efímero, elusivo o indistinto, cambia como un caleidoscopio, o en realidad ni siquiera

tiene un patrón, ¿dónde deja esto a la ciencia social?] (Law 2004, 2).

La respuesta de Law es que los métodos deben ser reinventados para lidiar con la fluidez, la multiplicidad y la indeterminación de la realidad. Esto no implica descartar los métodos establecidos, que han probado ser muy buenos en lo que hacen, sino intentar elaborar nuevos modos de acercarse al material bajo estudio a fin de captar lo efímero, lo indefinido y lo irregular. La tarea es imaginar métodos cuando ya no buscan lo repetible o definitivo, lo más o menos estable. Cuando ya no asumen que eso es lo que buscan (6). Para captar esto, Law propone un método centrado en el concepto de *assemblage* que busca explicar la multiplicidad y al cambio.

Volviendo a la investigación afectiva, Tanto Knudsen como Kahl distinguen entre dos alternativas a la hora de pensar una metodología adecuada: por una parte, la invención de metodologías innovadoras, experimentales, que desafían los métodos tradicionales – en esta línea iría no solo el libro de Law, sino también estrategias como la de “embodied hauntology” propuesta por Lisa Blackman, that “work with the traces, fragments, fleeting moments, gaps, absences, submerged narratives, and displaced actors and agencies that register affectively” (Blackman 2015, 26); por otra, la adaptación de los métodos ya probados a los requerimientos específicos de la investigación afectiva. Ambas alternativas están estrechamente relacionadas con la noción de afecto que subyace a la investigación empírica.

Como es conocido, la teoría afectiva emergió a partir de dos corrientes distintas: una que abreva de Baruch Spinoza, elaborada por Gilles Deleuze y Guattari y popularizada por Brian Massumi (Massumi 1995; 2002); la otra inspirada por la teoría de las emociones de Silvan Tomkins, redescubierta por Eve Kosofsky Sedgwick y Adam Frank (Sedgwick and Frank 1995; Sedgwick 2003). En la corriente inspirada por Spinoza, el afecto se define como una intensidad, un punto de encuentro entre cuerpos que causan un aumento o disminución en su capacidad de acción. Surgido como reacción a la hegemonía de las ‘teorías de la significación’, y a la concepción de la cultura como un texto sin sujetos, el afecto se concibe como su contrapunto necesario. En esta concepción, el afecto se refiere a una experiencia de intensidad no consciente, un momento de potencial no estructurado, incapaz de realizarse plenamente en el lenguaje porque es anterior y/o está fuera de la conciencia. El concepto de emoción, tradicionalmente asociado a la segunda corriente, designa en cambio un contenido subjetivo, una categoría discursivamente reconocible que puede catalogarse en una taxonomía que incluye contenidos codificados cultural y socialmente como la ira, el asco, el miedo, la alegría, la angustia o el dolor; en suma, registros conceptuales familiares de estados de ánimo conscientes que pueden ser narrativizados.

Si el afecto es entendido como una intensidad no-simbolizable, pre-consciente y pre-discursiva, entonces las metodologías tradicionales están destinadas al fracaso. De hecho, la investigación empírica se vuelve prácticamente imposible. Como afirma categóricamente Eugenie Brinkema: “[i]f affect as a conceptual area of inquiry is to have the radical potential to open up ethical, political, and aesthetic avenues for theoretical inquiry, then, quite simply, we have to do better than documenting the stirrings of the skin” [s]i el afecto como área conceptual de investigación ha de tener el potencial radical de abrir vías éticas, políticas y estéticas para

la indagación teórica, entonces, sencillamente, tenemos que hacer algo mejor que documentar la agitación de la piel] (Brinkema 2014, 37–38). Si en cambio entendemos el afecto no como opuesto a las emociones reguladas culturalmente y no independientes de la creación de sentido, entonces los métodos existentes pueden servir efectivamente para indagar la dimensión afectiva. Daré dos ejemplos breves, referidos a textualidades y visualidades.

Si el afecto o la emoción pueden ser codificados y activados textualmente – donde el lenguaje actúa como un medio capaz de expresar la afectividad en lugar de su opuesto – el análisis discursivo puede abocarse a localizar el vocabulario afectivo en un texto, es decir, las palabras que remiten específicamente a una dinámica o un repertorio emocional (“emotion words” (Berg et al. 2020, 51). Los textos son emocionales o afectivos en su capacidad de nombrar, y no solo nombrar sino *performar* diferentes emociones, originando y transmitiendo dinámicas afectivas. Ciertas emociones se “pegan”, como sugiere Ahmed (Ahmed 2015, 24) a objetos o sujetos particulares a través de impresiones que se repiten en el tiempo. Estos actos performativos crean comunidades de sentimiento, constituyendo “cuerpos discursivos” (Berg et al. 2020), cuerpos que son construidos discursivamente, que se alinean o no de acuerdo a ciertas emociones de las que unos participan y otros están excluidos. Aquí, las emociones son el sitio de contacto entre lo individual y lo social, contactos que pueden rastrearse en el material textual. Se trata de analizar las dinámicas afectivas a las que esas representaciones dan lugar, o mejor, qué posiciones de sujeto se habilitan en función de esas grillas afectivas. Como Ahmed subraya en *La política cultural de las emociones* (2004), lo que tratamos de ver no es qué *son* las emociones sino qué *hacen* las emociones, y lo que las emociones *hacen* puede observarse en lo que *los textos hacen*: cómo el lenguaje performa afectos no solo ‘representando’ emociones culturalmente codificadas como el amor, el miedo o la vergüenza, sino inscribiendo el afecto en la misma materialidad del texto. Con materialidad nos referimos a los aspectos formales del texto, a ritmos, repeticiones, interrupciones, silencios – la textura del texto – y también, como Ahmed señala, a figuras retóricas como la metonimia y la metáfora, que se vuelven sitios privilegiados de indagación.

Al mismo tiempo, los textos funcionan en redes con otros textos, y podemos rastrear la circulación del afecto en esa red. Se trata de un enfoque característico de análisis textuales recientes que se dedican a las redes sociales y a las interacciones en línea –páginas web, blogs, foros, comentarios en YouTube, Instagram o Facebook–, que se basa en gran medida en la capacidad performativa del lenguaje para generar afectos y hacerlos circular. La circulación es la clave para entender las dinámicas afectivas en las redes sociales más que la ‘representación’ o el ‘contenido’, porque no es el significado de una palabra o de una frase lo que importa –o en todo caso, lo más importante o lo único importante– sino los múltiples efectos que dicha frase tiene en tanto fórmula. El mejor ejemplo sin duda son los hashtags virales. El sentido y la potencia de un hashtag como “Niunamenos”, “Metoo” o “BlackLivesMatter” deriva de su capacidad de condensar las emociones que dan origen y forma al movimiento social. Estas emociones circulan, y ‘reverberan’ en la red de textos – naturalmente, no solo de textos – que el hashtag aglutina y condensa, historias compartidas que adquieren su potencia y su valor por su capacidad de res-

onar afectivamente. En su análisis de las tramas afectivos de la cultura digital, Kunstman acuña el término “reverberación”:

The notion of reverberation – as opposed to that of ‘representation’, ‘narration’ or ‘impact’ – invites us to think not only about the movement of emotions and feelings in and out of cyberspace, through bodies, psyches, texts and machines, but also about the multiplicity of effects such movement might entail. Reverberation is a concept that makes us attentive to the simultaneous presence of speed and stillness in online sites; to distortions and resonance, intensification and dissolution in the process of moving through various digital terrains” (Kunstman 2012, 1-2). [La noción de reverberación –a diferencia de la de “representación”, “narración” o “impacto”– nos invita a pensar no sólo en el movimiento de emociones y sentimientos dentro y fuera del ciberespacio, a través de cuerpos, psiques, textos y máquinas, sino también en la multiplicidad de efectos que dicho movimiento puede conllevar. La reverberación es un concepto que nos hace estar atentos a la presencia simultánea de la velocidad y la quietud en los sitios online; a las distorsiones y la resonancia, la intensificación y la disolución en el proceso de desplazamiento por diversos terrenos digitales] (Kunstman 2012, 1-2).

En el campo del análisis visual, la propuesta de Kerstin Schankweiler y Philipp Wüschner (2020) es un ejemplo de cómo capitalizar metodologías existentes para el análisis afectivo. Schankweiler y Wüschner exploran el concepto de *pathosformel* (pathos formula o fórmula de páthos) de Aby Warburg. Warburg acuñó el término *pathosformel* para describir los gestos expresivos de mayor intensidad afectiva. Para Warburg, las fórmulas del pathos están estrechamente vinculadas a los afectos corporales primigenios, como la embriaguez, el éxtasis, el dolor. Esta formalización es sobre todo una cuestión de *movimiento*: ciertos aspectos formales de la obra, como el gesto levantado del brazo en el cuadro *La muerte de Orfeo*, de Albrecht Dürer, se repiten en distintos contextos alejados del original, pero conservando su potencial para expresar afectos que conciernen a la muerte, la pérdida o el duelo. *Pathosformel* señala la formalización artística de ciertas intensidades afectivas, que se condensan no en los gestos faciales –que serían la expresión ‘natural’ de la emoción– sino en lo que Warburg llama ‘dynamograms’. Por ejemplo, en el cuadro de Botticelli, *El nacimiento de Venus*, Warburg localiza la intensidad afectiva, o pathos, no en los rostros de la diosa ni en ninguna de las otras tres figuras representadas, sino que la ve en la ondulación de los cabellos de Venus, en el revoloteo de los pétalos de las flores al viento, alegorizados por las dos figuras de la izquierda, y en los movimientos de danza de la ninfa de la derecha. Los ‘accesorios móviles’ –las vestimentas que ondulan, los cabellos que parecen moverse – nos fascinan y nos afectan, porque crean la ilusión de movimiento y vitalidad en una imagen que, por otra parte, permanece inmóvil (Schankweiler and Wüschner 2019, 226). En estos accesorios, en estos detalles que configuran una composición específica

donde el movimiento prima, es donde Warburg localiza la carga afectiva de la imagen. El concepto de pathos –y esto es lo principal– nos permite localizar el afecto, investigar el afecto como una cualidad formal, que puede ser registrada en una obra y posteriormente migrar a otros contextos a través del tiempo y el espacio. No se trata de una mera repetición o copia, tampoco de una evolución, sino de lo que Warburg llama *nachleben*, la supervivencia de ciertas fórmulas capaces de reactivar una memoria visual mas allá del contenido de la representación.

En esta línea, Schankweiler y Wüschner analizan la foto “The girl in the blue bra” (2011). La foto retrata a una mujer que es arrastrada por tres soldados egipcios en el marco de las protestas en Tahir Square en 2011. El título se deriva de que el hecho de la mujer es despojada de su *abaya*, dejando al descubierto sus vaqueros, su piel desnuda y su sujetador azul. En la foto puede verse la mujer en el centro, tres soldados sobre ella, dos arrastrándola y un tercero con su pierna suspendida a punto de dar una patada sobre el pecho de la mujer. Hay dos soldados más a los costados, ligeramente apartados, uno con la cara parcialmente visible y el otro mirando fuera de escena. Schankweiler y Wüschner argumentan que la afectividad de la foto no reside en las expresiones de los rostros – solo dos son apenas visibles – sino en la intensidad del cuerpo arrastrado, la caída de la *abaya*, el movimiento de las porras y el desorden de papeles o restos que cubre la calle. El gesto casual de levantar la visera de uno de los soldados contrasta con la violencia que reina en el centro de la escena. Este contraste entre la violencia ejercida y el agotamiento que lo rodea anticipa el momento en que la violencia ha terminado. La configuración los lleva a asociar la foto con la fórmula de ‘La muerte de Orfeo’ de Dürer o incluso con el bajorrelieve del combate de los griegos con las amazonas en el Mausoleo de Halicarnaso – fórmulas que condensan la representación de la violencia a través de la historia –y esta conexión les permite leer la escena como “the moment after the last strength of resistance” [el momento posterior a la última fuerza de resistencia] (Schankweiler and Wüschner 2020, 112). Lo que está representado pasa al segundo plano; la efectividad de la imagen radica en actualización de una genealogía afectiva guardada en nuestra memoria cultural, según la cual ciertos detalles de movimiento – como el brazo levantado en defensa ante la agresión del perpetrador – se convierten en el *punctum* que se acerca al espectador de forma activa y activadora. Como afirman los autores, “a pathos formula does not illustrate a specific content, but almost literally “moves” or arranges the elements of an image, thereby also moving and arranging the affective relation between the image and the viewer” [una pathosformel no ilustra un contenido específico, sino que casi literalmente ‘mueve’ u organiza los elementos de una imagen, con lo que también mueve y organiza la relación afectiva entre la imagen y el espectador] (Schankweiler and Wüschner 2020, 114).

Lo que los ejemplos previos buscan mostrar brevemente es que las metodologías existentes pueden ser aplicadas al estudio de las dinámicas emocionales con la condición de que el afecto sea concebido como cognitivo y capaz de ser inscripto y transmitido a través de palabras e imágenes, no léidas de manera inmanente sino como parte de una red compleja y atentos a los que efectos que producen – la dimensión performativa de imágenes y palabras.

Lo que sigue es una propuesta diferente para analizar el afecto: no toma los métodos

existentes como punto de partida ni busca inventar nuevas estrategias metodológicas para captar lo fragmentario, lo contingente o lo ‘invisible’ que representa el afecto, sino que se acerca al afecto –y a la posibilidad de estudiarlo empíricamente– a través del concepto clave de “*assemblage*”. Más que un concepto –al menos en la acepción común de conceptos como entidades con un significado unívoco que puede desvincularse de los contextos en los que se utilizan– “*assemblage*” señala un modo de pensar; una forma de observar los procesos y las configuraciones afectivas a través de una lente capaz de captar tanto la dinámica, la contingencia, como las configuraciones más estables del afecto. La perspectiva vertebrada por el “*assemblage*” tiene también la ventaja de poder aplicarse tanto a fenómenos sociales y políticos como a obras culturales o artísticas, sin perder por ello su potencial explicativo. De igual importancia, es un enfoque basado en la concepción del afecto como *relacional*, *‘embodied’* y *situado*, no como un estado individual o subjetivo, no como una fuerza abstracta y descontextualizada que no tiene trayectoria histórica ni inscripción sociopolítica, no como una forma que pueda analizarse fácilmente decodificando el significado de emociones definidas de antemano.

La noción de *assemblage*

El término *assemblage* proviene de la traducción al inglés del término de Deleuze y Guattari *agencement*. En francés, *agencement* indica el resultado de la acción del verbo ‘agencer’, un verbo con una amplia gama de significados que incluyen arreglar, disponer, combinar, ordenar. Indicando el resultado de un proceso, *assemblage* en inglés tiene el riesgo de perder su connotación dinámica, el hecho que refiere a un proceso abierto, incierto, en desarrollo y no a un estado de cosas definitivo. Como Law señala, “If ‘*assemblage*’ is to do the work that is needed then it needs to be understood as a tentative and hesitant unfolding, that is at most only very partially under any form of deliberate control. It needs to be understood as a verb as well as a noun” [Para que ‘*assemblage*’ haga el trabajo necesario, debe entenderse como un despliegue tentativo y vacilante que, a lo sumo, sólo está sometido parcialmente a cualquier forma de control deliberado. Debe entenderse como verbo y como sustantivo] (Law 2004, 41–42). En español, el término se traduce en general como *agenciamiento*, y en menor medida como *ensamblaje*.

Assemblage señala una reunión de elementos heterogéneos en una determinada disposición o ‘agenciamiento’. Si un *assemblage* es una reunión de elementos heterogéneos, una multiplicidad, lo que cuenta no son tanto los términos o elementos que la componen sino las relaciones entre ellos, el ‘in between’. Estas relaciones están siempre en proceso, moviéndose, cambiando. De allí que el agenciamiento sea siempre provisional, abierto, contingente.

Manuel DeLanda expone las ideas de Deleuze de una manera más accesibles en *A New Philosophy of Science: Assemblage Theory and Social Complexity* (2006). La teoría del ensamblaje representa una mirada distinta del mundo social, habitualmente concebido como una serie de objetos o fenómenos sociales discretos. En su lugar, DeLanda propone pensar al mundo social como composiciones de elementos heterogéneos que entran en relación unos con otros. Los el-

elementos son tanto objetos físicos, como eventos, cuerpos, signos y expresiones. DeLanda enfatiza las relaciones de exterioridad en la conceptualización de los componentes de un ensamblaje. Las relaciones de exterioridad implican que un componente puede ser extraído e insertarse en otro ensamblaje en que sus relaciones sean diferentes. En otras palabras, la exterioridad de las relaciones conlleva cierta autonomía de los términos que relacionan (DeLanda 2006, 10–11).

Además de la exterioridad de las relaciones, el ensamblaje se define en dos dimensiones o ejes. Una dimensión atañe a los diferentes roles que puede jugar los componentes, que va desde un rol puramente material a un rol puramente expresivo. La otra dimensión se refiere a procesos de territorialización o desterritorialización. Los primeros pueden estabilizar la identidad de un ensamblaje, incrementando su grado de homogeneidad interna o el grado de agudeza de sus bordes. Los segundos desestabilizan la homogeneidad, forzándolo a cambiar o incluso transformándolo en un ensamblaje distinto (DeLanda 2006, 18). Otro aspecto de la teoría, según DeLanda, es el hecho de permite tender un puente entre lo ‘micro’ y lo ‘macro’. En lugar de definir entidades macro de manera vaga – como el ‘mercado’ o el ‘estado’ – esta dimensión macro puede observarse como la composición de distintos ensamblajes que van encastrándose unos en otros.

La noción de *assemblage* no es nueva en el estudio del afecto. Por ejemplo, en *Ordinary Affects* (2007), Kathleen Steward define lo cotidiano como un “shifting assemblage of practices and practical knowledges” [agenciamiento cambiante de prácticas y conocimientos prácticos] (1); Wetherell usa el concepto de *assemblage* en *Affect and Emotion: A New Social Science Understanding* (2012), asociado a prácticas afectivas; Frederik Bøhling (2015) en relación al campo etnográfico, por citar solo algunos ejemplos. Otros autores en el campo de estudios afectivos han usado conceptos comparables inspirados en Deleuze y Foucault, como Steyfert, que acuña el término “*affektif*”: inspirado en el concepto de dispositivo de Foucault, ‘*affektif*’ designa un conjunto heterogéneo de elementos que, al igual que *assemblage*, se define por las conexiones entre los elementos. Estas conexiones constituyen las interacciones afectivas a partir de las cuales los afectos (y efectos) emergen (Steyfert 2012, 33–34) affects are usually regarded as an aspect of human beings alone, or of impersonal or collective atmospheres. However, feelings and emotions are only specific cases of affectivity that require subjective inner selves, while the concept of ‘atmospheres’ fails to explain the singularity of each individual case. This article develops a theory of social affect that does not reduce affect to either personal feelings or collective emotions. First, I use a Spinozist understanding of the ‘body’ to conceptualize the receptivity and mutual constitution of bodies, to show how affects do not ‘belong’ to anybody; they are not solely attributable either to the human or to any kind of body alone, but emerge in situations of the encounter and interaction (between bodies). El movimiento de Steyfert es similar al uso que hacen del concepto de *assemblage* otros autores: Deleuze o Foucault actúan como inspiración, se toma prestada el marco lógico sin suscribir necesariamente a la definición exacta que Deleuze o Foucault propusieron.

Jan Slaby – investigador del Collaborative Research Center “Affective Societies” radicado en Berlín – es el impulsor más reciente del uso de *assemblage* –aunque Slaby utiliza el térmi-

no arrangement— como noción clave para investigar el afecto. Para Slaby, la respuesta al reto metodológico que plantea el afecto consiste en trabajar con conceptos, más que con métodos específicos, ya sean tradicionales o innovadores. En esencia, lo que llama “working concepts” tienden un doble puente entre la teoría y la investigación, ya que proporcionan un punto de entrada a un fenómeno, pero al mismo tiempo pueden modificarse cuando el objeto de estudio obliga a reajustar el concepto que estamos utilizando.

Slaby argumenta que al trabajar con conceptos debemos superar tres ideas erróneas: el “mito de la definición”, que supone que los conceptos tienen una definición simple y estable; el “mito de la precisión”, la idea de que los conceptos deben ser capaces de una elucidación precisa e inequívoca y pueden desvincularse de sus situaciones de aplicación; y el “mito de los conceptos como palabras”, la confusión de los conceptos con las palabras del lenguaje natural (Slaby, Mühlhoff, and Wüschner 2020). En consonancia con el influyente trabajo de Mieke Bal sobre los “conceptos viajeros”, este enfoque pragmático considera los conceptos como lugares de contención, conectores entre campos y poderosas herramientas para “organizar un grupo de fenómenos, definir las preguntas pertinentes que deben formularse sobre ellos y determinar los significados que pueden darse a las observaciones relativas a los fenómenos” (Bal 2002, 31).

Para Slaby, los conceptos deben entenderse como esquemas, modelos dinámicos que enmarcan y constelan la realidad de manera específica. Slaby compara un concepto bien elaborado con un plan de evacuación en caso de incendio: el plan no pretende ofrecer una representación precisa del entorno (como haría un mapa), sino que proporciona una instrucción coherente sobre cómo actuar en caso de incendio. El plan está guiado por un fin pragmático: destaca las vías de escape en lugar de solo mostrarlas. No representa el mundo, sino que articula —prescribe dinámicamente— un acontecimiento posible (es decir, un acto de huida) (Slaby, Mühlhoff, and Wüschner 2020, 30). Un concepto procede de la misma manera: muestra el camino para llegar, de la manera más efectiva, al lugar necesario, eliminando la información superflua y subrayando, en cambio, los elementos centrales.

La pregunta es por qué el concepto de *assemblage* es relevante para analizar las dinámicas afectivas. La respuesta de Slaby es que el concepto de *assemblage* ayuda a proporcionar la mayor concreción posible a la comprensión del afecto como relacional, situado y transindividual, en oposición a las perspectivas individualistas o mentalistas.

Un agenciamiento afectivo es una conjunción coordinada de múltiples actores, humanos y no humanos, prácticas, artefactos, espacios, discursos, procedimientos y expresiones en un modo ‘intensivo’ de composición. Ese modo intensivo — la manera en que los actores afectan y son afectados en un proceso de modulación recíproca — es la dimensión central del agenciamiento (Slaby, Mühlhoff, and Wüschner 2020, 32–33). Grossberg sostenía en la entrevista que cité al principio que el afecto es lo que constituye la relacionalidad. Y agrega “That’s why Williams was right to see that you couldn’t separate the structure of feeling from the conjuncture. Because what makes the conjuncture exactly what it is are the affective articulations among the various overdeterminations” [Por eso Williams tenía razón al ver que no se podía separar la estructura de sentimiento de la coyuntura. Porque lo que hace que la coyuntura sea

exactamente lo que es son las articulaciones afectivas entre las diversas sobredeterminaciones] (Grossberg 2010, 327).

Si el afecto es relacional, situado y transindividual, necesitamos dar cuenta de los actores, humanos y no humanos que componen la dinámica, de las prácticas y procedimientos que estos actores llevan a cabo, del espacio y tiempo en que esa dinámica sucede, de los discursos y expresiones que la sustentan. Las relaciones que propician cada uno de esos componentes heterogéneos define una configuración particular, que adquiere una estabilización, siempre provisoria, ya que los agenciamientos, como sostiene DeLanda, experimentan procesos de territorialización y deterritorialización. Detenerse en procesos de territorialización y desterritorialización permite resolver la disputa entre quienes consideran el afecto esencialmente como una fuerza disruptiva o desestabilizadora, enfatizando el carácter dramático o turbulento del afecto y quienes reclaman que el estudio del afecto está inextricablemente ligado al estudio de patrones (Wetherell 2012, 16). Los procesos de territorialización y desterritorialización permiten captar, precisamente, los momentos disruptivos en los que el ensamblaje pierde homogeneidad y se diluye o se transforma tanto como las configuraciones más estables en que las prácticas afectivas son recurrentes y se sostienen en el tiempo.

El primer supuesto que guía entonces la óptica del ensamblaje es que el afecto no sucede en un vacío. Como sostiene Slaby:

Relations of affecting and being affected are always situated; they unfold as part of local formations of elements, involving actors, materials and environmental conditions, sensory modalities, habits and patterns of practice – and much else whose characteristics and potentials variously enter into, shape and channel the affective relations in question. The point of arrangement thinking is to bring the contributing elements and dimensions into focus in their specificity and with regard to their particular mode of composition: a particular degree and texture of organization or disorganization [Las relaciones de afectar y ser afectado siempre están situadas; se desarrollan como parte de formaciones locales de elementos, que implican a actores, condiciones materiales y ambientales, modalidades sensoriales, hábitos y patrones de práctica –y mucho más cuyas características y potenciales dan forma y canalizan las relaciones afectivas en cuestión. El punto de la óptica del agenciamiento es poner de relieve los elementos y dimensiones que contribuyen a ella en su especificidad y con respecto a su modo particular de composición: un grado y una textura particulares de organización o desorganización] (Slaby, Mühlhoff, and Wüschner 2020, 36).

En línea con la teorización previa, presentaré ahora un breve ejemplo en el que la perspectiva conceptual del agenciamiento afectivo puede mostrar su utilidad. Se trata de la obra *Palimpsesto* de Doris Salcedo, una instalación presentada en el Palacio de Cristal del Parque del

Retiro en Madrid en 2017. Mieke Bal analiza esta obra en el artículo “Afectivamente efectivo: el afecto como estrategia artístico-política” (2022). Inspirada en este análisis, quiero destacar de qué manera la obra puede ser analizada desde la perspectiva del *assemblage*.

Palimpsesto consiste en una serie de grandes losas que cubren todo el suelo del Palacio de Cristal– una inmensa estructura vidriada que deja ver los árboles del parque exterior. La superficie de las losas está hecha de una arena granulada, y sobre ellas están inscriptas una serie de nombres. Pero estos nombres no están grabados en la losa sino que están inscriptos en un relieve poco profundo, casi imperceptibles. Lentamente, gotas de agua comienzan a aparecer en el relieve y llenan la inscripción haciendo los nombres visibles. Al cabo de unos minutos, las letras de agua comienzan a temblar y desaparecen nuevamente. Los nombres corresponden a migrantes anónimos – anónimos hasta que la obra los rescata y vuelve a inscribir su singularidad – que se han ahogado en el Mediterráneo, y naturalmente remite a la indiferencia hacia las incontables víctimas que han muerto intentando – y lo siguen haciendo – alcanzar la costa de Europa.

Dado que las losas cubren todo el suelo, el espectador debe recorrer el espacio optando por esquivar los nombres o caminar sobre ellos. Está con ellos – con los nombres, con los muertos – en esa temporalidad lenta, silenciosa, en que las inscripciones de los ausentes progresivamente aparecen y desaparecen. Esta aparición y desaparición no solo performativiza la dialéctica memoria-olvido a la que están sometidas las víctimas de la migración, sino que, como señala Bal, instauran una temporalidad particular que es central en la dinámica afectiva que la obra produce. De acuerdo a Bal, “Esta hace que el visitante quiera quedarse, ver reaparecer el agua que se desvanece, y así presenciar el acto de testimoniar que esta obra constituye y realiza. Es en este sentido que el tiempo se convierte en una “forma”, un aspecto de la obra que desencadena la intensidad que nutre el afecto” (Bal 2022, 58). La intensidad afectiva de ese tiempo detenido, el tiempo que habilita, resulta de la relación que se establece entre los diferentes componentes del agenciamiento. Este está compuesto de actores tanto humanos como no humanos: el agua y la arena son materiales frágiles, evanescentes, y al mismo tiempo los elementos letales en la tragedia de la migración. En *Palimpsesto* el agua y la arena que han servido para ocultar y silenciar las muertes – el agua del Mediterráneo como fosa anónima, la arena como espacio de despojo de los cuerpos – se convierten en su opuesto, instrumentos de memoria e identidad. Pero es la manera particular en que la interacción de esos elementos, que forman ‘nombres’ y hace que interactuemos con esos nombres en una temporalidad particular lo que crea la *atmósfera afectiva* de la obra, creando un espacio de convivencia entre los presentes y los ausentes. Los nombres tienen una cualidad fantasmagórica que hace a los cuerpos presentes y ausentes. Al mismo tiempo, el detenerse, el retraerse, la contemplación, están en el lado opuesto a la velocidad con la que consumimos las narrativas de esas muertes en los medios – velocidad que expulsa, a través de la repetición y la banalización, la realidad de las muertes que ocurren a diario, la posibilidad de seamos afectados por esas muertes. Estas narrativas sobre la crisis de la migración en Europa, que no ingresan explícitamente en la obra, son sin embargo una dimensión discursiva, un substrato simbólico que participa igualmente del agen-

ciamiento. Palimpsesto nos transforma de testigos pasivos – si es que lo fuimos – en ‘testigos afectivos’.

Ser testigo de un acontecimiento es una intensidad de experiencia. El ser testigo es una práctica siempre atravesada por el afecto, porque no es posible ser testigo sin verse afectado – sin la experiencia de una intensidad ante aquello que se muestra, se narra o se evoca. Pero en esta obra no hay imágenes de cuerpos, ni gestos, ni rostros, ni relatos. En cambio, la obra nos deja como testigos frente a tenues nombres, agua, arena y el silencio. Solo nuestros propios pasos o las voces de los otros visitantes de la exhibición son audibles. El afecto que la obra genera – su efectividad efectiva, como refiere Bal – depende de ese particular agenciamiento que componen el agua, la arena, la aparición y desaparición de los nombres, el acto de caminar, detenerse, *darse* el tiempo. Como refiere Bal, “los actos de la memoria suceden en el tiempo y requieren tiempo. Cuando el olvido es reemplazado por la memoria, las cosas muertas cobran vida, la intensidad emerge y esto produce el afecto que sentimos” (59). Estos elementos heterogéneos – la arena, el agua, los nombres, la oposición entre la verticalidad del espacio y la horizontalidad de las losas, la forma del tiempo, las representaciones plurimedias sobre la crisis de la migración en Europa, la trayectoria histórica de esa crisis, la práctica del testimonio y el lugar del testigo – se relacionan en *Palimpsesto* de un modo contingente, provisional, dinámico produciendo la intensidad afectiva característica de la obra.

Conclusión

La pregunta por una metodología afectiva puede ser respondida de maneras diversas. Por una parte, es posible recurrir a los métodos existentes y adaptarlos focalizándonos en una dimensión que hasta la irrupción del estudio de los afectos había sido relegada o descuidada. El análisis de los rasgos formales de las obras literarias o visuales es también crucial en el estudio del afecto y, en este sentido, es esencial que un análisis afectivo de cuenta de las cualidades formales de las obras y de cómo esos rasgos formales producen, *performativizan* y hacen circular afectos y emociones.

Como alternativa a los métodos existentes – aunque naturalmente no los excluye sino que se apoya en ellos – la noción de *assemblage* provee una óptica o un modo de pensamiento para enfocar las dinámicas afectivas. La dificultad que entraña la noción de *assemblage* en tanto método es que no determina qué elementos debemos tener en cuenta, cuáles son los límites específicos del *assemblage*, cuan recurrentes o contingentes son las relaciones que los vinculan. En otras palabras, la sensibilidad y las decisiones del investigador juegan un rol fundamental – mucho más que en los métodos tradicionales que están codificados y determinan con precisión los pasos a seguir. La descripción de un ensamblaje afectivo depende en gran medida de la perspectiva personal del investigador, de sus herramientas teóricas y metodológicas previas, de la adopción de una determinada posición mas allá de la mera aplicación de un concepto. Nunca se trata, naturalmente, de la mera aplicación de un concepto. Y en este sentido, la metodología

afectiva – o la pregunta por la metodología – nos recuerda que el método es siempre performativo: no describe simplemente un mundo, sino que lo crea. En esa creación la sensibilidad del investigador, su propia implicación, su capacidad de ser movilizadо por lo que estudia definen la potencia y el valor de la crítica afectiva.

Bibliografía

- Ahmed, Sara. 2015. *La Política Cultural de Las Emociones*. Translated by Cecilia Olivares Mansuy. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Back, Les, and Nirmal Puwar, eds. 2013. *Live Methods*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Bal, Mieke. 2002. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- . 2022. 'Afectivamente Efectivo: El Afecto Como Estrategia Artístico-Política'. In *Afectos y Violencias En La Cultura Latinoamericana*, edited by Reindert Dhondt, Silvana Mandolessi, and Martín Zícarí, 51–80. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Berg, Anna L., Christian von Scheve, N.Yasemin Ural, and Robert Walter-Jochum. 2020. 'Reading for Affect: A Methodological Proposal for Analyzing Affective Dynamics in Discourse'. In *Analyzing Affective Societies: Methods and Methodologies*, edited by Antje Kahl, 45–62. London: Routledge.
- Blackman, Lisa. 2015. 'Researching Affect and Embodied Hauntologies: Exploring an Analytics of Experimentation'. In *Affective Methodologies: Developing Cultural Research Strategies for the Study of Affect*, edited by Britta Timm Knudsen and Carsten Stage, 25–44. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bøhling, Frederik. 2015. 'The Field Note Assemblage: Researching the Bodily-Affective Dimensions of Drinking and Dancing Ethnographically'. In *Affective Methodologies: Developing Cultural Research Strategies for the Study of Affect*, edited by Britta Timm Knudsen and Carsten Stage, 161–80. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Brinkema, Eugenie. 2014. *The Forms of the Affects*. Durham: Duke university press.
- Coleman, Rebecca, and Jessica Ringrose, eds. 2013. *Deleuze and Research Methodologies*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- DeLanda, Manuel. 2006. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. London and New York: Continuum.
- Gregg, Melissa, and Gregory J. Seigworth, eds. 2010. *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke university press.
- Grossberg, Lawrence. 2010. 'Affect's Future: Rediscovering the Actual in the Virtual'. In *The Affect Theory Reader*, edited by Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth, 309–38. Durham: Duke university press.
- Kahl, Antje, ed. 2020. *Analyzing Affective Societies: Methods and Methodologies*. London: Routledge.
- Knudsen, Britta Timm, and Carsten Stage, eds. 2015. *Affective Methodologies: Developing Cultur-*

- al Research Strategies for the Study of Affect*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kunstman, Adi. 2012. 'Introduction: Affective Fabrics of Digital Cultures'. In *Introduction: Affective Fabrics of Digital Cultures*, edited by Athina Karatzogianni and Adi Kuntsman, 1–17. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Law, John. 2004. *After Method: Mess in Social Science Research*. London and New York: Routledge.
- Massumi, Brian. 1995. 'The Autonomy of Affect'. *Cultural Critique*, no. 31: 83–109.
- . 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
- Schankweiler, Kerstin, and Philipp Wüschner. 2019. 'Pathosformel (Pathos Formula)'. In *Affective Societies: Key Concepts*, edited by Jan Slaby and Christian von Scheve, 220–30. Oxon: Routledge.
- . 2020. 'Images That Move: Analyzing Affect with Aby Warburg'. In *Analyzing Affective Societies: Methods and Methodologies*, edited by Antje Kahl, 101–19. London: Routledge.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 2003. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, and Adam Frank. 1995. 'Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins'. *Critical Inquiry* 21 (2): 496–522.
- Seyfert, Robert. 2012. 'Beyond Personal Feelings and Collective Emotions: Toward a Theory of Social Affect'. *Theory, Culture & Society* 29 (6): 27–46.
- Slaby, Jan, Rainer Mühlhoff, and Philipp Wüschner. 2020. 'Concepts as Methodology: A Plea for Arrangement Thinking in the Study of Affect'. In *Analyzing Affective Societies: Methods and Methodologies*, edited by Antje Kahl, 27–42. London: Routledge.
- Stewart, Kathleen. 2007. *Ordinary Affects*. Durham and London: Duke University Press.
- Wetherell, Margaret. 2012. *Affect and Emotion: A New Social Science Understanding*. London: Sage.

Silvana Mandolessi (KU Leuven)

silvana.mandolessi@kuleuven.be

Silvana Mandolessi es profesora de Estudios Culturales en la Universidad de Lovaina (KU Leuven). Sus áreas de investigación incluyen memoria colectiva y desaparición, literatura latinoamericana, cultura digital y teoría afectiva. Ha dirigido el proyecto ERC "Digital Memories" (2016-2021), sobre el impacto del giro digital en la formación de la memoria colectiva. Es autora de *Una literatura abyecta: Gombrowicz en la tradición argentina* (Brill, 2012), co-autora de *Digital Reason: A Guide to Meaning, Medium and Community in a Modern World* (Leuven UP, 2020), y co-editora de *Affective Arrangements and Violence in Latin America* (special issue *Journal of Latin American Studies*, 2023), *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana* (Iberoamericana/Verveurt, 2022), *Disappearances in Mexico: From the 'Dirty War' to the 'War on Drugs'*. (Routledge, 2022), *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio* (Eudeba, 2019) y *Estudios de memoria* (Eduvim 2015), además de números

especiales de las revistas *European Review* y *Nuevo Texto Crítico*.

LA HISTORIA COMO DESILUSIÓN (Y COMO FELICIDAD)

EN TORNO A FICCIÓN PRIVADA DE ANDRÉS DI TELLA

POR CECILIA MACÓN

History as disappointment (and happiness).

Regarding Andrés Di Tella's *Private Fiction*

Resumen:

Este trabajo explora en términos afectivos una de las narrativas más frecuentemente utilizadas para dar cuenta del pasado: la de la desilusión. No se trata de juzgar si esta matriz está justificada por los hechos mismos –eventualmente esto refiere a otro tipo de discusión–, sino describir ciertas características de este modo de aproximarse al pasado que tiene un fuerte impacto público. Para desplegar esta pretensión me concentraré en una película reciente del cineasta argentino Andrés Di Tella, *Ficción privada* (2019). El análisis obliga también a referirme a otras dos películas de Di Tella con las que *Ficción...* conforma una suerte de trilogía: *La televisión y yo* (2003) y *Fotografías* (2007). Este pasaje por los tres documentales llevará, guiado por las imágenes en movimiento de Di Tella, a poner en relación tensionada la narrativa de la desilusión con la de la felicidad y a esta, casi inevitablemente, con la de la esperanza.

Palabras clave: Desilusión, Andrés Di Tella, afecto, posmemoria, esperanza.

Abstract:

This article explores in affective terms one of the most frequently used narratives to account for the past: that of disappointment. It is not a matter of judging whether this matrix is justified by the facts themselves –eventually this refers to another type of discussion–, but of describing certain characteristics of this way of approaching the past that has a strong public impact. To unfold this claim, I will focus on a recent film by Argentine filmmaker Andrés Di Tella, *Private Fiction* (2019). The analysis also forces me to refer to two other films by Di Tella with which *Fiction...* forms a trilogy: *The Television and Me* (2003) and *Photographs* (2007). This passage through the three documentaries will lead, guided by Di Tella's moving images, to put the nar-

rative of disappointment in tension with that of happiness and the latter, almost inevitably, with that of hope.

Keywords: disappointment, Andrés Di Tella, affect, postmemory, hope.

Hace ya medio siglo Hayden White abrió las discusiones sobre la nueva filosofía de la historia a partir de una premisa general y bastante persuasiva: la historia suele ser contada desde alguna matriz narrativa que permita ser interpretada por quien la consume. Se trata de patrones literarios similares a los utilizados por la ficción (White, 1992a) que no resultan ser meras formas, sino que contienen en sí mismos posiciones ideológicas y éticas. En este trabajo, me interesa explorar en términos afectivos una de las narrativas más frecuentemente utilizadas para dar cuenta del pasado: la de la desilusión. No voy a intentar juzgar si esta matriz está justificada por los hechos mismos –eventualmente esto refiere a otro tipo de discusión–, sino describir ciertas características de este modo de aproximarse al pasado que tiene un fuerte impacto público. Para desplegar esta pretensión me concentraré en una película reciente del cineasta argentino Andrés Di Tella, *Ficción privada* (2019). El análisis obliga también a referirme a otras dos películas de Di Tella con las que *Ficción...* conforma una suerte de trilogía: *La televisión y yo* (2003) y *Fotografías* (2007). Este pasaje por los tres documentales llevará, guiado por las imágenes en movimiento de Di Tella, a poner en relación tensionada la narrativa de la desilusión con la de la felicidad y a esta, casi inevitablemente, con la de la esperanza. Se trata de modos de contar historias públicas y privadas que señalan la productividad del lazo entre afectos y narración, pero también con otras instancias lingüísticas.

Explorar la dimensión afectiva que atraviesa un modo de contar la historia pública como es la desilusión –y sus derivaciones sobre la idea de felicidad— implica aceptar el empaste entre lenguaje y afectos y una capacidad performativa que, como veremos, se construye en el entramado de esa superposición. Se trata entonces también de enfocarnos –como una suerte de objetivo secundario de este texto— en la posibilidad de reafirmar que los afectos son capaces de conformar una perspectiva crítica en su lazo con el lenguaje. Veremos, además, que la desilusión puede resultar un caso paradigmático para abrir la discusión sobre una posmemoria sostenida en la perspectiva de la tercera generación.

Recordemos que, según las definiciones más consensuadas (Massumi, 2002; Gould, 2009), retomadas por quienes se ubican en una línea de reflexión deudora de Gilles Deleuze y de su lectura de Baruch Spinoza, los afectos, entendidos como la capacidad de afectar y ser afectados, pertenecen al orden de la intensidad y el encuentro entre cuerpos. Resultan así desestructurados, transindividuales y pre-lingüísticos, encarnan la capacidad de respuesta ante el mundo y suponen un encuentro, una intensidad o lugar de relación (Massumi, 2002: 35). Las emociones, por su parte, son la expresión de tales afectos atravesados por la dimensión cultural expresada en su codificación. Esta distinción no es plenamente aceptada por todas las discusiones producidas en el marco que nos ocupa. En este sentido, resulta importante destacar, por ejemplo, tanto las objeciones de Margaret Wetherell (2012) y de Eugenie Brinkema (2014) a la diferencia en sí misma, como el ingreso a la discusión de vocabularios transversales como el

desplegado alrededor de las ideas de “sentimientos”, “sentidos” o “sensaciones” apostando al análisis crítico del modo en que las narrativas construidas alrededor de las emociones impactan sobre la experiencia colectiva y viceversa¹. En este caso, más que discutir esta distinción como he hecho en otro lugar (2020), me preocupa explorar la dimensión afectiva de las narrativas históricas en su posible capacidad crítica, un lazo donde se diluye la diferencia aludida, pero donde, además, se vindican las posibilidades críticas del orden emocional que reenvían a la experiencia afectiva. Puntualmente, se trata aquí de cuestionar el supuesto de que la aproximación al pasado peca por ingenua y burdamente apegada a lo que fue o a lo que será si se deja atravesar por una matriz afectiva. Bajo la dicotomía ya clásica establecida por Massumi y sus discípulos la desilusión es, ciertamente, una emoción: contiene algunas características propias de los afectos, pero también de las narrativas, es decir, del orden lingüístico. Es, como veremos, profundamente performativa, y articula el sentido de un final con las posibilidades –o su ausencia— a futuro.

Ficción privada: posmemoria y afectos críticos

Me gustaría comenzar entonces analizando algunos de los problemas abiertos por *Ficción Privada* (2019), una película reciente que responde al género de la docuficción² y donde se expone el modo en que las narrativas sobre el pasado se construyen a través de configuraciones afectivas. Entendidas como “constelaciones únicas de un sitio intensivo en afectos de la vida social pensadas como nudos sostenidos en la tensión entre la transformación y la consolidación” (Slaby, 2019: 111) las configuraciones resultan contingentes, pero a la vez eficaces y generan “prácticas afectivas”, una instancia que da cuenta de lo emocional tal como aparece en la vida social (Wetherwell, 2012: 4). En nuestro caso, son estas constelaciones las que tornan performativas a las narrativas.

Filmada por Andrés Di Tella a raíz de la muerte de su padre, el sociólogo argentino Torcuato Di Tella, *Ficción...* es la reconstrucción de la historia de amor y ruptura entre su padre y su madre, la psicoanalista de origen hindú Kamala Di Tella. Aquí, el orden afectivo asociado a una instancia meramente privada tal como es el amor romántico experimentado entre Torcuato y Kamala, cobra dimensión política, un desplazamiento clave que tiñe cada una de las escenas. De algún modo, es el espacio oscilante entre lo público y lo privado, con sus tensiones y sus silencios, aquello que conforma el interés de la película desde su escena inicial: el primer plano de una vieja foto en blanco y negro de una casa anónima en manos del director en su recorrida por un parque porteño. El misterio de lo privado puesto a circular en manos ajenas a través del espacio público. Se trata, seguramente, de una de las tantas fotos abandonadas que se apilan en

1 De todos modos, más allá del uso productivo de estas ambigüedades terminológicas, lo cierto es que existe cierta coincidencia en que nos enfrentamos a instancias de la experiencia colectiva fuertemente performativas; se trata de actos y no meramente de padecimientos.

2 Para un análisis del estatuto del “documental” en el cine de Andrés Di Tella, véase: Horne, 2016.

la ciudad buscando algún encastre en el presente. No sabemos de quien fue esa casa; tampoco por qué se guardó la foto, ni por qué alguien la descartó. Como con el archivo de sus padres, el director sabe que solo queda inventar respuestas. ¿Es posible resolver el misterio de quienes supuestamente sí conocemos como Kamala y Torcuato sin optar por la invención? La respuesta es no. Después de todo, como se dice explícitamente en la película, los padres imaginan a lxs hijxs, pero también lxs hijxs imaginan a los padres.

Veremos aquí que esta película dedicada a una historia tal vez privada narrada centralmente desde el reconocimiento de la desilusión se transforma también en una mirada sobre proyectos públicos atravesados por el mismo sentir: las sucesivas debacles económicas argentinas, las dificultades afrontadas por proyectos emancipatorios como la antipsiquiatría, las evidencias brutales –y a veces negadas– del racismo, el sufrimiento de migrantes y desplazadxs que atraviesan el mundo esperanzados y la frustración de proyectos intelectuales tan monumentales como trancos. Tal como señala la voz en *off* del propio director en un momento de la película: “me gusta pensar que la historia de mis padres es la historia del siglo XX”. Mejor dicho, como aclara el propio Di Tella, la fábula del siglo XX.

Esta superposición, que es también un desplazamiento constante, resulta encarnada en las estrategias elegidas por Di Tella. A partir de cartas que su padre intercambió con su madre a lo largo de los veinte años que permanecieron juntos, el director, con la ayuda de fotos también heredadas, busca reconstruir o imaginar –sin intentar distinguir entre ambas acciones– la relación entre sus padres muertos. El cineasta argentino había dedicado ya una película anterior –*Fotografías* (2007)– a recordar a su madre y otra, *La televisión y yo* (2003), a la historia de su familia paterna, donde había echado mano a algunas de estas mismas estrategias. En *Ficción Privada*, se trata de poner a dialogar las figuras paternales fantasmales con las que, según confiesa, sigue conversando en su imaginación, pero también de contactar ese pasado perdido con la generación siguiente encarnada en su hija Lola de 12 años, su interlocutora en momentos clave de la película. De algún modo, los diálogos que establece con Lola pueden definirse como la conformación de la mirada de la tercera generación sobre aquello que se conoce como posmemoria. Recordemos que, según Marianne Hirsch, la idea de posmemoria “se distingue de la de la memoria por una distancia generacional, y de la de historia por una profunda conexión personal. La posmemoria caracteriza la experiencia de aquellos que crecieron dominados por las narrativas anteriores a su nacimiento, cuyas historias tardías son evacuadas por las historias de la generación anterior moldeadas por eventos traumáticos que no pueden ser comprendidos ni recreados” (Hirsch 1997: 22). Si bien este concepto ha sido utilizado para indagar en la experiencia de hijxs de quienes experimentaron el pasado en forma directa, *Ficción...* enlaza la perspectiva de Andrés, el hijo, con la de la nieta de la pareja cuya historia se intenta reconstruir. Aquí, la voz de Lola –sostenida persistentemente en una frontalidad feroz– es la que encuentra siempre las palabras que a su padre se le escapan a la hora de describir una situación. Resulta siempre la voz que visibiliza las sucesivas pérdidas que no son más que la cara más brutal de la desilusión. Si la desilusión de la primera generación encarnada en la vida de Kamala y Torcuato no termina de ser aceptada como tal por los propios protagonistas, la mirada crítica de la

generación encarnada por la nieta transforma esa misma desilusión, ya algo despersonalizada, en una narrativa más; en un hecho cierto y resignado más que en una mera sospecha. “No hay verdor que dure 100 años”, dice Torcuato en una carta leída por su hijo de forma más que pausada. Pero, ¿hubo aquí verdor?

El espectador se enfrenta así a un diálogo afectivo entre tres generaciones que, entre otras cosas, pone permanentemente en cuestión la tensión presente entre lo privado y lo público y la que existe entre los hechos del pasado y nuestra necesidad de imaginarlos a través de la ficción que construimos a la hora de encarar el duelo. Se trata de poner en juego nuestros deseos mediante fotos e imágenes de archivo, pero también de la puesta en escena de los diálogos extraídos de las cartas entre sus padres a través de la actriz Denise Groesman y el actor Julián Larquier Tellarini, quienes los encarnan exhibiendo también sus propios conflictos personales. Efectivamente, mientras ensayan la lectura de las cartas se enfrentan sobre la interpretación de esos fragmentos poniendo en juego sus tensiones como –¿supuesta? — pareja. Discuten sobre la soledad, sobre la desilusión del otro, sobre la imposibilidad de entenderse. Sin que sepamos si esa suerte de diálogo al pie entre los actores es ficcional o real, sus voces encarnan la lectura de cartas que reconstruyen la vida de Kamala y Torcuato en Estados Unidos, India, Chile, Argentina y, muy especialmente, Gran Bretaña donde, además, se encontraba el director al morir su madre. Hay repetidos viajes en tren, múltiples caminatas, paseos en auto, visitas a lugares distantes. En definitiva, un movimiento permanente que parece haber sido la base del desencuentro de la pareja y también de la errancia de la historia del siglo XX. Como escribe el propio Andrés Di Tella: “¿Qué mejor instrumento para contar una relación que una correspondencia? A través de sus propias voces, rescatadas del túnel del tiempo, aparece también la Historia con mayúscula; o mejor, como el destino individual forma parte siempre de una experiencia colectiva y como el presente de cada uno se vuelve Historia de todos” (Di Tella, 2021: 254-255).

La exposición afectiva de la dimensión temporal y de su articulación con cierta mirada distanciada a través de un orden clave para pensar lo público como es la desilusión –la íntima y la política— cumple aquí un papel fundamental. Impulsada por los comentarios de Lola, se trata de una mirada que superpone apego y distancia crítica a la vez, ubicándose siempre en ese abismo que tensiona emociones y afectos y a estos con el lenguaje.

La desilusión queda condensada de algún modo en un intercambio epistolar entre Kamala y Torcuato a raíz de *La piel de zapa*, reactualizado por las voces de lxs actorxs mientras la imagen los muestra atravesando un puente ferroviario en plena noche. Ella le dice: “hay allí una relación siniestra entre los deseos y la muerte. Morir porque se cumplen tus deseos. Siempre pensé que era al revés; que la gente se enfermaba y se moría por no poder cumplir los deseos”. ¿Se muere por no cumplir los deseos o se muere por cumplirlos? La respuesta parece estar en la primera opción. Morir de desilusión.

El triple recuerdo de la visita de la pareja a un museo de Londres es, en ese sentido, también clave. La carta de Kamala leída hoy por Denise en un estudio de grabación dice: “¿te acuerdas del antiguo violín de ese museo de los instrumentos cerca del lago? Descubrimos que estaba rajado y yo te pregunté: si lo seguían tocando, si se iría a romper”. Más adelante, la voz de

Edgardo Cozarinsky –como dice el director, uno de los pocos amigos de su padre aún vivo— se ocupa de encarnar la versión de Torcuato de la escena en una carta dirigida a su hijo: “fuimos a visitar ese museo de instrumentos musicales antiguos. No había nadie. Solo un cuidador en la entrada. Kamala se quedó mirando un violín antiguo; creo que del siglo XVIII. Un lugar que seguramente está igual. No sé por qué me acuerdo siempre de ese violín”. Unos minutos más tarde, también en una sala de grabación, las voces de Denise y Julián rapean juntas: “vos me preguntás si el violín aún funcionaba. Si lo siguen usando se va a romper. Se va a romper. Él se va a romper”. Revivir el momento en que nació la intuición de la caída de una ilusión de vida en común. Sospechar de ese instante, pero ser incapaz de saber por qué. Armar un dúo con esas palabras cuando ambos ya están muertos. La desilusión es esa incomprensión, pero también la superación y la admisión de una crisis que, como las palabras del viejo fax enviado por Andrés hace un par de décadas, se va tornando ilegible.

Así como la dimensión afectiva es la responsable de conectar, pero también de separar personas, es también aquí la encargada de unir lo privado, aún de manera transversal pero insistente, con la política. Es que más allá de que la película sea en principio una ficción sobre lo privado lo es también, y muy sustancialmente, sobre la esperanza frustrada de la historia del siglo XX: es la utopía de la vida en el *kibutz*, la visibilidad radical de la injusticia en la India, misteriosos viajes a la China de Mao-Tse-Tung y a la Unión Soviética, la admiración por la rebelión haitiana encabezada por Toussaint L'Ouverture. Es el *travelling* detenido sobre las paredes de Buenos Aires durante los últimos meses de la dictadura con pintadas que reclaman “Aparición con vida” y “Volveremos” seguido por una frontal visita al cementerio. Son los fantasmas de sus padres, pero también de lxs desaparecidxs, de lxs desplazadxs, de los proyectos frustrados de modernización latinoamericana. Allí está, por ejemplo, la escena –extraída de *La televisión y yo*– que registra la visita de Torcuato Di Tella a las casi ruinas de lo que alguna vez fue la próspera empresa familiar, emblema del deseo de progreso regional. Así, el modo en que se encara aquí la desilusión como un afecto que atañe/enlaza lo público con lo privado y anuda afectos con distancia crítica es un ejemplo relevante a la hora de construir una narrativa sobre el pasado. El análisis de este gesto afectivo en una operación crítica específica, generada gracias a su tensión con el distanciamiento, implica hacer foco en la pérdida como algo constituyente de lxs protagonistas, pero también de la historia pública.

Me gustaría señalar un rasgo adicional que considero clave: el papel que tiene aquí el psicoanálisis en el modo de interpretar y ejecutar los afectos asociados al luto. No solo se trata de que Kamala Di Tella haya sido psicoanalista o que el relato de la visita a la casa de Sigmund Freud en Londres ayude a desarmar la relación entre el presente y el pasado, sino también de que el modo en que se construye el lazo entre las generaciones está sostenido en una matriz que es afectiva y psicoanalítica a la vez: son los afectos asociados a la desilusión, pero también a la sospecha de haber “matado el padre”, repetido más de una vez aquello, que impulsa el luto. Es que el luto, de algún modo, implica convivir con esa culpa y transformarla en desilusión. Si la desilusión es el deseo que no se cumple y puede llevar la muerte, el reconocimiento de ese deseo como pérdida puede construir el sentido de un final, es decir, el corazón de un relato.

La desilusión tiene además una característica clave: es, ciertamente, un afecto retrospectivo. Si la apatía es puro presente y la esperanza es por definición prospectiva, esta característica temporal propia de la desilusión no solo no es menor, sino que además la transforma en clave a la hora de constituir narrativas sobre el pasado. Inevitablemente se trata de una configuración afectiva, no solo construida después del final, sino que además es constitutiva de ese final. Un final contenido como contrafáctico en la propia esperanza (Bloch, 2007), pero que con el correr del tiempo se transforma en real y aspira a teñir el futuro a su manera.

Contrariamente al fracaso que implica un mero objetivo no cumplido (Halberstam, 2011), la desilusión encarna una suerte de incomodidad asociada a una promesa incumplida de felicidad (Ahmed, 2010). Efectivamente, si en formulaciones ya clásicas el fracaso refiere a genealogías perdidas (Halberstam, 2011: 15) y la felicidad está sostenida en la lógica del diferimiento (Ahmed, 2010), la desilusión es la ruptura de la ilusión –en el sentido de esperanza, pero también de espejismo– que construye una tensión paradójica entre la sorpresa, la resignación y la tristeza. Es un deseo de felicidad que al quebrarse ilumina de manera eficaz el pasado y lo despega de la mera inmediatez. Efectivamente, la desilusión refiere a un orden afectivo asociado a algo que podría haber sido y no fue: es un sentir, pero también su aceptación crítica. Más cerca de la imaginación que del enfrentamiento concreto asociado al fracaso, la desilusión queda condensada en una escena clave de la película de Andrés Di Tella. Al evocar el momento de mayor crisis de la relación entre sus padres se lee un fragmento de una carta de Torcuato que dice: “el secreto de la felicidad estaba a la vuelta de la esquina (...) no supimos encontrar el secreto juntos”. Pero fue solo muchos años después que se pudo adivinar que la felicidad como objetivo de la esperanza estuvo tan cerca. Ese futuro marcado afectivamente para siempre como idealidad – “un hacer hacia el futuro” (Muñoz, 2009: 1) – se enlaza con un proceso de lenta desidealización a medida que se transforma en pasado. Es que, como se señaló más arriba, la desilusión está contenida en la idea misma de esperanza. El riesgo de su decepción no es algo externo, sino una dimensión que permea ese deseo de futuridad contenido en la esperanza misma (Muñoz, 2009: 9). La desilusión es así siempre sobre algo que ya sucedió convirtiéndose en una de la forma de la clausura ya contenida como posibilidad en el inicio de la esperanza. Pero también es capaz de revisar el pasado –aunque no el futuro– de manera esperanzada: “puedo creer que durante un tiempo fueron felices”, dice en un momento Andrés Di Tella. No cree, solo puede hacerlo.

Si en *Ficción...* la ilusión rota está en principio asociada a la felicidad doméstica, su sutil traspaso a lo público resulta recurrente a lo largo de la película. Algo del pasado que no logró materializarse cruza aquí desilusión con arrepentimiento. Es la historia que no avanzó hacia donde se prometió. Son expectativas no llenadas que motivan un desencanto en el que se centra la motorización crítica de la dimensión afectiva: aun cuando se trate de expectativas no llenadas, la desilusión contiene una dimensión distanciada que la torna compatible con la acción hacia el futuro o que puede resultar en la indiferencia o la apatía, pero siempre apropiada como modo para volver sobre el pasado. La pregunta entonces siempre es: ¿qué hacer con la desilusión?

La felicidad y su caída

La ilusión que se diluyó en *Ficción...* hasta hundirse en el desencanto puede ser interpretada como el resultado de la caída de una narrativa de felicidad sostenida en la idea de progreso. Justamente, las dos películas anteriores de Di Tella con la que conforma una trilogía dan cuenta de distintos modos de entender la felicidad.

Como señalé más arriba, si *La televisión y yo* (2003) suele ser descripta como la película que Di Tella filmó para indagar en su familia paterna fundadora de la gran burguesía latinoamericana, *Fotografías* (2007) es, sin dudas, la encargada de aproximarse a la figura de su madre. En un punto es el dialogo entre estas dos películas lo que constituye las bases sobre las que *Ficción...* despliega su visión de la desilusión. En *La televisión...*, Di Tella realiza un paralelo entre dos figuras clave del proyecto modernizador de la Argentina: el pionero de la radio y de la televisión Jaime Yankelevich y Torcuato Di Tella (padre), fundador de la empresa de electrodomésticos donde se originó la fortuna y el prestigio de la familia. A través de la reconstrucción del ascenso y caída de estas empresas Di Tella da cuenta de la gestión de una ilusión que no estuvo encarnada meramente por los dos líderes empresarios. La felicidad que se disuelve es la de un plan de modernización que es a la vez un proyecto de acumulación de capital material y simbólico por parte de una *élite* en formación y la de cierto modo de entender la felicidad pública. Efectivamente, la felicidad pública en tanto un espíritu radical que impulsa el desarrollo de la sociedad a través del compromiso colectivo (Segal, 2017: 28) implica imaginar ese futuro como pleno. Sugiere pensar ese objetivo como permanente; su pretensión es, en algún punto, la de refutar la posibilidad de su propio fin. Es esa felicidad enraizada –que puede ser la de carácter público, pero también la pretendida por un ideal como el del amor romántico – la que se desmorona ante nuestros ojos en *La televisión y yo*. Lo que se quebró es un proyecto colectivo que entendió la felicidad pública como firmeza.

El eje de *Fotografías* está centrado en el viaje del Andrés Di Tella adulto junto con su esposa e hijo mayor hacia la India para así tomar contacto con la familia materna. Intrigado por las razones de su madre para cortar cualquier vínculo que pudiera haber tenido con su familia india, el cineasta emprende el viaje a pesar del desencanto sobre el que le previene su padre –“Ya es tarde”, le dice parado ante la tumba de Kamala–. Es un viaje personal hacia el pasado de lo que podría haber sido su familia ampliada y no lo fue ni podrá serlo jamás. Es también la reconstrucción de la dificultad de Kamala para encarnar esa felicidad imposible que buscó con sus mudanzas –a Estados Unidos, a Gran Bretaña, a Argentina–, pero también el planteo de un tipo de felicidad que sí podría haber sido. Es la historia del desapego de Kamala hacia la India y de su apego forzado y frustrado hacia personas, proyectos y lugares diversos. También de la búsqueda inútil de algún tipo de apego por parte de su hijo hacia su familia india. Y siempre, en el trasluz, el cuestionamiento insistente hacia las esencias nacionales, cualquiera estas sean. Justamente, tras reconstruir esta serie de arraigos fallidos que pretendían encarnar la felicidad individual como plenitud, hacia el final de la película Di Tella deja deslizar una clave. Junto a una

imagen a color de Kamala sonriente con el pelo al viento, se escucha: “de pronto, un recuerdo de felicidad de mamá. Una vez, yo tendría 7 años, el auto se quedó sin nafta y recuerdo que bajamos por una pendiente con el motor apagado simplemente llevados por una inercia. A lo mejor esa imagen sea la imagen de lo que ella aspiraba. Su deseo de sacarse de encima el peso insostenible de la identidad, la familia, la nacionalidad, la sangre, la raza. Solo pensarlo me da una extraña emoción”. Se trata sí de otro tipo de felicidad. En un punto es una felicidad radical, si por radical entendemos aquello que implica la disolución más que la prosecución de un plan. Es la felicidad del alivio y no ya la culpa ante el desapego. En esos minutos casi finales de *Fotografías* ya no hay ilusión de permanencia, sino la de un vacío. Es una felicidad que no resulta ni apunta a una ilusión. Tal vez, después de todo, sea esa felicidad radical la única posible tras la desilusión.

A lo largo de las tres películas la dimensión afectiva se presenta entonces como contingente e imperfecta, pero a la vez es la encargada de conectar generaciones y espacios distintos transformándose en una herramienta crítica capaz de construir duelos. Si recordamos que el duelo implica aproximarse a una pérdida a través de una elaboración que incluye una dinámica afectiva (Sosa, 2014) hay aquí una suerte de desilusión de la fantasía de permanencia –de un ser próximo, de una idea, de un futuro imaginado– que se considera perdida. Recordemos que el duelo construye sin dudas relaciones sociales (Butler, 2004) gracias al tejido de una narrativa alrededor de aquello que está ausente; en este caso atravesada por la desilusión como punto de partida para pensar la felicidad pública y/o privada de otro modo.

Contar la desilusión

A lo largo de *Ficción privada*, remitir a los afectos no implica dar cuenta de una instancia meramente inmanente, sino de un espacio mediado, construido, inventado, pero también donde los cuerpos presentes y los fantasmas colisionan. La insistencia a lo largo de las escenas de que se trata de imaginar lazos y sentimientos, y no solo de encontrarlos, condensa esta pretensión: aquí la distinción entre emociones, afectos y sentimientos se desdibuja. Esta evidencia me permite volver sobre la relación entre afectos y narrativas acerca del pasado poniendo en primer plano el orden lingüístico.

Una de las críticas más frecuentes desplegadas contra el giro afectivo es que se trata de una perspectiva que evade la capacidad del lenguaje para construir un arma crítica. A la hora de discutir esta observación –atravesando un camino inverso– es importante recordar un texto clásico de Stanley Cavell (2005) sobre el modo en que los enunciados contienen una dimensión afectiva. Al extender los enunciados performativos de John Austin, Cavell identificó los “enunciados pasionales”: instrumentos dedicados a insertar la subjetividad en la imagen del funcionamiento del lenguaje cotidiano y de la publicidad del discurso poniendo en cuestión la tendencia de la filosofía a minimizar el papel de las emociones. Después de todo, la función expresiva de los enunciados de orden práctico procede de la literatura, de la poesía, del cuerpo, del placer, de todo eso que nos hace humanos. Definidos como “improvisaciones en los desórdenes del deseo”, los enunciados pasionales ponen justamente en primer plano el rol del deseo y el de la

confrontación. Esta característica no anula su carácter cognitivo, del mismo modo que las narrativas de Hayden White aportan también conocimiento y no la mera visibilización de formas. O, en los términos aquí presentados, las narrativas sobre el pasado se sostienen en configuraciones afectivas que no por ello renuncian a su carácter epistémico ni al performativo, sino que por el contrario los constituyen.

Más recientemente, Linda Zerilli (2015) –en un intento por objetar las versiones del giro afectivo que sostienen la autonomía de los afectos– retoma algunos de estos argumentos. No se trata ya de hacer foco en la dimensión afectiva del lenguaje, sino en la necesidad de que el lenguaje conserve su capacidad crítica. La disputa entre modos conceptuales y no conceptuales de aproximarse al mundo –donde la teoría sobre afectos se presenta como crítica hacia la descorporización de la racionalidad– debería llevarnos, dice Zerilli, a señalar la imbricación entre razón y emoción y a mantenernos alertas a la hora de defender la capacidad crítica del juicio.

Mi interés en volver brevemente sobre estos dos argumentos se debe a la posibilidad de entender las narrativas históricas sostenidas en configuraciones afectivas y emocionales constituyen una capacidad crítica del juicio y, en términos de Cavell, una dimensión performativa donde los ‘enunciados pasionales’ son clave.

La desilusión es así, paradigmáticamente, un ejemplo de este tipo de configuración sobre lo sido. Es que la dimensión afectiva performa; es decir, hace cosas como construir narrativas sobre el pasado que, a la vez, conectan a las personas entre sí y con sus diversos entornos –pasados y futuros– y ubican lo sucedido en una relación específica con el porvenir.

El rol cumplido por la desilusión –pública y/o privada– nos muestra que resulta una narrativa extremadamente eficaz. Como la del optimismo o la del pesimismo, como la de la apatía o la esperanza es un modo de contar el pasado marcado por la dimensión afectiva. Las narrativas, tal como señala White, comprueban la capacidad de las ficciones para dotar a los acontecimientos de un significado (White, 1992b: 63) y, hasta en algunos casos, de persuadirnos sobre su supuesta veracidad. Si la desilusión es una construcción lingüística entre tantas su enlace constitutivo con la afectividad es lo que la torna en una acción.

La desilusión es, tal vez, una de las configuraciones afectivas privilegiadas de la aproximación al pasado. De hecho, es la que abunda como eje de disputas en las reconstrucciones históricas –sobre la Historia Argentina del siglo XX, sobre la Revolución Francesa, sobre las utopías de las décadas del '60 y '70, sobre las promesas del fin del racismo en Estados Unidos–. La desilusión nos invita siempre a tomar una decisión acerca de qué hacer con ese sentimiento. Nos coloca ante un abismo y nos aleja del supuesto de que todas las narrativas son tranquilizadoras. Supone una mirada distanciada y apegada a la vez como la de la propia Lola. Es que sentirse desilusionado es también liberarse de un peso como la felicidad incumplida de Kamala para poder pensar otra. De hecho, la última escena de *Ficción...* nos vuelve a mostrar a Kamala sonriente con el pelo al viento como en *Fotografías*, pero esta vez intercalada con la de un Torcuato también sonriente, liviano, expuesto.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2010). *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press.
- Bloch, Ernst (2007). *El principio de la esperanza*. Madrid: Trotta.
- Brinkema, Eugenie (2014). *The Forms of the Affects*. Durham: Duke University Press.
- Cavell, Stanley (2005) *Passionate and Performative Utterances*. En: Goodman, R.B. *Contending with Stanley Cavell Philosophy the day after tomorrow*. Oxford: Oxford University Press.
- Butler, Judith (2004). *Precarious Life*. Nueva York: Verso.
- Di Tella, Andrés (2021). *Cuadernos*. Buenos Aires: Entropía.
- Halberstam, Jack (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.
- Hirsch, Marianne (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Horne, Luz (2016). Ficciones documentales: exceso afectivo y surgimiento de la ficción en *Fotografías*, de Andrés Di Tella. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXII, Núm. 257, octubre–diciembre 2016, pp. 837–853.
- Macón, Cecilia (2020). Rebeliones feministas contra la configuración afectiva patriarcal. Un relato posible para la agencia. *Revista Heterotopías*, Universidad Nacional de Córdoba, Vol.2, No. 5.
- Muñoz, José Esteban (2009). *Cruising Utopia*. Nueva York: NYU Press.
- Segal, Lynn (2017). *Radical Happiness*. Londres: Verso.
- Sosa, Cecilia (2014). *Queering Acts of Mourning*. Londres: Tamesis.
- White, Hayden (1992a) *Metahistoria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- White, Hayden (1992b). *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós.
- Slaby, Jan (2019) *Affective Arrangements*. En Slaby, J. et al. (eds.) *Affective Societies* Londres: Routledge.
- Zerilli, Linda (2015). The Turn to Affect and the Problem of Judgment. *New Literary History* 46(2), septiembre de 2015.

Cecilia Macón (Universidad de Buenos Aires-CONICET)

cmacon@yahoo.com

Cecilia Macón enseña Filosofía de la Historia en la Universidad de Buenos Aires y es investigadora del CONICET. Es Lic. y Dra. en Filosofía (Universidad de Buenos Aires), y MSc. en Teoría Política (London School of Economics and Political Science). Ha publicado los libros monográficos *Desafiar el sentir. Los feminismos como revulsión afectiva* (2021) y *Sexual Violence in the Argentine Crime Against Humanity Trials. Rethinking Victimhood* (2016). Ha editado los volúmenes *Pensar la democracia, imaginar la transición* (2006), *Trabajos de la memoria* (2006), *Mapas de la transición* (2010) –este último en colaboración con Laura Cucchi-, junto a Mariela Solana, *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado* (2015) y, con Daniela Losiggio, *Afectos Políticos. Ensayos sobre actualidad* (2017) y, junto a Mariela Solana y Nayla Vacarezza *Affect, Gender and Sexuality* (2021). Ha publicado extensamente en revista tales como *Historiein*, *Journal of Romance Studies*, *Mora*, *Journal of Latin American Cul-*

tural Studies, E-Misferica, Clepsidra, Deus Mortalis, Debate Feminista, Revista Latinoamericana de Filosofía, Juridikum-zeitschrift im Rechtstaat, etc. Desde 2009 coordina SEGAP, un grupo de investigación interdisciplinario dedicado a estudios de la memoria, teoría de género y estudios visuales, concentrándose en debates originados en las teorías de los afectos.

FRAGMENTOS DE UNA MEMORIA ASTILLADA:
ESQUIRLAS DE NATALIA GARAYALDE.
UNA PERSPECTIVA DESDE EL GIRO AFECTIVO
POR GUADALUPE RUSSO

**Fragments of a splintered memory: Natalia Garayalde's *Shards*.
A perspective from the affective turn**

Resumen

El presente trabajo buscará indagar a partir de la obra audiovisual de Natalia Garayalde, *Esquirlas* (2020), sobre los afectos, la memoria y el modo en que éstos pueden ser representados, en este caso, en el cine. La obra fílmica en cuestión nos impulsa a volver la mirada hacia nuestro pasado reciente. Los hechos ocurridos durante y después de la explosión de la fábrica militar en Río Tercero en 1995 son registrados y narrados desde la perspectiva de la autora cuando era niña con una videocámara que le regaló su padre para “guardar los recuerdos familiares”. El resultado es una obra que conjuga la memoria personal con la colectiva, que enlaza lo íntimo con lo político, esbozando así un complejo paisaje atravesado por los afectos. De esta forma, la obra nos permitirá recorrer el entramado afectivo que es la memoria y analizar cómo se puede materializar en el cine cuando los cuerpos están ausentes. En particular, nuestro trabajo se dedicará a señalar el rol de los afectos y el poder de las imágenes (y su reapropiación) como elementos cruciales para pensar el duelo tanto íntimo como colectivo a través del archivo audiovisual familiar.

Palabras clave: afectos, memoria, archivo, duelo, cine argentino

Abstract

The following work will seek to investigate, beginning from Natalia Garayalde's, *Shards* [Es-

quirlas] (2020), about affects, memory and the way in which they can be represented, in this case, in cinema. The film work in question drives us to turn our look towards our recent past. The events that occurred during and after the explosion of the military factory in Río Tercero in 1995 are recorded and narrated from the perspective of the author when she was a little girl with a camera that her father bought for her to “keep family memories”. The result is a piece of work that combines a personal memory with a collective one, that binds the intimate with the politic, thus, outlining a complex landscape traversed by affects. Therefore, the film will allow us to go through the affective network which is the memory and analyze how it can be materialized in film when bodies are absent. In particular, our work will be dedicated to point out the role of affects and the power of images (and their reappropriations) as crucial elements to think about grief, both intimate and collective, through the family archive.

Keywords: affects, memory, archive, grief, argentine cinema

Atmósfera afectiva: Pizza con champagne

El documental de Natalia Garayalde, *Esquiras* (2020) gira en torno al hecho calamitoso de la explosión ocurrida en la fábrica militar en Río Tercero, Córdoba, en 1995, en la que miles de proyectiles cayeron sobre la ciudad provocando la muerte de siete personas (oficialmente), sin contar los innumerables heridos, incendios y daños sobre la ciudad misma, ubicada a tan solo doscientos metros del límite urbano con la fábrica. En un comienzo la investigación arrojó que el incidente había sido accidental. Sin embargo, debido a la detección de irregularidades y presiones políticas la investigación continuó durante diecisiete años, tras los cuales se llegó a la conclusión de que la explosión había sido intencional. El resultado fue que los cuatro acusados –altos funcionarios de Fabricaciones Militares– fueron sentenciados y condenados, en tanto se estableció que la explosión fue provocada para encubrir el contrabando de armas a Ecuador y Croacia. El procesamiento de Carlos Menem, el entonces presidente de la nación, culminó con una sentencia a prisión, pero que nunca quedó firme, por lo que finalmente fue absuelto tras prescribir el delito.

Este episodio en la historia argentina constituyó otro momento funesto en los agitados años noventa. En el año anterior se había producido el atentado a la AMIA y dos años antes el atentado a la emabajada de Israel, por nombrar tan solo algunos casos que aún esperan justicia. La escena casi indescriptible de proyectiles volando y causando estragos sobre la población de la ciudad cordobesa (que contaba con 40.000 habitantes) fue uno de los episodios más catastróficos en la historia argentina. No sólo en un sentido literal, puesto que la ciudad se transformó a los ojos de cualquier espectador en una zona de guerra, sino como consecuencia del manejo político de trasfondo que condujo al acontecimiento. El actual intendente –quien contaba con trece años en ese entonces– lo recuerda como un “escenario dantesco” (Zerega, 2021). Este paisaje infernal es recogido por la cámara de Natalia Garayalde quien por entonces también tenía trece años.

Al comienzo del documental la autora relata que su padre le regaló una videocámara

Sony 8mm cuando tenía diez años “para guardar los recuerdos familiares”. De hecho, las primeras escenas retratan momentos entre padre e hija en la que se lo ve enseñándole a usar la cámara de video. Las primeras imágenes que se registran se dividen en dos clases: las de Río Tercero donde se muestran las casas, las calles, el tanque de agua, el río; y también de la casa familiar: la niña Garayalde realiza una toma que empieza desde la vereda y continúa hasta adentro de la casa, allí realiza primeros planos de objetos de distinto tipo, una casita roja de adorno, la pecera, un portarretratos. Ya desde el comienzo se percibe la confluencia de dos grandes ámbitos como lo son la ciudad y la casa.

La autora relata que se reencuentra con las filmaciones caseras de su niñez muchos años después cuando su hermana enferma de cáncer. El VHS rotulado como “Explosiones 1995” se encontraba en una caja mezclado entre otros videos caseros familiares, como así lo indican sus titulados: “Acto colegio”, “Primer partido Nico”, “Vacaciones”, “Consejos útiles”, “Videoclips por Gabi”, “Graduación Caro”. De este modo, la obra surge a partir del encuentro con estas imágenes inscriptas en su archivo personal. En ellas se observan escenas familiares, donde se los ve a sus integrantes en diversas situaciones íntimas, hogareñas, donde los chicos juegan y actúan frente a la cámara.

Dentro del espacio íntimo de la cotidianeidad, el contexto social se cuele a través de una escena en la que se puede escuchar la voz de una de las hermanas leyendo en voz alta un artículo periodístico sobre Zulemita Menem: “Se mueve por la noche porteña rodeada de fuertes guardaespaldas. El sábado 29 a la 1:20 perdió sus encantos cuando un fotógrafo y un cronista de *Noticias* registraron su salida de...”; y acto seguido: “Un joven que gritaba: ‘Sos un negro cabeza’. Las campañas antidiscriminatorias no son, evidentemente, su tema”. Estas breves interrupciones del clima hogareño, dan cuenta de lo que se podría llamar una “atmósfera” (*Stimmung*) en términos afectivos, un humor sentido colectivamente, “encarnado, espacialmente extendido, material y culturalmente inflexionado” (Riedel, 2019: 85).¹ Este comentario, leído al pasar, da cuenta de la injerencia del mundo social que se entrelaza inevitablemente con el mundo privado. El concepto de atmósfera permite pensar los sentimientos como aquello que puede ser experimentado en el mundo, donde los sujetos son afectados y afectan recíprocamente. Esta atmósfera puede ser sentida de distintas maneras, de forma más intensa –como el estar físicamente compenetrado en una multitud o en una manifestación– o más leve, como lo puede ser un trasfondo social o político, que no por ello deja de ser menos manifiesto. El clima político de la época menemista se inserta en la trama familiar a modo de atmósfera que invade el ambiente. Las andanzas de Zulemita y los conflictos sociales, la cacofonía de la escena argentina resumida en la repetida expresión “pizza con champagne”, dan cuenta de un clima de época. Esta coyuntura se entreteje y se unifica con el ámbito lúdico de la familia Garayalde. No se trata de pensarlos como elementos meramente indicativos de un contexto entendido como marco separado del ámbito privado, como si se trataran de dos elementos distintos en el que uno se coloca dentro del otro, sino de concebirlos como entreverados, inseparables y amalgamados. Es en este entrelazamiento donde los afectos circulan y se encarnan, produciendo y generando modos ser y

1 “Collectively embodied, spatially extended, material, and culturally inflected”

estar en ese mundo compartido.

Estos pequeños guiños son el preludio a lo que será el hilo conductor de la película: cómo el ámbito de lo más íntimo (la casa y la familia) se entremezclan con el ámbito de lo público, de lo político y de la historia en general. Las pequeñas historias dejan entrever un paisaje más amplio que excede al círculo familiar, pero a su vez la Historia –con mayúscula– se ve afectada por las microhistorias, puesto que se compone de todas ellas. En palabras de la propia directora se clarifica a través del juego infantil; lo lúdico, lo más minúsculo, se puede transformar en una herramienta capaz de registrar la Historia: “La cámara, que era un juguete, se convirtió en un dispositivo que registra un hecho histórico sin ser conscientes nosotros de lo que estábamos haciendo” (Gallego, 2021). Esto se hará más palpable al momento del día de la explosión, marcado en el film como un evento bisagra: “Después nada fue igual”. La transición desde la tranquilidad de la infancia a la pesadilla de la realidad se produce con el festejo de año nuevo, momento en el que se traza un símil terrible entre los fuegos artificiales y las detonaciones del 3 de noviembre.

Archivos familiares: Lo personal es político

Los sucesos registrados en primera persona por Natalia Garayalde demuestran el súbito horror al que se vieron sujetos los habitantes de Río Tercero. Una de las grabaciones muestra a una señora con su bebé en brazos a quien hacen subir al auto para resguardarla de la lluvia de proyectiles. La cámara toma, mediante un *travelling* improvisado, el horror que ocurre en las calles, la destrucción a cada paso, la gente huyendo a pie o en moto, con la ominosa nube negra en el fondo. Tras el cese de explosiones, cuando la familia regresa a su casa y la encuentran completamente destrozada, las imágenes señalan el techo atravesado por un proyectil. Quedó “patas para arriba”, como afirma la voz en off de Garayalde. La perspectiva en primera persona del acontecimiento visibiliza un tipo de experiencia que suele ser relegado por las narrativas históricas. Este tipo de registros dan cuenta de procesos afectivos y corporales que de otra forma no tendrían lugar en la Historia. Es a través de estos pequeños archivos familiares que la memoria puede sobrevivir físicamente, en este caso, en la materialidad del film.

Desde el giro afectivo, autoras como Ann Cvetkovich (2003) y Sara Ahmed (2015) se han referido a la construcción de un “archivo afectivo”. La primera plantea la idea de un “archivo de sentimientos” que cuestiona los mecanismos historiográficos mediante los cuales se selecciona qué sujetos y qué historias deben ser preservados mientras que otros son marginados. Una manera de evitar esta exclusión consiste en proporcionar instancias para que estas memorias sobrevivan a modo de registros en los textos culturales. Mientras para Cvetkovich estas inscripciones actúan como depósitos de emociones, para Ahmed el archivo no existe como una reserva de afectos, en el sentido de un lugar concreto en el que éstos se alojan. Por el contrario, los afectos son dinámicos y se desplazan constantemente entre objetos y sujetos formando redes de contacto, donde lo personal y lo público interactúan entre sí. Desde esta perspectiva los afectos se comportan como prácticas sociales, culturales y políticas. Si bien ambas autoras

poseen diferentes enfoques, éstos nos permiten abordar los archivos como modos de encuentro afectivos que posibilitan la recuperación de experiencias que usualmente serían excluidos por la historiografía de las “grandes historias”.

Tras la primeras explosiones Natalia Garayalde narra cómo ella y su familia se fueron de la ciudad para buscar refugio, pero su hermana mayor, que en ese momento se encontraba en la ciudad de Córdoba, viajó a Río Tercero para estar con ellos. En este momento de desencuentro y confusión se produce una situación de desasosiego, durante la que no la encuentran hasta el día siguiente. Durante esos momentos en que su hermana estaba perdida la cineasta recuerda en voz en off: “Escribí su nombre en un cuaderno para mantenerla viva”. Este gesto de inscribir un nombre en un dispositivo material, de dejar impresa una huella como registro de memoria es vital y resume en la necesidad de conservar la memoria como un acto de mantener vivos a los sujetos. La necesidad de filmar a su familia, no sólo a modo de juego cuando era niña, sino cuando más tarde decide realizar el documental dan cuenta del impulso de mantener viva la memoria de aquello más querido.

Cuando su hermana es diagnosticada con cáncer en el 2012 Garayalde desea filmarla pero ella se niega a ser vista sin cabello. Por este motivo, comenta la autora, es que toma su cámara y sale a filmar afuera. Lo que registra es la ciudad cordobesa y la fábrica. Allí rememora cuando en la escuela practicaban simulacros por posibles escapes químicos y la hacían memorizar y repetir el nombre de cada uno de los químicos que había en la fábrica. A su joven edad ya se preguntaba: “¿cómo son las esquirlas de una explosión química?” Tras confirmarse que las explosiones habían sido planificadas para encubrir la venta ilegal de armas y su tráfico a Ecuador y Croacia, donde fueron usadas en la Guerra de los Balcanes, la autora reflexiona: “Debería poner una escena de refugiados, aprender a pronunciar los nombres de los bosnios, croatas y serbios muertos. Pero la historia me lleva a casa y me empuja a quedarme ahí”. Son los afectos la que la impulsan a grabar la vivencia familiar, a no dejar en el olvido la memoria de aquellos que ya no están. Aquí queda claro cómo lo personal es político. No hay manera de no pensar su historia desligada del entramado político que la rodea y tiene efectos concretos en su historia. Ambas esferas convergen y se solapan material y afectivamente. Se trata de visibilizar afectos que siempre fueron reclusos al silenciamiento del ámbito privado femenino. Se trata de un gesto que, de acuerdo con Cecilia Macón, el feminismo supo exponer:

Lo íntimo ya no es aquí el espacio del amor sentimental, el sufrimiento silencioso o los lazos familiares, sino donde se producen tensiones afectivas permanente que sacan a la luz la politicidad de ese espacio que asocia lo femenino a experiencias sentimentales individuales. El amor romántico, el maternal, la ensoñación, son reemplazados aquí por la vergüenza, la rabia y/o la esperanza compartidas. Se trata de rescatar la presencia de la llamada dimensión visceral del feminismo como parte esencial de sus modos de intervención (26).

Se trata de dejar atrás su valorización en términos de positivos y negativos, empoderantes y paralizantes. En este sentido la ira, la melancolía y la depresión son afectos que poseen

una clara productividad política. Las circunstancias afectivas inciden en los cuerpos a través del mismo contacto con los otros. Las barreras entre lo privado y lo público se diluyen solo si se toma en cuenta la circulación de los afectos y hacen posible pensar al sujeto no como un mero espectador de los acontecimientos, sino como un verdadero agente de las dinámicas transformadoras y de cambio.

La ciudad como espacio afectivo

La ciudad posee un rol protagónico en *Esquirlas*. El documental pone de relieve la importancia del espacio como lugar último de experiencia, en particular cómo la ciudad es el espacio donde los afectos circulan y se expresan colectivamente.

La historiadora de artes visuales Giuliana Bruno actualiza nuestro modo de considerar el espacio desde una perspectiva háptica. Para esta autora, las ciudades son espacios dinámicos y vivos que son constantemente reimaginadas y narrativizadas por sus habitantes, es decir, no se trata de un conjunto edificios petrificados que funcionan como trasfondo decorativo. Tanto la arquitectura como el cine mapean la esfera la vida cotidiana, alojando rastros de la biografía. La autora resalta el aspecto háptico de estas prácticas puesto que forman parte inherente de su actividad la exploración, el contacto y la comunicación. Ambas disciplinas delinean modos de ser y estar en el mundo: miden y conectan la relación del sujeto con el mundo.

Estas características aplican al modo en que *Esquirlas* nos presenta la ciudad de Río Tercero. Por un lado, funciona como un pasaje por medio del cual podemos acceder a la memoria a la manera de huellas o rastros. En palabras de Bruno, retomando a Walter Benjamin: “El pasado propio reside no en la mera presencia del tiempo, sino en los espacios donde ese tiempo fue vivido” (Depetris y Taccetta, 2019: 89). El pasado vive materialmente en esos espacios específicos: calles, casas, edificios, etc. Así, la ciudad cordobesa tal como se representa en el documental se presenta como un vestigio fantasmagórico de lo que alguna vez fue, sus imágenes son supervivencias en un sentido didi-hubermaniano. El espacio alberga los rastros de su biografía, sus calles guardan las huellas de los proyectiles impresos en el asfalto, las mellas de las esquirlas en las casas y edificios. Aquí resulta fundamental el aspecto participativo que Bruno destaca del cine, permite a los espectadores entrar en contacto con las personas y las superficies de las cosas, que de otra manera no sería posible explorar. Por eso la autora destaca que esta forma de mapeo permite aglutinar capas de historia y el mapa, como el cine, es un fragmento que puede desentrañar la cultura de su tiempo al ubicarnos en una pluralidad de lugares y no lugares. En definitiva, tanto el cine como el mapa son lugares performáticos de la memoria.

Otra manera de pensar el espacio tal como se presenta en *Esquirlas* es mediante las categorías de heterocronía y heterotopía que Michel Foucault traza en “Espacios diferentes”. Mientras que la ciudad cordobesa es un lugar concretamente localizado en el mapa argentino, al mismo tiempo puede ser considerado como un no-lugar tal como lo plantea el autor: “... no vivimos en un espacio homogéneo y vacío, sino, por el contrario, en un espacio cargado por completo de cualidades, un espacio tal vez también poblado de fantasmas...”. (Foucault, 1999:

433). La ciudad que el documental nos presenta y que experimentamos a través de sus imágenes, produce un desdoblamiento del espacio, un desplazamiento y una traslación de un espacio a otro, yuxtaponiéndolos. En cuanto al concepto de heterocronía, Foucault la define como una disrupción del tiempo. Los ejemplos que menciona son los del museo, el cementerio y la biblioteca. Son lugares donde el tiempo se amontona y encarama sucesivamente. Para el autor la producción de estos espacios se trata de un síntoma de nuestro tiempo:

Constituir un archivo general, encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de constituir un lugar donde todos los tiempos que esté por sí mismo fuera del tiempo y sea inaccesible a su mordedura, el proyecto de organizar así una especie de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar que no cambie de sitio, todo eso pertenece a nuestra modernidad (1999: 438-439).

El cine se ocupa a su manera de perpetuar esta idea y al mismo tiempo tiempo de confrontarla. Por un lado, se constituye a sí mismo como un espacio que se desea inmune al paso del tiempo. Las películas caseras continúan esta misma lógica, buscan perpetuar las memorias individuales, familiares, y rescatarlas del olvido. La creación de estas filmaciones posibilita resguardar momentos de alegría y felicidad para la posteridad, al mismo tiempo que preservan un resabio de nostalgia. Todo esto evidencia que “estar ante la imagen es estar ante el tiempo” como lo expresa Didi-Huberman. Pero al mismo tiempo, observar el pasado capturado en imágenes desde nuestro presente es estar frente al anacronismo, es experimentar la mixtura de tiempos y de espacios. El tiempo mismo se vuelve materialidad, permitiéndonos apreciar sus texturas. Es allí donde radica la espectralidad del tiempo en términos benjaminianos, donde residen los vestigios y despojos de la historia.

Duelo íntimo y colectivo

A partir de *Duelo y melancolía* (1917) de Sigmund Freud, ambos procesos fueron delimitados. El duelo consiste en una forma adecuada para el psicoanálisis de sobrellevar la muerte de la persona amada, en tanto el sujeto puede transferir los lazos libidinales que lo unían a él hacia otro u otra cosa. Mientras que en el caso de la melancolía, la pérdida produce un alejamiento y pérdida de interés por el mundo, resultando en que el sujeto no pueda desidentificarse con el objeto amado y perdido. En este sentido, el duelo implica una necesaria salida, o más bien retorno, al mundo tras el sufrimiento de la pérdida, mientras que la melancolía se aferra al dolor, impidiendo romper ese vínculo que ya no existe.

Sin embargo, otros autores como Judith Butler (2001), Jonathan Flatley (2008), Heather Love (2007), entre otros, han argumentado que la melancolía posee potencial de agencia, contrario a las corrientes que le adjudican un carácter de parálisis. Ellos señalan, desde diferentes perspectivas y con matices, que las experiencias de duelo y trauma no son procesos

negativos por sí mismos, sino que son instancias necesarias que habilitan el trabajo de duelo, el agenciamiento y la lucha. Es posible, entonces, una mirada sobre la melancolía que desborde su condición inoperante, ensimismada, que obstaculiza el accionar del sujeto. En lugar de concebirla como un eclipsamiento del mundo, el dolor y la angustia pueden volverse elementos transformadores de la realidad, en lugar de verse paralizados por ellos.

Esquirlas es una obra que tematiza el duelo de una hija por la enfermedad de su padre y por la muerte de su hermana, la cual es planteada como consecuencia directa de los acontecimientos que se documentan en el film. Lo que entonces es presentado por el mismo gobernador de Córdoba y el presidente Carlos Menem como un “lamentable accidente” fue el resultado de un entramado de corrupción y encubrimiento de las esferas más altas del poder político y económico. Los componentes químicos de las armas que se producían en la planta de Fuerzas Militares habría sido la causa de la enfermedad de la hermana y el padre de la directora y de muchos otros habitantes de la ciudad cordobesa, sin que nadie se haya responsabilizado por ello, ni que sus muertes sean computadas como causa del hecho criminal en tanto las cifras oficiales permanecen en solo siete muertos por las explosiones. De esta manera, el documental es una forma de acción política en sí misma, denunciando la falta de justicia hacia las víctimas de Río Tercero. Lo que podría ser un film sobre el duelo individual se convierte en un film de intervención política y en una forma de demostrar que el duelo es y debe ser colectivo. A través del montaje los eventos descritos en el documental se resignifican. La realidad es desmantelada y la verdad emerge donde intentó ser ocultada, es puesta en evidencia. Las imágenes encierran la complejidad del mundo si se observa con un lente crítico, tal como lo hace la directora.

Esta manera de abordar el duelo tal como es elaborado en *Esquirlas* hace posible reconsiderar los afectos como catalizadores de la acción. Esto es de suma relevancia ya que son conceptos que a primera vista suelen parecer incompatibles. Enzo Traverso en su análisis de los movimientos de izquierda observa que es común que la forma predominante en que éstos ejercen la memoria es a través de una rememoración de las víctimas que “parece incapaz de coexistir con el recuerdo de sus esperanzas, luchas, victorias y derrotas” (2018: 39). Así, de acuerdo con el autor, la escritura de la historia produce inevitablemente el borramiento de ciertas luchas y memorias. Por tal motivo es necesario recobrar narraciones y testimonios ocluidas por los discursos normalizadores y hacer una historia “a contrapelo”. Pero esta historia “desde abajo” debe incluir necesariamente los afectos que poblaron esas luchas y, esto es, tanto sus deseos y anhelos como sus fracasos y frustraciones. Las palabras de Daniela Losiggio resultan más que ilustrativas a este respecto:

Pero el movimiento teórico al que hacemos referencia [giro afectivo] tiene la particularidad de otorgarle agencia a aquello que en la historia de la filosofía se consideró rechazable por feo, injusto, irracional, triste: las pasiones o los afectos “negativos”. Se trata de entender que los afectos tienen doble rostro: la rabia, la melancolía, la angustia, el miedo, el asco, el pesimismo pueden suponer un cierto tipo de agencia” (2017: 49).

Opuesto a la historia monumental que se funda en mitos de héroes y victorias, existen otras historias cuyos protagonistas son los vencidos y las derrotas, investidos en sentimientos de rechazo, vergüenza y de tristeza. En una escena donde el padre de Garayalde filma un agujero enorme que dejó un misil en un patio, mientras la cámara hace zoom en el instrumento de guerra, declara: “El pueblo al poder con las armas”. A lo que Natalia responde en voz en off: “Pero las armas casi nunca son del pueblo, papá”. Esta afirmación derrotista se contrarresta con el potencial que el film mismo posee. Su poder de denuncia se encarna en las mismas declaraciones que su padre realizar frente a un periodista en los días siguientes a la explosión. Allí Garayalde lo filma denunciando la acumulación del poder económico que siempre acecha a la gente del pueblo a modo de chantaje: “¿Cómo podemos estar controlando las empresas químicas si tenemos siempre la amenaza de perder la fuente de trabajo?”.

Lo que *Esquirlas* logra demostrar es que los lugares de memoria son también espacios íntimos y sensibles. La casa familiar y la ciudad, el espacio personal y el público, forman parte de una experiencia colectiva, donde una se identifica con la otra. La singularidad irreductible del duelo personal no quita que éste pueda devenir en duelo colectivo, que otros se identifiquen con las emociones de la pérdida y transitarlas en común. De acuerdo con Jill Bennett y su definición de trauma:

[...] no solo como una condición interior, sino como un proceso transformador que impacta tanto en el mundo como en los cuerpos. El trauma, en este sentido, se conceptualiza como si tuviera una presencia, una *fuerza*. Por lo tanto, argumento que el arte visual presenta el trauma como un fenómeno *político* más que subjetivo. No nos ofrece una visión privilegiada del sujeto interior; más bien, al dar extensión al trauma en el espacio o *lugar* vivido, invita a tomar conciencia de los diferentes modos de habitar (2005: 12).²

El intento que realiza la directora por aprehender la memoria de su padre recabando retazos de momentos frente al vacío que dejan los cuerpos que ya no están, deja en evidencia que lo que pervive es el deseo y las imágenes. Heather Love logra captar esta idea recordando le historia de Orfeo y Eurídice. A pesar del inexorable fracaso que resulta el intento de salvar a los muertos, lo que es inevitables es que permanezca el deseo de realizar ese rescate emocional siempre, a pesar de todo. Este fracaso es lo que Natalia Garayalde intenta mostrar a través de las imágenes recuperadas. Y es precisamente esto lo que, según Judith Butler, hace que la representación comunique lo humano mismo: “No sólo se precisa que la representación fracase, sino también que *muestre* su fracaso. Hay algo de irrepresentable que sin embargo intentamos representar, y esa paradoja debe ser preservada a través de la representación que ofrecemos.”

2 “[...] not simply as an interior condition but as a transformative process that impacts on the world as much as on bodies. Trauma, in this sense, is conceptualized as having a presence, a *force*. Thus, I argue that visual art presents trauma as a *political* rather than a subjective phenomenon. It does not offer us a privileged view of the inner subject; rather, by giving trauma extension in space or lived *place*, it invites an awareness of different modes of inhabitation”.

(2006: 180).

Conclusión

Como hemos tratado de exponer hasta el momento, *Esquirlas* nos permite repensar aspectos fundamentales en torno a la relación entre cine y afectos. Produce quiebres, resquebraja ideas obsoletas que intentan separar esferas que deberían ser pensadas juntas. Esta unión no debería ser pensada como solución destinada a resolver y despejar problemas, sino más bien para recrudescerlos. La indisociabilidad de espacios íntimos y colectivos revela los entrecruzamientos y rupturas del tejido social. Es en esos intersticios donde radica la potencialidad de los afectos, no solo para visibilizar conflictos y ambigüedades, sino para hacer algo con ellos. Los afectos son movilizados, agentes de cambio, fuerzas instigadoras. Tanto si son “positivos” como “negativos”, los afectos no son en absoluto polos pasivos, inertes, reclusos al interior del hogar ni del corazón de las mujeres. Como hemos visto, ellos son públicos, colectivos, circulan y se encarnan en los espacios, a modo de atmósferas, a través de las imágenes y de los espacios habitados.

La obra de Garayalde nos revela una situación afectiva que lejos de concebir el duelo como paralizante, lo demuestra como motor de cambio, como un impulso de movimiento político. El film, tras exhibir el horror de la destrucción más absoluta y las secuelas que perviven desde el pasado, alerta al presente con la siguiente conclusión: “Las imágenes sobreviven a los cuerpos”. Los afectos interpelan a los espectadores y los obligan a repensar sus propios vínculos con ese pasado que le es presentado. Este gesto nos obliga a ver, a recordar y, fundamentalmente, a no olvidar.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bennett, Jill (2005). *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art*. Stanford, Stanford University Press.
- Bruno, Giuliana (2018). *Atlas of Emotion*. Londres: Verso.
- Butler, Judith (2001). *Mecanismos psíquicos del poder*. Madrid: Cátedra.
- Butler, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires: Paidós.
- Cvetkovich, Ann (2003). *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press Books.
- Depetris, Irene y Taccetta, Natalia (2019). *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Freud, Sigmund [1917] (1976). “Duelo y melancolía”. En *Obras completas. Volúmen 14. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico, trabajos sobre metapsicología y otras obras*.

Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Flatley, Jonathan (2008). *Affective Mapping. Melancholia and the politics of modernism*. Cambridge: Harvard University Press.

Foucault, Michel (1999). *Espacios diferentes. Obras esenciales. Volumen III. Estética, ética y hermenéutica*. Buenos Aires: Paidós.

Gallego, Rolando (2021). "Natalia Garayalde vuelve a caminar tras sus pasos y la tragedia que truncó su infancia". *EscribiendoCine*. 2 de septiembre. Disponible en: <https://www.escribiendocine.com/noticias/2021/09/02/13503-natalia-garayalde-vuelve-caminar-tras-sus-pasos-y-la-tragedia-que-trunco-su-infancia>

Losiggio, Daniela (2017). "La política desde el affective turn: el rescate de las pasiones". Ana Abramowski y Santiago Canevaro (Compiladores). *Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*. Buenos Aires: Universidad Nacional General Sarmiento.

Love, Heather (2007). *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge: Harvard University Press.

Macón, Cecilia (2021). *Desafiar el sentir. Feminismos, historia y rebelión*. Buenos Aires: Omnívora Editora.

Riedel, Friedlind (2019). "Atmosphere". Jan Slaby y Christian von Scheve (Editores). *Affective societies. Key concepts*. Londres: Routledge.

Traverso, Enzo. (2018). *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Zerega, Georgina (2021). "Una explosión, siete muertos y una ciudad destruida, el caso que persiguió a Carlos Menem hasta su muerte". *El País*, 16 de febrero. Disponible en: <https://elpais.com/internacional/2021-02-16/una-explosion-siete-muertos-y-una-ciudad-destruida-el-caso-que-persiguio-a-carlos-menem-hasta-su-muerte.html>

Guadalupe Russo (FFyL, UBA)

guadalupe.russo@gmail.com

María Guadalupe Russo. Estudiante de la Licenciatura en Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Investiga en torno a la relación entre memoria, afectos y filosofía. Ha presentado ponencias y participado de diversos congresos que desarrollan dichas temáticas. Pertenece al Seminario sobre Género, Afectos y Políticas (SEGAP) desde el año 2015. Recientemente ha publicado un artículo en *Performances afectivas* (2022) editado por Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta.

UN FUTURO DEL TAMAÑO DEL UNIVERSO

PROXIMIDADES AFECTIVAS Y PORVENIR EN ESTRELLA ROJA

POR IANINA MORETTI BASSO

A future the size of the universe. Affective proximities and futurity in *Estrella Roja*

Resumen:

Estrella roja (Bordenave, Argentina, 2022) se compone de archivos y narraciones ficcionales alrededor de los 100 años de la Revolución Rusa. En 2017, la realizadora viaja a Rusia en busca de esos festejos. No los encuentra. Encuentra otras cosas. Encuentra la errancia de algunos personajes anacrónicos, las narraciones de otras explicaciones posibles sobre la vida y la muerte, lo terrenal y lo extraterrestre, la propia revolución, Marx, Marte. “La película responde a la visión de futuro que se transforma en ese arco temporal de un siglo. Pasa de ser un territorio de creación y transformación a ser una oscura perspectiva, un lugar que nos atemoriza” dice Bordenave (2022). La promesa, tal como anticiparon autoras del giro afectivo, ya no tensiona simplemente hacia un porvenir alentador. La física y la ciencia ficción parecen desdibujar fronteras en un film que trama otra temporalidad del relato, desfondando, en su gesto, la crononormatividad que aceptamos como premisa de todo silogismo actual. Los lejanos paisajes afectivos reclaman una respuesta, como apunta Butler, una proximidad. Entre la advertencia de la falta de futuro y la inquietud de la esperanza (Ahmed), el film permite repensar críticas a una temporalidad homogenizante, tanto como la posibilidad de desentrañar esperanzas cifradas en otras tramas afectivas.

Palabras clave: afectos, responsividad, cine latinoamericano, temporalidad

Abstract:

Estrella Roja (Bordenave, Argentina, 2022) is made up of archives and fictional narratives around the 100th anniversary of the Russian Revolution. In 2017, the director traveled to Russia in search of these festivities. She doesn't find them. She finds, though, other things: the wandering of some anachronistic characters, the narratives of other possible explanations about life and death, on Earth and beyond, the revolution itself, Marx, Mars. “The film responds to the vision of the future that is transformed in that temporary arc of a century. It goes from being a territory of creation and transformation to being a dark perspective, a place that frightens us”, says Bordenave (2022). The promise, as authors of the affective turn anticipated, no longer simply stresses time towards an encouraging future. Physics and science fiction seem to blur borders in a film that plots a different temporality of the story, hacking, in its gesture, the chrononormativity that we accept as a premise of all current syllogisms. Here, distant affective

landscapes demand a response, as Butler points out, a proximity. Between the warning of the lack of future and the restlessness of hope (Ahmed), the film allows us to rethink the criticism of a homogenizing temporality, as well as the possibility of unraveling hopes encrypted in other affective plots.

Key words: affects, responsivity, Latin-American cinema, temporality

i.

*To be a proletarian doesn't mean to have a dirty face and work in a factory:
it means to be in love with the future
that's going to explode the filth of the cellars — believe me.*

Vládimir Mayakovski, borrador de 150000000

*¿Habrá ternura para los desarraigados,
para quienes el futuro es una palabra sin sentido,
para los que descubrieron con espanto que el amor es lo mejor pero no alcanza?*

José Sbarra, Obsesión de vivir

E*strella roja* (Bordenave, Argentina, 2022): una rareza, un planeta extraviado en el cine nacional. En 2017, se cumplen los 100 años de la Revolución Rusa y una directora cordobesa va a Rusia a filmar lo que supone serán festejos grandiosos. No los encuentra. Encuentra otras cosas. Encuentra la errancia de algunos personajes anacrónicos, las narraciones de otras explicaciones posibles sobre la vida y la muerte, lo terrenal y lo extraterrestre, la propia revolución, Marx, Marte.

Una primera aproximación al tema del film puede hacerlo aparecer como lejano, y a sus personajes un tanto ajenos al mapa del cine latinoamericano actual. Sin embargo, también puede al mismo tiempo devolvernos la pregunta por la proximidad. ¿Qué historias, qué narraciones sentimos cercanas? ¿Cuáles logran entrar en nuestros marcos de *responsividad*, activando respuestas afectivas? ¿Cuáles, en cambio, parecen caer fuera de esos marcos y hacia esa contracara del afecto que parece ser la indiferencia?

El giro afectivo ha permitido reponer un énfasis en la circulación de las emociones, el modo en que actúan y las economías que parecen regularlas. Con los feminismos y la teoría queer como antecedente, ha propuesto maneras alternativas de comprender la dimensión afectiva o emocional en función del rol en la esfera pública. Entendemos con Macón que este abordaje “no se trata de una perspectiva que vindique lo afectuoso –en cualquiera de sus acepciones banales– sino que es, fundamentalmente, una teoría crítica” (Macón, 2020:9). El trabajo sobre la ontología social corporal propuesta por Judith Butler, (Moretti, 2013, 2020, en permanente diálogo con el grupo de investigación¹) nos ha permitido comprender la interdependencia como condición del sujeto, hecho y des-hecho en esas relaciones que son, siempre, corporales y afectivas. En ese sentido, podemos retomar desde el giro afectivo la pregunta butleriana por la *responsividad* (*responsiveness*) afectiva (Butler, 2010), y cómo es que se vincula con la distribución

¹ En particular, bajo el proyecto “Vulnerabilidad, desposesión y violencia normativa: El “giro ético” de Judith Butler”, dirigido por E. Mattio, FFyH UNC. Beto Canseco, Victoria Dahbar y yo defendimos nuestras tesis doctorales en este marco, tratando distintos ángulos de la cuestión de la ontología butleriana.

diferencial de la proximidad. Para la filósofa, la capacidad de respuesta afectiva está enmarcada por ciertas normas de inteligibilidad. “Que el cuerpo se enfrenta invariablemente al mundo exterior es una señal (...) de la indeseada proximidad a los demás y a las circunstancias que están más allá del propio control” (Butler, 2010:58) dirá la autora, y sin embargo es esa condición la que anima la responsividad, la capacidad de respuesta a ese mundo. ¿En qué ocasiones, y de qué modo, respondemos afectivamente? ¿Qué condiciones establecen proximidad afectiva con el “otro”? El audiovisual puede ser sitio que cristaliza y a su vez participa de lo que Sara Ahmed denominara “economías afectivas”, en tanto flujo de emociones que habilitan unos circuitos afectivos en detrimento de otros.

La cuestión de la *responsividad*, entre la respuesta y la responsabilidad, habilita a reflexionar sobre otros aspectos de la fundamental relacionalidad que constituye a los sujetos, en cuanto permite volver sobre los vínculos éticos, afectivos, y también epistemológicos que producen los marcos hegemónicos como así también los marcos minoritarios, disidentes, y los lazos que de allí se pueden colegir. La capacidad de respuesta no es acto espontáneo, sino “consecuencia de cierto campo de inteligibilidad que ayuda a formar y a enmarcar nuestra capacidad de respuesta al mundo determinante (un mundo del que dependemos, pero que también nos determina, exigiendo una capacidad de respuesta de forma compleja y ambivalente)” (Butler, 2010: 59). Aquí Butler esboza ciertos interrogantes acerca de la responsabilidad, sin embargo, nos concentramos mayormente en la pregunta previa, sobre la distribución diferencial de cierta capacidad de respuesta afectiva: “¿qué es lo que permite que cierto aspecto del mundo se torne perceptible y otro no?” (2010: 80). Es una pregunta por los marcos que condicionan la capacidad de sentir “asombro, indignación, revulsión, admiración y descubrimiento” (Butler, 2010:26), entre otros. Aun así, dado el carácter iterativo de los marcos², las respuestas afectivas “también pueden cuestionar el carácter supuesto de estos marcos y de esa manera suministrar condiciones afectivas para la crítica social” (Butler, 2010:58). Estas intuiciones no del todo desarrolladas por la autora habilitan diálogos con los trabajos del giro afectivo y la teoría queer, rastreando la historicidad política de los afectos como también su potencia, su capacidad de interrumpir, fracasar (Halberstam, 2018; Mattio, 2019), acompañarse.

El film fue reconocido por su reconstrucción crítica y lúdica del S.XX (Koza, 2022), donde la Revolución Rusa aparece como lente para formular preguntas nuevas y recuperar antiguas figuraciones. Sin atarse a la “cultura de la inmediatez” que denuncia Podalsky (2011), el film ensaya formas alternativas de practicar la memoria y “expresar sus tormentos” (2011:19) a partir del desarrollo de imágenes y un montaje que permiten “entrar en relación solidaria con las emociones desencadenadas por la memoria” (2011:19). Según ha relatado Sofía Bordenave, dos eventos dispararon esta filmación: uno, su encuentro con las ideas apocalípticas que sus alumnxs de secundario tenían del futuro; otro, el centenario de la Revolución Rusa como motivo de aventura fílmica. Si bien los festejos no fueron los que podrían haberse imaginado –horarios acotados, reconstrucciones más bien museísticas y poco de cuerpos en la calle– la directora del

² Los marcos normativos se repiten para su propia persistencia, performando subjetividades en ese movimiento. Sin embargo, y evidenciando la herencia derridiana en Butler, entendemos con la autora que es también en la repetición donde se puede dar con la diferencia, con la falla.

film logró hilvanar una apuesta singular sobre el futuro y su apretado lazo con el pasado³. De algún modo, *Estrella Roja* es también una aproximación a maneras de narrar la historia. Comenta Bordenave: “Me hice esa pregunta de cómo abordar el pasado sin hacer una crónica histórica y pensé que la respuesta era usando el futuro. La ciencia ficción da libertad para contar cosas” (Mattoo, 2022); y así es como los personajes del film pueden tener 130 años, o no tener edad, o próximamente vivir en Marte.



“La película responde a la visión de futuro que se transforma en ese arco temporal de un siglo. Pasa de ser un territorio de creación y transformación a ser una oscura perspectiva, un lugar que nos atemoriza” dice Bordenave (Mattoo, 2022). También Butler ha dado cuenta de cómo las condiciones materiales y simbólicas se vinculan de manera específica con el tiempo: refieren a la perdurabilidad de la vida, la durabilidad, por lo cual no alcanza con contar con ciertas condiciones en un momento determinado, sino que deben poder proyectarse para considerarse como tales. En cambio, tener que vérselas con un “futuro dañado” (Butler & Athanasiou, 2013) es signo y efecto de gestiones de precarización. Un enfoque materialista subraya este carácter temporal de las condiciones en tanto posibilitan perdurabilidad y persistencia (Butler, 2010: XX) de los sujetos, siempre dependientes tanto de las relaciones sociales como de “una infraestructura duradera para poder tener una vida vivible” (Butler, 2017:28). El sentimiento de futuro dañado tiene efectos sobre los cuerpos y sus relaciones con otros afectos como la ansiedad y la angustia. Sin embargo, el film da un paso más: no se trata solo de un futuro dañado, sino también de la pérdida de la promesa de futuro. La promesa, tal como anticiparon Lauren

3 Entendemos que el film no pretende, como ha reprochado alguna crítica, dar cuenta de un hecho histórico tan complejo y vasto como la Revolución Rusa. Se trata, en todo caso, de una composición artesanal a partir de fragmentos, orientados por una inquietud contemporánea acerca de los modos de figurar el futuro.

Berlant⁴ o Sara Ahmed, ya no tensiona simplemente hacia adelante, hacia un porvenir alentador. En su libro *Promise of happiness* (2010, 2019 en español), Ahmed justamente llama la atención sobre el ingreso de la felicidad como una medida del progreso y el éxito, así como el PBI u otros marcadores estadísticos. La autora se pregunta por la constitución y efectividad de objetos felices, que parecen asegurar este afecto por proximidad. La *promesa* de la felicidad opera direccionando a los sujetos; “[d]icha promesa es responsable de la proximidad de ciertos objetos, y afecta el modo en que el mundo se organiza a nuestro alrededor” (Ahmed, 2019:40).

Cuenta Bordenave, sobre aquellos primeros motivos que la llevaron a realizar este film, que se encontraba dictando un taller en una escuela secundaria. Conversando con lxs alumnx sobre distintas películas que compartían, se trató el tema del futuro, y preguntó cómo se lo imaginaban: “Ninguna de las respuestas fue promisorias, todos los futuros que se representaban eran catastróficos” (Mattio, 2022). Su cualidad de promesa parecía haberse resquebrajado. Ahmed, junto a Frederic Jameson, sugiere que hemos de inquietarnos por esa pérdida del futuro:

No se trata solo de la idea de un futuro infeliz, sino incluso de la posibilidad de que no haya ningún futuro, en un imaginario que concibe esa ausencia de futuro no en términos de infelicidad (lo que se predicaría respecto de las expectativas de supervivencia de un sujeto), sino como ausencia de fortuna, de azar, de posibilidad (Ahmed, 2019:338).

Bordenave advierte precisamente que esa ausencia de futuro anula la idea de revolución. Así, frente a los problemas que existen, no parece buscarse una subversión de los términos de las múltiples opresiones; más bien se conforma (en ambos sentidos de la palabra) una imaginación apocalíptica alimentada también, dirá Bordenave, por la cartelera del cine mainstream: “¿De cuántas formas se acaba el mundo en Hollywood?” (Mattio, 2022). En ese sentido, abrir el relato hacia otras posibilidades, desandar aquella vieja pregunta por el porvenir como lo hace *Estrella Roja*, habilita otras direccionalidades, otra relación con el mundo y quienes lo componen.

ii.

ii. a)

Estrella Roja comienza con un plano fijo que capta los juegos de luces, en un paisaje pampeano, durante un eclipse de sol. Con una cita de Demócrito, aparece la voz de Anastasia, la narradora en off. La primera escena es, sabremos luego, la lectura del prólogo de un libro jamás escrito, del padre de Anastasia (a quien ahora llaman Ana) y su pretensión de recuperar la idea

4 Seguramente su análisis del optimismo cruel (2011) es uno de los aportes fundamentales del giro afectivo. Berlant definió: “una relación de optimismo cruel es aquella que se establece cuando eso mismo que deseamos obstaculiza nuestra prosperidad. (...) el objeto que suscita el apego nos impide de manera activa alcanzar ese mismo propósito que en un principio nos condujo a él” (2020:19). La autora ha analizado en esos términos el sueño americano fallido, y sostuvo la pregunta de por qué aun funciona, defectuosamente, como horizonte de futuro.

de un futuro promisorio. Aun sobre la afirmación más cruda –“Solo los átomos existen, el resto es opinión”– el autor advierte que los intentos de la física, con ayuda de la matemática, han fracasado en su intento por describir el mundo, y deben aceptar el lenguaje de la incertidumbre. A pesar de una probada dificultad para predecir –desde el comportamiento de las partículas hasta el propio comportamiento de los cuerpos–, las experiencias de exterminio y la voluntad exacerbada de acumulación parecen llevar a una única narración sobre el futuro: la de la extinción. La voz de Ana describe esa pérdida de la promesa de un futuro, en flagrante contraste con los sueños de las épocas de Revolución. La fatalidad parece ser la constante, como una “certeza opaca”, variantes de una imagen apocalíptica que ya no puede devolver ningún brillo.

Un –gran– libro jamás escrito sobre la refundación del futuro: solo queda el borrador de su prólogo, guardado en el escritorio del personaje evocado al comienzo del film. El padre de Anastasia (ella casi siempre una voz en off) es el autor de un fracaso que persiste. El racconto de idearios, cosmologías y figuraciones de aquella Rusia revolucionaria vuelven a enrarecer los bordes entre filosofía y física, medicina y ciencia ficción, en pos de un futuro en movimiento performativo. Los comentarios sobre el film repiten la melancolía como afecto circulante. Algunos encuentran, allí mezclada, la ironía. Otros la fascinación. La esperanza, sin embargo, es un punto de disputa.

El film narra otros modos de imaginar, de figurar el porvenir, un futuro que es también una restitución de cierto pasado, y que promete ser mejor en un sentido colectivo e incluso interespecie; o *interespacio*. La física y la ciencia ficción parecen desdibujar fronteras en un film que trama otra temporalidad del relato, desfondando, en su gesto, el tiempo neoliberal que mansamente aceptamos como premisa de todo silogismo actual. Pendular, entre la advertencia de la falta de futuro y la inquietud de la esperanza (Ahmed), el film permite repensar críticas de la teoría queer al esquema del tiempo progresivo/reproductivo, tanto como la posibilidad de desentrañar esperanzas cifradas en otras tramas relacionales.

Ana nos cuenta: “Crecí durante los últimos años del imperio y dejé de crecer, de envejecer, durante los últimos días de la Revolución”. Algo sucede con el tiempo. ¿Cuál es el tiempo que deja de pasar, de correr, cuando llega la Revolución? Se acaba una temporalidad, la del imperio, y llega otra que Ana no puede aun volver propia. El personaje queda detenido en ese *impasse* de la revuelta, entre la denuncia de las violencias del viejo orden, y la institución de uno nuevo, que ya tampoco será la revolución misma. En “Poéticas de archivo”, Natalia Taccetta trabaja con el film *El (im)posible olvido* (Habegger, 2016) para pensar, con la noción de archivo, la operación poético-política del director, al tiempo que vuelve sobre el carácter operante de la melancolía en su tarea de archivo y filmación. Para ello, vuelve a aquella insistencia de Walter Benjamin “sobre la conformación de una nueva representación de la historia que haga justicia a “los vencidos” y construya una racionalidad temporal que no esté ligada a la lógica del progreso, sino a la disrupción, a fin de salvar de la continuidad algunos trazos de historia” (Taccetta, 2019:215). Así, analiza los modos en que el cine vuelve al pasado no solo como algo que se puede conocer, sino también percibir, sentir. Los afectos del pasado pueden tramar allí un vínculo emocional con el presente, y ante el film fragmentario de Habegger la autora propone “pensar al archivo como

la lógica propia de la memoria, como aparato alternativo a la crono-normatividad” (Taccetta, 2019:217). La noción remite a Elizabeth Freeman quien la utiliza para dar cuenta de las tramas normativas que suponen ciertas concepciones temporales hegemónicas, que dictan una progresión y linealidad que no abarcan la complejidad de nuestros trayectos subjetivos. Freeman la explica como un proceso que da cuenta del “uso del tiempo para organizar cuerpos humanos individuales hacia la máxima productividad” (Freeman, 2010:3).



Lo ha investigado a su vez Victoria Dahbar, apuntando que las fuerzas institucionales naturalizadas son históricamente variables, “de modo que lo que toca pensar este tiempo es un marco temporal particularmente cristalizado, que es la temporalidad capitalista, un marco temporal signado por la producción y la reproducción como horizontes normativos” (Dahbar, 2022:97). Efectivamente, el sistema capitalista organiza el tiempo de un modo específico que hace pasar por único e, incluso, logra naturalizar como tal. Para Dahbar, los estudios queer son potentes en la crítica de los marcos temporales hegemónicos “porque pueden cruzar la discusión sobre un tiempo y un futuro productivo con la discusión sobre un tiempo y un futuro re-productivo” (Dahbar, 2018:125). En ese sentido, autores queer como Freeman o Jack Halberstam han nutrido las reflexiones marxistas sobre la producción del tiempo en la modernidad y posmodernidad con el análisis de la consagración de los tiempos heteronormativos de la reproducción y la familia, subrayando también el valor agregado que parecen tener ciertas prácticas temporales por sobre otras. *Estrella Roja*, en su composición fragmentaria y en la recuperación de afectos⁵

5 Entre los afectos que circulan en el film, el enamoramiento aparece brevemente. Katya quizá enamorada del padre de Ana, Mayakovski y su amante... Y si bien amor y sexo no siempre van de la mano, recuerda a una pregunta que ya se han hecho otrxs, ¿con qué sexo soñaba la revolución? Casi al mismo tiempo que *Estrella Roja*, se rodaba en Córdoba *Playback. Ensayo para una despedida* (Comedi, 2019) un corto que parte de archivos VHS del grupo *Kalas*, artistas drag de la escena under cordobesa de los años 80 y 90. Entre el destape post-dictadura y los comienzos de la crisis del sida, las artistas “se inventan finales felices” (Comedi, 2019) para quienes no los tuvieron, figurando otros futuros en plus-

que parecieran anacrónicos, parece también poner en jaque esa crononormatividad, esa cronología que Taccetta describe como lineal y normativa, en favor de otras temporalidades posibles. Esa apertura a lo posible, veremos con Ahmed, también es una manera de restituir un futuro que, de otro modo, parece haber sido engullido por la homogeneidad del progreso. Al decir de Dahbar, “No se trata de cambiar un modelo temporal por otro sino de reconocer las señales de múltiples temporalidades en disputa (...) y dejarles espacio” (2020:144). Nuestra narradora, Ana, nos dice que la *vitalidad* y la *alegría* de aquellos años revolucionarios, de experimentos e hipótesis compartidas y arriesgadas, nunca la abandonan. A su vez, ya desde el comienzo del film, Ana nombra a su padre como el motor del relato; la *testarudez* en el deseo de cambio y el gusto por el *fracaso* son las herencias que le deja a su hija. ¿Quién puede sentir esos afectos hoy? ¿Podemos percibirlos como afectos de nuestro tiempo? ¿Tenemos responsividad, capacidad de respuesta, de reacción a ellos,⁶ cuando se entranan tan íntimamente con la melancolía y el fracaso? Pensados como afectos anacrónicos, Dahbar aventura que quizá pueden convertirse “en una llave de la tarea crítica, una vía de ingreso donde pensar qué tipo de normalizaciones afectivas el poder exige, y cuáles son las señales de que otro modo de la afectación es posible” (2020:149).

Afectos anacrónicos, nostálgicos, fuera de sintonía o con falta de *timing*, vuelven quizá a quien los siente en lo que Ahmed llama “personas «extranjeras al afecto», aquellas que se ven alienadas en virtud de cómo les afecta el mundo o cómo afectan a las demás personas en el mundo” (2019:340). Seguimos a la autora en su interrogante por los modos en que se puede vincular esta alienación con la posibilidad de desarrollar una conciencia revolucionaria, como un interrogante que creemos también subyace en *Estrella Roja*. Ahmed se pregunta, el film deja también abierta la pregunta de si aun hoy podemos hablar de algo así como una conciencia revolucionaria. ¿Por qué se puede afirmar con tanta certeza histórica la inviabilidad del concepto de revolución política, y no la del capitalismo global?

El fracaso del comunismo y su promesa de un futuro alternativo ha sido leído como evidencia de la total y absoluta imposibilidad de cualquier otro futuro que no sea el capitalismo global. Sin embargo, [...] también sobra evidencia respecto del fracaso del capitalismo global y su promesa de buena vida para todos los pueblos del mundo como para que resulte tan obvio que no hay ninguna alternativa (Ahmed, 2019:340).

Aquellos afectos, tal vez hoy extranjeros, que persisten en Ana, también recorren el film y circulan hacia lxs espectadorxs. Sin claudicar, el personaje anuda los fragmentos que componen perfecto. Quizá, siguiendo a Ahmed, se puede leer a *Estrella Roja* desde *Playback* para permitir su propio *uso queer*: liberar un potencial que ya está ahí en la crítica a la crononorma, que puede ser también una crítica a la repro-normatividad: a un uso específico de lo sexual que hace coincidir el objetivo del sexo con el objetivo de vida (Ahmed, 2019b). Agradezco la lectura de Matías Lapezzata sobre este comentario en particular y el artículo en general.

6 Intentamos algunos sinónimos para traducir los sentidos de *responsive*, como lo presentáramos con Butler.

nen una “lógica del recuerdo: en cada imagen una constelación de tiempos que irrumpe sobre la continuidad de la dominación” (Taccetta, 2019:215). Ana anuncia: “Mi entusiasmo busca un futuro porque mi mundo está hecho de pedazos dispersos, palacios abandonados y cosas perdidas. Como Katya.”

ii. b)

Entre sus ruinas y fragmentos, Ana nos presenta a Katya. Hermoso y profundo, el nuevo personaje lleva la narración histórica a través del recurso del testimonio⁷. Katya empieza su relato transitando los Campos de Marte, esos que fueron nombrados como el Dios de la Guerra y terminaron siendo un cementerio –que tiene en sus tumbas flores frescas, presentes–. Siempre mirando a cámara, espeta: “¿Sabían que la Revolución de febrero fue iniciada por mujeres?”. Mujeres, textiles y las menos instruidas en el momento, pasando por encima los miramientos de los “grandes hombres”, se movilizaron por las condiciones materiales que echaban en falta. Cuando Ahmed analiza las condiciones de una conciencia revolucionaria, retoma a Marx y a Fanon: retoma el concepto de alienación, y lo enlaza con el sufrimiento que provoca la pérdida del objeto para quien trabaja, así como el camino que ha de recorrerse para reconocer la causa de dicha pérdida. Los relatos de Katya siempre vuelven a febrero, esa Revolución primera y espontánea que usó ríos congelados para evitar los puentes controlados. Katya narra sus recuerdos, también sus olvidos (¿cómo se llamaba aquella fábrica textil?), el archivo oral que el film recupera sin tentarse con las miles de fuentes que podrían “completar” la narración.



⁷ La relación entre testimonio y verdad es un problema sobre el que aquí no podemos extendernos, pero como Ana Levstein ha dicho hay allí una tensión productiva: “El desajuste de la certeza, fuente de presencia, de verdad, realidad (Vida) es activado por una suerte de ausencia, fuente de espectralidad, irrealidad o ensoñación (Muerte) que (...) siempre tendrá una economía singular entre testimonio y prueba, un resto que sustrae la presunta *verdad absoluta, definitiva* del juego infinito de suplementos que la distorsionan como *presencia*” (Levstein, Calviño, 2020:5).

Katya reaparece en el punto de fuga de un nuevo plano de los Campos de Marte, y dice que no le hace pensar en el dios griego de la guerra, sino en el planeta que inspiró a Aleksánder Bogdánov para su novela *Estrella Roja* (1908). Ciencia ficción, anticipación, errores de traducción, hipótesis científicas, todo se conjugaba para el entusiasmo, la esperanza de la vida en Marte. La novela de Bogdánov es también un hilo conductor por las esperanzas de ese tiempo: socialismo en Marte, lucha en la tierra por un futuro mejor, transfusiones de sangre como método para alargar la vida. La hematología aparecía profundamente enlazada con una filosofía de la vida y de la comunidad. Ana nos cuenta sobre aquellos experimentos idealistas donde se ponía el cuerpo en su sentido más preciso: la sangre, compartida. Su padre la llevaba a aquellas reuniones donde, además de poner en común proyectos de un mejor porvenir, explicaciones del mundo, del universo y poesía, se transfundían entre sí su sangre. Quizá el modo más literal de poner en jaque la autonomía de los cuerpos y la pregunta por sus límites. Katya, posiblemente enamorada del padre de Ana, le conseguía la mejor sangre para sus ensayos. Mucho más tarde Bogdánov muere en uno de sus experimentos, Katya habla desde su supervivencia⁸. ¿Cómo se inscriben aquellos afectos pasados en los cuerpos que sobreviven? ¿De qué modo se transforman, o perduran bajo otras capas de afectos nuevos o dominantes? Katya dice que está cansada: Ahmed, por su parte, ya advertía: “No es casual que la conciencia revolucionaria implique sentirse fuera del mundo, o sentir que el mundo se convierte en un lugar incómodo” (2019: 346). Casi en simultáneo, la escena muestra a trabajadores que limpian la llama eterna del Campo de Marte. La mirada materialista puede entrever las condiciones de cada objeto, incluso de esa llama que se dice eterna y parece sostenerse por sí sola en el tiempo.

Se trata de una mirada de la ciudad y su paisaje, su cielo y su horizonte, también de un modo de acceso a sus personajes y a su historia. Ana cuenta:

Después de la Revolución, San Petersburgo mutó en Leningrado. La era soviética convirtió a sus palacios en casas comunales y creó en cada edificio extraños animales con cabezas y estómagos que se multiplicaban y convertían la vida comunitaria en un asunto milimétrico. Los edificios de San Petersburgo fueron bendecidos con atributos esenciales de la vida. (Bordenave, 2021).

Con nuevos planos de los edificios, patios internos, fachadas, techos, escuchamos de nuevo a Ana. Nos presenta los paisajes, o mejor: las arquitecturas afectivas de este film. Los edificios están vivos, tienen afectos y efectos afectivos sobre quienes los transitan. Pronto presentará a Karl y a Nikita, amantes de esa ciudad, arqueólogos amateurs de su historia. Cada parte de esos edificios, filmados –según asegura Bordenave– casi desde la clandestinidad, es también un personaje de *Estrella Roja*. También viven, se transforman, se reutilizan y hasta quizá, algunos mueren.

En su libro *What's the use? On the uses of use* (2019b) Ahmed se pregunta por la función del uso, su utilidad, e incluso su sentido. El *para qué* también puede ser leído como un *de qué*

8 La narradora dice sobre Katya que ser sobreviviente dota de respetabilidad. ¿Qué se puede pensar sobre esa afirmación, cuando tantas veces sobrevivir ha significado convertirse injustamente en objeto de sospecha?

sirve, poniendo en jaque no solo la finalidad, sino el sentido de algunos objetos –en los mismos términos en que entendía aquellos objetos felices en su trabajo anterior–. Ahmed sitúa estos interrogantes en una perspectiva crítica feminista, que permiten a través del largo rastreo de la palabra *uso*, poner en cuestión cierto guion normativo que dota de sentido a unos objetos en detrimento de otro. De modo similar a como analizaba las ponderaciones de los afectos y su reconocibilidad en las gramáticas de futuros felices, la autora vuelve sobre los usos del uso para abrir la posibilidad de “vivir de una forma diferente, diferente”, al decir de Virginia Woolf (en Ahmed, 2019b:18). Hacia el final del libro, se profundiza en la noción de un uso *queer*. Como lo decía Butler unas décadas atrás, la resignificación subversiva habilitó apropiarse del término que fuera injurioso, para poder usarlo, reclamarlo como propio.

Los edificios vivientes de *Estrella Roja* parecen tener mucho de la fragilidad queer, su extrañeza, su extranjería. Queer como modo de volver próximas cosas que quizá no lo eran, como modo de entrar en contacto. La proximidad, aquella pregunta inicial de este artículo. Ahmed entiende que considerar lo queer en este sentido puede implicar darle a lo queer mucho trabajo; puede ser un riesgo entenderlo así. Sin embargo, “un riesgo es también una potencia: el uso queer me permite una manera de hacer conexiones entre historias que de otro modo podrían asumirse apartadas entre sí” (Ahmed, 2019b:198). Por otra parte, el uso queer implica una reutilización: esos edificios de épocas imperiales no han caído, no han muerto. Tienen, muestra el film, otro uso, decimos un uso queer en cuanto es muy diferente a la intención original con que fueron pensados, diseñados, construidos. Ana describe los balcones que vemos como deprimidos, pero “conservan su gran estilo, como dandis tristes y melancólicos”. Vemos también enormes salones de baile, imaginados para veladas de lujo y luego usados para la vida simple. Una estufa salida de cuentos para asustar a niñxs. Unas ventanas “maternales”, protectoras, que pueden ofrecer una apertura a la ciudad, pero también al pasado. Objetos que Karl y Nikita saben encontrar, como afiches, revistas, ceniceros y sillones, son dispuestos para “mirar por la madre ventana para recordar”. Ese disponer reorienta la escena, guiada por estos nuevos personajes. Karl, hermano menor de Ana, nació “mucho después de la Revolución”. La narradora sentencia: “Tiene la edad que aparenta tener”. De nuevo, no hay matemática para este lenguaje temporal que se mueve a través de cierta imprecisión. Karl y Nikita son *roofers*: aman los techos de la ciudad, comparten algunas estrategias para encaramarse a esas antiguas cúpulas y altíllos, vuelven sobre esos “pedazos dispersos, palacios abandonados y cosas perdidas”. Si bien se percibe su amor por estos edificios, Ana advierte: “Ni siquiera esperan algo. Solo están ahí”. Son coleccionistas de objetos y afectos del pasado, ese que para Katya es aun su presente, y para Ana guarda todavía el futuro.

En esta arquitectura plagada de afectos también hay timbres “orgullosos, ordenados en fila, intentando conservar una personalidad”, cuenta Ana, y escaleras con sus propias jerarquías: escaleras de tercera y escaleras deslumbrantes, que la cámara muestra en su propio movimiento sibilante. Hay, también, los patios que fueron cambiando sus ocupantes. Usos enrarecidos, usos extraños que mantienen vivos los edificios y los afectos que circulan entre ellos. El film, como quiere Ahmed, vuelve esos otros usos audibles, visibles. El uso queer es también

un modo de rechazar las instrucciones, esa herencia que les queda de la Revolución a Karl y a Nikita: “Una revolución no solo exige la rebelión de los sujetos, sino también una revolución de los predicados, de aquello que va adherido a los sujetos de las oraciones” (Ahmed, 2019:381)



iii.

*Alguien, esforzándose,
entre nubes de polvo cotidiano,
temiendo llegar tarde,
corre hasta llegar hasta Dios,
y llora,
le besa la mano nudosa,
implora,
exige una estrella,
jura,
no soportará un cielo sin estrellas
Maiakovski, 1913*

*La vida es una partícula salvaje
Inés Púrpura, 2020*

Cuando Karl se presenta, empieza con el juego que entrama su nombre: “Me llamo Karl Mars... Karl con K y Mars como el planeta [en inglés], o el mes [en francés] o el dios de la guerra. Se lo confunden mucho con Karl Marx porque en ruso se escribe Marks, entonces al leerlo se

imaginan esa k perdida... Creo que fue una broma de mi madre". El equívoco es productivo. La directora cuenta que el vínculo entre Marx y Marte es retomado principalmente de las ideas de Nikolái Fiódorov, quien postulaba la necesidad de resucitar a todos los seres que hubieran existido –nuestros antepasados, también los animales–. Esta voluntad implicaba claramente la necesidad de espacio, dice Bordenave: “Me parece que se ancla en ese impulso de pensamiento ilimitado, esa vitalidad de las ideas que rompía los límites de lo posible” (Mattio, 2022).

El padre de Ana, que ella confiesa como motor de esta historia por su “testarudo deseo de cambio”, estaba interesado por las condiciones de posibilidad de aquella época creativa que fueron los comienzos del S. XX. En esa cantidad de nuevos movimientos artísticos y filosóficos estaría la partícula a reencontrar, un tiempo en el que “el futuro era una hoguera donde ardía el presente”, un período de máxima actividad solar, diría Alexander Chizhevsky quien afirmaba que estaban vinculados a los períodos de actividad política. El film retoma cinco nombres clave para aquel proyecto de reconstrucción del futuro: Bogdánov, Fiodorov, Tsiolkovski, Chizhevsky, Mayakovski. Como testigo modesto de aquellas reuniones de intensa creatividad poética y política, científica e imaginativa, Ana cuenta sobre aquellos proyectos de pensamiento colectivo, cosmismo y condiciones subjetivas para la revolución, resurrección de nuestros ancestros, colonización de otros planetas, filosofía cósmica, actividad solar, poesía. Maiakovsky, quien luego se suicidaría, escribió un verso que sintetiza algo de aquella voluntad anclada en el porvenir: “Resucítenme. Aunque más no sea porque fui un poeta y esperaba el futuro” (citado en Bordenave, 2021). Koza reconoce en el film, entre paisajes de ruinas del comunismo, un interés preciso: “revivir y repasar un imaginario en el que el futuro lucía como un horizonte abierto y pletórico de nuevas posibilidades” (Koza, 2022). La fe en la ciencia y el entusiasmo de tramar modos de vivir juntos se anclaban en una racionalidad también cargada de fantasía. Muchos de estos personajes donaron sus cerebros para ser investigados por la ciencia; veremos fragmentos de archivos antiguos sobre esos experimentos, como del planeta rojo que sostiene la misma promesa. Ana cuenta que incluso, una noche, enjuiciaron a Dios por crímenes contra la humanidad. Lo que empezó como una comedia se volvió rápidamente muy serio: los cargos eran terribles y reales. Lo hallaron culpable y lo condenaron a muerte. Ana extraña aquellas escenas; piensa, éramos mejores. Con este personaje, la nostalgia a menudo se muestra simultánea con la sensación de fracaso; finalmente resulta indecible y son afectos que conviven con ella, su reticencia y su apego a los archivos que trae consigo.

Hacia el final, es Karl quien relee aquel prólogo con que empieza la película. Son Karl y Nikita quienes retoman la tarea crítica de aquella búsqueda primera, de reinstaurar un futuro: “el futuro es aquello que ocurre gracias a todo el trabajo necesario para acercarse lo suficiente como para oír el rumor, que siempre es un rumor que ha oído antes otra persona. Nos convertimos en el sujeto de una interpelación que no hemos oído” (Ahmed, 364). En el espiral que propone el film, estas escenas vuelven a hacer aparecer las preguntas de un comienzo, de alguien que vivió para identificar las condiciones subjetivas y objetivas de la explosión revolucionaria mental y artística que tuvo lugar en Rusia en 1917, para entonces recrear esa *partícula*, sus condiciones, y corregir la historia, “evitar todas las cosas malas que vinieron después”⁹. Un trabajo

9 En la entrevista con Javier Mattio, Bordenave aclara: “¿Tengo que aclarar que estoy en contra de

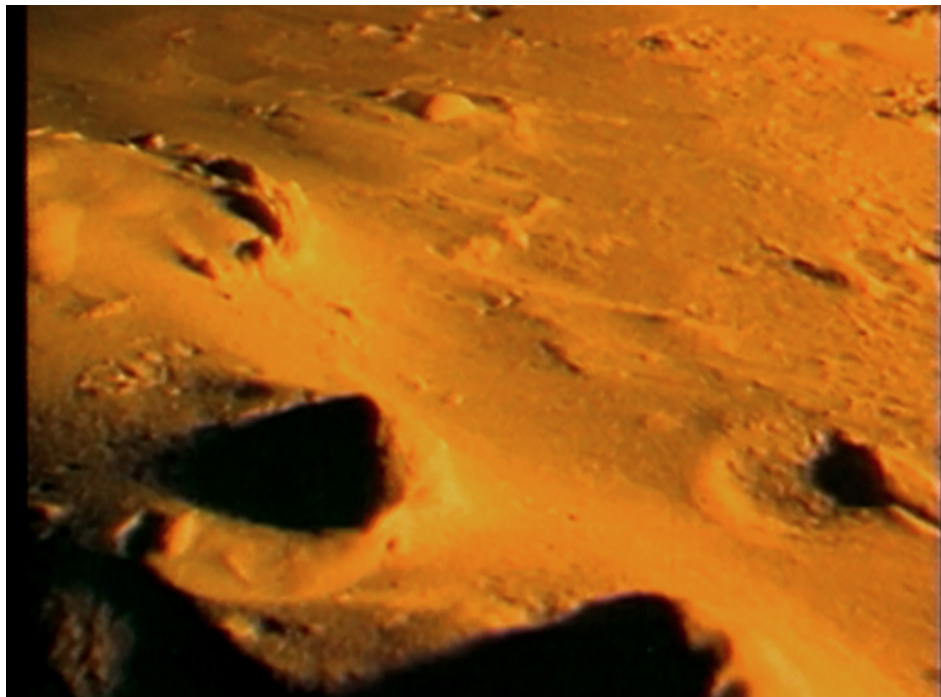
contra la fatalidad, donde los avances científicos vivían enlazados con la ilusión imaginativa. Cada novedad significaba un nuevo entusiasmo; y su derrota, un sufrimiento de igual intensidad. El autor de ese prólogo era, según Ana, un hombre sin futuro, sin éxito –dice, haciendo coincidir ambos afectos–. Sin embargo, en esa voluntad testaruda, en ese riesgo que tomaba frente a cada novedad entusiasta, incluso en el ridículo, es que Ana, y con ella el film, rescata el personaje. Cuenta que más tarde, de salvaje, entusiasta, sufriente y delirante, pasó a ser un hombre de afectos domesticados, con una calma, una actitud mansa y complaciente. El cambio en el padre de Ana parece expresar un cambio en los afectos de una generación, de un *siglo*. Vemos imágenes blanco y negro, de archivo, que muestran sangre al microscopio; esa sangre compartida en la que bullían futuros desopilantes. “Yo lo prefería furioso ante la forma que había tomado el mundo...” dice Ana, ante ese siglo que describe como correcto, cruel, apagado.

Ana dice haber escapado de aquello que ha contado, de Rusia, su idioma y su nombre: “Dejé atrás esa esperanza triste. Esa invocación al pasado o al futuro”. La disyunción última marca una posición sobre la temporalidad, sobre su no linealidad y, por supuesto, su distanciamiento de la noción de progreso. Allí, otra vez, una temporalidad donde no se suceden simplemente pasado, presente y futuro, como lo advierte la crítica a la crono-normatividad. Lo que es más, aun en ese escape, en esa partida, Ana confiesa no haber abandonado *los trucos de la sangre*, esos que aprendió entre experimentos comunitarios esperanzados, y los que hereda también, junto a aquellos afectos –de alegría, de fracaso– que también perduran en ella.

En *La promesa de la felicidad*, Ahmed vuelve sobre la cuestión de la esperanza para volver a mirar desde ese ángulo la temporalidad de los afectos: “esto es, de qué manera los sentimientos se direccionan hacia los objetos del presente, de qué manera mantienen vivo el pasado y de qué manera implican formas de expectativa o anticipación de lo que habrá de ocurrir” (2019:356). Al comenzar este texto, consideramos el carácter promisorio del futuro; Ahmed puntualiza que hay algo de la promesa que se adelanta a sí misma, y que en esa anticipación afectiva nos orienta hacia el porvenir. La pérdida del futuro y la pérdida de la esperanza que nos orienta hacia él parecen entonces implicarse mutuamente. ¿Pero de qué se compone la esperanza? La autora recuerda que también autores clásicos como John Locke han pensado la esperanza en tanto emoción orientada al futuro, que puede percibir deleite en objetos que aun no están presentes, y en ese sentido se ve vinculada a la imaginación de ese futuro placer. Aun en esa lógica anticipatoria, la orientación de la esperanza también la emparenta con el pasado –piensa con Durkheim– ya que allí reside esa posibilidad deseada. En *Estrella Roja*, pasado y futuro están por momentos separados por una simple disyunción; en un sentido, la recuperación del pasado revolucionario es condición para recuperar la esperanza de un futuro que vuelva a engrandecerse –“del tamaño del universo”, como reza el texto de aquel prólogo que circula por el film–. A su vez, en ese pasado evocado, imaginar el futuro era también revivir ancestros y recuperar esa anterioridad, proyectada al porvenir. Imaginar el futuro era, también, reinstaurar las guerras? Es una pena que este conflicto arrastre tras su horror una corriente de juicios, de censura de gestos impostados de Occidente. Estoy en contra de las guerras, estoy en contra de la pena de muerte, estoy en contra de la cadena perpetua a menores, estoy en contra de reducir a Rusia al conflicto de Ucrania y en contra de creer que una revolución lleva necesariamente al totalitarismo” (Mattio, 2022).

lo que el pasado nos legaba como reparación del presente.

El film muestra algunos modos en que Rusia celebra aquel pasado, ya desde 2017. La primera escena ya lo advertía, “el presente y el futuro ya no coincidirían de nuevo”. Con fuegos artificiales que parecen acabar demasiado temprano, sin cuerpos agrupados en las calles, y casi encerrado en un museo, el archivo de la revolución se le hace escueto a quienes viajaban para registrarlo. Ana advierte que lo que reemplazó aquellas figuraciones de futuro fue el progreso, y sentencia “No son lo mismo. De hecho, se odian”. Como marcaba Taccetta, es necesaria una representación que habilite la crítica de los supuestos del progreso, tarea que dejara Benjamin. Visitemos, aunque más no sea un instante, aquella tesis que dejó el filósofo para repensar la cuestión: “La representación de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de la prosecución de ésta a lo largo de un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de dicha prosecución deberá constituir la base de la crítica a tal representación del progreso” (Benjamin, 2007:145). Creemos que propuestas como la de *Estrella Roja*, apuntaladas por estudios como los de Taccetta, Dahbar y Freeman, permiten actualizar la tarea de la crítica de la temporalidad en el sentido en que lo apunta la cita. Si hay, como también ha apuntado Butler (2010,146 y ss.) una relación específica entre la temporalidad hegemónica que define al progreso como toda imaginación posible y las normas que performan los cuerpos y sus relaciones, sigue siendo vital volver sobre otras temporalidades, corporales, afectivas, políticas.



El final del film retoma, entonces, aquel primer objetivo que lo motivó, de captar el aniversario de los cien años de la revolución. Más allá del desfasaje con la esperanza anacrónica que se situaba en esa celebración, no renuncia a la esperanza ni al futuro. Bien al contrario, lo que aparece en términos de posibilidades abiertas es prácticamente la definición que da Ahmed de ese afecto: “Tener esperanzas nos inquieta, nos angustia, porque la esperanza implica querer algo que podría o no ocurrir. La esperanza está relacionada con el deseo del «podría», que solo

es un «podría» si mantiene abierta la esperanza del «podría no» (2019: 368). Ana nos dice que aun tiene Marte. Evocando aquellas imágenes de archivo, donde vemos en blanco y negro cómo el planeta despliega sus superficies y cicatrices, Ana lo describe, impregnando de aquellos afectos que la ciencia y la ficción de Bogdánov habían puesto a circular. Con Ahmed, imaginando lo posible “al imaginar lo posible, al imaginar lo que aún no existe, decimos sí al futuro” (2019:389), precisamente en la falta de un contenido determinado. En su texto “¿Qué hacer de la pregunta qué hacer?”, el filósofo Jaques Derrida cuenta que Lenin respondió, no sin condiciones, “es preciso soñar” (Derrida, 2011:30). Quizá volviendo a la pregunta por la conciencia revolucionaria, se esgrime que es preciso soñar *hacia adelante*, soñar más allá de lo calculable en el estado actual de cosas, dar un paso en el sentido del pensamiento de aventura, “sin el que no hay porvenir y ni siquiera evento político” (Derrida, 2011: 37). La conciencia de la injusticia da ese paso más hacia otras posibilidades. En el film, Marte ocupa esa figuración de futuro.

En Marte perviven esas construcciones imaginativas revolucionarias, al tiempo que implican una restitución reparatoria del pasado. Ana habla de reencontrarse allí con sus muertos, también con personajes de ciencia ficción que les acompañan en esa re-uniión, en ese re-comienzo. “Recrear un territorio supone desviarnos de un pasado al que no hemos renunciado” (Ahmed, 2019:392) y que para Ana será, finalmente, retomar aquella heredada batalla contra la muerte. La vitalidad y alegría de esos años –que nunca abandonan a nuestros personajes–, van, como ha sabido mirar el giro afectivo, “saltando de objeto en objeto; un día, el aniversario de los cien años de revolución, y al día siguiente, la posibilidad de vida en Marte”, confiesa Ana. Van, también, *junto a* otros afectos como el fracaso o la testarudez. La atención del film persigue esos saltos, esa circulación afectiva y los efectos que deja en las superficies: los edificios, los rostros, los cielos... Su narración, la narración de Katya, Karl, Nikita, el relato fragmentario y lúcido que componen quienes trabajan en el film, irrumpen en los marcos que performan nuestra responsividad afectiva: nos sentimos próximxs. Nos sentimos afectadxs por aquellas imágenes lejanas en el tiempo y el espacio, y opera una suerte de impugnación de esos modos de la norma para dejarnos cerca, inquietxs y esperanzadxs.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2019) *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- (2019b) *What's the use? On the uses of use*. North Carolina: Duke University Press.
- Benjamin, Walter (2007) “Sobre el concepto de historia”, en *Conceptos de Filosofía de la Historia*. Buenos Aires: Terramar.
- Berlant, Laurent (2020) *El optimismo cruel*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Butler, Judith (2010) *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- y Athena Athanasiou (2013) *Dispossession. The Performative in the Political*. Cambridge, Polity Press.
- (2017) *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos

Aires: Paidós.

Dahbar, Victoria (2018). *Marcos temporales de la violencia. Hacia una configuración de lo humano-inhumano*. (Tesis no publicada). Doctorado en Ciencias Sociales, FCS, UBA, Buenos Aires.

--- (2022) *Otras figuraciones. Sobre la violencia y sus marcos temporales*. Córdoba, Ed. Asentamiento.

Derrida, J. (2011) “¿Qué hacer de la pregunta qué hacer?”, en *El tiempo de una Tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Anthopos Editorial.

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

Halberstam, Jack (2018) *El arte queer del fracaso*, Córdoba: Venteveo.

Koza, Roger (2022) “Estrella Roja. Cerca de la Revolución” en *La Voz*, Córdoba, disponible en: <https://www.lavoz.com.ar/vos/cine/comentario-de-estrella-roja-cerca-de-la-revolucion/>

Levstein, Ana, María Calviño (2020) “Apunte sobre el triunfo de la vida en Shelley y Derrida: Legible e ilegible, o de cómo leer (en) las ruinas”, en *Actas III Jornadas de Literatura Inglesa de la UBA: Estéticas de lo residual en las producciones culturales inglesas*, Buenos Aires: UBA.

Mattio, Eduardo (2019) “Felicidad obligatoria y fracaso marica. Notas para una gramática disidente de las emociones”, en Moretti, Gall, *Sentirse precarias. Afectos, emociones y gobierno de los cuerpos*. Córdoba: Editorial UNC.

Mattio, Javier (2022) “El futuro pasó a ser una perspectiva oscura” en *La voz*, Córdoba, disponible en <https://www.lavoz.com.ar/vos/cine/sofia-bordenave-directora-de-estrella-roja-el-futuro-paso-a-ser-una-perspectiva-oscura/>

Podalsky, Laura (2011) *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. New York: Palgrave Macmillan.

Taccetta, Natalia, Irene Depetris Chauvin, *Afectos, historia y cultura visual*, Buenos Aires: Ed. Prometeo.

Ianina Moretti Basso (CONICET, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba)

ianina.moretti@unc.edu.ar

Doctora en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (UNC), y posdoctoranda con beca CONICET en el Instituto de Humanidades UNC. Es licenciada en Filosofía por la FFyH, UNC y profesora en Esc. de Historia, FFyH – UNC. Es investigadora en el proyecto “Emociones, temporalidades, imágenes. Hacia una crítica de la sensibilidad neoliberal”, inscripto en el Programa Feminismos, Géneros y Sexualidades, CIFYH, UNC. Es investigadora visitante en el proyecto “Deshacer los afectos II. Aproximaciones al impacto del giro afectivo sobre la filosofía práctica contemporánea”, UBACyT, UBA. Coordina el Área de Formación en Género, Sexualidades y ESI de la FFyH - UNC.

POR UMA HISTÓRIA QUEER DAS SENSACÕES:

NO CAMINHO COM OS FILMES DE MARCELO CAETANO

POR DENILSON LOPES

For a queer history of sensations: On the way with the films by Marcelo Caetano

Resumen

¿Sería posible hacer una historia queer no a través de las representaciones sino a través de las sensaciones? Este ensayo toma como punto de partida las películas de Marcelo Caetano, en especial su largometraje *Corpo Elétrico*, siguiendo las fiestas y el desamparo como formas de buscar diferentes experiências queer.

Palabras claves: sensaciones; historia, Marcela Caetano, fiestas, desamparo.

Abstract

Would it be possible to make a queer history not through representations but through sensations? This essay makes a point of departure at films by Marcelo Caetano especially his feature film *Body Electric* from present to past following parties and helplessness as ways of looking for different queer experiences.

Keywords **sensations;** queer; history; Marcelo Caetano; parties ; helplessness

Seria possível atualizar o passado a partir de uma perspectiva queer não apenas através de uma história de representações de LGBTQIA+ e de dissidências sexuais, mas de um gesto arqueológico em busca de sensações? O interesse por tentar responder a essa pergunta começou a partir de algumas imagens tiradas de *Stella Manhattan* de Silviano Santiago, do diário inédito escrito na Inglaterra de Mario Peixoto (1927), bem como da própria emergência dos estudos LGBT e queer no Brasil, para dialogar com as reflexões sobre uma historiografia queer feitas feitas, em especial nos EUA, a fim de procurar sugerir esta história de modos menores, distinta de uma perspectiva definida exclusivamente pelo ativismo. Nesse contexto, a partir de

1 In: Luciana Moreira; Doris Wieser. (Org.). *A FLOR DE CUERPO: Representaciones del género y de las disidencias sexo-genéricas en Latinoamérica*. 1ed., Madrid/Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2021, p. 127-148.

Corpo Elétrico (2017) de Marcelo Caetano, chegamos a um filme anterior, *Bailão* (2009). Este ocupa um papel importante no pensamento sobre experiências outras através de corpos que dançam no ABC Bailão, conhecido lugar de encontros do centro de São Paulo, em especial, de homens mais velhos e mais jovens, e dos corpos que atravessam a cidade com suas memórias, transformando-a numa paisagem erótica que é ao mesmo tempo de passados e ancestrais bem como de futuros e herdeiros fora do espaço da família. Esse filme se insere num resgate da contracultura, entre os anos 70 e a eclosão da pandemia da AIDS, nos anos 80, para falar não só das perdas e da melancolia, mas também da festa e da alegria.

O Caminho

No romance *Stella Manhattan* de Silviano Santiago, que se passa entre um grupo de brasileiros em Nova Iorque, em 1969, na época mais dura da ditadura militar que se estabeleceu no Brasil, entre 1964 e 1984, quando o protagonista é exilado por sua família, esta frase aparece na voz de um dos personagens: “passado e história são coisas que só interessam aos heterossexuais” (Santiago 1985: 231). Para o protagonista, afastado da família que não o recebe e do país com que não se identifica e em meio à explosão da contracultura, o aqui e o agora talvez fossem não só o que poderia liberá-lo das amarras e preconceitos historicamente construídos, como também pudesse significar uma possibilidade de reinvenção diante de um presente institucional opressor e de um futuro distante e almejado pelos discursos utópicos tradicionais nos quais talvez não fosse incluído.

O aqui e agora estava longe de ser uma fuga do presente e muito menos um conformismo com suas vicissitudes. O aqui e agora não dizia respeito a quem seria eleito nas próximas eleições, nem mesmo, à atuação em partidos, sindicatos, movimentos sociais, mas a algo básico: o que fazer quando se levanta e tem o dia todo pela frente? Apenas você e seu corpo.

“Um tremor caminha pelo meu corpo”, assim o diretor de cinema e escritor Mario Peixoto (1927) fala –em seu diário inédito– da sensação que o tomava na Inglaterra, em 1927, aos 19 anos, quando fora enviado pelo pai para estudar num *college*, espécie de internato que parecia receber jovens no fim do ensino médio. Tanto a experiência do protagonista de *Stella Manhattan* quanto a de Mário Peixoto podem se aproximar de sexílios (Rezende 2018: 289), para usar uma expressão desenvolvida por Lawrence LaFountain Stoker entre outros, aqui denotando talvez mais uma forma da família se afastar de sujeitos lgbs do que a de quem parte em busca de um encontro ou formas de pertencimento fora da família e de seu país devido à sua orientação sexual. Os encontros e pertencimentos acontecem quando menos se espera. Mas o calafrio retorna, sensação que Mário Peixoto (1927) relata sentir, especialmente nos domingos, quando não tinha aula e não podia sair. Seriam estas experiências queers passíveis de serem inseridas numa virada marcada pela memória para além daquelas marcadas por gestos militantes e afirmações de visibilidade e orgulho?

A palavra queer talvez só recentemente tenha ganhado um sentido para além da universidade no Brasil, por eventos como a polêmica em torno da exposição Queermuseu, suspen-

sa, em 2017, em Porto Alegre, e reaberta, em 2018, no Rio de Janeiro. Mas ela tem uma longa história dentro e fora do Brasil. Por uma questão de espaço não vou me ater ao seu conceito e suas traduções teóricas e linguísticas como “cuir”, “bicha”, “viado” no embate com as heteronormatividades, articuladas ou não com questões de classe, etnia, raça, decolonialidade etc, desde os anos 90, perspectivas hoje chamadas interseccionais mas que, então, foram vistas na própria valorização da experiência (Lopes 2002: 23) como forma de afirmar transversalidades no discurso identitário. Aos que se interessarem pelo debate sobre a tradução intelectual dos estudos queer e outras possíveis genealogias no Brasil, destaco o surgimento da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura (ABEH), fundada em 2001 para reunir pesquisadores vinculados aos estudos LGBTQ, bem como os trabalhos pioneiros de Felix Guattari & Suely Rolnik, em *Micropolítica: Cartografias do Desejo* (1986), Nestor Perlongher em *Negócio do Michê* (1987), Jurandir Freire Costa em *Inocência e O Vício* (1992), anteriores a própria emergência do termo queer na universidade, mapeamento este já feito (Benetti 2013), mas gostaria de mencionar alguns autores que se vinculam explicitamente à teoria queer no Brasil, como Tânia Navarro Swain, Guacira Lopes Louro, Mario Lugarinho, Wilton Garcia, Christopher Larkosh, José Gatti, Fernando Pentead, Richard Miskolci, Pedro Paulo Pereira, Larissa Pelúcio, Leandro Colling; e da nova geração destaco Jota Mombaça, Helder Thiago Maia e Rodrigo Borba, entre outros.

A contribuição de Silviano Santiago é crucial para entender como a experiência brasileira poderia dar respostas particulares às questões LGBT e queer à medida que se construa reflexão, e até mesmo um aparato conceitual, a partir de “material inédito” (Santiago 2004: 196) e não analisá-lo como mera ilustração ou instrumentalização da última novidade do repertório intelectual metropolitano, tanto estimulante quanto limitado, se não for traduzido, traído, canibalizado. Trata-se também de mudar a própria relação com a história e a história da arte brasileiras e como elas têm sido estudadas. Claro que, além da produção literária, cinematográfica, teatral, enfim artística, foi importante mapear a produção crítica brasileira para a qual a porta de entrada foram livros como *Devassos no Paraíso*, de João Silverio Trevisan (1986), reeditado recentemente na sua 4ª. edição, *O Lesbianismo no Brasil* (1987), de Luiz Mott, e *Além do Carnaval*, de James Green, publicado em português em 2000, que fazem mapeamentos históricos amplos.

Meu ponto de partida foi, não só para este ensaio mas para pesquisas anteriores, a experiência homossexual masculina. A partir dela, como seria possível uma forma queer de contar a história ainda quando este termo não era usado no debate histórico? Seria importante ainda hoje discutir um olhar queer, quando este recebe tantas críticas, como as decorrentes de um olhar decolonial centrado em tradições intelectuais excluídas da história, em especial ameríndias e afroamericanas, ou da emergência dos estudos trans? Trata-se de fazer a história não só das homossexualidades e suas representações na cultura, na sociedade, nas artes, como nos parecem seguir os livros fundamentais já mencionados de Green, Trevisan e Mott, bem como trabalhos, por exemplo, no campo do cinema, sobre o qual tenho escrito mais nos últimos anos (Moreno 2001; Lacerda 2015; Martins 2017), referências fundamentais para conhecermos a

experiência homossexual brasileira e de outras dissidências sexuais na arte e, especificamente, no cinema.

Há uma história e cartografia da experiência militante (Fachini 2005), redimensionadas recentemente (Green, Fernandes, Caetano & Quinalha 2018) e que contam com diversos trabalhos acadêmicos que analisam grupos isoladamente. Estes grupos politicamente organizados, em grande parte, se reuniram na Associação Brasileira de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais (ABGLT), criada em 1995 e que constitui a maior rede de organizações LGBTs brasileiras, contando com mais de 300 grupos afiliados por todo o país. Há as histórias e ficções que falam dos embates entre aqueles que gostariam de se aproximar dos partidos de esquerda e dos libertários que viam no desbunde, no comportamento sua forma de expressão (Green 2018; Dunn 2016). Para além das cisões entre a esquerda tradicional e a contracultura nos anos 60 e início dos anos 70, talvez pudéssemos vislumbrar no fim dos anos 70 algo próximo de uma nova esquerda, alinhada a transformações coletivas, não só a partir da classe social, mas também interessada no corpo, no dia a dia, ainda talvez a ser mapeada.

Retorno à questão: seria anacrônico falar de uma história queer, ou mesmo gay quando estes termos eram desconhecidos, como enfrentaram, de forma ainda mais distante no tempo, os trabalhos de medievalistas (Freccero 2006)? Não se trata de impor uma forma de pensar que aniquila a singularidade do passado. Como então reler o passado a partir do que o presente nos traz, no caso, as questões de sexualidade e da norma e suas ansiedades e desafios? As respostas a essas questões podem ser elaboradas através de um impulso histórico queer que seria “an impulse toward making connections across time between, on the other hand, lives, texts, and other cultural phenomena left out of sexual categories back then and, on the other, those left out of current sexual categories now”² (Dinshaw 1999: 1); seria um impulso associado a um toque. Mas como tocar através do tempo? Como o tempo pode agregar, reunir como os espaços? Como podemos nos encontrar no tempo pelas sensações?

Naturalmente, aqui só podemos sugerir um programa. O desafio é aqui ainda maior do que no estudo dos afetos (Lopes 2016), categoria que conta com uma bibliografia muito mais desenvolvida. “O ser da sensação não é a carne, mas o composto de forças não humanas do cosmos, dos devires não humanos do homem, e da casa ambígua que os troca e os ajusta, os faz turbilhonar como os ventos. A carne é somente o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações” (Deleuze & Guattari 1992: 236). Deleuze e Guattari defendem que “a arte é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos (Deleuze & Guattari 1992: 213). Dessa forma, a sensação seria a unidade mínima da arte e não matéria prima da linguagem, “não determinada pela representação [...] nem a ser confundida como estados subjetivos” (Rajchman 2000: 134). As sensações emergem a partir de relações, ainda que possamos pensar que sejam expressões da interioridade. “Ao invés de procurarmos por ‘condições de possibilidade’” (Rajchman 2000: 127) da sensação, podemos ser capazes de vislumbrar na sensação ou-

2 “[...] um impulso em direção a fazer conexões através do tempo, entre, por um lado, vidas, textos e outros fenômenos culturais fora das categorias sexuais do passado, e, por outro, o que foi deixado fora das categorias sexuais de agora” (tradução ao português da responsabilidade do autor).

tras possibilidades de vida e de pensamento. De todo modo, estamos cada vez mais ampliando e deslocando o sentido da sensação, pois ela deixa de ser apenas ontológica, como para Guattari e Deleuze, e passa a ter um sentido, ao mesmo tempo, agregador e histórico. Contudo, as sensações não se constituem em um saber científico nem mesmo em um sistema rigoroso. Queremos, portanto, não traduzir as sensações em conceitos, teorias, discursos, imaginários, mas talvez elas possam ser apreendidas na materialidade do texto artístico, em relação com o sujeito, a história, e nos fazer perguntar, a partir da leitura de John Rajchman acima, em que medida as sensações que constituem a obra de arte podem nos atravessar e gerar outras possibilidades de vida, estabelecendo trânsitos entre vida e obra, entre textos, imagens, sons e culturas.

Insistimos, não se trata de discutir condições de recepção e percepção da obra, mas, antes, a sua própria concepção, como proposto por Deleuze e Guattari (1992: 213) ao sugerirem que a obra de arte é “um bloco de sensações”. Não se trata de afirmar que a obra artística apenas represente sensações, mas que ela produza sensações. As sensações seriam forças que emergem num momento de perigo, que só a fórceps podemos retirar do passado, num gesto de violência, tão violento como um novo nascimento.

Mas poderíamos pensar a sensação em filmes se não for pela imagem? Se os discursos se articulam em formações discursivas, “espaço de dissensões múltiplas, um conjunto de opções diferentes cujos níveis e papéis devem ser descritos” (Foucault 1996: 179), e se as imagens, ao menos para uma certa orientação teórica, podem se articular em imaginários, retomamos a pergunta: como as sensações se articulam? Não em termos vagos como espírito do tempo ou mundivisão. Ou só podemos não articulá-las, mas reencená-las nos seus vestígios, ruínas, sem que saibamos que quadro será composto antes de ser terminado? E ele é sempre incompleto, precário. Não é suficiente descrever, mas reescrever, escrever um encontro entre pessoas, espaços e tempos. E, assim, a outra pergunta que se coloca é: essa escrita mistura arte e vida, sujeito e objeto, crítica e escritura?

Ao buscarmos outras categorias de análise que não sejam exatamente discursos nem imaginários, nem ideias nem conceitos, mas sensações que nos levam ao corpo, não o corpo como depósito de marcas, imutável, uma múmia a ser descoberta, mas arquivos de sensações que a toda hora desaparecem, como em *Roma* (1972) de Fellini, as pinturas romanas, preservadas por séculos, no subterrâneo, mas que bastou serem trazidas à luz, para desaparecerem rapidamente. Temos que abrir bem nossos olhos, nossos sentidos se quisermos evocar as sensações que nos atravessam antes do mais completo desaparecimento? Fazer uma história por sensações levantaria problemas parecidos ao se fazer uma história pelo corpo? Como fazer uma história não das representações do corpo, mas das marcas de passado e desejos de futuro nele inscritos? Para Foucault, “O corpo [é]: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização” (Foucault 1979: 22).

O corpo

Para pensarmos as relações entre corpo e sensações, partimos de *Corpo Elétrico* (2017), de Marcelo Caetano, seu primeiro longa-metragem, para depois comentarmos seu curta *Bailão* (2009), indo do presente para o passado. Antes, talvez caiba uma aproximação entre *Arábia* (2018)³, de Affonso Uchoa e João Dumans, e *Corpo Elétrico*. Ambos são filmes importantes no cinema brasileiro contemporâneo e procuram um olhar sobre a classe operária. Me interessei como o prazer é encenado nos dois. Em *Arábia*, é central o corpo inerte do protagonista (Aristides de Sousa) dormindo, em coma, depois de um acidente. Na ausência do corpo, temos a sua voz, a sua narrativa que tenta dar conta de uma vida curta, mas cheia de desventuras, encontros, momentos de alegria e tristeza, ao ser lida pelo jovem solitário que aparece na primeira cena e mora na vila operária. O que fica como uma herança é o desejo de explodir com o mundo da fábrica para que se possa ir além da solidão, do sonho e da própria morte num futuro a vir. Só assim os encontros podem ser algo mais do que momentos de lazer, descanso, diante da exaustão. A saída é a recusa do trabalho. Como esta possibilidade fica só no campo do devaneio, o que temos é o corpo inerte, exausto, morto. Já em *Corpo Elétrico*, sempre se escapa da rotina. No início, pelos flertes e pegações, imaginados ou reais. Depois, as festas, na saída do trabalho. O corpo pulsa e repousa. Não há só trabalho e exaustão. Há ainda uma modesta alegria possível, mesmo que se tenha que voltar a trabalhar no dia seguinte, no ano seguinte. *Arábia* é o lugar do desencanto radical e da utopia, de uma possibilidade de encontro coletivo pelos movimentos sociais, no filme, pouco possíveis ou enfocados. Na estória do protagonista de *Arábia*, apesar da sombra de um passado de luta sindical, o que persiste no seu corpo são os encontros pela estrada, nas mudanças constantes e nas pausas de trabalho. Apesar da solidão final, um desejo está no discurso de reunir pela memória os corpos encontrados para talvez em um outro momento haver a felicidade. Já em *Corpo Elétrico*, estes encontros, à sombra da evocação de Walt Whitman no título do filme, apontam para formas coletivas de estar juntos, no presente, com estranhos, para além do trabalho e da militância política, da família e do casal, no desejo dos corpos se encontrarem no presente, por exemplo, quando *drag queens* encontram operários numa festa de ano novo que acaba para que todos, ou quase todos, voltem ao trabalho. Há o encontro entre homens, mulheres e trans, heteros e gays, que transitam, se esbarram na dança, no sexo, na festa, na alegria possível, aqui e agora, no repouso que não seja a morte, mas não livre de impasses.

Em *Corpo Elétrico*, várias questões se multiplicam. Pode um filme, distante dos cânones revolucionários da modernidade, criar e não só representar sensações, afetos, perceptos? Como encenar o grupo? Pela festa? Pela orgia? Esta encenação, esta preocupação com as sensações em um filme que não é experimental desloca um centramento no enredo e no diálogo que estão lá, fundamentais para uma composição do drama de uma narrativa clássica, para o que acontece entre os corpos, entre os corpos e o espaço, sem necessariamente se restringir a eles. Aqui a palavra encenação é importante para incorporar, em especial, a luz que ilumina desde o início nesta poética da alegria trazida pelas sensações. Além disso, vale ressaltar a fotografia

3 Este filme, em particular, teve grande e boa cobertura crítica na imprensa, bem como comunicações em congressos que não temos espaço para mapear aqui.

e a iluminação sóbria e discreta de Andrea Capella que nunca espetaculariza os corpos, não genitaliza o sexo, mas que traz uma claridade, uma luminosidade, que é uma marca de vitalidade, que liga os corpos.

Não só aqui, mas em outros filmes de Marcelo Caetano, o que interessa é uma experiência queer coletiva, o encontro para além de limites de classe, gênero, raça, orientação sexual, e mesmo nação, região. Estas identidades não são apagadas, mas não são necessariamente os motores do drama, da narração, de um conflito central que nunca se constrói nem eclode. Todas estas grandes marcações sociais aqui se imprimem no corpo, na experiência, se tensionam e se abrem a partir dos toques, dos olhares. Se, no início do filme, o trabalho separa os corpos, o que acontece nos intervalos para cafés, nas pausas para refeições, nas saídas e nas horas de lazer, nas festas, nos encontros, no sexo cada vez mais os aproxima, os leva a caminhos inesperados que os fazem transitar nestes dias de verão e quase verão, entre novembro e o início de um novo ano onde não há o Natal com a família de sangue nem fogos de Ano Novo, mas há encontro depois da passagem do ano com os amigos. Os dias seguem por espaços não muito marcados. Não há cartões postais de São Paulo nas cenas externas de cruzamento de ruas, com ou sem chuva, nas externas na noite e quando é mencionado um lugar é para onde se vai (Londres), de onde se veio (Paraíba, Guiné Bissau). Só num momento é mencionado um bairro, e a cidade nunca é mencionada. É algo de dentro, de quem está imerso no corpo da cidade, onde se perder é fácil neste mar de São Paulo.

Menos cronista e mais cineasta da reinvenção da experiência queer, que não se reduz ao par romântico ou ao protagonista gay solitário num universo quase que exclusivamente heterossexual. Em *Corpo Elétrico* há casais, há solidão e a família é mais feita senão de amigos, certamente de encontros. Marcelo Caetano encena não um grupo social (trabalhadores, gays, *drags*, migrantes etc), mas uma experiência coletiva, esta palavra tão usada para falar de modos de produção, mas difícil de pensar como uma outra dramaturgia. Em *Corpo Elétrico*, temos Elias (Kelner Macedo), um protagonista fraco, no sentido da virtuosidade da fala ou da centralidade da cena, que se esvazia, se descentra à medida em que é tomado por uma orgia de sensações, pela festa, pelo sexo, pela celebração mesma reinventada da cerimônia lúdica e ecumênica do casamento, em meio à sucessão de encontros durante e depois do trabalho, de festas que parecem congregar nem que seja por um momento, mesmo que depois não seja mais. Fica o encontro para além tanto das relações geradas nos trabalhos quanto das relações da casa formada pelas personagens trans negras, nem que seja como um desejo de ano novo, uma pausa na praia, antes de tudo voltar como era antes, nos seus espaços separados, no dia a dia metropolitano de São Paulo.

Por mais que a maior parte das cenas sejam feitas em espaços fechados ou com ângulos fechados que recortam os grupos dos personagens, há uma perdição do protagonista num sonho feliz da cidade, como cantou Caetano Veloso em *Sampa*, que o tira da solidão e o lança para além de ambições de ascensão social pelo trabalho ou pelas relações afetivas. Entre patrões e os trabalhadores de uma pequena fábrica de confecção, entre a família deixada na Paraíba e as *drag queens*, ele se deixa levar pelo que poderia ser uma desqualificação social, mas que o faz

presente.

Não é desnecessário dizer que agora, em 2019, mais do que quando o filme estreou em 2017, é um dos seus méritos o acolhimento –pelo público e pela crítica– em tempos cada vez menos democráticos. A aposta não é no acirramento, nem no enfrentamento das fraturas, nem na conciliação. Sem utopias nem grandes desencantos no horizonte. Há uma aposta na luz que ilumina, na claridade apesar de tudo. Há um sim sem a retumbância contracultural e sem o gozo transgressor. Mas, sim, o protagonista e o filme disseram sim, dizem sim. Elias foi em busca de prazeres desconhecidos, ao mesmo tempo reais e fantasiosos, como sugeridos pelo encontro com o vigia já no início do filme, no intervalo do almoço. Ele diz sim e vai em busca do prazer, depois do trabalho, apesar da ressaca do dia seguinte, porque há que se viver e pagar as contas. Ele é menos o protagonista de um drama e mais um ponto de abertura de uma trama. Ele está imerso num mar de desejos pelo que se deixa levar e, não se tratando tanto de alguém que constrói claramente um caminho, pouco importando se vai deixar a fábrica ou não, porque a aposta e o sim estão lá.

Se o protagonista de *Stella Manhattan* é mandado para Nova York pela família, aqui não sabemos exatamente o que fez Elias deixar a família silenciosa na Paraíba, mas tanto em um quanto em outro há um afastamento de redes afetivas convencionais e uma procura de um pertencimento, mesmo que seja no desaparecimento (Lopes 2012: 185-198), nem que seja por se deixar levar pelo mar. Exilado, migrante, *flâneur*, mas sobretudo à deriva.

Desse modo, não se trata aqui de um cotidiano desdramatizado, mas também não há melodrama nem nos momentos de solidão, nem ápices dramáticos na suruba depois da festa, na caminhada pela noite que lembra o bairro do Bom Retiro sem nada mais aberto, depois das horas extras do fim de ano, nem na felliniana cena das personagens trans andando de moto na noite com trilha operística, entrecortada por apresentação de Marcia Pantera, pessoa e personagem, ou na quase cena clip da então desconhecida Linn da Quebrada no banheiro de uma festa. Nesta colagem de cenas, fragmentos, sem planos muito longos nem cortes frenéticos, com elipses entre fantasia e realidade, entre o que é e o que poderia ser, num *puzzle* incompleto, não se trata de pegar personagens individuais vivendo encontros e vidas paralelas em filmes *multi-plot*, mas se trata de uma abertura (a partir) do protagonista a uma multiplicidade de encontros em que ele se perde, como tomado pelo mar, por uma onda, pela maré alta, para depois ficar largado, à deriva. Se há um realismo, ele nada tem de social no sentido de procurar localizar cada indivíduo claramente num grupo, num local, numa comunidade, num momento histórico claro. Não há referência a grandes fatos históricos nem a notícias.

Trata-se mais de uma rede de sensações, afetos, em que os corpos são tomados pelos desejos ou não, que faz a direção dos atores e a dramaturgia ficarem cada vez mais centradas no grupo (na fábrica, fora da fábrica, na casa de um deles, na casa de Artur (Ronaldo Serruya), o professor, na praia depois da passagem de ano). E o enquadramento cria uma intimidade desde o início do filme, quando o protagonista na cama narra para a câmara, para um personagem que talvez seja um amigo, amante ocasional, que logo aparece e desaparecerá, como querendo trazer o próprio espectador para dentro da cena, da estória, na cama e, depois, para a festa. Nas

cenar em que se mostra Fernando (Welket Bungué), migrante de Guiné Bissau recém-contratado, sob olhar de desejo de Elias, o olhar se despoja de qualquer voyeurismo, fetichismo do outro para se rarefazer numa pluralidade de vozes e corpos em cena. O próprio encontro do protagonista com Wellington (Lucas Andrade) se dá numa porosidade entre amizade, amor e companhia, talvez próxima da camaradagem de Walt Whitman, em que amar o estranho e amar o próximo se misturam, fazendo, do estranho, íntimo, e se abrindo à intimidade por quem passar pelo seu caminho.

Seria isto um vitalismo, um hedonismo escapista ou não? Uma vida pelos sentidos, uma vida sensível, que não escapa ao trabalho e à produção, mas que não é definida por eles. Esta ocupação de territórios pelo desejo, a que passados ela evoca?

As festas

Talvez haja mesmo outra historiografia, uma outra história que atravessa os movimentos sociais, uma história mais silenciosa e menos visível, como os filmes recente que buscam redimensionar a militância política diante da emergência da pandemia da Aids nos anos 80 e 90, ou a experiência contracultural dos anos 60 e 70.

Uma história de sensações que nos atravessaram, que nos fizeram levantar, seguir, quando nada nem ninguém nos dizia para fazê-lo. No decorrer do dia encontramos pequenos gestos, um post no Facebook, um sorriso ao descer do prédio, que nos fazem dar o próximo passo, que pode ser decorrente de uma inércia, mas que pode não nos fazer deixar de viver. Interessam-me, repito, estas sensações, gestos, toques.

Nessa busca de uma provável história queer das sensações é que voltei a me encontrar com *Bailão* de Marcelo Caetano (Lopes 2016: 120-121), uma história feita dos corpos vislumbrados e desejados, de toques recebidos ou interrompidos. Este filme parte do ABC (Amigos Bailam Comigo) Bailão, que começou a ter um lugar fixo em 1997, até hoje existente no centro de São Paulo, lugar de encontros entre homens mais velhos e mais jovens e que aponta para outras relações no presente e com o passado e que lembra um pouco La Cueva, em Copacabana, no Rio de Janeiro, que funciona desde o início dos anos 60.

Em *Bailão*, não se trata de uma memória doméstica nem exclusiva de uma faixa etária, mas de um momento compartilhado em que se possa vislumbrar casas e futuros imaginados no contexto de uma historiografia háptica (Freeman 2010: 23), inspirada em *Skin of the Film*, de Laura Marks (2000)⁴, e que implicaria “ways of negotiating with past and producing historical knowledge through visceral sensations”⁵ (Freeman 2010: 23). Não consegui identificar um desenvolvimento dessa expressão no livro de Laura Marks, mas certamente ela está próxima ao campo semântico de uma história queer das sensações. Aqui não tenho tempo de aprofundar este debate, mas me remeto à cartografia problematizadora do debate sobre temporalidades

4 Este filme tem acesso gratuito pelo link: <https://vimeo.com/46066663>.

5 “modos de negociação com o passado e a produção de conhecimento histórico através de sensações viscerais” (tradução do autor).

queer realizado por Mariela Solana (2015).

Em *Bailão*, vemos as estórias se entrelaçarem. Se há alguns fatos históricos mencionados, o que importa é a convivência das estórias de encontros nos cinemas, em bares, longe da família e do trabalho, com a criação do Somos, considerado grupo pioneiro de ativismo gay em São Paulo no fim dos anos 70. Sexo e amor se misturam. Para além das divergências que atravessaram o Somos, como a possibilidade de se vincular a partidos ou não, talvez seu gesto mais político tenha sido o de criar formas de estar junto, de sobreviver. Vemos aqui também outras estórias. Ao vermos os homens envelhecidos caminharem pelos espaços do centro de São Paulo, são as memórias de outros tempos que são evocadas, são suas vozes que nos conduzem pelo espaço, por uma cidade feita não só pela arquitetura, por pessoas comuns, carros, multidões, mas também por corpos. Uma cidade de desejos, onde, nos espaços públicos, acontecem os encontros anônimos, hoje, talvez, mais realizados a partir de aplicativos. Esses espaços são lugares de uma educação afetiva feita às margens de instituições, a partir de precariedades, mas nem por isto menos importantes. Quiçá sua importância decorra mesmo dessa precariedade, na qual não se pudesse vislumbrar algo para além do desamparo e da solidão e em cujo cenário fosse possível apenas o aprendizado feito às escuras, às apalpadelas, em que não há mestres e aprendizes. As lembranças parecem acontecer numa noite, entre a abertura e o fechamento do ABC Bailão, e apontam para outras possibilidades de encontro. Há um ritual na arrumação do lugar e na recepção dos que chegam. Alguns parecem sós. Outros parecem se reconhecer. Há a alegria da dança desses corpos que envelheceram e que não se enquadram nas noites lgbs hipsters, juvenis e elitizadas. Corpos que dizem outras histórias para além das falas. O ABC Bailão fica na República, perto da rua Vieira de Carvalho, lugar de encontro plural de lgbs, ainda hoje, mesmo diante do processo de gentrificação pelo qual esta área está passando, próxima a bairros de classes média e alta, como Higienópolis e Santa Cecília. O ABC Bailão faz parte de uma rede de lugares como o Bar dos Amigos. Há códigos para entrar nele. Fotografia e filmagens são proibidas, mas os que são filmados parecem estar à vontade, ainda que nem sempre consigamos associar a voz ao rosto e ao corpo dos que prestam depoimentos, o que parece ocorrer menos para preservar a privacidade e mais para fazer um efeito coral em que as vozes e histórias se misturam, bem como para construir um efeito espectral em que as vozes lançam os espaços presentes no passado, compondo nele corpos destinados a um momento antes do seu desaparecimento.

Espectralidade e fantasmagoria, neste caso, não devem ser vistas como uma figura da homossexualidade antes da revolução sexual (Freccero 2006: 139), associada ao armário (*closet*) como contraponto negativo à visibilidade, afinal, seguindo Foucault em *A história da sexualidade* (2014), todo momento é, ao mesmo tempo, lugar de opressão e liberdade. Também no ABC Bailão é proibido tirar a camisa. Há um certo bom comportamento nas roupas da maior parte dos que ali estão. Talvez, salvo uma exceção de alguém que dança só, nada de muito extravagante ou excêntrico é mostrado, diferentemente das festas exuberantes que acostumamos a ver desde *clubs* como o Studio 54, nos anos 70, em Nova York, a *raves* e festas temáticas nas grandes cidades. No Bar dos Amigos, por exemplo, é possível ler a divertida recomendação: “Banheiro não é darkroom. Respeite as ‘amigas’”. Uma história feita de encontros e desencontros.

O que uma pose pode revelar? Talvez uma história de sobrevivência à pandemia da AIDS e às violências cotidianas, mas, sobretudo, uma história de alegrias.

Apesar do espaço, pelo que o site do ABC Bailão diz, não restringir, não há mulheres no filme. Tampouco vemos pessoas trans, mas talvez seria exagero dizer que são espaços de misoginia ou transfobia. Apesar de serem experiências homoafetivas e homossociais, elas se inserem numa linhagem de corpos masculinos que resistem. Dançam a sós, a dois, em grupo. Dançam no presente, enquanto seus corpos trazem memórias de outros lugares, outros encontros, outras pessoas, desaparecidas na noite ou inclusive mortas. No entanto, mesmo com o lugar em vias de fechar, há ainda espaço para uma última dança. O que fica é um gesto, caracterizado pelo “fato de nunca ir até o fim de si próprio. No movimento que o desdobra, retém-se, regressa sobre si e prolonga-se no gesto seguinte. Nesse sentido, não tem contorno, tem apenas um «em-re-dor» – esquivar-se aos seus próprios limites, escapa a si próprio” (Gil 2001: 108). Nesse sentido, se abre para o outro, para o mundo, pela dança, mesmo que não haja ninguém ali para ser espectador ou para participar.

Diante da exuberância da alegria contracultural, aqui temos uma modesta alegria destinada aos que sobrevivem no seu dia a dia, que precisam trabalhar mas que talvez não façam do trabalho o centro de sua vida e de seu tempo, para quem a noite não é o espaço do glamour e da excentricidade, mas de encontros e pequenas aventuras.

Não há grandiloquência épica, dramática ou trágica. Nada é tão visceral ou excessivo, transgressor ou subversivo, mas há pequenas resistências, como dois homens que dançam num fim de noite. É uma história feita de ganhos e perdas, daqueles que desapareceram depois de uma conversa ou encontro fugaz, sem estabelecer aí uma hierarquia entre o estável, duradouro e efêmero, passageiro. É bem verdade que uma vida feita só de sensações e encontros fortuitos é mais exposta aos dramas da solidão, mas, por outro lado, pode também ter momentos de liberdade. Não há respostas fáceis. Não há respostas. Há apenas caminhos que em parte escolhemos e pelos quais, em grande parte, somos escolhidos.

De todo modo, o que fica de um roçar de pernas no cinema antes que o lanterninha pudesse ver? Do toque de mãos? Do beijo fortuito? Do sexo rápido em banheiros, parques, quando não se podia encontrar na própria casa? Longe de meros retratos da exclusão social, como estes momentos podem ganhar outros sentidos? Uma história escrita pelos lábios, como Oscar Wilde defendia no *Retrato de Dorian Gray*, e recuperado por Todd Haynes em *Velvet Goldmine* (1998) HHaHa, como se, ao beijar, houvesse uma linhagem que se fizesse dos corpos que viemos, que não são os corpos de nossos pais, mas de quem nos acolheu por um momento, algumas horas, dias, por quem nos acolhe não por vivermos na mesma casa, mas por fazermos de cada encontro uma casa, senão um lar, talvez o copo de café, chá, cerveja, vinho ou cachaça que nos aquece para seguir para a próxima estação, para a próxima hora.

No caminho, amigos próximos se transformam em desconhecidos, paixões se perdem nas lembranças, o desafio de uma história queer não estaria só na reintegração da sociedade tal qual ela existe, na conquista de direitos, na reinvenção da estabilidade, das famílias, mas funda-se também na cartografia de redes afetivas nas quais as uniões homoafetivas não eram tão

aceitas nem regulamentadas e que podem nos servir não só como experiências de um passado feito por silêncios e invisibilidades, consideradas como violência e opressões, mas que ainda nos tocam não só pelo que poderiam ter gerado, como se fosse um momento numa história linear. Um desafio seria entender como constituir uma história queer que dialogue com as experiências lgbs mas não as essencializa, não as naturaliza. Nesse sentido, a experiência não é auto-evidente nem definida, é sempre contestável (Scott 1999: 48); não é a origem da explicação mas no máximo um ponto de partida que me parece um ponto de vista fecundo tanto diante de críticas feitas (Muñoz 2009: 64) como diante de termos de uso mais recente como o lugar de fala (Ribeiro 2019). Experiência feita por corpos inconvenientes (Santiago 2019), sensações raras, gestos inúteis.

O desamparo

Cada instante traz uma forma de vida que contém múltiplas possibilidades de passados e futuros que talvez possam nos ajudar neste momento. Mesmo o desamparo, valorizado por Vladimir Safatle (2016) como o afeto político central para nossos tempos, pode ser uma forma de invenção, não de desistência.

O desamparo não é um caminho fácil: podemos nos afogar na sucessão de terapias e remédios apenas para sobrevivermos cada dia. E quem haveria de lançar a primeira pedra se não chegou perto desse poço ou só desceu por ele com a sensação de não chegar nunca no fundo? O desamparo pode ser o sentimento que faz estes senhores em *Bailão* caminharem pelas ruas das cidades, no seu tempo livre, apenas contando com suas pernas e o desejo de que, numa esquina, na entrada de uma galeria, o seu olhar não fosse considerado uma ofensa e não fosse retribuído com uma violência ou humilhação. O desamparo é um risco, uma aposta do desejo no atravessar a cidade, uma ausência de resignação; ao invés de ficar vendo TV em casa, é uma aposta similar àquela que hoje fazemos a partir dos perfis em aplicativos nas esquinas virtuais.

O desamparo –mas também a confiança– faz com que falem e que sejam filmados. Se havia o temor de serem descobertos nos seus trabalhos, não se trata agora de orgulho nem de vergonha. Há uma certa ousadia, presente mesmo nos mais tímidos, naqueles que não foram colonizados pelos discursos hegemônicos da lgtfobia e que procuram estar à altura dos seus desejos.

O desamparo e as sensações que daí decorrem associadas ou não ao exílio, na solidão de um domingo ou em meio a uma festa, traz assim uma contribuição a uma história queer ao se alinhar àqueles e àquelas que procuraram caminhos diversos do orgulho e da autoafirmação, como a recuperação da melancolia (Love 2007) e do fracasso (Halberstam 2020).

Além do desamparo, restam ainda a dança e as lembranças. Os encontros na noite. Uma noite após a outra. Talvez numa noite, um deles não mais apareça. Talvez por não ter podido ir. Doença. Enfado. Morte. Os nomes nos encontros fortuitos, quando interessam, podem ser mudados ou esquecidos mais rapidamente. Aqui os nomes só são ditos no final do filme e, contudo, suas histórias sobrevivem. Bem pode haver algo depois da noite, da festa, como Marcelo Caetano

explora em *Na sua Companhia* (2013) ou no já comentado *Corpo Elétrico*.

Corpos que andam pela cidade criando outras danças nas suas vidas que não só aquelas nas noites esperadas. Corpos que dançam no presente sabendo que há um amanhã. Corpos que, ao dançarem, se inserem numa outra história a ser refeita não por historiadores, ratos de arquivos que não dançam, mas por outros, que, ao dançarem, comparam outras histórias numa festa que nunca acaba, mesmo que acabe. Festa que pode ser “an organic entity, a living, breathing being, a gathering together of the multiple in one, an obscure order, a whole which is not one, a many that is singular, a kind of provisional ‘we’ at difference with itself from the inside out”⁶ (Letson 2018: XI). A festa, esta festa, por mais que possa parecer uma suspensão espacial e temporal, não está isolada do mundo e o corpo é um arquivo, e para além de processos de reencenação na dança contemporânea (Lepecki 2016: 121-147), ele traz em si outros passados, feitos por afetos que o atravessam e gestos que apontam para outros futuros, aqui no *Bailão* sob o signo da festa, não tanto como desregramento dos sentidos ou celebração agônica do fim do mundo, mas apenas enquanto gestos em meio a tantos outros. Gestos que “registram o esforço cinético da comunicação. Mesmo quando feitos no ambiente privado, eles são relacionais; formam conexões entre partes diferentes de nossos corpos; eles citam outros gestos; estendem o alcance do sujeito no espaço entre nós; eles tornam possível um ‘nós’” (Rodriguez 2014: 2). Gestos que apontam para além das impossibilidades do presente, mesmo que o desejo de ser amado esteja no futuro, mesmo quando não estivermos mais presentes, a herança é a de um corpo para outro corpo, de uma sensação à outra. Esta busca, seja do passado seja do futuro, não redime, não consola, não compensa nem conforta... É um embate permanente.

Bibliografia

- BENETTI, Fernando (2013): *A bicha louca está fervendo: uma reflexão sobre a emergência da teoria queer no Brasil (1980-2013)*. Monografia de graduação. Florianópolis: Udesc.
- COSTA, Jurandir F. (1992): *Inocência e O Vício*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix (1992): *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34.
- DINSHAW, Carolyn (1999): *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*. Durham: Duke University Press.
- DUNN, Christopher (2016): *Contracultura: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- FACHINI, Regina (2005): *Sopa de Letrinhas? Movimento Homossexual e Produção de Identidades Coletivas nos Anos 90*. Rio de Janeiro: Editora Garamond Universitária.
- FOUCAULT, Michel (1979): *Microfísica do poder*. 8ª ed., Rio de Janeiro: Graal.
- (1996): *A arqueologia do saber*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Forense.
- (2014): *A história da sexualidade volume 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Editora Paz e

6 “uma entidade orgânica, um ser vivo, que respira, uma reunião de múltiplos em uma unidade, uma ordem obscura, um todo que não é unificado, onde há singularidades, um ‘nós’ provisório que se difere interna e externamente” (tradução do autor).

Terra.

FRECCERO, Carla (2006): *Queer/Early/Modern*. Durham: Duke University press.

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

GIL, José (2001): *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Lisboa: Editora Relógio D'Água.

GREEN, James; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa e QUINTALHA, Renan (2018) (eds.): *História do Movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda Editorial.

GREEN, James (2000): *Além do Carnaval: A Homossexualidade Masculina do Brasil no Século XX*. São Paulo: Ed.Unesp.

- (2018): *Revolucionário e Gay: A extraordinária vida de Herbert Daniel*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

GUATTARI, Felix & ROLNIK, Suely (1986): *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Ed. Vozes.

HALBERSTAM, Jack (2020): *A arte queer do fracasso*. Recife: CEPE.

LACERDA, Francisco (2015): *Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além*. Tese de doutorado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.

LEPECKI, André (2016): *Singularities: Dance in the Age of Performance*. New York: Routledge.

LETSON, Joshua Chambers (2018): *After the Party: A Manifest for Queer of Color life*. New York: New York University Press.

LOPES, Denilson (2002): *O Homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

- (2012): *No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco.

- (2016): *Afetos, Relações e Encontros com Filmes Brasileiros*. São Paulo: Hucitec.

LOVE, Heather (2007): *Feeling Backwards: Loss and Politics of Queer History*. Cambridge: Harvard University Press.

MARKS, Laura (2000): *Skin of the film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.

MARTINS, Luís (2017): *Entre a repulsa e o fascínio: o corpo trans no cinema brasileiro*. Dissertação de mestrado. Niterói: UFF.

MORENO, Antonio (2001): *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*. Niterói: Eduff.

MOTT, Luiz (1987): *O Lesbianismo no Brasil*. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto.

MUÑOZ, José (2009): *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press.

PEIXOTO, Mario (1927): *Diário da Inglaterra*. Rio de Janeiro: Arquivo Mário Peixoto.

PERLONGHER, Nestor (1987): *Negócio do Michê: prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Ed. Brasiliense.

RAJCHMAN, John (2000): *The Deleuze Connections*. Cambridge: MIT Press.

REZENDE, Lucas Felicetti (2018): "Sexílio, alteridade e reconhecimento: Uma análise teórica sobre o refúgio de LGBTs", em *O Social em Questão*, XXI, 41, pp.283-306.

RIBEIRO, Djamila (2019): *Lugar de Fala*. São Paulo: Pólen.

- RODRIGUEZ, Juana Maria (2014): *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latina Longings*. New York: New York University Press.
- SAFATLE, Vladimir (2016): *O Circuito dos Afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Ed. Autêntica.
- SANTIAGO, Silviano (1985): *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- (2004): *O Cosmopolitismo do Pobre*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG.
- (2019): “De las inconveniencias del cuerpo como resistencia política”, em *Chuy: Revista de estudios literarios latino-americanos*, n.º 6, pp. 261-279.
- SCOTT, Joan (1999): “Experiência” em Alcione Leite da SILVA et al (org.), *Falas de Gênero*. Ilha de Santa Catarina: Mulheres.
- SOLANA, Mariela (2015): *Historia y temporalidad en estudios queer. Implicaciones ontológicas y políticas*. Buenos Aires: UBA.
- TREVISAN, João Silvério (1986): *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. São Paulo: Max Limonad.
- WILDE, Oscar (1996): *O retrato de Dorian Gray*. Salvador: Editora Scipione.

Filmografia

- CAETANO, Marcelo. *Bailão*. São Paulo, 2009.
- *Na sua Companhia*. São Paulo, 2013.
- *Corpo Elétrico*. São Paulo, 2017.
- DUMANS, João e UCHOA, Affonso. *Arábia*. Ouro Preto, 2018.

Denilson Lopes (Universidade Federal do Rio de Janeiro-CNPq-FAPERJ)

noslined@bighost.com.br

Denilson Lopes é Professor Titular da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisador do CNPq e da FAPERJ. É autor de *Mário Peixoto antes e depois de Limite* (São Paulo, egaláxia, 2012), *Afetos, Experiências e Encontros com Filmes Brasileiros Contemporâneos* (São Paulo, Hucitec, 2016), *No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais* (Rio de Janeiro: Rocco, 2012); *A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens* (Brasília: EdUnB, 2007); *O Homem que Amava Rapazes e Outros Ensaaios* (Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002); *Nós os Mortos: Melancolia e Neo-Barroco* (Rio de Janeiro: 7Letras, 1999); organizador de *O Cinema dos Anos 90* (Chapecó: Argos, 2005); co-organizador de *Imagem e Diversidade Sexual* (São Paulo: Nojosa, 2004), com Andrea França, de *Cinema, Globalização e Interculturalidade* (Chapecó, Argos, 2010), com Lucia Costigan, de *Silviano Santiago y Los Estudios Latinoamericanos* (Pittsburgh, Iberoamericana, 2015). Também escreveu *Inúteis, Frívolos e Distantes: À Procura dos Dândis* (Rio de Janeiro: Mauad, 2019) em conjunto com André Antônio Barbosa, Pedro Pinheiro Neves e Ricardo Duarte Filho).

CRÍTICA DE EL FULGOR

POR OFELIA MEZA

El fulgor (2021), una sinfonía corporal

Sinfonía: Dígase de cierta composición musical concebida para ser interpretada por una orquesta y que consta de tres o cuatro movimientos de larga duración con cierta unidad de tono y desarrollo.



El Fulgor (2021) es una película documental dirigida por Martín Farina que aborda tanto la vida y el trabajo en el campo de sus personajes como la relación de estos con la celebración de los carnavales en la provincia de Entre Ríos. A partir de dos personajes principales identificables y otros que aparecen circunstancialmente, el film va entretejiendo una historia de dualidades corporales, dos momentos de desnudez, una íntima y otra espectacularizada.

Una primera pregunta que podríamos esbozar, a propósito del género en el que se inscribe, es ¿qué posibilidades ofrece el género documental?, ¿cómo se cuenta una historia con la *premis*a/*promesa* de hechos reales?

Desde un primer momento, el film de Farina se distancia del documental expositivo por un lado y, por otro, de la noción misma de cuáles son esos hechos “reales” que estamos viendo en la pantalla. Vemos, sí, un hecho: personajes que llevan adelante tareas físicas, de campo con reminiscencias al imaginario gauchesco, pero mostradas desde una imagen estilizada y poética. Entonces, una segunda pregunta a partir de la historia propuesta podría ser: ¿Acaso hay una forma preestablecida para invocar a los gauchos o sus parientes lejanos *desde* la imagen? En una tradición de una masculinidad exacerbada, de la destreza física y la fuerza, la película destaca el lado corporal de estas imágenes a las que reconoce visualmente como parientes. En aquel paradigma cinematográfico establecido por el wéstern hollywoodense, centrado en la épica y la aventura de la conquista, de la explotación territorial y de otros sujetos sociales, podría pensarse, sin embargo, cierta preponderancia del cuerpo del vaquero al sol, sucio, bello y desgastado por las peripecias del héroe en el relato clásico. En suelo argentino, un pariente territorializado, el gaucho, hace lo propio. La película se ubica en este “pliegue”, en el cual la aventura pasa por el cuerpo de estos personajes que no son los *cowboys* del western ni los gauchos tradicionales. Son aquellos que encarnan el propio territorio que habitan y las tareas físicas que realizan en una narrativa visual performativa que pone en primer lugar la corporalidad y sus posibilidades eróticas en el encuentro con otros.



Lo que sucede entonces es una suerte de danza, tanto en su aspecto coreográfico como musical. Me permito aclarar, pues no quisiera generar una confusión terminológica. Cuando me refiero al aspecto musical, estoy hablando del aspecto compositivo de la imagen, del ritmo, de sus movimientos, de sus pausas. Una imagen, al igual que una partitura, pone y quita elemen-

tos, acentúa, omite, establece silencios, repeticiones, apoyaturas. En el caso de *El Fulgor*, es una imagen que entreteje elementos móviles, entrecruzándolos en una cierta regularidad estilística, como una sinfonía.

Dos movimientos visuales se plantan en la imagen de la película y se alejan, desde un primer momento, de una intención de lo que se suele conocer como “el puro registro”, evidenciando, de este modo, que “el puro registro” en realidad no existe. Siempre es un recorte, una perspectiva y una mirada sobre aquello que se muestra. En su artificiosidad visual, *El Fulgor* pone este aspecto en primer plano: la construcción de “lo real” en el film responde a su propia lógica formal interna. En este caso, lo intercalado del blanco y negro con el color se imprimen abriendo dos posibles caminos: color para las tareas rurales y el blanco y negro para los carnavales y su preparación. Uno como contracara del otro.

Las dualidades se multiplican en el film. El color y el blanco y negro como elementos compositivos principales se auto-evidencian y fraccionan la película en dos porciones que se van cruzando. Una irrumpe en la otra como un tejido, como una aguja que sale a la superficie y vuelve a sumergirse. El ritmo de la imagen se hace eco de esta fracción intensificando el juego entre los cuerpos: distancia y unión, freno y movimiento. Después de todo, el encuentro erótico de la imagen es el roce entre superficies, entre pieles. A su vez, hay un tercer elemento, alguien que observa esta danza erótica como parte interesada, muy de cerca: la cámara.



Quisiera detenerme por un momento en una parte de la película, aproximadamente a los 42 minutos de duración. En esta secuencia aparecen nuestros personajes alistándose para el carnaval. La imagen, a modo de instructivo, nos va mostrando el paso a paso de la preparación de esos cuerpos para la celebración que consiste, a su vez, en mostrarse a otros ojos expectantes. A la piel de uno se le pone un aceite especial que la hace brillante y atractiva a la mirada del espectador. A otra le están haciendo masajes en los hombros, mientras a un tercero le delinean

los ojos de negro. En cada una de estas instancias aparece un otro, particularmente una mano, que intercede sobre esos cuerpos, los manipula guiando una transformación en esa superficie carnal: hay contacto. Pablo Maurette en su imprescindible libro, *El sentido olvidado* (2015), habla de la cualidad que tiene la piel de “apersonar” los cuerpos. Sobre esto sostiene:

La piel es lo que hace del cuerpo, persona. Cuando uso este término que en latín significa “máscara”, lo hago en sentido literal. La piel es la membrana que separa el cuerpo, en tanto carne viva, de la persona. La piel nos *apersona*, nos enmascara y, como toda máscara, funciona ocultando y revelando a la vez.

La película en esta instancia se tiñe de blanco y negro y la piel deviene protagonista privilegiada del fragmento. Así como en una primera parte se preparaba la faena, con la intervención de las manos de los personajes manipulando la carne (otro cuerpo ajeno, externo, animal) y que, sin embargo, es una materialidad muy similar a la que se encuentra en su propio interior. En esta secuencia, el cuerpo manipulado es el de ellos mismos. La piel se convierte en esa tela que, al igual que las plumas, visten esa carne con brillos, tinta y sudor.

De este modo, entonces, la sinfonía de cuerpos se compone cuando estos narran una historia, se inscriben en la imagen y van empalmando una secuencia con otra como una sutura. La figura de este movimiento singular de la aguja y la tela aparece también en la labor de la curtiembre, otra labor característica del espacio campestre, en la cual hilos de cuero (restos de piel) se entrelazan formando una composición visual y táctil. La trama se va formando al entrelazar los materiales a disposición, al igual que en una película. En este caso, carne, danza, contacto. Tanto en su versión espectacularizada, la del carnaval, como en su dimensión más íntima, aquella del trabajo cotidiano en la faena, se pone en juego lo lúdico del encuentro con otros cuerpos y el exceso aparece como la posibilidad de explorar el cuerpo propio y el de los otros: vistiendo, pintando, tocando.

La película de Farina funciona como una suerte de ensayo visual, un ensayo que ubica a la cámara como la tercera protagonista, de mirada atenta y concentrada que, a su vez, toca esa carne humana y animal con la sensualidad de su acercamiento y movimiento. La comunión de todas las partes se da entonces en esta figura del cuerpo como espectáculo y como sacrificio, como símbolo del encuentro y la convergencia del festejo por venir.

Por último, pero no por eso menos importante, cabe destacar una elección estética fundamental de la película que retrospectivamente está contenida en todo lo mencionado anteriormente: el uso de la palabra. En el relato no hay palabras, salvo al final. Hay sonido y música, pero no texto articulado. El diálogo, entonces, se da mediante el encuentro de los cuerpos en pantalla. Como una suerte de danza a dúo, una forma de intercambio no verbal, sino física y afectiva. Cuando finalmente aparece la palabra articulada, elige hacerlo en forma de poema y adquiere la fuerza de lo no necesario, de lo no comunicativo: es la palabra como ornamento, la que adorna en tanto un objeto más junto a las plumas o el cuero, junto a los cuerpos brillosos por el sudor o el glitter. En un tiempo donde se habla demasiado, donde el texto pierde su poder de encanto

sinfónico con consecuencias asfixiantes para las producciones artísticas, aquí aparece en su forma de belleza más pura: el poema. Es en tanto comentario, susurro, que la palabra puede, finalmente, recuperar su capacidad de conmovernos.



Ofelia Meza (IAE, FFyL, UBA)

opemeza@hotmail.com

Estudió la Licenciatura en Artes en la UBA, co-dirige y edita Revista Encuadra. Investiga sobre las corporalidades en el cine latinoamericano contemporáneo y participa de distintos proyectos en esa clave. Da cursos sobre análisis y escritura sobre cine en vínculo con otras artes, actualmente en espacios como Revista Anfibia y Fundación SAGAI.

CRÍTICA DE EL SISTEMA K.E.OP/S

POR MILAGROS VILLAR

Cinéfilos paranoicos

Crítica de *El Sistema K.E.OP/S* (2022) de Nicolás Goldbart

Comienza la película, escuchamos una alarma y la imagen dispara: un ojo se abre. Es el detalle de un ojo que refleja la ciudad que tiene enfrente, esta imagen se actualiza y vemos el paisaje urbano, se enderezan sus encuadres a medida que el cuerpo de Fernando (Daniel Hendler) se levanta lentamente. Mientras, mi cabeza comienza a generar asociaciones y siento un acelere. Se que vengo a ver una película plagada de citas al cine y a la cultura popular, lo leí antes de llegar a la sala. Por eso, cuando la película abre con la imagen de un ojo, se empiezan a producir sentidos. El plano detalle de un ojo es como empieza *Peeping Tom* (1960), el clásico de Michael Powell. Luego tengo la ciudad a través de una ventana, edificios que miramos y nos miran. Ojos, ciudades y miradas: Hitchcock y De Palma se empiezan a entretejer en mis elucubraciones. Al cine le encanta hablar de cine y a los cinéfilos les (¿nos?) encanta encontrar relaciones cual pistas de un gran rompecabezas.

Con la siguiente imagen comienzo a sentir que entro en un estado de paranoia. Es el plano detalle de una abeja apoyada sobre la ventana. Pero una abeja en la ventana no puede ser simplemente eso, la pantufla que la aplasta no puede ser simplemente el miedo a ser potencialmente picado o las ansias de descargar una violencia sobre el insecto. No, la abeja en la ventana es una pista. Podría creer que me estoy volviendo loca, pero no, porque ahora sé que tenía razón. Esa abeja es el cuerpo que hecho ícono representa a la corporación mafiosa que perseguirá a Fernando.

La historia viene así: Fernando es un guionista frustrado que no es respetado ni por su mujer ni por su hija, como parte del escenario *freelance* contemporáneo se encuentra todos los días en su casa “buscando ideas para futuros guiones”. En la realidad solo duerme, juega con realidad virtual y las ideas que tiene son copias remañidas de otras películas o cómics. Lo más peligroso es que Fernando está aburrido y resentido. Mientras usa un perfil falso de Facebook para bastardear a su “amigo” y guionista Sergio Israel (Alan Sabbagh), se inscribe desde este mismo a una clara estafa de internet llamada Sistema Keops, que promete volverlo millonario. En resumen, este sistema es un aparato de vigilancia y chantaje que usa a personajes como él

para tejer una red de poder a lo largo de la ciudad de Buenos Aires.

El Sistema Keops es una película que nos invita a la paranoia. Es más, diría que nos obliga a posicionarnos como investigadores paranoicos que buscamos descubrir el porqué de cada elemento de la puesta en escena. Este es un cine que nos invita a entrar e intentar husmear y buscar qué más hay, porque un primer plano de una abeja no puede ser simplemente eso. Nos preguntamos “qué hay detrás de la imagen”, la misma pregunta que Daney, en su célebre texto “La rampa (bis)”, dice corresponde a la etapa histórica del cine clásico. Daney plantea que en el periodo clásico, gracias al montaje, la imagen logra profundidad. En este cine siempre hay algo detrás porque construye mundos orgánicos y totales. La abeja, más adelante, se nos revela como el ícono de la marca de miel (que vemos repetidamente aparecer) que funciona de pantalla para la conspiración.

En su artículo “Amenazas del otro lado...” (2020) Rosana Díaz Zambrana refiere a *Fase 7* (2011), primera película de Nicolás Goldbart, como parte de lo que se ha denominado una tendencia del cine latinoamericano reciente hacia el “horror materialista” (Draper III) o “terror incidental” (Cánepa). Estas películas trabajan con modos del suspenso y la ciencia ficción pero establecen encuentros con otros géneros y referencias para construir ambientes inquietantes que presentan los miedos de las clases medias y altas. En *Fase 7* los personajes se entregan a la violencia y la paranoia en un clima post apocalíptico en el que las personas son obligadas a encerrarse en sus casas por una misteriosa pandemia. Los “enemigos” están envueltos en un halo de ambigüedad que la atmósfera de extrañamiento de la ciencia ficción permite. En *El Sistema Keops* por otro lado, el peligro tiene una doble dimensión, ambigua y concreta a la vez, lo cual es posible porque no es solo una película de suspenso sino principalmente, porque también es una comedia. Fernando e Israel son dos especímenes de una parodiada masculinidad exacerbada. El primero es el clásico porteño canchero y mala onda con sus camisas floreadas y sus pantalones deportivos. El segundo es el metalero ñoño y puteador que explota en frases como “los vamos a encontrar y los vamos a cagar bien a trompadas”. En esta deriva narrativa encuentran rápidamente (dando cuenta de su carácter de “papelitos”, como dice Israel) a los espías “Número 3” (Nicolás García Hume), Patricio (Rodrigo Noya) y Marcos (Gastón Cocchiarale), con quienes protagonizan una serie de patéticas escenas de violencia en las que se quedan sin aire después de correr una cuadra. Estos “enemigos” son concretos, pero a la vez son víctimas del mismo juego, el encuentro con estos rostros no habilita ni la desarticulación del peligro ni la restauración de un lazo social.

La gran corporación de espionaje y chantaje se presenta omnipresente e invisible, el miedo se construye gracias a los planos del paisaje urbano. El peligro acá está en el extrañamiento fantástico de esta imagen cotidiana en la ciudad, que ahora no es fondo sino amenaza que aplasta sobre las ventanas del departamento. En esta atmósfera opresiva se nos presentan la multiplicidad de referencias cruzadas con el cine de terror, suspenso y ciencia ficción: la secuencia de créditos animada que recuerda a *Vertigo*, los posters de las películas que tiene Fernando colgados en su casa *Peeping Tom*, *Blow Up*, *They Live*, *The Andromeda Strain*, los constantes planos de la ciudad que nos mira igual que a la protagonista de *Someone’s Watching Me!*.

Todas estas, son películas de paranoia.

Encontrar las referencias produce placer y alimenta la actividad esquizofrénica necesaria para sostener la actitud paranoica. De este modo, capas sobre capas de referencias cinematográficas se despliegan en múltiples formatos para avisarnos que estamos realizando las operaciones correctas y estamos ordenando el rompecabezas. Hauke Lehmann, teórico alemán dedicado al estudio de los afectos y el cine, toma la noción de “estilo de la paranoia” a la que define como un modo de ver o una posición frente al mundo. Como estilo cinematográfico requiere entenderlo como “la conexión operacional entre percepción y expresión, o mejor dicho, es un modo enteramente específico de conexión entre estos”¹ (2019: 108), esta conexión está directamente vinculada a la acción de convertir elementos fragmentados por el mundo en una pieza observable e interpretable de un todo conspirativo. En otras palabras, el estilo paranoico en el cine requiere de una forma particular de ordenamiento de lo que estaba fragmentado y necesita de un espectador que participe activamente de este proceso. O como dice Daney, de un espectador que se pregunte qué hay detrás de la imagen y de una película que quiera darte las respuestas.

¿Pero, nos da las respuestas? A lo largo de toda la película sentimos que al igual que los protagonistas, Fernando e Israel, estamos siendo desafiados. En la ficción ellos buscan resolver el misterio de la corporación que los espía a través de una serie de improbables y bizarras pistas (como el casual envoltorio de un caramelo de miel), y nosotros lo hacemos con las herramientas que nos da el cine. Es en los planos donde la cámara se autonomiza, como ese plano en el que mientras Fernando está anotándose a la clarísima estafa cibernética, la cámara abandona el foco sobre su rostro para llevarlo a lo que estaba en el fondo, al paisaje de los edificios que súbitamente toman una dimensión perversa. En estos planos la cámara se vuelve un tercero (en una operación referencialmente Hitchcockiana) obligándonos a ser cómplices con ella, advirtiendonos a los espectadores por dónde acecha el peligro. Por estos planos creemos, como espectadores-investigadores, estar un poco más adelante que los personajes, creemos que la película nos está permitiendo (mientras nos deja al borde de la silla) un poco más de claridad. Pero no es así.

Finalmente, *El Sistema Keops* nos deja en la incertidumbre. Luego de un desarrollo de acción, violencia y persecución, Fernando e Israel creen haber terminado el asunto, pero en el último minuto Fernando recibe un llamado y la cámara se aleja con movimiento esquizofrénico, dejando a nuestro protagonista dando vueltas en medio de una plaza totalmente expuesto y visible frente a un peligro omnipresente e invisible, como solo un sistema total de conspiración puede serlo. A pesar de haber seguido todas las pistas y actuado activamente en la investigación esquizofrénica la película elige dejarnos en el aire, creíamos que nos sostenía pero finalmente nos suelta la mano y como espectadores no nos queda otra opción que sostener la actitud paranoica y seguir preguntándonos ¿quiénes son y dónde están los enemigos?

1 Traducción propia del original: Paranoid style thus has to be understood as an operational connection between perception and expression or, rather, as an entirely specific mode of connection between them.

Bibliografía:

Daney, Serge (2004 [1983]) "La rampa (bis)" en *Cine, arte del presente*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Díaz-Zambrana, Rosana (2020) "Amenazas del "otro lado": Invasiones y miedo neoliberales en *Parabellum* (2015) y *Los decentes* (2017) de Lukas Valenta Rinne" en *La otra isla N° 3 (2020): Géneros*

Dixon, Wheeler Winston (2009) *Film Noir and the Cinema of Paranoia*, Edinburgh: Edinburgh University Press

Lehmann, Hauke (2019) *Affect Poetics of the New Hollywood: Suspense, Paranoia, and Melancholy*, Berlin: De Gruyter

Milagros Villar (UBA_Conicet)

milagrosvioletavillar@gmail.com

Licenciada en Cine y Artes Audiovisuales por la Universidad de Buenos Aires. Becaria Conicet. Co-directora y editora de *Revista Encuadra*. Integrante del SEGAP, espacio de investigación sobre género, afectos y política. Adscripta en la cátedra "Análisis, Crítica y Estudios sobre Cine" de la carrera de Artes de la UBA. Docente de cursos y talleres sobre historia y teoría de las artes.

RESEÑA DE REFOCUS: THE FILMS OF LUCRECIA MARTEL

POR LÍA GÓMEZ

Entre mutaciones y permanencias. Una revisión crítica de la obra de Lucrecia Martel.

Reseña del libro *Refocus: The films of Lucrecia Martel* de Natalia Christofolletti, Barrenha Julia Kratje y Paul R. Merchant, Edinburgh University Press Ltd. 2022 ISBN 978 1 4744 8522 7

Abrir un libro que se propone analizar la obra de Lucrecia Martel en un lenguaje extranjero porta en sí mismo un doble desafío: El primero; el de encontrar las palabras justas en un texto escrito que en el campo sonoro se convierte en distinto. El segundo; la necesidad de intervenir en una trama de signos, que al tiempo que se establecen en el inglés, se comparten con traducciones que ya provienen del castellano en sus citas. Desde la filosofía, la estética, la comunicación, la historia y la sociología, el libro recorre en 15 capítulos, diversas formas de abordaje desde perspectivas múltiples. En una apuesta textual que involucra el análisis, la crítica, el ensayo y la entrevista; las páginas se completan con fotografías de rodajes y películas. Lucrecia Martel se hace presente desde su enfoque teórico metodológico de la imagen, pero también desde su propio recorrido biográfico, su relación con las demás artes, sus incursiones en festivales y en muestras que se constituyen como metatextos de los films en sí mismos.

Como toda reseña, es una posibilidad de lectura que dividimos en cuatro ejes que atraviesan la publicación; más allá del orden lineal de los capítulos permite la conexión entre uno y otro de manera dispar, aleatoria y abierta a otros sentidos posibles.

Imágenes sonoras. Partituras del tiempo

Los primeros capítulos recuperan la figura de Martel desde sus inicios. Natalia Christofolletti, Barrenha Julia Kratje y Paul R. Merchant en el capítulo 1, *Metamorfosis y Persistencia. Una introducción*, inicia el recorrido desde la infancia de la directora salteña. En una metamorfosis permanente, Martel ocupa la televisión, el cine, festivales y talleres, pero al mismo tiempo se mantiene en una persistencia que contempla un estilo propio de construcción narrativa. El Capítulo 2, tiene a Ana Amado como una de las escritoras que más ha escrito sobre su obra. En un artículo titulado *Velocidades, Generaciones y Utopías en La Ciénega*, la profesora de la UBA

(Universidad de Buenos Aires) analiza con Deleuze la imagen- tiempo para referirse a la conexión entre presente y pasado como una relación conflictiva, aludiendo a lo real no como un espejo sino como algo lleno de tensión y misterio. La Ciénaga (2001) en su escritura adquiere una doble velocidad, con protagonistas (adultos/as, niños/as y adolescentes) que adoptan gestos, movimientos, y actitudes del cuerpo con un ritmo diverso, con una coreografía de la percepción de lo latente en la película. En el capítulo 3, *Tipo de sonido, raza y género en La Ciénega*, Diana Niebyski compone escrituralmente un campo sonoro que es parte central de su proceso narrativo de los films. El carnaval adquiere protagonismo, la cumbia y los cuerpos se cruzan y contrastan en este espacio tan característico. La autora analiza distintas escenas y canciones, y las varias pistas visuales que anticipan la muerte trágica de un niño. El capítulo 4 se titula: *Ser incapaz de ver y ser invisible: voces irreconocibles e inaudibles en Pescado, Nueva Argirópolis y Muta*, y desde la misma indicación del título, Ana Forcinito, pone el foco en la intersección y disyunción entre imágenes visuales y diferentes modulaciones de voces y susurros. En *Pescados* (2010) ejemplifica cómo hay voces irreconocibles y sonidos distorsionados transformados por el efecto del agua, en *Nueva Argirópolis* (2010) las voces de las comunidades Wichis permanecen sin traducir, invisibles e inaudibles lo que produce una tensión entre las lenguas dominantes y las marginales. Ya en *Muta* (2011) los sonidos sugieren movimiento y transformación, más literalmente mutación, siendo el sonido y revoloteo de los insectos, el campo sonoro recurrente en el corto.

En toda esta primera parte se expone la apuesta a un sonido que interroga, que incomoda, que genera casi una imagen sonora como protagonista de su cine. Pero lo sonoro vuelve a ser objeto de este libro al final de su estructura. En el capítulo 10 *Fiebres, miedos y Desconexiones Psicológicas: amenazas en las bandas sonoras de Zama y de La Mujer sin Cabeza*, Danyler Cunha, analiza las bandas sonoras, y manifiesta que algunas técnicas en el uso de los efectos y los sonidos ambientales son empleados repetitivamente. Esto puede ser sutil o exagerado, mínimo o denso, sonidos bien diferenciados o exageradamente ensordecedores, etéreos. La forma de enfoque acústica de Martel envuelve el carácter diegético y realístico del sonido. Cunha plantea que los sonidos que aparecen en off ejercen una energía dentro de la puesta en escena exactamente porque deambulan entre espacios no tan bien definidos. En el capítulo 11 *Las variaciones de Martel*, Adriana Amante, analiza cómo su cine se instala a sí mismo en acciones imperfectivas: acciones no terminadas y durativas. La cámara actúa como un estilo: el cine como un acto de escritura. Amante expone la dimensión objetual del sonido en las películas incorporando al abordaje realizado por sus compañeros/as en este libro, el medimetraje *Leguas* (2020) y el docu-televisivo *Las dependencias* (1999).

Mutaciones del género

En *Monstruosidad y Mutación* (capítulo 5) Mariano Souto y Mónica Campo, proponen un análisis desde el horror considerando las características inhumanas de los personajes, y sus diálogos con otros monstruos de la imaginación cinematográfica. Aunque ninguna de las pelícu-

las de Martel se puede incluir en el género, el artículo establece una mirada sobre los fantasmas que rondan las casas, los espectros que circulan y los límites para la construcción de lo monstruoso. En el capítulo 6 *Los cortometrajes como libertad estética*, Emilio Bernini considera que a los cortos de Martel hay que analizarlos como una filmación autotélica emancipada de las imposiciones comerciales y narrativas, de las imposiciones típicas de otros formatos de cine como los largometrajes y las series de televisión contemporáneas. Propone pensar las características de vanguardia y experimentales del formato, como una forma potencial de prueba, ensayo, promesa de innovación y transformación estética.

En un salto de continuidad, podemos incluir aquí el capítulo 14 *Fenomenología de los espíritus: El Horror en la voz en off en la filmografía de Martel*, donde David Oubiña define al género de terror y considera, analizando diferentes escenas, que *La Ciénaga* no es una película de terror, pero que el horror subyace en la voz en off. Martel usa todos los mecanismos del género que anuncian la irrupción de lo que sería insoportable. Sus películas habitan un terreno que siempre está bordeando ese universo. En *La Mujer sin Cabeza (2008)* el horror permanece como lo negativo de la imagen: hay una resistencia para enfrentar aquello a lo que se le tiene miedo, y por lo tanto es dejado de lado hasta que desaparece y luego se olvida. Oubiña se refiere a un realismo del ocultamiento, donde la cámara trata de construir una coartada para disipar cualquier sospecha. Martel expone lo que el personaje de María Onetto trata de silenciar, esconder y disfrazar, produciendo una alteración que no puede soportar ver y que se trata de aniquilar. En el capítulo 7 *Masculinidad, Deseo, y Representación en La Niña Santa*, Gonzalo Aguilar describe la relación estética y política del acoso sexual y el “juego divino” en la narrativa, expone las discusiones sobre la violencia de género en una sociedad sumamente conservadora como la que plantea Martel del universo salteño. Para Aguilar, Martel no denuncia acoso, más bien revela sus mecanismos a través de imágenes y sonidos. El theremin, instrumento musical ruso, es quizás el mejor símbolo de la alegoría de los sentidos en esta película.

Entre acto

Partiendo del escenario fílmico, para un universo más multifacético, como una especie de entreacto en la mirada de sus películas, en *Otras áreas: La Utopía femenina y bio-comunal de Cornucopia* (Capítulo 8), Alejandra Laerea, analiza el show del cantante islandés Björk que tiene a Lucrecia Martel como directora teatral, empezando a formar parte del proyecto cuatro meses antes del estreno. La cornucopia es ese cuerno de abundancia que en la mitología clásica simboliza la fecundidad y la profusión generosa, en su análisis, describe todos los materiales no convencionales elegidos, y cómo se crea una suerte de morfología orgánica de imágenes, destacando una tensión entre lo hiper tecnológico y lo natural. Nos invita, de un modo especial, a un show puro y “Björkenergético”: ecológico, ambientalista y matriarcal, palabras usadas implícitamente y explícitamente durante todo el espectáculo. Cornucopia es también una profunda intervención al presente y Laera propone interpretarlo como un tipo de activismo artístico.

La percepción

En *Las realidades hechas para ordenar: en La Mujer sin Cabeza*, (capítulo 9), Malena Verardi examina los recursos formales y procedimientos narrativos usados para dar forma a diferentes nociones de “realidad” en la historia. En diálogo con el artículo de Bernini, intenta analizar la posible correspondencia entre las relaciones que unen a los personajes del film como sujetos y el medio al que pertenecen, con la escena social durante la última dictadura militar. La narrativa escenifica el distanciamiento del personaje de la película por medio del encuadre en las escenas donde la protagonista interactúa con su familia después del accidente. Propone la idea de contraste por medio del tratamiento fotográfico y desde una perspectiva lacaniana, define al lenguaje como una orden simbólica, que tiene una influencia definida no solo sobre la constitución del sujeto como tal, sino también sobre las relaciones entre los personajes, las acciones y sus contextos.

Ellos me sofocan de Nora Catelli, recupera en el capítulo 12 el estreno de *Zama* (2017) en España exponiendo la idea de un cine de la percepción. Examina con detalles los acentos, la lengua, las tonalidades de diferentes texturas. En el capítulo 13 *Un tipo de encanto, un párpado cerrándose y un diminuto desmayo: Zama y la vuelta al color*, Deborah Martin, se basa en una consideración del uso y el significado del color para desafiar los límites subjetivos y temporales de la posición colonial del hombre blanco. En el análisis se rastrea el prejuicio a través de la filosofía occidental, la historia del arte y la teoría cultural. Por un lado, el color considerado como alienígena y por lo tanto peligroso, mientras, por el otro, percibido simplemente como una cualidad secundaria de la experiencia, y por lo tanto no merecedor de una consideración seria. Se analiza en las escenas la forma en que la paleta de colores cambia el curso de la película. El capítulo final (15) vuelve circularmente al inicio con *La Conquista de lo incómodo* donde Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje y Paul R. Merchant entrevistan a la directora salteña. Se hace referencia a las reacciones, expectativas y cambios de los/as espectadores/as, se plantea un repaso sobre su obra, desde Magazine For Five hasta el espectáculo con Bijork. al mismo tiempo que se indaga en una mirada sobre el futuro del cine.

Este libro nos permite abrir cada rincón del cine, re-enfocar una obra (in) completa, de estructuras de permanencias, al mismo tiempo que mutantes en su estructura estética. Como plantea Selva Almada en sus notas de rodaje sobre *Zama* “*El barro se pudre. Tiene olor a bicho (...) es un organismo vivo que respira*” (10, 2015)

Lía Gómez (Universidad Nacional de La Plata y Universidad Nacional de Quilmes)

lialaig@gmail.com

Doctora en Comunicación. Profesora e investigadora de la Universidad Nacional de La Plata y la Universidad Nacional de Quilmes. Coordinadora del Grupo de Trabajo de CLACSO en Arte y Política. Directora del Festival de Cine Latinoamericano de La Plata FESAALP.

RESEÑA DE ESTÉTICAS DEL DESAJUSTE.

CINE CHILENO 2010-2020

POR IGNACIO DEL VALLE DÁVILA

Una década de desajustes en el cine chileno (2010-2020)

Reseña de Iván Pinto y Carolina Urrutia Neno (eds.) *Estéticas del desajuste. Cine chileno 2010-2020*. Santiago: Metales Pesados, 2022, 248 pp. ISBN 978-956-6048-68-8

Estéticas del desajuste. Cine chileno 2010-2020 es una obra colectiva organizada por los profesores e investigadores Iván Pinto y Carolina Urrutia Neno. Forma parte del catálogo de Ensayos de Cine laFuga, una reciente colección de libros surgida de la cooperación entre la editorial Metales Pesados y la revista digital de cine laFuga, dirigida desde sus inicios por Pinto y Urrutia. El libro tiene como objetivo ofrecer una reflexión sobre los derroteros de la producción cinematográfica chilena de los últimos diez años o, para ser más específicos, entre 2010 y 2020. Se trata de una década de grandes cambios en la producción cinematográfica del país, que se ha visto marcada tanto por dinámicas internas del campo audiovisual como por profundas mudanzas en el entramado político y social. En el primer caso cabría citar la diversificación e internacionalización de la producción chilena, los éxitos en festivales extranjeros y los premios en Hollywood, pero también tendencias que surgen en oposición a lo anterior, como el florecimiento de un experimentalismo disidente y de un cine al margen del mercado. En el segundo, no pueden dejar de mencionarse el amplio arco de protestas y movimientos sociales que van desde los alzamientos estudiantiles de 2011 al estallido social de 2019 y que incluyen el auge del feminismo, de los movimientos LGBTIQ+, de las reivindicaciones indígenas y, de modo general, la proliferación de discursos que contestan el orden neoliberal impuesto desde la dictadura.

Los organizadores del libro encaran esa producción a partir de una mirada provocadora que consiste en preguntarse qué ha cambiado y qué ha permanecido en la producción fílmica en los últimos diez años, desde que algunos investigadores chilenos intentaron analizar la situación del cine chileno de comienzos del siglo XXI, a partir de dos conceptos claves: el de “novísimo cine chileno” (creado por Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza) y el de cine “centrífugo”

(creado por Carolina Urrutia). En otras palabras, la invitación es a reflexionar sobre la vigencia que tienen hoy esos conceptos, pero también sobre sus desfases o limitaciones en el presente. Dada la importancia que tuvieron Pinto, Urrutia y, de modo general, la revista *laFuga* en el posicionamiento de esos términos hace diez años, el libro *Estéticas del desajuste* adquiere un tácito carácter autorreflexivo o autoevaluativo que refuerza el interés (y el placer) de su lectura. Según Pinto y Urrutia (2022: 9-10):

Tal como es abordado en algunos textos del presente volumen, en la década anterior (2000-2010), junto con el cambio de siglo, el cine chileno producía un notorio aumento de películas y un “boom” internacional que la literatura había nombrado como “novísima”, “desencantada” y “centrífuga” [...]. Nuestra tesis, es que en el cine chileno de esta segunda década (2010-2020) estas opciones parecen haber dado paso a una estética abiertamente más conflictual, en su búsqueda por vincular sus imágenes a la contingencia social como modo de profundizar las búsquedas expresivas y formales.

El libro cuenta con la colaboración de algunos de los principales investigadores y críticos de cine residentes en Chile, así como de otros chilenos que han desarrollado sus carreras en el exterior: Luis Valenzuela, Wolfgang Bongers, Vania Barraza, Karen Glavic, José Parra Zeltzer, Consuelo Banda, Álvaro Rodrigo García, Laura Lattanzi, María Paz Peirano, Claudia Bossay, Sebastián González y Vanja Munjin. A ellos se suman el español Ángel Quintana y la británica Joanna Page, con cuyos textos, respectivamente, comienza y termina el libro. Una versión preliminar de buena parte de los textos que componen *Estéticas del desajuste* fue presentada en el coloquio *Diálogos con el cine chileno. Lugares de lo contemporáneo* (2018). A su vez, las diferentes contribuciones de los autores invitados abordan el cine desde perspectivas muy diferentes e incluso antagónicas: la historia transnacional, los *festival studies*, el tercer cine, el feminismo, la teoría *queer*, las relaciones entre cine e historia, la historiografía posmoderna, los estudios decoloniales, etc. Las dos características que acabo de mencionar podrían haber llevado a que el libro fuese una yuxtaposición de textos de buena calidad, pero sin coherencia entre ellos. Uno de los grandes méritos de los organizadores es haber conseguido evitarlo. Para ello juega un papel fundamental la estructura del libro, que está dividido en cuatro partes, con una buena consistencia temática y formal.

La primera parte se titula “Después del novísimo: debates y nuevas perspectivas” y está compuesta por los textos “Modelos del realismo en el cine digital” del español Ángel Quintana, “Miradas hegemónicas, inscripciones homogéneas” de Consuelo Banda y José Parra y “Cine chileno global” de María Paz Peirano. Los dos primeros son, quizás, los textos de todo el libro que más se aproximan a los objetivos trazados en la introducción. En el primero, Quintana, profesor de teoría del cine de la Universidad de Girona, se acerca al caso del cine chileno contemporáneo a partir del concepto de la novedad y analiza las interconexiones que siempre existen entre lo que se postula como nuevo y lo viejo, su aproximación al cine chileno lo inserta dentro de un marco mayor en el que se integrarían otros casos nacionales. Por su parte, Banda y Parra realizan un recorrido por los debates sobre el cine novísimo, el concepto de lo centrífugo y las

polémicas que giraron alrededor de la interpretación política de un cierto cine de los años 2000 y 2010 que abordó la intimidad a partir de la primera persona. El artículo de Peirano propone un cambio de perspectiva interesante, al investigar el cine chileno desde la óptica de los *festival studies*, mostrando el fortalecimiento en los últimos diez años de una producción cinematográfica concebida para circular en las redes de festivales internacionales y las negociaciones que allí surgen entre problemáticas relacionadas con las identidades nacionales, las redes de intercambios transnacionales y la diplomacia cultural.

La segunda parte, “Malestares y movimientos sociales”, está compuesta por los textos “La autoexposición de lo común” de Wolfgang Bongers, “Representaciones del movimiento estudiantil” de Álvaro García Mateluna y “El malestar de lo político en el documental chileno reciente” de Laura Lattanzi. Los tres textos abordan de manera más explícita que en la primera parte las relaciones entre cierta producción contemporánea y los movimientos sociales, en un Chile que pareciera asfixiarse bajo el sistema neoliberal, pero donde se hacen presentes indicios de hartazgo y de quiebre con el orden establecido por parte, principalmente, de movimientos estudiantiles, indígenas y feministas. En su mayoría, los filmes estudiados en esta sección se alejan de las salas comerciales y de los grandes festivales y asumen un compromiso político explícito. En ese sentido, de acuerdo con Lattanzi, lo político en el cine “busca nuevos modos de irrupción en el espacio social utilizando para ello diversas operaciones estético-políticas que cuestionan las narrativas dominantes y exploran otros regímenes de visualidad” (Lattanzi, 2022: 126). En virtud de ello, Bongers propone estudiar algunos de esos filmes a partir de una actualización de la teoría del tercer cine, propuesta por los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino en el célebre manifiesto “Hacia un tercer cine” (1969). El ejercicio de Bongers parecería ilustrar, sin proponérselo, las conexiones cinematográficas entre lo nuevo y lo novísimo propuestas en la primera parte por Quintana. En el caso de García Mateluna y Lattanzi se opta por un análisis temático de la producción, enfocado en la representación de estas reivindicaciones.

La tercera parte del libro, “Sujetos, cuerpos y políticas menores” está compuesta por los ensayos de Luis Valenzuela Prado, “Sujetos, cuerpos y políticas menores”, de Karen Glavic, “Visibilización, cuerpos y disidencia” y de Sebastián González, Vanja Munjin e Iván Pinto, “Por una política menor”. En los dos primeros no se abandona la perspectiva política presente en la segunda parte, pero la aproximación es diferente, pues el foco del análisis ya no está en las relaciones temáticas entre el cine y los movimientos sociales, sino en los nexos existentes entre algunas películas y los grupos y sujetos subalternos, marginalizados o excluidos. Cobra importancia una inquietud por los cuerpos tradicionalmente invisibilizados o violentados. La perspectiva de análisis se nutre de aportaciones procedentes del feminismo, los estudios *queer* y *trans*. El tercer ensayo abandona el énfasis temático de los dos anteriores y aborda la expresión de los márgenes desde otra perspectiva. En el texto de González, Munjin y Pinto la otredad no radica primordialmente en las cuestiones o sujetos representados sino en los filmes mismos y en sus autores. A partir de una reflexión de Raúl Ruiz, mezclada con una apropiación autócota de algunos principios de Deleuze y Guattari, los autores del texto estudian una serie de directores chilenos que se situarían en una segunda línea –o segunda división– por detrás de

los cineastas más renombrados y premiados internacionalmente. Esa segunda línea, “menor”, se caracterizaría comparativamente por una mayor experimentación, por asumir más riesgos estéticos y por una fuerte libertad creativa al estar alejada de las redes entretejidas por los festivales internacionales, con su tendencia a fomentar tanto temas como corrientes formales específicas. Aunque este capítulo se encuentra en la tercera parte, puede leerse como un complemento o, incluso, como un contrapunto al trabajo de Peirano presente en la primera. El diálogo implícito entre ambos textos sirve para volver más profunda la reflexión sobre las políticas culturales que han marcado al cine chileno de los últimos diez años.

Finalmente, el libro se encierra con “Historia, montajes y colonialidad”, compuesto por los ensayos “Historia, cine y montaje en *Rey* (2017) de Niles Atallah”, escrito por Vania Barraza, “Ver para sentir” de Claudia Bossay y “Descolonizar el conocimiento en el cine chileno (y latinoamericano) contemporáneo” de Joanna Page. Los dos primeros se enmarcan en el análisis de las relaciones entre Historia y Cine, un campo de estudios frecuentemente utilizado para analizar películas históricas, aunque no se limite solo a ello. Barraza presenta el único análisis de un caso monográfico del libro, se trata del filme *Rey* (Niles Atallah, 2017). Por su parte, Bossay estudia las relaciones con la Historia en algunos de los filmes de Pablo Larraín –*Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010), *No* (2012), *Neruda* (2016) y *Jackie* (2016)–, producidos por Juan de Dios Larraín. Ambos capítulos son los que desarrollan con más profundidad una preocupación por los aspectos formales de los filmes que estudian. Ponen de manifiesto un enorme interés por el montaje, el soporte, los encuadramientos y, de modo general, la puesta en escena. El libro termina con la contribución de la profesora británica Joanna Page. Su capítulo es el que asume y reivindica más explícitamente una mirada decolonial. En este sentido, se inserta dentro del auge de los estudios decoloniales aplicados al cine, que podemos observar en muchos trabajos publicados en los últimos cinco o seis años. Page analiza críticamente la “colonialidad del saber” que estaría presente en los filmes *Nostalgia de la Luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015) de Patricio Guzmán. A los filmes del documentalista chileno, opone *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, Colombia, 2015), *Calafate, zoológicos humanos* (Hans Mülchi, 2011) y *Damiana Kryygi* (Alejandro Fernández Mouján, Argentina, 2015) que, según ella, sí propondrían una mirada más cercana a una posición decolonial. Desde la Universidad de Cambridge, donde enseña *Latin American Studies*, Page sostiene que esos tres filmes ofrecerían una mirada descolonizadora porque “no preguntan si *existe* el conocimiento, o si podemos llegar a saber la verdad, sino quién *produjo* ese conocimiento, dónde, para qué y para quién, y cuáles son las consecuencias esperadas o inesperadas de la producción de ese conocimiento” (Page, 2022: 241).

En síntesis, *Estéticas del desajuste. Cine chileno 2010-2020* propone un recorrido amplio, agudo e innovador sobre la producción cinematográfica chilena de la última década. Es un libro imprescindible para analizar esa producción, pues les ofrece a los lectores nuevas reflexiones sobre los vínculos entre la estética cinematográfica, la producción fílmica y el conturbado devenir social. Sin llegar a proponerse clausurar definitivamente el llamado “novísimo” cine chileno, el libro está destinado a fomentar nuevas aproximaciones y debates. Su lectura enriquecerá el trabajo de estudiantes, docentes e investigadores en Chile y el extranjero.

Ignacio del Valle Dávila (UNICAMP)elvalle@unicamp.br

Profesor del posgrado en Multimedios del Instituto de Artes de la Universidad Estadual de Campinas (UNICAMP, Brasil). Detenta un doctorado en Cine y un magíster en Artes del Espectáculo, ambos por la Universidad de Toulouse Jean-Jaurès (Francia). Ha sido profesor invitado en la Universidad Sorbonne-Nouvelle (París, Francia) y en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (Tandil, Argentina). Ha realizado un Posdoctorado en Historia en la Universidad de São Paulo y otro en el Instituto de Artes de la UNICAMP. Es autor de los libros *Cámaras en trance* (Cuarto Propio, 2014), *Le Nouveau cinéma latino-américain 1960-1974* (PUR, 2015) y coautor de *Guzmán: el botón de nácar* (Atlande, 2020).

ENTREVISTA A

AGUSTINA PÉREZ RIAL Y PAULINA BETTENDORF

POR MARIANO VÉLIZ



El 9 de marzo se estrena Danubio (2021) en la Sala Lugones del Teatro General San Martín de la Ciudad de Buenos Aires. En esta entrevista dialogamos con su directora, productora y guionista, Agustina Pérez Rial, y su co-guionista, Paulina Bettendorf, acerca del trabajo con el archivo, la relación entre imagen e historia, la vinculación entre la voz y el género y algunos apuntes finales sobre los afectos.

Mariano Veliz: En algunas entrevistas que les hicieron por la película, mencionan que empezaron con el encuentro de material de archivo de la Provincia de Buenos Aires que se había desclasificado. Lo primero, entonces, es preguntarles cuál fue el origen del proyecto; cómo surgió y cómo llegaron a la información desclasificada de los archivos de la represión.

Paulina Bettendorf: La cuestión empieza con una investigación en la que estoy yo hace un tiempo, en realidad es un grupo UBACyT que trabaja con los archivos de la represión, y la idea era empezar a trabajar con el archivo de la DIPPBA (Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires), que está en La Plata. Era el momento en que empezaba a trabajar, sin mucha idea de qué era lo que podía empezar a trabajar. Yo vengo de las letras y del cine, no sabía muy bien qué podía hacer con un archivo así. Pero ahí empiezan a aparecer algunos archivos; me llega, en una primera tanda, un legajo que estaba conectado con ese Festival que era justamente de la Sociedad Cultural Danubio.

Con Agustina habíamos hecho otra investigación anterior sobre directores de cine en Argentina y le mostré este legajo porque Agus es de Mar del Plata. Entonces fue un poco empezar a mirar ese primer archivo, qué era lo que pasaba ahí. Es un archivo bastante pequeño, son unas pocas páginas y la cuestión es que los nombres de las personas están tachados por una cuestión de protección de los datos de quienes fueron vigilados por el Servicio de Inteligencia.

Entonces, por un lado, era una investigación académica, pero, por otro lado, era preguntar quiénes eran estas personas, qué era lo que les había pasado, cómo habían entrado, de pronto, a ser vigiladas porque se habían acercado al Festival de Cine. Así empezó: nos juntamos un día, le mostré este legajo a Agus y ella dijo que se podía hacer una película con eso.

Primero tenía la idea de un documental un poco más clásico. Entonces, empezamos a ir a Mar del Plata para ver qué podíamos investigar y conocer sobre la Sociedad Danubio. Ahí conocemos a algunos eslavos migrantes que vivían en Mar del Plata, que no sabían nada de la historia, pero que nos permiten establecer contacto e ir a los lugares donde tienen lugar los hechos, algunos que siguen estando y otros que ya no. Lo que se investiga en el archivo es la fiesta que organizó la Sociedad Cultural Danubio para los invitados de las delegaciones de Europa del Este que había en el Festival de 1968 y justamente el lugar donde sucedió esta fiesta fue tirado abajo, hoy en día hay un estacionamiento. Empezó así, buscando lugares para ver si podíamos establecer contactos con algunas personas. Lo que encontramos es que o nadie lo recordaba o ya no estaba quienes habían participado, los lugares estaban vacíos. Entonces también empezamos a buscar otras formas de llegar a esa otra historia.

Agustina Pérez Rial: Hubo algo que fue importante y sinuoso también en el proceso de la película, que duró seis años en los que pasaron muchas cosas. Busqué algunas maneras de abrir ese primer archivo que Pau me había compartido, estas 3 hojas. Yo hice el programa de curaduría en el Di Tella y desde ahí una primera apertura fue trabajarlas con un conjunto de artistas, con los que también viajamos a Mar del Plata para ver con ellos, en el territorio, qué era lo que pasaba. También entenderlo de manera más sensible y quizás no tan documental esos espacios, porque lo que nos encontrábamos con Paulina las primeras veces que viajábamos a Mar del Plata era que había un límite para entender documentalmente lo que la Sociedad Danubio había sido, porque básicamente ni había recuerdos ni había testimoniados; no había ya un espacio físico que hablara las huellas que habían quedado en ese material. Desplegamos un montón de

estrategias, las que te van permitiendo desarrollar y producir una película como esta porque creo que. Esta es una frase muy trillada, pero es la producción de una película lo que te permite ver qué formas podés explorar. De repente en un momento tuvimos una ayuda de Plataforma Futuro que fue interesante porque nos permitió explorar sin necesidad de llegar a un resultado concreto. Entonces lo que hicimos con ese dinero, que no era mucho tampoco en ese momento, fue alquilar un local en una galería que tiene una centralidad importante.

PB: Sí, aparte en un momento dado usamos un poquito el legajo como una suerte de “guion” para buscar a las personas y los espacios. Una de estas personas a las que habían estado vigilando trabajaba en esta galería, que es la galería de las Américas, en la peatonal en Mar del Plata. Por eso, alquilamos un local en esta galería durante una semana.

APR: Durante una semana fuimos planteando distintas posibilidades para ese local; un día se convirtió en un casting para voces esclavas, que es un poco lo que después quedó registrado en *Los Arcontes* (que ahora está en cine.ar <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/8259>). Después, convertimos una peluquería muy vieja, de la década del 60, que se llama Peluquería Donis, se convirtió en una especie de anexo donde la gente que venía se podía hacer peinados de la época del 60. (Risas)

PB: Era un lugar en el que las delegaciones de los países de Europa del Este tenían contacto con los marplatenses, antes de una fiesta van a peinarse o a la peluquería, que se vuelve un espacio de vigilancia.

APR: Claro, porque la gran paranoia de la que parte la película era que con las delegaciones culturales, en las que Europa del Este traía sus emisarios comunistas al país, venían ideas tremendas que encontraban en Mar del Plata una población comunista que las seguía expandiendo. En esos contactos se alojaba la paranoia en algunas de las formas de la película.

Digo algunas de las formas porque transitó muchas. Todo eso fue un andamiaje y un momento necesario para reconfigurar cómo me quería entender yo como realizadora. Ya hace varios años que yo me dedico a la producción de archivos para audiovisual y la verdad es que es un oficio que a mí me parece interesante como posibilidad para construir narrativas y creo que lo que hicimos con Paulina y con Natalia (Labaké) fue difícil; agarrar esos materiales y esos archivos, no solo desde un lugar documental e ilustrativo, que sería el primero y más obvio. Son archivos hermosos, producen fascinación. Vino también ese primer archivo incitador, motivador que fue de la DIPPBA. Después se fueron sumando otras cosas, hicimos un nuevo pedido a la DIPPBA y de esas primeras tres hojas pasamos a 200. Después de eso, empezamos a ver los archivos de *Sucesos argentinos* que era lo otro más accesible, más rápidamente ligados al festival. Después vinieron las gacetas del festival, empezamos a ver y anotar en varios epígrafes de fotografías un nombre repetido, Pupeto Mastropasqua, quien fue el fotógrafo del festival entre el 59 y el 70. El festival tiene como épocas y quizás la primera va del primer festival peronista en el 54, hasta

1970, cuando se irrumpe. Pupeto había fotografiado, no el primer festival peronista, pero sí del 59 al 70. Fueron dos años de insistir e insistir con Pupeto para acceder a esos materiales hasta que en un momento por cansancio me dijo: “bueno vení, buscalos” y me dio una cajita de zapatos. Con dos chicas que fueron asistentes de producción escaneamos esos materiales, que eran más de tres mil negativos, y ahí descubría una visualidad de esos festivales que no teníamos; los *Sucesos argentinos* se quedaban cortos para meterse en los rincones donde se metían estas fotos.

Un tercer hallazgo fue en el archivo de un diario de Mar del Plata que se llama *La Capital*, en el que trabajaba mi vieja. Me pongo a ver los diarios de época y ella me dice: “Ah, hay un loco, un gordo medio loco ahora en Canal 10 que está digitalizando unos materiales que sobrevivieron”. Lo que yo aprendí del oficio de hacer archivo es a relacionarme con una figura muy particular de la fauna de la producción audiovisual que son los coleccionistas. Este de Canal 10 me cuenta que rescató unas latas que está digitalizando; ahí está esa Mar del Plata que se ve en la película, llena de canas, de policías, lo que registraba Canal 10 que nació en ese momento, pleno Onganiato. Eso también fue un descubrimiento fascinante, el sentimiento de que un documental tradicional no puede estar a la altura de todo lo que este material está diciéndonos. La construcción narrativa de la película fue un desafío fuertísimo con Pau y con Nati.

PB: Cuando estábamos trabajando en la galería empezamos a conocer a estos migrantes eslavos en Mar del Plata y ellos empezaron a contarnos sus historias. Fue como entrar a un lugar diferente del mismo archivo. Si bien la película tiene las fotos del festival, los archivos del canal 10, empezó a generarse esto que tomó forma muchos años después; una voz no desde el lugar de la policía sino desde el lugar de quienes habitaban esa ciudad; tuvimos que construir una voz a partir de esos migrantes, desde sus propias historias: que habían llegado a Mar del Plata a partir de que habían visto a Eva Perón en una gira por Europa o cómo habían entrado en relación con Argentina por cosas más lejanas. Eso terminó siendo el relato que organiza la voz en off.

MV: **Intuyo que no es lo mismo trabajar con material de archivos desclasificados de origen represivo que trabajar con los archivos fotográficos del fotógrafo oficial del festival. Me parece interesante cómo se desmonta el trabajo represivo del archivo inicial y se genera una enunciación política, narrativa que convierte ese archivo represivo en un archivo que cuenta estas historias alternativas de los perseguidos ¿Cuáles son las estrategias y el punto de vista enunciativo que hacen que esto sea posible?**

APR: Son cosas que te podría contestar Paulina, pero me gustaría comentar el proceso que atravesamos con Pau más allá de la película, una ética que tiene mucho que ver con ciertas entrevistas con personas que aparecían señaladas en esos archivos. Más allá de los nombres tachados, se podían reconstruir datos y logramos entrevistar a algunos militantes comunistas de esa época que aparecían a los materiales. Cuando vimos que ellos, porque mayoritariamente eran hombres, se podían reír de eso que aparecía escrito, porque les parecía una boludez tremenda

que alguien estuviera haciendo ese trabajo mínimo de espionaje, nos dimos cuenta de que la ficción era un lugar posible. Hasta ese momento, sentía que el juego ficcional era un lugar difícil. Hubo una incorporación muy clave en el proyecto que fue la construcción del personaje femenino que narra la historia. Fue algo que hicimos entre fines de 2020 y principios del 2021, en pandemia. Creo que *Los Arcontes* y *Danubio* son creaciones hijas del trabajo claustrofóbico con Natalia (Labaké) y con Paulina en pandemia.

También la película trabaja con distintos lugares enunciativos. Uno es el de la DIPBA, que aparece de muchas maneras. Otros cortes anteriores de la película eran muchos más planos en ese sentido; usábamos fragmentos de informes puestos en negro que quedó como un recurso entre otros. En cambio, quisimos darle un momento más presente con los radiotelegramas, que mostramos con animaciones, pero para construir ese tono yo necesité incorporar otra persona que fue Ricardo Ragendorfer, que me ayudó a construir cómo habla la policía: giros, expresiones, matices. Él en un momento leyó los informes y nosotros lo grabamos, probamos si su voz podía encarnar a la DIPPBA. Después eso se descartó, pero fue muy útil para entenderle el tono a la DIPPBA.

PB: La película arma una narración doble. Por un lado, está la narración de la DIPPBA en los textos escritos que en ningún momento esté encarnada con ninguna voz. Por otro, la narración principal, que es un personaje de una traductora que entra en relación con el Festival y a partir de ahí va conectando con este mundo de Mar del Plata, con el imaginario de los actores y actrices. Para mí es muy importante que sea una voz porque hay algo encarnado más allá del registro burocrático. Me parece importante que sea una voz y que sea la voz de una mujer. También ahí tuvimos muchas ideas de dónde ubicarnos nosotras contando esta historia. El lugar de la mujer nos parecía interesante por varias cosas. Por un lado, porque en los informes aparecen casi como acompañantes. Sin embargo, una de las principales es una directora.

Entonces, queríamos que fuera la voz de una mujer, queríamos que ella llevara adelante esto, que fuera una traductora también, que es alguien que está entre esas dos historias, esos dos lugares, y que recupera de una manera distinta las otras voces. Su relato está armado con pequeños testimonios, con otras voces que le dan forma a esta mujer que cuenta esa historia de Mar del Plata. Una de ellas es una militante del partido comunista que nos contaba las cosas que le hacían hacer. Yo sigo trabajando con esos archivos para una investigación académica y acabo de encontrar una mención de una interventora de 1970 que se llamaba Nina, igual que la actriz que hizo el personaje. Eso era un poco la idea cuando tomamos esa decisión narrativa: mostrar que lo que parece periférico termina teniendo un papel principal.

MV: Nos interesa también el trabajo material con la voz femenina porque es muy particular el tono, ¿cómo eligieron eso?

APR: Fue muy mágico. Te voy a dar una respuesta que te va a defraudar (risas). En un principio, el casting de voces eslavas tuvo que ver con ver si realmente había voces que pudieran encar-

nar esos informes. Eso no nos terminó de funcionar para una estructura de largo aliento. Una cosa es para el corto, para *Los Arcontes*, y otra en el largo. En un momento hablé con mi amigo Gustavo y le conté qué estaba haciendo con la película. Él me había dicho que se estaba a punto de casar con una chica rusa, yo iba a ser testigo de casamiento, cosas de la vida cotidiana, y le digo, jodiendo: “te hago de testigo de casamiento, pero tu esposa graba y hacemos una prueba” (risas). Vino Nina por primera vez, hicimos una grabación medio torpe, como pudimos porque tenían un nenito que se la pasaba corriendo por todos lados.

Lo que nos pasó cuando estábamos escuchándola con Ivo (Aichenbaum) la primera vez fue que hablaba muy bajo Nina, pero el nivel de profundidad que tenía la voz era increíble. Ella no habla muy bien español, creo que el idioma que manejan ellos es el inglés porque tampoco puede hablar en ruso con el hijo, aprendió bastante español con la película. En un momento, a lo último de la película, ella estaba en Rusia porque había fallecido la madre, y nos vimos en la situación de volver a hacer un casting. Probamos otra voz, de hecho hay un corte de la peli que está hecho con otra voz, pero extrañábamos a Nina, así que volvió y grabó. Es una rusa muy dura (risas) y autoexigente. Yo no quería molestarla, por la situación de la madre, pero lo quiso hacer igual. Fueron 6 horas de la grabación de la voz con Natalia y en el medio ensayitos con ella, muy mínimos, lo que le dejaba la crianza de un niño de un año y medio.

PB: Más allá de eso, en el 2021 nos encerramos a hacer la película en edición, escena a escena; las tres, con Natalia, armamos cada escena junto con la escritura de la voz. Es decir, que no es que la voz se escribió por un lado y las imágenes se trabajaron por otro y después se juntaron, sino que las trabajamos en el momento. En el momento en que se armaba la escena, escribíamos la voz, que cambia enormemente si era con material fílmico o material fotográfico.

Entonces, cuando Nina hizo la grabación, la película estaba ya pensada para que funcionara en conjunto porque la habíamos pensado así. Los ensayos con Nina también servían para ver qué palabra iba a funcionar o no iba a funcionar porque cambiaba con el acento. La escritura de ese último guion fue el ir conjunto de voz e imagen en la edición.

APR: Esa aclaración está buenísima porque hay algo muy tirano en el montaje de archivo; las escenas del archivo en movimiento duran nada. De hecho, tienen procesos de lo que se llaman retiming para que duren el doble, pero eso quiebra la imagen, entonces después teníamos que usar inteligencia artificial para lograr que la imagen tuviera una calidad que soportara eso que se le había hecho. Todo ese trabajo con el tiempo tuvo que ver con el montaje y con el texto, son indisolubles. Llegamos hasta el momento de la grabación de la voz con toda la maqueta rítmica de la película; cuando Nina grabó se le estaba presentando escena a escena.

MV: Es claro que hay un trabajo de montaje que es descomunal y que nunca es ilustrativo. ¿Cuál fue el criterio para pensar esta forma?

PB: creo que hay muchas respuestas posibles. Un primer criterio fue que todo el archivo tenía

que ser de Mar del Plata y en Mar del Plata. Hubo también una decisión de trabajar 1968 con las fotografías solamente. Es decir, todo lo que es anterior y todo lo que es posterior es material fílmico, pero lo que fue ese año en particular, con esa pequeña historia para llegar a esa fiesta en la que se juntan en este lugar de Mar del Plata, eso iba a ser foto. Eso a la voz le daba más libertad porque podíamos permitir entonces otro trabajo rítmico. Necesitó que pensáramos distintas estrategias para cada escena, para que no fuera tampoco una repetición, sino que se crearan distintos ritmos con las fotografías, distintas maneras de generar escenas: en una fuimos parcializando la imagen, en otra dejamos una fotografía, pensamos una estrategia particular para cada una de las mujeres que podían ser la traductora, por ejemplo.

Para mí también fue bastante fuerte la elección de *Atentado*, que es una película que se pasó en 1979. Cuando estábamos armando la estructura, pensábamos ir ingresando en cada secuencia con una película diferente. Y en un momento nos dimos cuenta de que no lo necesitábamos, solamente esta película nos permitía juntar un arco de transformación. Entonces nos quedamos con esta y fuimos encontrando, en la película misma, los distintos momentos que van del 59 al final del 68.

APR: Los climas que daba esa película y el lugar que tenían las mujeres eran muy interesante para pensar el lugar de la protagonista en la nuestra. Eso fue clave para armar los momentos de la películas, los llamemos actos o secuencias o como queramos. Hay una estructura interna que fuimos marcando con las apariciones de *Atentado* que es lo que va a generar transformación; era muy eficaz como relevo del otro relato que nosotras estábamos proponiendo. La película está armada muy obsesivamente, como una pieza de relojería, más allá de que algunas reglas que nosotras nos habíamos impuesto en un principio...

PB: ...las rompimos

APR: Pero solo porque la estructura permitió que pudiéramos romperlas un poquito y se siguiera sosteniendo.

PB: Otra cosa que iba a decir. El color que funciona como entrada y salida a la historia tiene que ver con los materiales. Al comienzo implica cierta posibilidad y al final es algo distinto. Trabajamos en algunos momentos con reglas que determinaban una estructura de paralelismos; cuál era el comienzo y cuál era el final, lo previo al 68 en fílmico, lo que viene después del 68 en fílmico. Eso funcionó para que no fuera un gran cambalache de imágenes; era una manera de resolver cómo hacemos para contar un relato que no confunda, pero terminó generando sentidos sobre la historia que se estaba contando y sobre Mar del Plata. Para mí, Mar del Plata también es un personaje que está funcionando a lo largo de toda la historia y que en la parte fílmica toma más protagonismo, como en las fotos toma más protagonismo el Festival.

MV: Me parece muy interesante, Paulina, lo que decías de la voz; la diferencia entre el tex-

to escrito vinculado con lo represivo y esa voz que permite introducir una subjetividad muy fuerte. Te decía antes que en la revista nos interesaba pensar el vínculo entre archivo y afecto, pensar quizás los vínculos con las imágenes que se movilizan al ver la película, mediados por esa voz femenina que genera repercusiones afectivas que el archivo represivo no generaría. De hecho, el archivo represivo no tiene género y, sin embargo, uno le asigna un género masculino a esas palabras que aparecen, ¿no?

Si pensamos en esos términos más afectivos, ¿cuáles eran esas gamas de afectos que ustedes esperaban o suponen que esa voz femenina introduce en el material? ¿por qué esa relación entre ficción y voz femenina?

APR: Yo creo que el personaje femenino introduce la posibilidad de empatía del espectador con la historia. Si hay una posibilidad de proyectarse ahí, me parece que tiene que ver con que hay una subjetividad que está diciéndote algo. Lo que me gusta de lo que logramos en la construcción del personaje, es que no es un personaje tremendamente asertivo, es un personaje que duda y que está comprometidamente en los lugares donde esta, pero no es radical. Ese matiz me parece interesante. Me pareció interesante ver qué pasaba con eso en los Q&A y otras situaciones de intercambio como con el público; esa duda que termina quedando sobre lo que pasa con el personaje al final de la trama: ¿la detienen, se va a militar al ERP, odia a los comunistas? ¿qué pasa con el personaje? Eso está abierto y me parece que es un logro de la película, que en algo que era tan claustrofóbico, tan cerrado sobre sí mismo, se haya podido abrir a una historia más grande. Creo que eso lo logró un personaje que terminó habitando esa geografía, esa historia, ese espacio. Que hayamos decidido construir ese personaje de muchas coordenadas -que sea militante comunista, peronista, que sea traductora, que sea migrante, que sea mujer-, que tenga ese cúmulo de otredades, me parece super interesante. Porque lo que veíamos era otra cosa. Por ejemplo, cuando hicimos la entrevista a un militante que aparecía en el informe, su mujer, que estaba también presente, no quiso hablar porque consideró que su palabra no era importante; estaba militando al lado de él y tenía tantas o más cosas interesantes que contar que ese militante, pero solo nos hablaba cuando apagábamos la cámara. Entonces sentíamos que era una especie de justicia poética que hacíamos desde el lugar de donde veníamos con Pauli que era la edición del libro *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* (Buenos Aires, Librería, 2014). Quizás es una vieja escuela feminista, la de darle lugar a la mujer, pero es de donde vengo y me pareció un gesto político y empático interesante de la película.

MV: A ver si están de acuerdo con esto, hay una lectura medio anacrónica del documental, que está apoyado en la clausura de los 60, pero que se puede mirar a través de lo que ocurre posteriormente. La película abre la posibilidad de leer el futuro en esas imágenes del pasado, no sé qué piensan.

APR: A mí algo que me pareció increíble de todo el proceso de la película es que nosotros estrenamos la película en Mar del Plata y a los tres meses empieza la guerra entre Rusia y Ucrania.

Y la película empieza con una mujer que dice “me fui de Rusia desplazada por la guerra”; ya la película es otra cosa que lo que nos planteamos en noviembre. Es como lo que les digo a mis alumnos de Semiótica: las intenciones de un realizador son lo último que nos interesa del análisis, porque uno puede tener la intención A y la película termina siendo Z; por suerte son esos bichos vivos que exceden nuestras intenciones. Hay algo de que una larga un objeto al mundo y lo que el mundo y las coyunturas hacen con un objeto es muy impredecible.

Entonces mi sensación fue del presente de todos esos archivos, más allá de las estrategias que construimos con Pauli, con Nati y con Ivo para presentificar los materiales. Siempre fue una obsesión que no quedara en una anécdota anacrónica en la que estábamos trabajando. Pero el mismo presente desplegó estrategias; por ejemplos la paranoia comunista que sigue operando, presentifica sola el tema del que habla la película.

PB: Algo que fue importante en la construcción de la voz de la mujer es que ella habla por sí misma, pero también por otros; arma una grupalidad. Ella es con estas otras relaciones que la van haciendo. Mi escena favorita de la película es cuando ella habla de los nombres de todos los que forman ese grupo, como deja paso de la música y al final se ve cómo se desarma el grupo. Me parece que hay algo de las relaciones afectivas que se va armando en ese lugar. No solo nos quedamos sin saber qué le pasó a ella después, sino a otros como ella. Me parece que se puede relacionar con esto último, si en un gesto de traer este momento pasado, pero también preguntarse cuál es la paranoia hoy en día. Hoy en día están los relatos paranoicos completamente a nuestro alrededor; y también estas relaciones que entendemos y no entendemos, que se arman y se desarman. El archivo nos permite ver cómo se arma todo eso.

MV: **Me parece genial esto, ustedes trabajan con la figura de una traductora y me preguntaba si se podrían poner ustedes mismas, como guionista y directora, en un rol de traductoras, porque están haciendo una especie de pasaje entre tiempos, entre culturas, entre espacios.**

APR: Hubo una primera traducción intersemiótica porque empezamos con un trabajo académico, que es el campo del que venimos. El primer desafío fue convertir la ponencia en una película. Ahí fue clave sumarla a Nati, sumar a Ivo e ir buscando y encontrando una forma. Porque realmente eran tres hojitas de las que partió la idea de hacer una película; había que ver si eso daba para una película. Era entusiasmante que diera para una película. Yo soy de Mar del Plata, para mi es una ciudad que tiene un lado b super fuerte que no está tan explorado. A veces sí desde el contenido, pero no de la forma. Me parece super importante hablar sobre esa derecha que habita estas ciudades, hay libros que son increíbles más allá de que las personas se hayan vuelto odiosas, como *Mar del Plata: el ocio represivo*, de Juan José Sebreli. Hay personas que en algún momento pusieron mucha cabeza y sensibilidad para pensar ese lado. Yo sentía que me interesaba hacer eso y me interesaba hacerlo en primera persona. La voz en off en primera persona no es un tipo de afectividad narrativa que me interese. La respeto, tengo un socio que ha

hecho 4 películas así (por Ivo Aichenbaum), pero no es mi forma. En todo ese proceso creo que hubo una búsqueda de la traducción de una historia que *a priori* parecía chiquita en su mejor forma filmica.

PB: Yo voy a ser un poco más literal. Soy traductora, traduje libros, en algún momento me animé a la traducción simultánea, que fue una de las cosas más agotadoras que hice (risas).

Desde el principio hubo un juego con qué pasa con las lenguas, que van de un lado para otro. Por ciertos indicios que aparecían en estos legajos había traductores, porque hablaban justamente de que encontraban textos escritos, no solamente en ruso, también en algún otro idioma, o uno se preguntaba cómo pasar los textos cuando hacíamos los castings de voces eslavas. Algo que nos pasó cuando estábamos con la película fue preguntarnos por la lengua en relación con la historia que cuenta la voz en off, cuándo es una lengua, cuándo es otra. Uno podría tomar la idea de traducción específicamente lingüístico, ahora me estoy acordando cuando usábamos el Google translate para agregar palabras en ruso y después Nina nos decía: “no, no, no, no es así” (risas). También creo que con la lengua pasan ciertas cosas que tienen que ver con la afectividad, con cómo decir en una lengua otra lengua.

APR: Además, Pau y yo nos conocimos en la Maestría del Análisis del Discurso y somos seres muy sensibles a la lengua y al uso de la lengua. Hay algo como ahí de las palabras que aprendés primero, en la casa, en el trabajo. Creo que fue muy pensada la construcción de los detalles en la lengua, la forma de ella de estar habitando esos espacios, esa ciudad que no era suya, ese Festival al que logra llegar, esa militancia a la que llega por la invitación de su amiga; la lengua también como lugar de camuflaje.

PB: La idea de que sea traductora te permite ver los pasajes y después quedarte en un solo lugar. Creo que funciona como algo estructurante en la historia.

MV: Me parece que es una película que todo el tiempo juega con la figura del pasaje, de la traducción entre lenguas. Creo que realmente ahí hay algo que las ubica a ustedes en un lugar de pasaje. Desde esto que cuentan de que haya surgido como trabajo académico y haya devenido película, eso ya marca mucho la preocupación.

Una última pregunta: ¿cuánto del trabajo académico que hicieron y hacen repercute en la forma de que piensan el cine y la imagen?

APR: Yo creo que un montón. Me pasó que me preguntaran qué es hacer cine y que me salga decir que para mí es una forma de pensar y de comunicar. También me permite ampliar un espacio académico que es mucho más acotado. No sé cuánta gente leyó el artículo de *Tiempo archivado* (el libro *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Alejandra F. Rodríguez y Cecilia Elizondo, comps. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017), pero la película está ahí afuera. No la pude acompañar más que en Perú, pero ahí me pasó algo muy hermoso con el

público. Había algo de “no sabía que esto había pasado durante la dictadura”. Habían entrado por la ficción, pero se habían quedado por la historia.

No la pude acompañar en el principal festival en el que la peli quedó ahora, Dok Leipzig, pero fue una amiga mía, Cecilia Gil Mariño. Ella leyó una cartita que había escrito y se quedó a responder las preguntas del público y me dijo que era muy difícil entender una película así en Alemania porque ahí Perón es Mussolini, el comunismo es un cuco y todo el resto queda muy lejos (risas). Me dice: “que pena que no pudiste estar porque la verdad no se entendió un carajo”.

Mañana me voy a España para el estreno y es la primera vez que voy a ver a un espectador radicalmente otro viendo la película; a ver qué pasa acá que estuvo Franco y que Perón estuvo con Franco.

PB: Yo voy a ir para un lado distinto. Para mí son maneras distintas de habitar la escritura. La escritura académica no permite estas derivas más azarosas, estos encuentros que habilitó la película de otras personas que contaban historias que tal vez no tenían que ver exactamente con lo que estaba escrito en los informes, pero que sí hacían a la historia que estaba ahí.

Para el trabajo académico estuve meses adentro del archivo, con una relación solamente con ese documento, y me parece que la película habilitó que no fueran solamente esos documentos y que fueran otras personas que tal vez no estaban en el archivo. Le creó posibilidades diferentes a esos papeles.

APR: Darle encarnadura, cuerpo y contexto. El encuentro con otros archivos le fue dando capas, como pieles. Cada vez que digo archivos también estoy pensando que hay personas atrás de los archivos. Porque esas personas son Arcontes y conservan y guardan; hubo una pulsión a que esos archivos existan. Por eso cuando digo archivos digo personas; el archivo con Pupeto atrás, por ejemplo.

PB: Yo iba a decir eso, no puedo ver las fotos sin ver a Pupeto.

APR: Una coda nada más porque estoy militando esto: la película para mi es importante, todavía no se estrenó acá. Se estrena en la Lugones el 9 de marzo del año que viene (2023). Hay algo importante, que es la sub trama de la sub trama, que son los archivos acá en Argentina. A mi me pasó algo muy triste con el archivo de Pupeto. Yo lo tuve durante dos años mientras escaneé y digitalicé el material y durante dos años intenté que instituciones como el Museo del Cine o el INCAA se hicieran cargo de ese archivo, porque básicamente es el archivo más completo que hay sobre ese Festival, ya que el otro fotógrafo falleció y su archivo se dispersó, y no lo logré. Acá no hablo de voluntades individuales, sino que son instituciones que están sobrepasadas de cosas. Tuve que entregarle la caja de material de archivo, por voluntad de Pupeto, porque no tuve manera de disuadirlo, a un coleccionista privado. Me parece tremendo, creo que habría que buscar algún tipo de sinergia entre instituciones públicas que tienen que ver con la conservación y preveración de imagen en la Argentina, para que materiales como esos puedan tener otro

destino. Yo estoy tratando de hablar con Adrián (Muoyo), tratando de hablar con Paula (Félix Didier), para que entre la biblioteca de la ENERC y el Museo del Cine se pueda hacer una mini muestra. Es un material, un acervo, que tiene que estar en algunas de todas esas instituciones, pero no en manos de un coleccionista privado que va a tomar las 5 fotos que hay ahí que “valen”, Callas o Pasolini, y el resto lo va a desechar. Habría que generar maneras de que el Estado se pueda hacer cargo de estos archivos.

MV: El trabajo de los cineastas con el archivo permite pensar la fragilidad del archivo y la obligación del Estado de intervenir. Hasta que no hubo un arte de archivo no hubo una valoración clara de lo que se estaba perdiendo.

PB: El estreno de la película va a dar lugar a que se hable de esto.

APR: Es la idea, va a ser como uno de mis hitos de militancia. Yo entregué esa bolsa con ese material a este coleccionista, que maneja una fundación, y me da mucha pena, pero a la vez no puedo dejar de respetar la voluntad individual de Pupeto. Él igual me dijo: “Cualquier cosa que vos quieras hacer con el material, el material está a tu disposición”. Pero no es que lo quiera tener yo, es que ese material lo debe tener el Museo del Cine, el INCAA. A la vez esas instituciones están tan sobrepasadas que no tienen ninguna forma de recibirlos.

Estoy tratando de ver la posibilidad de que el año que viene una de las publicaciones que el INCAA hace para el Festival sea con las fotos de Pupeto.

PB: Este año todas las publicaciones fueron digitales porque ya no están imprimiendo y no le llegan a casi nadie, hay cuestiones que tienen que ver con financiamiento.

Agustina Pérez Rial (Mar del Plata, 1982) es productora y realizadora audiovisual. Graduada en Ciencias de la Comunicación (FSOC-UBA), diploma en Gestión Cultural (IDAES-UNSAM) y Magister en Análisis del Discurso (FFyL-UBA), fue parte de diferentes grupos de investigación académica en la intersección entre semiótica, estudios audiovisuales y género. Es coeditora junto a Paulina Bettendorff del libro *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine en Argentina* (Librería, 2014). En el año 2016 fue una de las curadoras del Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella y, el año 2017 participó del Programa de Cine en la misma institución. Desde 2017 dirige Fiørd Estudio y se ha especializado en el trabajo audiovisual con archivos. Codirigió el cortometraje *Los Arcontes* (2020, 35° Festival) junto con Natalia Labaké y actualmente está desarrollando las series *Archivos compartidos* y *Diario de un golpe. Danubio*, su ópera prima documental, ganó entre otros el premio a la mejor dirección en el 36° Festival Internacional de Mar del Plata.

Paulina Bettendorff (Buenos Aires, 1977) es guionista e investigadora. Magister en Análisis del Discurso (FFyL, UBA), Licenciada y Profesora en Letras (FFyL, UBA), Licenciada en Artes Combinadas (FFyL, UBA) y Guionista Cinematográfica por la ENERC (INCAA). Se desempeña

como docente universitaria (UBA). Forma parte del Grupo de Investigación en Archivos de la Represión (GIAR). Ha participado en congresos y publicaciones con artículos acerca de escritura y argumentación, cine y memoria y cine-ensayo. En 2014 coeditó con Agustina Pérez Rial el libro *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* (Buenos Aires, Librería), que compila ensayos y entrevistas sobre el cine realizado por mujeres en Argentina. Es coautora con Nicolás Chiavarino de *Discurso y control cultural en Argentina. Literatura, teatro, cine* (Buenos Aires, Santiago Arcos, 2021). Ha escrito guiones de cortometrajes y de documentales de creación.