UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES
DOCTORADO EN LITERATURA Y ESTUDIOS CRÍTICOS

TESIS DOCTORAL
2025

“Fuera de sincro. Temporalidades afectivas en el arte y la literatura contemporáneos en América Latina”

Doctoranda: Lic. Mariela Herrero
Directora: Dra. Mónica Bernabé

DLEC

CONICET

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

I E C H

hya Facultad de Humanidades y Artes_UNR

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES

DOCTORADO EN LITERATURA Y ESTUDIOS CRÍTICOS

TESIS DOCTORAL

"Fuera de sincro. Temporalidades afectivas en el arte y la literatura contemporáneos en América Latina"

Doctoranda: Lic. Mariela Herrero

Directora: Dra. Mónica Bernabé

2025

Agradecimientos

Al CONICET, en primer lugar, porque sin su financiamiento, esta tesis no hubiera sido posible.

A la Universidad Nacional de Rosario y a la Facultad de Humanidades y Artes, en particular, por haberme cobijado desde que elegí el camino de la literatura.

Al Instituto de Estudios Críticos en Humanidades y al Doctorado en Literatura y Estudios Críticos, espacios de encuentro, de reflexiones, de interrogantes y de abrazos frecuentes. A mis compañerxs de todos los días: Regina, Cecilia, Vicente, Damián, Carlos, por la colaboración y la solidaridad diarias.

A mi directora, Mónica Bernabé, porque confió en mis líneas titubeantes y me habilitó la libertad de la escritura.

A Sandra Contreras, cuya generosidad y rigor crítico inquebrantables me recordaron siempre que no hay que dejar de intentarlo.

A Julia, Marina, Fernanda, Natalia, Javier, Carolina, Cristian y Romina, con quienes descubrí que la amistad se nutre de inteligencia y complicidad, pero ante todo, de sensibilidad compartida.

A Reshi, quien me acompañó paciente y tenaz, pero sobre todo, cuidadosa y amorosamente, durante estos años.

A mis hermanxs -Ana, Pedro y Ariel- por los recuerdos compartidos y los que vendrán.

A mis padres, por acercarme la primera definición de afecto; por el sostén y el amor primario.

Índice

Introducción 1

Fuera de sincro. Argumentos para una investigación.....1

Del corpus a la constelación 23

Capítulo 1. Los restos del tiempo.....33

I- Afectos anacrónicos y ausencias que cuentan.....33

II- El tiempo tiembla en *Formas de volver a casa,* de Alejandro Zambra 36

Ruinas afectivas 36

Memorias activas 45

III- Derivas temporales en las *Protografías* de Oscar Muñoz 50

Impermanencias 50

Impresiones afectivas 55

IV- Ruinas vivientes en *Harmada,* de João Gilberto Noll.....63

Errancia y desamparo 63

V- Elegía a un tiempo perdido en *Balnearios,* de Mariano Llinás.....76

Fascinación por las ruinas.....76

Capítulo 2. Desplegar el tiempo. La espera como gesto, deseo y posibilidad.....88

I- Espera, demora y lentitud como experiencias de lo mínimo.....88

II- Rituales afectivos en *Hamaca paraguaya,* de Paz Encina.....97

La poética de la espera: una poética gestual.....97

III- Habitar la espera en *Lejano interior,* de Mariano Llinás.....112

Espera y extrañeza.....112

Miniaturas artificiales.....117

Cuidar sin curar.....125

IV- Deriva, desfase y (des)afectos 131

Perder(se) el tiempo 131

Ganar afectos 137

Capítulo 3. El tiempo que emana 151
I- Amplificaciones temporales y producción de afectos 151
II- Alteridades proliferantes en Martín Rejtman y Nicola Costantino 160
Afectos y prácticas descentradas 160
Ecos afectivos 178
De lo ominoso al encuentro con un otro 181
III- Extensiones vitales en Mario Levrero y Mariano Llinás 195
Ficciones afectadas 195
Una comunidad de afectos 212
Hacer juntos como ejercicio estético 215

Coda. Los tiempos resuenan 229

Referencias bibliográficas 240
Corpus 240
Textos 240
Películas 240
Obras/Instalaciones 241
Bibliografía general 241

Introducción

Fuera de sincro. Argumentos para una investigación

Esta tesis se propone estudiar un corpus de producciones textuales y audiovisuales latinoamericanas estructurado a partir de la articulación entre una dimensión temporal y una dimensión afectiva; esto es, a partir de lo que aquí denominamos temporalidades afectivas. La investigación parte de un desajuste: la experiencia de estar *fuera de sincro*. Este término condensa, al mismo tiempo, un modo de habitar el presente y una estrategia estética y política. Nombra la posibilidad de vivir desacompasados respecto del ritmo dominante y, a la vez, habilita la potencia crítica que emerge de esa desincronía. En otras palabras, lo asincrónico no se reduce aquí a un desfase abstracto en la medida del tiempo, sino que involucra modos de sentir, de percibir y de estar con otros que desajustan la percepción común. El análisis, por lo tanto, se centra en la coexistencia de temporalidades cuyas modulaciones resultan disruptivas al verse atravesadas por una dimensión afectiva. En la exploración de ese encuentro, ambas dimensiones -la temporal y la afectiva-, configuran el acceso al presente y habilitan modos múltiples de vinculación: con otros, con el arte y con el mundo. Según esta perspectiva, las temporalidades no son entendidas como meros marcos cronológicos, abstractos, homogéneos, orientados, lineales, medibles sino entramados sensibles que complejizan los modos en que entendemos -y atravesamos- la memoria, el duelo, el deseo, la espera: el tiempo en sus múltiples variaciones. Dos preguntas articulan, vertebran y organizan esta investigación: ¿cómo, a través de qué recursos, estrategias, operaciones, el arte y la literatura latinoamericanos ponen en crisis

la crononormatividad contemporánea?, y ¿de qué manera los afectos reconfiguran la experiencia temporal en las obras del corpus?

Entrelazar los tiempos y los afectos implica abrirse a un régimen de percepción mediante el cual la linealidad se fractura, la progresión se interrumpe y/o se riza, la secuencialidad se dilata o se expande, y la experiencia se trama por fuera de los ritmos habituales. Lo que aquí llamamos temporalidades afectivas, por tanto, alude a una serie de ritmos, duraciones, cortes y asincronías que se inscriben en las obras y en los lectores/espectadores, y que median cómo se percibe, se vive y se comparte el tiempo.

Según Jean-François Lyotard (1991), "(…) la obra [de arte] no es únicamente un objeto cultural (…) esconde también un exceso, un éxtasis, un potencial de asociaciones que desborda todas las determinaciones de su 'recepción' y 'producción'" (92-93). De ahí que la afectividad no se conciba como interioridad privada ni como mera emoción individual, sino como una economía relacional que circula entre sujetos, objetos, escenas, cuerpos, materias a través de diversas intensidades, modulaciones, contactos. En esa circulación, los afectos propician condiciones de espera, de *impasse*, de repetición o de irrupción, de rememoración, de ampliación; es decir, modulaciones que hacen posible experiencias compartidas del tiempo que se sustraen de la normatividad cronológica.

De acuerdo con Gilles Deleuze y Félix Guattari (1993), la experiencia estética puede definirse como un bloque de sensaciones esperando a ser reactivadas por el espectador (164). De ahí que, la experiencia sensible a través de la obra de arte, entendida en un sentido eminentemente estético, ofrece un conocimiento mediado por los sentidos. Esto nos conduce a pensar en la teoría de los afectos que, basándose en los estudios de Baruch Spinoza, Brian Massumi trae a la actualidad. La afectividad permite formular una relación de la literatura y el arte que ya no refiere exclusivamente al orden

de la representación, sino al de la experiencia sensible que circula en el encuentro de cuerpos, imágenes, palabras. Simon O'Sullivan propone entender el arte como algo que va más allá de un intento de representación; como algo también ligado a la noción de afecto spinoziana: aquel efecto que un cuerpo físico tiene sobre otro cuerpo y la duración de dicha sensación. Dicho de otro modo, es "la materia en nosotros respondiendo y resonando con la materia alrededor de nosotros" (2011: 14). Entendida de este modo, la obra de arte sería una experiencia física mediada por los sentidos. En ese espacio común en el que emergen intensidades, desbordes y resonancias que exceden lo discursivo, lo temporal se comparte como devenir antes que como cronología.

Como puede deducirse, las temporalidades afectivas se inscriben en la intersección de dos giros críticos que, en las últimas décadas, han ganado relevancia en el campo cultural en general: el giro temporal y el giro afectivo. El primero cuestiona la noción moderna de tiempo como flujo homogéneo, lineal y progresivo. Sabemos que el régimen temporal hegemónico de Occidente ha tendido históricamente a suprimir la pluralidad inherente de los tiempos. Una pluralidad connatural a lo humano que, como nos recuerda Miguel Hernández-Navarro (2010), comenzó a ser abolida desde los inicios de la Modernidad tecnológica por los ritmos de producción de la mercancía. De este modo, la experiencia múltiple de la temporalidad -asincrónica, heterogénea, situada- fue sustituida progresivamente por un tiempo único, compacto: el tiempo de la sucesión y la velocidad, el de la producción y la tecnología. En palabras de Reinhart Koselleck (1993), el ideal moderno de progreso implicó una radicalización de la distancia entre el "espacio de experiencia" y el "horizonte de expectativa": un presente que se concebía como tránsito continuo hacia un futuro siempre abierto y expansivo. Esa temporalidad proyectiva, marcada por la acumulación y la aceleración, instaló un

régimen hegemónico que fue debilitando la posibilidad de reconocer otras capas de tiempo, otras duraciones, otras experiencias de lo histórico. El proceso de aceleración del tiempo, iniciado en la Modernidad y pronunciado en las últimas décadas, no solo transformó la percepción subjetiva del tiempo, sino que también modificó la capacidad de ser afectados por los acontecimientos. Como advierte Hartmut Rosa (2016), la aceleración social no implica únicamente que todo ocurra más rápido, sino que altera la relación misma entre sujeto y mundo, generando una alienación temporal: un desfase permanente que impide el arraigo y que produce una sensación de indisponibilidad frente al presente. En ese sentido, la aceleración se vuelve un dispositivo de desafección; al imponer un tiempo homogéneo y vertiginoso, limita la capacidad de experimentar la heterogeneidad temporal y de establecer vínculos afectivos duraderos.

En este contexto, la proliferación de temporalidades diversas se convierte en un eje central, vertebrador de las prácticas artísticas y literarias contemporáneas. Desde fines del siglo XX -y de modo más acentuado desde la década del noventa en adelante- el arte y la literatura se constituyen como espacios de resistencia frente al tiempo homogéneo, abriendo fisuras en los regímenes de historicidad dominantes (Hartog; 2003). La emergencia de formas que ralentizan, que suspenden, que interrumpen la linealidad o que amplifican el presente -como las que se analizarán a lo largo de esta investigación- responde no solo a una búsqueda estética, sino a una necesidad de reinscribir la experiencia en un marco sensible distinto al de la sincronización global. En este sentido, la literatura y el arte contemporáneos pueden pensarse como laboratorios de temporalidades alternativas, donde se ensayan modos de experimentar el tiempo que no se reducen al cronómetro de la productividad.

Es un hecho ampliamente analizado, debatido y contrastado que la globalización modificó profundamente nuestros modos de producción, comunicación,

desplazamientos y formas de habitar el mundo. Según Gilles Lipovetsky (2006), la nuestra ya no es la época de la velocidad, sino la de la urgencia: la época del "tiempo-cero", signado por la inmediatez, la instantaneidad, y la supresión de la espera, de la demora, de la transición, del intervalo, de la contemplación, del *in-between*.; un tiempo donde toda transición o intervalo es percibido como pérdida de eficiencia. Los tiempos "hipermodernos", tal como los caracteriza el autor, se destacan precisamente por suprimir todas las distancias y variaciones temporales; haciendo del tiempo una experiencia homologable a todas las culturas, a todos los sujetos. De acuerdo con lo que plantea Rüdiger Safranski (2017), la aceleración es tan fuerte que desborda la capacidad anímica de acompasamiento: la conciencia se adapta vertiginosamente, pero "el alma no es capaz de seguir pues obedece a un ritmo temporal más lento, y por eso es la consciencia, el estrato superior y en consecuencia más móvil, la que queda afectada sin cesar" (124), quedando desfasada respecto de los ritmos tecnológicos y productivos. Jonathan Crary (2015) describe este proceso como la consolidación de un régimen 24/7, una temporalidad continua que no admite pausas ni interrupciones, orientada a desactivar la posibilidad misma del tiempo compartido con otros. Lo que está en juego, en términos de Crary, es "menos la aproximación de distancias que una vasta reorganización de la experiencia, no tanto con fines de engaño sino desactivación o desposesión del propio tiempo, fundamentalmente el tiempo para compartir con los demás" (21).

Especialmente significativas son las temporalidades inscriptas en este proceso al ser sometidas a un imperialismo cronológico que viene tratando de homogeneizar y controlar la experiencia temporal a través de acciones que conjugan velocidad, productividad y quehacer acelerados; ritmos vertiginosos y, por momentos, desbocados; coordinación y sincronización de rutinas previsibles e inalterables en un entorno 24/7.

Desde los ‘90 en adelante, las transformaciones tecnológicas y comunicacionales habilitaron la posibilidad de trazar dinámicas sociales, culturales, económicas y políticas ligadas a nuevos modos de estar en el mundo; modos a su vez asociados fundamentalmente a la deslocalización, a la sincronización y estandarización de tiempos, emociones y afectos. No obstante, la apertura espacial, que de la mano de lo global y lo móvil permitió imaginar, construir y habitar mundos, resulta hoy, en muchos aspectos obturada o restringida, limitada. Esos “modos de habitar el mundo”, además de no haber podido ser resueltos en las últimas décadas, no han logrado ser explicados y la propia noción de mundo se encuentra atravesada por diversas crisis: crisis del individualismo y crisis de la ciudadanía ocasionada por la falta de cohesión social y sentido de pertenencia, crisis cultural e identitaria producto de las contradicciones que suscitan los procesos de globalización para la mayoría de las comunidades y culturas (Maffesolli; 2004), y, sobre todo, crisis del control del tiempo, desbordado por la proliferación de temporalidades asincrónicas (Smith; 2012). En esta línea, consideramos que lo que está en disputa es el modo en que habitamos el tiempo. De ahí que las asincronías como las que aquí exploraremos, lejos de considerarse anomalías a corregir, constituyen espacios de resistencia y de invención.

No ingenuamente, el tiempo reaparece -o nunca se ausentó- como tema y dilema en el ámbito del arte y la literatura latinoamericanos. Solo que ahora, enmarcado y atravesado por lo que implica la experiencia en la época contemporánea, el tiempo se atomiza en modulaciones diversas que reniegan del presentismo y de la evocación melancólica tanto como destierran las utopías de progreso para proponer, en cambio, relatos alternativos que atiendan, antes que a la cronología moderna, al tiempo topológico de la literatura y el arte de hoy (Speranza; 2017).[1] Tiempos trastornados,

[1]-Sabemos que la desarticulación y disrupción del tiempo así como la coexistencia de temporalidades es un fenómeno afín a la modernidad. El tiempo, como tema, problema y campo de tensiones, atraviesa la

como los llama Mieke Bal (2016), ya que mantienen un duelo constante con la hegemonía cronológica del capitalismo y despliegan una multitemporalidad donde las interrupciones, las demoras, el detenimiento y la repetición, cohabitan con aceleraciones y simultaneidades que configuran su carácter heterocrónico. Temporalidades fuera de control, como las caracteriza Graciela Speranza (2017), en tanto se estructuran siguiendo una trama de enlaces propios mediante la cual reflotan las brechas, los espacios y los tiempos abiertos que las sociedades de control regulan y monitorean las veinticuatro horas; renuevan los medios, soportes, formas y lenguajes disciplinares al tiempo que reconfiguran la percepción cronológica complejizando y oscureciendo el concepto de origen. Temporalidades afectivas, como proponemos llamarlas en esta tesis, porque entendemos que, por lo menos en las últimas tres décadas, la experiencia temporal ya no se trama ni se rige por una cronología racional, secuencial y calendarizada, lo que Safranski llama "el tiempo socializado, común y homogéneo que coordina y organiza los puntos de referencia temporales del engranaje social" (91), sino que ahora, la temporalidad, siempre diversa, móvil y cambiante, se teje en relación con lo afectivo en tanto dispositivo de mediación social. En otras palabras, la experiencia temporal, tal y como fue configurada, dispuesta y sujetada por los procesos antes mencionados, comienza paulatinamente a reorientarse entrada la segunda década del siglo XX, momento en que los relatos triunfalistas de la globalización pierden encanto y solidez; y momento también en el que las teorías sobre el afecto van ganando terreno en

---

historia del arte -en términos generales- y tiene su punto de inflexión en dos antecedentes: la aceleración que surge con la modernidad y la consecuente incorporación del tiempo de la producción en la cotidianeidad, por un lado; y, por el otro, las rupturas introducidas por las vanguardias a principios del siglo XX cuyas reflexiones se hicieron evidentes en diversos niveles: desde la "perspectiva múltiple" adoptada por el cubismo, a la exaltación de la aceleración, la velocidad y el dinamismo propuestos por los futuristas, pasando por el tiempo psíquico del surrealismo y, no en menor medida, el tiempo subjetivo y expresivo destacado por los expresionistas. Incluso las grandes novelas del realismo y del modernismo hicieron del tiempo, el sostén de sus tramas. Es, por supuesto, Walter Benjamin quien en las llamadas *Tesis sobre el concepto de historia* (1940) pone radicalmente en cuestión la idea de tiempo homogéneo y vacío, en sintonía con las vanguardias de su tiempo.

tanto contribuyen a pensar las dinámicas sociales y culturales que se articulan a partir de estos años.

El giro afectivo, nombrado como tal a partir de mediados de la década del noventa (Clough y Halley; 2007), emerge como una respuesta crítica tanto al agotamiento de los grandes paradigmas modernos como a las limitaciones del postestructuralismo y la deconstrucción, que habían descentrado al sujeto pero sin reconocer la dimensión intensiva y afectiva de la experiencia.[2] De acuerdo con lo que señala Alí Lara (2015), el giro afectivo ha generado un cambio en la producción de conocimiento sobre la base de ciertas tendencias filosóficas reconocidas como "filosofías de los procesos", y cuya fuente de inspiración compartida es la obra de Baruch Spinoza, Gilles Deleuze, Henri Bergson y Alfred N. Whitehead, principales exponentes de estas filosofías que influyeron con fuerza en los estudios del afecto al interior de las ciencias sociales.[3] No obstante, es posible rastrear una diversidad de líneas que aunque confluyen en el estudio de los afectos, presentan diferencias. De cualquier modo, y a pesar de las múltiples disciplinas y enfoques, tanto cientificistas como ensayísticos o literarios, las contribuciones del giro afectivo coinciden en cuestionar las distinciones entre naturaleza-cultura, emoción-razón, humano-no humano, y han contribuido a "entender cómo la afectividad impregna el tejido de lo social, participando en la normalización y naturalización de las relaciones de poder, al mismo tiempo que conlleva un fuerte potencial para desarticularlas" (Depetris Chauvin; 2019:

[2]-Cecilia Macón y Mariela Solana (2015) explican que, si bien en algunos casos, el giro afectivo fue leído como una suerte de respuesta al postestructuralismo presente en el feminismo de la tercera ola, se trata más bien de una tendencia que, aunque crítica de determinadas lecturas de esa tradición, en verdad, profundiza algunas de las consecuencias del giro lingüístico tales como la inestabilidad y la contingencia (12), dos características que, pensadas en relación con lo temporal, resultan fundamentales para esta tesis.

[3]-Las fuentes filosóficas a las que han recurrido los estudios del afecto fueron agrupadas por Paul Stenner (2011) bajo la denominación “filosofías de los procesos”. Ali Lara y Giazú Enciso Domínguez desarrollan más ampliamente la emergencia de los textos considerados fundacionales en la genealogía de la teoría del afecto en “El giro afectivo” (2013) y en “Emociones y ciencias sociales en el S. XX. La precuela del giro afectivo” (2014).

12). En este sentido, los aportes provenientes del giro afectivo nos advierten que el afecto es:

> una fuerza en constante formación, inacabada por naturaleza, abierta, exterior, inestable; que integra la consolidación de los biopoderes y las formas de control social que los imponen, así como las estrategias de resistencia que los desafían (...) El afecto constituye una fuerza a la vez constructora y destructora, cohesiva y dispersante, un punto ciego de la racionalidad moderna y una de sus más nítidas líneas de fuga (Moraña; 2012; 323-324).

Las contribuciones del giro afectivo resultan fundamentales en tanto, desde su emergencia, a mediados de los noventa, se presentan en varios escenarios reflexivos bajo la forma de una propuesta marcadamente transdisciplinar que permite formular entradas al entendimiento de lo social, lo económico, lo político pero también de lo estético. Su proliferación, en especial en el ámbito anglosajón, responde a la necesidad de pensar lo social, lo político y lo estético en clave de intensidades, sensibilidades y potencias no reductibles al discurso o a la representación. Melisa Gregg y Gregory Seigworth (2010), por ejemplo, observan que

> el afecto, en su mirada más antropomórfica, es el nombre que le damos a aquellas fuerzas -fuerzas viscerales por debajo, junto o generalmente diferentes al conocimiento, fuerzas vitales que insisten más allá de la emoción- que pueden servir para impulsarnos al movimiento, al pensamiento, a la extensión, que pueden también suspendernos (como en punto muerto), sobre una acumulación de relaciones de fuerza casi no registradas (1).

Los estudios enmarcados en el giro afectivo acuden a las emociones, los afectos y los sentimientos para repensar la constitución del cuerpo, la subjetividad y las

relaciones sociales (Gregg y Seigworth, 2010); Clough, (2007); Macón y Solana, 2015); ellos parten de la premisa spinoziana de que los cuerpos están definidos por su capacidad de afectar y ser afectados.

El giro afectivo resulta un pilar fundamental de esta tesis, en tanto permite pensar un desplazamiento de atención que va desde la representación hacia las intensidades sensibles que circulan entre cuerpos, objetos y escenas. Uno de los aportes más importantes en este sentido lo constituyen los estudios de Brian Massumi (1995), quien concibe al afecto como intensidades corporales pre o no conscientes, autónomas respecto de la conciencia y del lenguaje, que surgen de la percepción de imágenes, palabras, sonidos, y que circulan entre cuerpos y exceden cualquier codificación cultural. Al contrario de otros estudios más recientes, Massumi (2002) distingue enfáticamente el afecto de la emoción porque considera que mientras la emoción es ya inscripción semiótica y social, esto es: actualizaciones de afectos que dependen de narrativas y símbolos comunes, el afecto remite a un registro corporal, dinámico, anterior a la simbolización. Ahora bien, esta potencia prepersonal no significa que el afecto sea neutro o apolítico. Muy por el contrario, los afectos se encuentran atravesados por relaciones de poder. Sara Ahmed (2015) es una de los varios autores que han polemizado la diferenciación entre afectos y emociones. Además de recuperar lo emocional en tanto pone en jaque la tradición epistemológica cartesiana que entroniza la razón a expensas del cuerpo, Ahmed sostiene que las emociones circulan y "se pegan" a cuerpos, objetos e imágenes, orientando trayectorias vitales y organizando comunidades. La autora enfatiza la dimensión cultural y política de la afectividad al considerar que los afectos no son solo intensidades dispersas, sino fuerzas que consolidan adhesiones, producen pertenencias y naturalizan exclusiones. De este modo, las emociones son consideradas como prácticas culturales y sociales. En un registro próximo, Lauren

Berlant (2020) introduce la noción de "afecto cruel" (*cruel optimism*), para dar cuenta de cómo ciertas fuerzas e intensidades ligan a los sujetos a proyectos vitales que, en última instancia, impiden su desarrollo. El afecto, en este sentido, no es solo fuerza vital, sino también instrumento de captura. En América Latina, Suely Rolnik (2005; 2018; 2019) propone una "micropolítica de los afectos": energías inestables que, aunque constantemente codificadas por el capitalismo neoliberal, resguardan siempre un excedente capaz de generar resistencia, creación y nuevos modos de estar en el mundo. Mabel Moraña (2012), por su parte, coincide en pensar los afectos como fuerza ambivalente: cohesiva y dispersiva, susceptible de consolidar formas de dominación pero también de abrir líneas de fuga frente a la racionalidad moderna.

Si bien estos análisis sobre el afecto contemplan variados acercamientos, la mayoría coincide en señalar su condición relacional: el afecto circula, se contagia, se distribuye en redes entre cuerpos y objetos; dinámica y fluida, procesual e inacabada, resulta una fuerza abierta, en constante devenir, que no se estabiliza del todo ni en el discurso ni en la representación. El afecto es entendido entonces como fuerza e intensidad que va más allá del sujeto individual; evidenciando la discontinuidad constitutiva de la subjetividad contemporánea y la experiencia de no-intencionalidad y no-previsibilidad absoluta de los afectos en los intercambios cotidianos (Depetris Chauvin; 2019: 12).

La articulación entre ambos giros -temporal y afectivo- permite concebir lo que aquí denominamos temporalidades afectivas: configuraciones de tiempo atravesadas por intensidades sensibles que interrumpen la narratividad causal y reorganizan la percepción temporal; una experiencia que, si bien puede reconocerse como diversa y plural, tiende a ser hegemonizada por marcos esencialistas y normativos. En este punto,

cobra especial relevancia la productividad teórica de la temporalidad *queer*. Según Mariela Solana,

> la expresión apareció en una serie de escritos de los últimos años para hacer referencia a prácticas, experiencias y sensaciones corporales que entran en tensión con formas normativas de sentir, valorar, ordenar o experimentar el tiempo. Como cualquier expresión relacionada con lo *queer*, su sentido no es claramente definible (2017: 40).

La autora aclara que la noción presenta cierta ambigüedad: en algunos casos se restringe a las experiencias de quienes no encajan en la narrativa heteronormativa del matrimonio y la reproducción, mientras que en otros se utiliza para diferenciar entre modos normativos y anti-normativos de organizar la vida incluso dentro de comunidades LGBT. Al mismo tiempo, el término oscila entre una lectura minorizadora -lo *queer* como vivencia específica de sujetos disidentes- y otra universalizadora, que entiende lo *queer* como una cualidad inherente a la experiencia humana del tiempo, irreductible a la linealidad homogénea que imponen relojes y calendarios. Si bien consideramos sumamente productivas ambas lecturas, será sobre todo en este último sentido, en el que la temporalidad *queer* funcione como insumo para la investigación. En otras palabras, "hay un tiempo *queer* en relación a otro que no lo es, y el tiempo *queer* contesta unas normativas, unos marcos temporales también de suyo cambiantes" (Dahbar; 2021: 97). De modo que cuando los estudios *queer* reflexionan sobre la temporalidad, habilitan una nueva crítica al esencialismo temporal, definido por Mariela Solana como "la idea de que existen, modos naturales de ordenar y valorar el tiempo de la vida que son válidos para todos" (2015: 169). De allí que el tiempo funcione como norma reguladora, una relación condensada en la noción de crononormatividad acuñada por Elizabeth Freeman (2010), término que alude a la búsqueda por alinear los cuerpos con las exigencias de la

vida productiva, y que "viene a exhibir el modo en que se ha construido y privilegiado cierto relato hegemónico de experiencia del tiempo y cómo la naturalización ayuda a ocultar su estatus socio-político" (Solana; 2015:169). Estas normas temporales, sin embargo, no son universales ni eternas, sino históricamente variables, y en el presente se condensan en la temporalidad capitalista, organizada alrededor de la producción y la reproducción como valores centrales y horizontes de vida. Por eso, ante regímenes hegemónicos que buscan alinear los cuerpos con los tiempos de la productividad, la familia y la nación, los afectos, en tanto modulaciones sensibles, operan como registros privilegiados de los desajustes respecto de esa normatividad.

El imperialismo cronológico, basado en la sincronización y estandarización global, también condiciona el terreno de los afectos, en tanto la homogeneización temporal direcciona modos de sentir, de percibir y de vincularse, generando una cultura emocional marcada por la urgencia, la ansiedad y la obsolescencia. Lo que se pierde en este proceso es la posibilidad de habitar intensidades heterogéneas, de dejarse afectar por lo imprevisto, de sostener la demora como experiencia sensible. Literatura y arte, en este marco, funcionan como espacios de experimentación donde se ensayan modulaciones que ralentizan, suspenden, intensifican o recomponen el tiempo, abriendo la posibilidad de imaginar otras sensibilidades y otras historicidades.

Por otra parte, las transformaciones de la cultura tras la Guerra Fría, junto con las dinámicas transnacionales y locales que acompañaron la globalización, constituyen un punto de inflexión para comprender la reactivación del afecto como uno de los ejes centrales en la cultura del capitalismo contemporáneo. Dentro del panorama escéptico de la posmodernidad y ante la crisis de las grandes narrativas que habían guiado la comprensión del mundo desde el siglo XIX, el estudio de la afectividad enfatiza, como señala Mabel Moraña, "una de las líneas de fuga de la modernidad: la energía nomádica

que circula en lo social resistiendo el control disciplinario del Estado y sus instituciones" (2012: 315). Fenómenos como el avance de la tecnología comunicacional y la proliferación de mundos virtuales y el nomadismo, producido por exilios y migraciones, condujeron a los sujetos a elaborar estrategias de reinserción y pertenencia dentro del amplio espacio multicultural; pero asimismo el incremento de la violencia y los efectos de las catástrofes naturales, pusieron al descubierto "el factor del afecto como un nivel ineludible para el estudio de las formas con frecuencia inorgánicas y discontinuas a partir de las cuales se manifiesta y expresa lo social" (Moraña; 2012: 314). En este punto, es necesario aclarar que este modo de articular lo temporal con lo afectivo a partir de lo que aquí proponemos como temporalidades afectivas, no tiene como fin, como así tampoco resulta en una "ampliación" del mundo sino que, a contrapelo de lo que suponen las tendencias globalizantes, ambiciosamente abarcativas y evidentemente obstaculizantes, las temporalidades afectivas propician modos alternativos de agrupaciones cuyos vínculos no resultan densos ni necesariamente perdurables. Por el contrario, lo productivo de estas formaciones es su capacidad para re-configurarse nuevamente según coordenadas tempoespaciales y afectividades igualmente cambiantes y momentáneas. La articulación entre la temporalidad y la afectividad da origen a formas de vinculación abiertas, eventuales que aspiran a actuar en la construcción de cierto común, aunque tales formaciones jamás ocupen el cuerpo de la sociedad como un todo, pues éste se hace y se rehace en el inexorable embate entre distintos tipos de fuerzas (Rolnik; 2018). Las temporalidades afectivas nos permiten dar cuenta de configuraciones en las que lo sensible y lo histórico se entrelazan, produciendo formas de comunidad momentáneas, vínculos parciales y experiencias que resisten la crononormatividad del presente.

La hipótesis principal de la investigación sostiene que en las producciones aquí seleccionadas es posible problematizar la noción de tiempo universal, cronológico y hegemónico, entendido como una sucesión lineal, homogénea e irreversible que se encuentra dominado por un ideal de uniformidad. Este cuestionamiento -o, mejor dicho, la resignificación de capas y estratos temporales (Koselleck; 2001) es impulsada por un entramado afectivo que introduce discordancias sensibles. Las temporalidades afectivas aluden a una falta de sincronía respecto de las medidas de tiempo universal y proponen un tipo de heterogeneidad temporal que es experimentado a partir de lo afectivo; porque como nos explica Cynthia Francica (2015), "el afecto desafía las narrativas lineales y (re)productivas que organizan los modos de vida capitalista" (175).

El fuera de sincro que caracteriza a la época y a la estética contemporáneas -cuyo aspecto paradojal por su relación con el presente: inactual y desfasado, posibilita pensar en inflexiones temporales que se distancian de las ya conocidas 'actualidad', 'novedad', 'cortoplacismo'- nos permite volver a la experiencia temporal, entendida como esencialmente múltiple, diversa y cambiante. El fuera de sincro que promueven las temporalidades afectivas se entiende así como una noción ligada a la experiencia contemporánea, esto es: atenta al presente pero inadecuada a sus pretensiones (Agamben; 2011). Pero así también, hace referencia a un modo diferente, inesperado e inadaptado de experimentar el tiempo: latencias, irrupciones, interrupciones, demoras, retrasos, excesos, ralentización, espera, detenimiento, repeticiones, vestigios, ruinas, restos, espectros, anacronismo, ocio, tiempo perdido. Todas estas modulaciones representan algo del orden de lo afectivo y emergen para desestabilizar los ritmos ocultos impuestos por los calendarios, los relojes, las agendas, las rutinas, la serialización; en una palabra, Elizabeth la 'cronormatividad' (Freeman; 2010): una temporalidad fomentada por el sistema capitalista y caracterizada por el "uso del tiempo

para organizar los cuerpos humanos individuales hacia la máxima productividad" (3). En consecuencia, el fuera de sincro es tanto una sensibilidad contemporánea como una estrategia crítica frente al tiempo homogéneo del capitalismo.

En una época en la que los vínculos han devenido frágiles, efímeros y acotables, en los que la individualidad, la 'desafección' y la abulia parecen haberse pronunciado, el afecto emerge como potencia crítica y como energía cinética con una fuerte carga de vitalidad capaz de producir arraigamientos dinámicos, microgrupos sociales momentáneos, pasajeros, estructurados por una dimensión afectiva, y movilizados por el placer del 'estar juntos', por la intensidad de estar en el mundo tal cual es. En una palabra, comunidades afectivas y, por lo tanto, inestables, abiertas y cambiantes. Así, las producciones estéticas que fomentan e inciden en los afectos como punto de conexión, nos muestran que el tiempo se ha vuelto afectivo y deviene en una pura duración emocional (Hernández- Navarro 2010)[4].

El influjo y el desarrollo de lo que se entiende por 'cultura visual' (Bal; 2016; Brea; 2005) ha tenido un impacto decisivo en los debates teórico-críticos que se vienen llevando a cabo durante las últimas décadas en torno a la inespecificidad del campo literario. Es a partir del análisis de narrativas propiciadas por la fotografía, el cine- entendidos como medios que intervienen directamente en los modos de experimentar el tiempo- y ciertas obras visuales, que la cuestión de la temporalidad se nos aparece como uno de los ejes articuladores de la investigación. Los diferentes matices temporales introducidos por estas tecnologías promueven formas de sensibilidad y percepción ligadas ya no a una concepción historicista del tiempo sino a dinámicas afectivas.

[4]-Según José Luis Brea, las prácticas del arte contemporáneo tienen la capacidad de cuestionar la realidad a partir de una aproximación afectiva, donde la voz personal y la experiencia afectiva pueda desarrollar nuevas formas de contestación de lo político, donde lo político no se mesura por la intensidad de sus mensajes sino por la intensidad de sus "afectos" (2010).

El afecto, por su naturaleza desidentificadora, que rehuye a las identidades y las disuelve, es entendido como un espacio liminal, de contacto, una zona de transición mediante la cual se habilita y/o fagocita una lógica de intercambio fluida y dinámica. La tesis se ubica, de esta forma, en una zona de cruces, de vaivenes disciplinares, de oscilaciones entre materialidades y soportes. De este modo, las temporalidades afectivas funcionan como una vía de entrada posible para analizar y continuar discutiendo el estatuto de la literatura y el arte latinoamericanos en la contemporaneidad.

La lectura del corpus, en el que nos detendremos a continuación- se organiza a partir de una metodología transdisciplinar que combina enfoques provenientes de los estudios literarios, visuales y culturales. El análisis parte de una concepción expandida de la literatura y el arte latinoamericanos contemporáneos, en la que los límites disciplinares y formales se han vuelto porosos y permeables. Por ello, la tesis se inscribe en el marco general de estas problemáticas. Los aportes de Reinaldo Ladagga (2007; 2010), Florencia Garramuño (2014; 2015), Ticio Escobar (2015; 2021), Claudia Kozak (2006; 2012) así lo relevan cuando proponen categorías como 'formas mutantes', 'no pertenencia', 'fuera de sí', 'deslindes', 'experiencias del límite'; nociones que al tiempo que permiten seguir dialogando con la tan discutida idea de postautonomía de Josefina Ludmer (2010), plantean algunas estrategias de lectura operativas para organizar la multiplicidad que evidencian estos gestos estéticos[5]. Lo que comparten estas perspectivas es que los límites disciplinares y formales se han vuelto porosos, permeables. En el caso de la literatura, por ejemplo, Claudia Kozak (2006), sostiene que "se trata de textualidades no cerradas únicamente sobre la palabra, sino más bien de

[5]-Como sabemos, el diagnóstico de Josefina Ludmer provocó -y aún hoy continúa haciéndolo- uno de los principales debates críticos, y más productivos, de las últimas décadas; lo que Ramiro Zó (2013) denominó como "el efecto post-Ludmer". Algunos de los trabajos que dialogaron con los postulados de Ludmer continuaron la "onda expansiva" (Zó; 2013) y corresponden a especialistas del campo literario: Miguel Dalmaroni (2010), Sandra Contreras (2010; 2018), Martín Kohan (2013) y Alberto Giordano (2017; 2021).

palabras que requieren ser completadas o actualizadas con el concurso de otros lenguajes" (15); por su parte, Wander Melo Miranda (2014), propone considerar una lógica textual que, siguiendo algunas reflexiones de Boris Groys parece "mimetizar a topologia das redes atuais de comunicacão, geracão, traducão e distribuicão de imagens, que são constatemente transformadas, reescritas, reeditadas e reprogramadas" (145). En una línea similar, Reinaldo Laddagga (2007) entiende que se trata de escritos en una época signada por la emergencia de un continuo audiovisual, en la que la extensión de las pantallas en todos los espacios -la imagen, en una palabra- envuelve el menor acto de discurso y, en consecuencia, la letra escrita no está nunca enteramente aislada de la imagen y el sonido sino siempre atravesada por otros fragmentos de textos e imágenes contiguos. Más recientemente, Florencia Garramuño (2015) centra su estudio en la crisis de la especificidad y en la expansión de las fronteras disciplinares que exhiben algunos objetos estéticos contemporáneos cuya principal articulación se basa en la construcción de una inespecificidad que se constituye en el retiro de todo sentido de pertenencia y pertinencia. Los planteos que recorre Ticio Escobar (2021), en los que insiste desde sus análisis más preliminares, retoman la disyunción autonomía-heteronomía que singularizan no solo al arte sino también a un gran sector de la ficción contemporánea de las últimas tres décadas. No obstante, dicha disyunción implica que, por un lado, el arte y la ficción no pueden renunciar a la mínima distancia que marca sus formas ni someterse al límite infranqueable que esa misma distancia traza. En este sentido, la disyunción resulta indecidible y no puede -ni quiere- ser resuelta más que de manera circunstancial; lo que implica que el estatuto artístico de la obra debe "ser conquistado en situación", en tiempos y espacios específicos. De esto se desprenden dos cosas: el tiempo y el espacio ya no operan como categorías sobre las que se estructuran las obras contemporáneas; no las rigen ni las condicionan previamente, sino que cada

producción articula una temporalidad y un emplazamiento mediante los que asumen la tensión autonomía/heteronomía pero a través de una alternativa que se propone por fuera de las oposiciones irrefutable. Graciela Speranza (2017), por su parte, señala que a mediados de los años noventa, el desarrollo de la cibercultura junto a la revolución digital alentaron la posibilidad de un espacio virtual abierto, plural y democrático. La "comunicación desespacializada y el libre acceso a la información parecieron conectar al mundo a la vez que contribuyeron a desmaterializar el contacto, descorporizar los lazos sociales, multiplicar el consumo y el control y, sobre todo, inscribir la vida humana en un tiempo homogéneo" (2017: 16). Así, el espacio y el tiempo pasaron paulatinamente a convertirse en magnitudes obsoletas que simplemente ya no parecen estructurar las dimensiones de nuestra vida y modifican nuestra percepción de un aquí y un ahora asociados con el lugar y el tiempo en que situamos nuestro presente. En palabras de Speranza,

> La experiencia telemediada del tiempo se ha integrado al propio fluir de la vida y se ha naturalizado al punto de volverse invisible. Para desnaturalizarla, por lo tanto, no basta con la simple inversión ilusoria de la velocidad que proclaman muchos movimientos desaceleracionistas ni tampoco con la deserción nostálgica y espiritualista de los tecnófobos. Se trata en todo caso de abrir el presente a otros tiempos, convertir la mezcla de fascinación y rechazo frente a la instantaneidad del mundo virtual en fuente de tensión creativa, volver a hacer de la experiencia una matriz de temporalidades conflictivas (212).

La alternativa crítica que acerca Speranza nos interesa en dos niveles. Por un lado, su propuesta interviene en los debates que giraron en torno al problema de la autonomía, proponiendo otra perspectiva para entender los virajes experimentados por la literatura y el arte contemporáneos que fueron evidenciándose con mayor nitidez a fines del siglo

XX y se profundizaron con el cambio de milenio; y, por otro, apunta a reiniciar anacrónicamente la historia del arte y la literatura contemporáneos, tomando como punto de partida un conjunto de obras que reconfiguran la experiencia del tiempo "mediante formas y dispositivos estéticos con los que el arte y la literatura salen de la monocronía obligada, la transfiguran, la desvelan" (18-19).

Estas formulaciones destacan la operatividad del anacronismo (Georges Didi-Huberman; 2011a) para interpretar y leer la historicidad del campo del arte y la literatura y suponen, por lo tanto, una herramienta para profundizar el análisis de ciertas prácticas estéticas contemporáneas. La potencia del anacronismo -definido a partir de la superposición de capas de tiempo heterogéneas, por la impureza, la complejidad y discordancia entre los tiempos- es, en este sentido, ineludible para pensar cómo y desde dónde leen el presente la literatura y el arte latinoamericanos; a partir de qué mecanismos, estrategias y operaciones resisten al tiempo único del imperialismo cronológico y proponen, en cambio, modos diversos de experimentar el tiempo en el presente, desde el presente, para el presente. A su vez, la fuerza subversiva del anacronismo supone así una riqueza, un impulso creador que opera críticamente ante la idea de un tiempo cronológico. En este sentido, la potencia del fuera del sincro se hace eco o replica la del anacronismo, a través de la cual el *continuum* de la historia es interrumpido. El fuera de sincro es, por lo tanto también, el modo de ser y de articularse que asume el corpus: las producciones que aquí se analizan concentran entre ellas una relación discontinua puesto que confrontan la linealidad de un relato progresivo. Las series serán, por lo tanto intercambiables, no determinantes, porque el método para agruparlas responde antes a un montaje afectivo que a una certeza científica o al afán de una clasificación enciclopédica. Esto supone, además, mantener activa la noción 'contemporáneo', tal como la entiende Giorgio Agamben (2011): obras, artistas,

producciones, escritores, 'sensibilidades' que mantienen una relación ambigua con su época, y por eso pueden leerse como fuera de sincro, es decir, operando un desfase o ellas mismas desfasadas en relación con el momento en que emergen. Me refiero, por ejemplo, a obras desmesuradas, monumentales, inusitadamente extensas como por ejemplo *La novela luminosa*, de Mario Levrero o las películas *Historias extraordinarias* y *La flor*, de Mariano Llinás en las que, siguiendo a Sandra Contreras (2013),

> sus autores reflexionan sobre las posibilidades del relato en los comienzos del siglo XXI, y apuestan 'ambiciosamente' por las grandes cosas, casi en el sentido clásico del término –las grandes ideas, las grandes realizaciones, los grandes relatos en un contexto de puesta en crisis, o de pérdida de vigencia del valor (357).

O films como *Rapado*, de Martín Rejtman, *Hamaca paraguaya*, de Paz Encina y, por qué no también, *Lejano interior* de Mariano Llinás, los cuales recurren a una temporalidad demorada, dilatada, mientras exploran la espera, la permanencia y el detenimiento como alternativas ante la aceleración capitalista, la guerra y el encierro. Frente a los imperativos del mercado, el consumo y la obsolescencia, *Harmada*, uno de los primeros relatos publicados por João Gilberto Noll, las *Protografías* de Oscar Muñoz, la novela *Formas de volver a casa*, del chileno Alejandro Zambra, o Llinás, con su película *Balnearios*, reactivarán el pasado, a través de los escombros, los restos y las ruinas que de él sobreviven, y propondrán relatos en los que la potencia de lo anacrónico habilita una resignificación del presente. El corpus, conformado por producciones audiovisuales y textuales latinoamericanas, articula una política de ritmos, intensidades, duraciones, fuerzas, que, al desincronizar, redistribuye lo sensible y permite imaginar formas de comunidad y de porvenires otros. En esa suerte de inestabilidad que emerge, el pasado no se clausura, sino que puede irrumpir en el

presente con la misma intensidad que lo vivido hace un instante, el presente se expande o se detiene, y el futuro se torna incierto o inalcanzable, aplazándose indefinidamente.

Considerando lo anterior, esta tesis se basa en la selección de producciones que, si bien problematizan y tensionan la configuración disciplinar, de ningún modo se ubican por fuera de los sistemas de lectura, clasificación e interpretación, pero sí los vulneran; y por ello pueden leerse como umbrales, líneas de paso, de acceso a, o zonas limítrofes entre algo que las excede en su estructura tradicional y en sus procedimientos de construcción, tornándolas próximas a otras prácticas, disciplinas, lenguajes, materiales. Es precisamente en ese acercamiento con lo 'ajeno' o 'impropio' que estas producciones extreman su especificidad disciplinar y nos permiten discutir su configuración, al tiempo que nos devuelven a recuperar conceptos tradicionales. Si bien cada capítulo presenta una serie de objetos que se destacan por ser en ellos más claro y evidente aquello que se pretende problematizar, esto no significa, sin embargo, que se agoten allí sus diálogos y sus lecturas. De este modo, la metodología busca sostener la tensión entre lo particular y lo relacional. Cada obra se lee en su singularidad, pero también en la constelación que forma con otras, en los ecos que genera y en los desajustes que produce. Así, la investigación procura habitar la propia lógica del fuera de sincro, resistiendo la tentación de ordenar de forma lineal y privilegiando, en cambio, una lectura que se abre a la contingencia y al contacto. El objetivo, como se verá, no es establecer un catálogo cerrado ni un sistema taxonómico, sino explorar modulaciones singulares del tiempo y lo afectivo.

Situar esta problemática en América Latina implica reconocer su inscripción en regímenes históricos específicos: las postdictaduras y sus políticas de memoria; la violencia estatal y paraestatal; el extractivismo y el desplazamiento forzado; la precarización del trabajo y de la vida cotidiana; las temporalidades indígenas,

afrodescendientes, *queer* y feministas que friccionan la flecha del progreso y la crononormatividad. En consecuencia, en el arte y la literatura contemporáneos de América Latina, las temporalidades afectivas surgen como formas de resistencia y de reescritura de la historia, desbordando las sincronías impuestas por los discursos hegemónicos, el neoliberalismo, las narrativas de progreso o las memorias oficiales, habilitando otras formas de sensibilidad y otros modos de narrar. En este paisaje, el fuera de sincro no resulta un accidente formal sino un síntoma histórico y, a la vez, un recurso crítico: interrupciones del tiempo homogéneo (moderno, neoliberal, nacional) que abren co-presencias, anacronismos, latencias, discontinuidades y futuros "menores". Frente a la existencia de un tiempo 'enajenado' que, abstraído de las cosas, se separa de ellas para después imponerse desde afuera, las temporalidades afectivas responden a un tiempo propio, interior a las cosas o, mejor dicho, a los procesos y situaciones en las que lo afectivo, lo emocional, lo sensible -lo subjetivo- irrumpen para tejer modulaciones temporales singulares e imprevisibles.

Del corpus a la constelación

El corpus de esta tesis está conformado por una serie de producciones textuales y audiovisuales de artistas y escritores latinoamericanos contemporáneos: Martín Rejtman, Mariano Llinás, Nicola Costantino (Argentina), Mario Levrero (Uruguay), Paz Encina (Paraguay), Oscar Muñoz (Colombia), João Gilberto Noll (Brasil) y Alejandro Zambra (Chile). Cada una de ellas tensiona desde un enfoque transdiciplinar, la concepción del tiempo cronológico mientras exploran temporalidades alternativas en las que se desbarata la idea de tiempo en el sentido en que lo entiende la doctrina histórica progresista, y promueve nuevas experiencias, devenires afectivos y modos de estar en el mundo. No obstante, se verá también que estas producciones van paulatinamente

evidenciando algo que podríamos denominar como una desorientación, una errancia respecto de los criterios de especificidad que identificarían a determinados campos disciplinares como tales.

De acuerdo con esto, las temporalidades afectivas que pueden rastrearse en la configuración del corpus suponen la atomización así como la interpelación a los paradigmas modernos de tiempo al igual que a los paradigmas sociales conocidos. Las experiencias temporales inusitadas en las que nos enfocaremos nos permitirán analizar por ejemplo, de qué modo se pone en crisis el evolucionismo y la filosofía del progreso a partir de la noción de anacronismo; veremos que en ciertas producciones de Alejandro Zambra, Oscar Muñoz, Nuno Ramos y Mariano Llinás el pasado, el presente y el futuro se conjugan tensionando la capacidad ordenadora del relato y las imágenes. En su lugar, emerge un flujo de intensidades capaces de escapar a la organización de territorios, de desorientar las flechas del tiempo y alterar no solo su anclaje epocal sino también su fijación espacial (Speranza; 2017); la espera, la demora, el detenimiento se entralazan con la extrañeza, la intimidad y la desafección en producciones textuales y audiovisuales de Martín Rejtman, Mariano Llinás y Paz Encina. El *loop*, la repetición, la proliferación, lo aparentemente infinito, extremo o desmesurado serán variantes de amplificaciones temporales que analizaremos en obras de Nicola Costantino, Mario Levrero, Mariano Llinás y Martín Rejtman. Nos interesa además, destacar la pluralidad de estas producciones culturales y la posibilidad que habilitan para delinear otros modos de vincularse en y con el mundo contemporáneo. La perspectiva afectiva aporta una mirada productiva para dar cuenta de formas de lo social y atmósferas colectivas pasajeras, momentáneas, que no siguen normas estandarizadas puesto que es el afecto el núcleo vinculante. Sin embargo, esto no supone concebir a las obras o productos culturales meramente como “repositorios de afectos”, sino que, como veremos a lo largo

de la investigación, en algunos casos el afecto y los modos de relación social serán producidos al interior de las prácticas en cuestión y, en otros, se proyectarán hacia el espectador o lector de las obras. De este modo, siguiendo a Deleuze (1993), es posible afirmar que "el afecto emerge de la obra" pero, en el cruce de constelaciones de objetos y prácticas que se opera en esta tesis, se vislumbran temporalidades afectivas, lazos más o menos reducidos, espontáneos y, en su mayoría, no duraderos que, de cualquier manera, brindan formas de vivir en común.

Lejos de constituir un recorte exhaustivo o lineal, la selección responde a un criterio de resonancia: son obras que, desde distintos medios, soportes y lenguajes, interrumpen la cronología progresiva y exploran modulaciones afectivas del tiempo. Por eso, la organización del corpus -variado, heterogéneo, disciplinariamente ecléctico- también se articula mediante un diseño temporalmente impuro. Se verá que en él dialogan, se tensionan y/o se acompañan problemáticas que, si bien se inscriben en marcos históricos y geográficos específicos, sus sentidos no se reducen necesaria o exclusivamente a esos marcos, sino que los exceden. La lógica que estructura el conjunto de producciones aquí seleccionadas es, por lo tanto, una lógica fuera de sincro precisamente porque intenta evitar una comprensión del arte y la literatura latinoamericanos según una lectura secuencial, y establece, en cambio, conexiones, series y/o afinidades basadas en lo afectivo. La organización -tanto interna: el modo en que se articulan las obras dentro de los capítulos, como los capítulos entre sí-, está pensada desde una perspectiva no jerárquica; el criterio principal no responde a una cronología ni a un ordenamiento progresivos, sino más bien a una constelación móvil articulada en torno a un montaje afectivo-temporal en el sentido warburguiano retomado por Georges Didi-Huberman (2011a; 2011b). Al modo del *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, el montaje aquí propuesto no busca exhaustividad sino la creación de

encuentros, contactos y resonancias entre materiales heterogéneos: "hacer ver" en las imágenes y textos su fricción, pero también sus diálogos, sus ecos y reverberaciones latentes.

Esta concepción dialoga con la reformulación que Graciela Speranza (2012; 2017; 2022) hace de la figura del atlas como dispositivo de conocimiento. En su propuesta, el atlas deja de ser una herramienta cartográfica guiada por la racionalidad clasificatoria del mapa para convertirse en una forma de pensamiento por montaje, abierta a la contingencia y al azar en la disposición de materiales. Speranza retoma el marco de pensamiento introducido por Aby Warburg y visibilizado por George Didi-Huberman en la muestra *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (2011b), porque considera que la figura del atlas suprime las jerarquías, aproxima lo distante, obliga a leer en diagonal, a saltar entre épocas y geografías. Así, se reconfigura la idea del atlas como un dispositivo de conocimiento cartográfico basado en recopilar objetos de una misma especie y se pasa a la idea del atlas como forma de conocimiento por montaje: el conjunto de obras reunidas ya no se trama a partir "de afinidades temáticas o estéticas, ni por cánones clásicos o contemporáneos, sino por un relato más etéreo hecho de migraciones y supervivencias que consigue reunir lo que las fronteras geográficas, históricas y estéticas por lo general apartan" (Speranza; 2012: 9). Retomar los planteos de Warburg, de Didi-Huberman y de Speranza nos permite, justamente, dotar de un marco conceptual a esta apuesta metodológica. De Warburg interesa la idea de montaje como forma de pensamiento visual capaz de poner en relación lo que parecía inconexo, alejado, imposible de vincular; de Didi-Huberman, la insistencia en la potencia crítica del montaje como dispositivo de lectura anacrónica de las imágenes; y de Speranza, la relectura de esa tradición en clave latinoamericana, que desplaza la racionalidad

cartográfica del mapa hacia una lógica de asociaciones afectivas, migratorias y contingentes.

De ahí que la noción atlas -en el sentido que le otorga Speranza- nos resulta una herramienta de pensamiento útil para inadecuar el lugar de América Latina frente a la fuerza unilateral del capitalismo global en tanto supone un análisis a contrapelo de las dinámicas de intercambio cultural asentadas en el orden globalizado. El atlas se emplaza como una forma de saber contrapuesta al ordenamiento, racionalidad y connivencia con el poder del mapa en una apuesta por la heterogeneidad de las formas que lo componen y el contacto entre elementos múltiples que va tramando conectividades inesperadas. De acuerdo con nuestra perspectiva, el dispositivo crítico que emplea Speranza resulta fundamental para seguir pensando el lugar de América Latina y del arte y la ficción latinoamericanos puesto que su lente amplifica las estrategias conceptuales mediante las que las "formas errantes" del arte y la literatura contemporáneos hacen saltar los marcos de la globalización. Es por eso que la selección y disposición de las producciones literarias y audiovisuales que aquí se proponen se asocia a una lógica que desborda los criterios tradicionales de recorte (cronológicos, nacionales, disciplinares) y privilegia, en cambio, las modulaciones temporales y afectivas que emergen de cada obra y de las relaciones que establecen entre sí.

El corpus opera como una red de intensidades más que como una suma de series incuestionables. Antes que seguir un orden cronológico o nacional, los capítulos y las obras que allí se analizan se estructuran a partir de modulaciones específicas de las temporalidades afectivas. Cada uno de ellos se centra en un conjunto de obras que funcionan como nodos de una constelación y que, en su diálogo, permiten acompañar las hipótesis planteadas. El primer capítulo se adentra en las huellas que sobreviven al derrumbe, a lo que ha sido arrasado, no siempre por el paso del tiempo: ruinas,

escombros, imágenes fugitivas, memorias que tiemblan y cuerpos errantes que hacen del desamparo una forma de sobrevivencia. Allí donde el relato lineal se agrieta, emerge una experiencia temporal más cercana a la reverberación que al progreso: un tiempo que no avanza ni retrocede sino que insiste, que se superpone y que retorna como eco, con la obstinación de lo que se niega a morir y desvanecerse del todo. La memoria fracturada pero persistente en *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra, la deriva narrativa de *Harmada*, de João Gilberto Noll, pero también las imágenes evanescentes de Oscar Muñoz o la monumentalidad abandonada que sintetiza Mariano Llinás en *Balnearios* componen, cada uno a su modo, una geología sensible hecha de capas en fricción, de restos que nos miran desde lo incompleto. En ese sentido, el capítulo ensaya una lectura en la que la memoria no aparece como archivo ordenado, sino como sedimentación movediza, como resto que retorna y nos interpela. Los aportes teóricos que acompañan el análisis -Benjamin, Koselleck, Hartog, Didi-Huberman, Massumi, Depetris Chauvin, Gordillo, Musitano, entre otros- no funcionan como un marco que encierra, sino como un eco que multiplica resonancias: pensar el tiempo como fragmento, como ruina, como afecto que se expande en direcciones inesperadas. El cruce entre el anacronismo y lo afectivo que estructura el capítulo no busca clausurar los sentidos de la catástrofe y la pérdida, sino iluminar las fuerzas que permanecen latentes en sus restos: la posibilidad de imaginar modos de comunidad atravesados por la fragilidad, la persistencia y la apertura a futuros que, aunque precarios, pueden proyectarse en la fuerza de lo que aún sobrevive.

En el capítulo siguiente, la atención se desplaza hacia los intersticios que promueve la espera, hacia esas pausas que suspenden el curso lineal y abren un pliegue sensible. Tres películas latinoamericanas -*Hamaca paraguaya,* de Paz Encina, *Lejano interior,* de Mariano Llinás y *Rapado,* de Martín Rejtman- diseñan, en cada caso, una

poética de la quietud a través de tiempos detenidos, silencios que resuenan, gestos mínimos que se dilatan hasta convertirse en núcleos de intensidad. El cine ocupa aquí un lugar decisivo: no solo como soporte artístico privilegiado del capítulo, sino como espacio de experimentación temporal y afectiva. Su propia materialidad técnica -hecha de duración, ritmo, montaje, suspensión- lo vuelve un laboratorio donde la espera se despliega con una potencia singular. A diferencia de la literatura o de las artes visuales trabajadas en otros apartados, en estas películas la temporalidad no se enuncia, se experimenta: es la cámara fija, el plano extendido, la luz que demora en cambiar, el sonido ambiente que se enfatiza, el tiempo que se sostiene, lo que obliga a detenerse y a habitar una temporalidad otra, no habitual. Pero además, el cine convoca tanto a la percepción como al cuerpo del espectador, y en esa superficie sensible produce un modo de ser afectados que excede la narración y se anuda en la vivencia misma de lo mínimo. Sin embargo, la inmovilidad, lejos de ser parálisis, se revela como apertura; en ella, lo ínfimo se magnifica, lo cotidiano se vuelve extraño y el deseo, siempre diferido, persiste como fuerza vital; de ahí que el capítulo se aboque a pensar la espera como tiempo espectral y como promesa, como aquello que retiene y a la vez se abre a la posibilidad de algo. De este modo, *Hamaca paraguaya*, *Lejano interior* y *Rapado* no solo muestran la espera, la demora y la lentitud sino que, fundamentalmente, nos la hacen sentir, la encarnan, interpelando directamente al espectador en un presente dilatado que lo impele a compartir el ritmo de una aparente inacción, el temblor de los gestos y la vibración espectral de los objetos. Así, estas películas, con sus economías austeras, sus sonoridades acentuadas y sus cuerpos suspendidos, ofrecen un modo de habitar el presente desde la contemplación, de interrumpir la prisa del mundo para sostener otra cadencia, más porosa y vulnerable, en la que lo común se imagina como posibilidad.

El tercer capítulo se interna en una zona donde la duración deja de contraerse para ramificarse y extenderse; no hay pausa, hay expansión; no hay centro, hay proliferaciones. En las ficciones de Martín Rejtman, los contactos mínimos encienden cadenas de duplicaciones y copias que desplazan cualquier jerarquía, como si cada roce activara nuevas derivas del relato y de los vínculos que allí se reproducen. En las operaciones que Nicola Costantino pone a funcionar en sus instalaciones *Trailer* y *Alteridad*, la cita y el desdoblamiento abren escenas de temporalidades superpuestas; en estas obras, ver es (re)conocer y, al mismo tiempo, experimentar extrañamiento, a través de una imagen -un cuerpo- que nos devuelve la mirada y nos desplaza. La trilogía luminosa de Mario Levrero aparece aquí bajo la forma de una escritura-diario que insiste como práctica de largo aliento. A través del ocio como disposición, de la repetición como respiración, la vida como materia de una duración que se expande y se desborda hacia el propio cuerpo que escribe. Finalmente, dos extensas películas de Mariano Llinás -*Historias extraordinarias*, *La flor*- transforman la duración extrema en experiencia compartida y la vuelven rito; y en ese estar-juntos emerge un aura no del objeto, sino del encuentro. Ya sea a través de la extensión excesiva de las películas de Mariano Llinás o la dilatación introspectiva que acompaña a Mario Levrero en la escritura de su última trilogía, lo que estas producciones muestran es cómo lo desmesurado y lo interminable producen un desacople respecto del tiempo homogéneo y de la expectativa de cierre; lo monumental se vuelve así una forma de resistencia frente a la fugacidad y la aceleración del presente. En una dirección similar, las proliferaciones que operan como descentramientos en la literatura y el cine de Rejtman y en las instalaciones de Costantino, señalan la posibilidad de habitar una temporalidad productivamente afectiva en lugar de otra, productivamente utilitaria, orientada a la eficiencia, el rendimiento y la obtención de resultados tangibles. El objeto de este

capítulo es mostrar un contraste entre el tiempo del capital y un tiempo de los afectos: improductivo en términos mercantiles, fértil en experiencia. Si en la espera los afectos aparecían como gestos suspendidos, casi imperceptibles, en la amplificación temporal, los afectos se multiplican, se despliegan en proliferaciones y expansiones. Sin embargo, en todos los casos, lo que está en juego es una resistencia al régimen temporal dominante, una reapropiación de lo sensible desde formas no productivas, no normativas, no crononormadas de experimentar el tiempo. En esta constelación, amplificar no es sumar más de lo mismo, sino abrir lo sensible: hacer que el tiempo vibre, se multiplique, encuentre en el desborde la posibilidad de otra comunidad y de otros modos de estar.

Cada capítulo explora una modulación temporal específica, pero en conjunto todos trazan una constelación: la de las temporalidades afectivas como clave de lectura del arte y la literatura latinoamericanos contemporáneos. La estructura no busca clausurar las obras en un marco rígido, sino mostrar cómo cada una ilumina, desde su singularidad, modos de estar fuera de sincro. Este sistema reticular permite que las obras dialoguen entre sí más allá de su ubicación puntual porque, como ya se ha dicho, el funcionamiento del corpus no persigue la coherencia totalizadora, sino la intensificación de contrastes y afinidades. En otras palabras, las obras se iluminan mutuamente para producir nuevas posibilidades de lectura en el contacto y en el espacio amplio y complejo que supone América Latina.

Ya para finalizar, es necesario aclarar que el cierre de esta tesis no adopta la forma de una conclusión tradicional, sino la de una coda. Como sabemos, la coda no resume ni clausura. Tal como sucede en la estructura musical, una coda es un añadido que vuelve sobre ciertos motivos, los desplaza, los desacelera o los deja vibrar más allá del final formal de la pieza; es una forma de persistencia, un modo de dejar que algo

continúe sonando cuando ya debería haber cesado. En este sentido, insistir es, de alguna manera, producir un efecto de demora, pero también de apertura. Así también, la coda de esta tesis busca volver sobre ciertas preguntas y abrirlas hacia nuevos desajustes. La figura de la coda permite sostener la lógica del fuera de sincro en la escritura crítica misma. No se trata de fijar un sentido definitivo, sino de dejar vibrar las resonancias que se han ido desplegando en la lectura de las obras. Pensar el final de esta tesis en esos términos -como eco o reverberación- permite conectar con los regímenes temporales a los que nos aproximamos a lo largo de la investigación. Si en las ficciones analizadas lo que emerge es una sensibilidad por los restos, lo mínimo y detenido, los tiempos improductivos y las zonas grises entre percepción y representación, entonces escribir una coda no implica explicar esos hallazgos, sino habitar su persistencia. La coda aquí funciona como un gesto metodológico y político: una invitación a leer las artes y las literaturas latinoamericanas desde la asincronía afectiva, en la convicción de que solo allí -en ese intervalo- se abren posibilidades para imaginar otros modos de estar juntos en el tiempo.

Capítulo 1

Los restos del tiempo

I- Afectos anacrónicos y ausencias que cuentan

¿Qué respuestas afectivas se activan cuando la experiencia temporal se ve sacudida ya sea por catástrofes naturales o humanas, por la ausencia, la errancia, la muerte, la destrucción o el recuerdo? Recuerdos intempestivos aunque incompletos, imágenes tan lúgubres como difusas, relatos fragmentarios en los que la linealidad colapsa, un estilo documental artificial y aleatorio, comparten en todos los casos, formas diversas de articular pasado y presente; y una estructura que viene a confirmar "las huellas de algo irrecuperable, de un tiempo que se vuelve más escurridizo cuanto más se lo intenta aprehender". (Taccetta; 2019: 220).

Las ruinas, los restos, los escombros y las ausencias -ya sean materiales o simbólicas- configuran zonas de intersección entre distintas capas temporales, que permiten desarticular la linealidad cronológica e imaginar formas alternativas de experimentar el tiempo, la memoria y la pertenencia. Como ha señalado Reinhart Koselleck (1993), el tiempo histórico no puede comprenderse como una mera sucesión lineal y progresiva, sino que se compone de múltiples capas o *estratos temporales* que coexisten, se superponen y, en ocasiones, entran en conflicto. Esta superposición de tiempos heterogéneos genera una experiencia temporal compleja, en la que el pasado irrumpe en el presente no como un vestigio muerto, sino como una fuerza activa que interpela, incomoda y resiste su clausura. En este sentido, la fractura de la cronología y la emergencia de temporalidades alternativas se inscriben dentro de lo que François Hartog (2003) denomina "regímenes de historicidad": formas históricas y culturales

diversas mediante las cuales las sociedades articulan las relaciones entre pasado, presente y futuro. La irrupción de restos, ruinas y escombros evidencia un régimen de historicidad donde la linealidad se quiebra y el presente se experimenta como una apertura hacia los tiempos enterrados, olvidados o negados.

A través de temporalidades fracturadas, heterogéneas o espectrales, dispositivos estéticos como la novela *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra, las imágenes evanescentes y en tránsito que exhiben las *Protografías* (2012), de Oscar Muñoz, la narrativa errante y fragmentaria de *Harmada* (2008), de João Gilberto Noll, y el falso documental -*Balnearios* (2002)-, de Mariano Llinás), desestabilizan las certidumbres sobre el tiempo presente, mientras se proponen como experiencias afectivas basadas en el extrañamiento, la pérdida y la descomposición.[6] En este sentido, la temporalidad que las atraviesa es anacrónica en tanto el pasado sobrevive en ellas, aproximando y resignificando los restos de lo que ha sido pero no deja de ser. Como dice Julia Musitano (2017), "no es lo muerto (el pasado tal como fue) lo que se conserva, sino la vitalidad de eso que ha muerto, la vida de lo muerto (94). En esa temporalidad encabalgada que no es otra cosa que un entre tiempo, el anacronismo sobrevive como resto paradójico, desplazado, cronológicamente insólito (Agacinski; 2009: 110). Definido como "un arte del contratiempo" (Rodríguez Montiel; 2021: 16), el anacronismo se constituye como "práctica de resistencia al régimen positivista de la modernidad, como una fuerza de mutación epistemológica capaz de posibilitar un nuevo modelo y uso del tiempo en el campo de las artes y la literatura" (8).[7]

---

[6]-Utilizo la categoría "falso documental" en el sentido que la emplea Irene Depetris Chauvin en su capítulo "Memorias vacacionales" (2019: 25); un apartado dedicado a este film, en el que la autora alude al carácter artificial del formato documental al que recurre Llinás. Si bien la película se anuncia como un compendio o recorrido por diversos balnearios de la costa argentina, presenta -como es costumbre en las ficciones de Llinás- una problematización a la dicotomía ficción/documental.

[7]-Para un desarrollo más exhaustivo sobre la larga tradición negativa y afirmativa en torno al anacronismo, remito a la tesis doctoral de Emiliano Rodríguez Montiel, *Los contratiempos del dandi. El anacronismo como forma del dandismo contemporáneo en la narrativa de Alan Pauls*. Allí, el autor precisa los

Pensar en el anacronismo tal como lo formula George Didi-Huberman (2011a) en *Ante el tiempo*, supone pensar en tiempos que se encuentran, entran en colisión o bien se funden, se bifurcan y se enredan los unos en los otros (66). Es cuando el pasado se muestra insuficiente, y constituye incluso un obstáculo para la comprensión de sí mismo que el anacronismo resulta fecundo, necesario (42). En su relación con lo afectivo, su pureza reside en la impureza constitutiva, el montaje de tiempos que lo conforman, su exuberancia, su complejidad y el modo intensivo a través del cual hace brotar conexiones que son atemporales (140).

Lo afectivo resulta una vía de acceso para pensar un tiempo de experiencia compartida, una experiencia que ya no se trama a través de una organización secuencial, homogénea, regulada, sino de modalidades alternativas: de una constelación de tiempos que irrumpen sobre la continuidad y la desarticulan. En tanto potencia disruptiva, el afecto permite recomponer alianzas, relatos y modos de estar juntos, que se desmarcan de los relatos progresivos y totalizadores de la modernidad. Esta es, de algún modo la estrategia, con matices evidentes que emplean los escritores y artistas reunidos en este capítulo; quienes ponen en funcionamiento dispositivos en los que la cronología y la linealidad temporal se descolocan para dar lugar a otras modulaciones alternativas asociadas, en este caso, a formas del anacronismo.

diferentes momentos en la historia de la conceptualización, y enfatiza sobre todo, aquellas teorizaciones que permanecen vigentes en la actualidad (Walter Benjamin; Georges Didi-Huberman; Jacques Rancière, Giorgio Agamben), en tanto postulan anclajes teóricos para comprender los debates en torno a la redefinición de lo contemporáneo.

II- El tiempo tiembla en Formas de volver a casa, de Alejandro Zambra

Ruinas afectivas

Las ruinas, los restos, y las presencias acechantes que persisten en formas de fantasmas de otro tiempo también nos permiten interrogar los efectos del pasado sobre el presente. En tanto apuntan a señalar el tiempo que ya ha sido, insisten en atender a aquello que sobrevivió, a lo que queda como recuerdo o como resto material y, en consecuencia, tensionan las dimensiones materiales y afectivas a partir de las cuales se convoca y se moviliza una temporalidad que explota todo el potencial del anacronismo para volver a conectarnos afectivamente con el pasado (Depetris Chauvin; 2019: 168).
La ruina supone un retorno que

> (...) irrumpe como figuración temporal y material para perturbar el sentido de la historia, dispone otra lectura de los hechos del pasado y expresa una nueva potencia que se manifiesta en toda superficie que se inscriba. En este sentido, su aparición en el escenario contemporáneo impugna la clausura del tiempo histórico e interrumpe el diagnóstico decadente para manifestarse como resto que ha quedado pese a todo. En la noción de ruina se exhibe, ya no la inoperancia y la caída de los sentidos que traman nuestra época, sino una potencia activa como clave para pensar nuestro tiempo (Neuburger; 2020: 125).

Además de anunciar la presencia de lo ausente, las ruinas pueden entenderse en un sentido físico, material, como aquello que queda luego de la catástrofe, la destrucción y la pérdida; pero también en un sentido histórico-político, simbólico y afectivo. Una destrucción que al mismo tiempo que arruina, habilita la posibilidad de

nuevas significaciones[8]. Como ha planteado Gastón Gordillo (2018), los escombros no son únicamente residuos materiales de lo que ha sido destruido, sino formas sedimentadas de violencia, huellas espaciales de la historia que continúan afectando la experiencia presente. Desde la perspectiva etnográfica pero también afectiva a partir de la cual Gordillo propone el desplazamiento de la ruinas hacia los escombros, se insiste en tomar conciencia de las fuerzas casi siempre violentas que produjeron dichos escombros y de la manera en que estos nodos de escombros forman constelaciones definidas por su persistencia afectiva en el presente.

La temporalidad de la ruina es en sí misma una temporalidad compleja, plural, en la que se entrelazan lo arcaico y lo actual; un largo plazo que abarca la destrucción, las fisuras y el resquebrajamiento del progreso indefectiblemente trunco, y las mil millones de historias no lineales que anidan en los restos, los escombros, los vestigios que guardan, heterocrónicamente, testimonios de pasados muchas veces violentos e, incluso, monumentales. Según Marc Augé (2003), la definición de ruinas alude, en sentido figurado, a "lo que queda (de lo que ha sido destruido, o de lo que se ha degradado)" (28). Las ruinas son, por lo tanto, la manifestación material del t iempo, y pueden entenderse como la articulación entre materialidades, temporalidades y agencias diversas. La ruina es, además, un factor de desorden y desestabilización, y por ello, podríamos decir, tensiona las pretensiones de futuro en tanto es indiscutiblemente no progreso. Ahora bien, pese a que la noción de ruina nos recuerda constantemente la falta de completud y perfección, aunque sea en su estado de decadencia, nos sobrevive, liberándonos de cronologías puntuales y llevándonos a la deriva del tiempo para hacernos experimentar temporalidades inexploradas.

[8]-Francine Masiello dice que al contemplar las ruinas, nos vemos atrapados en una disglosia, donde el antes y el después, la naturaleza y la presencia humana, se ven capturados dentro de un mismo marco. Quizás ese encuadre sirva para cristalizar el placer estético producido por las ruinas. Masiello se refiere a ese encuadre, pero explica que también podría decir *cita, repetición, máscara* o *doble voz,* porque lo que importa poner en evidencia es la ruptura con la linealidad (2008).

> Una vez me perdí. A los seis o siete años. Venía distraído y de repente ya no vi a mis padres. Me asusté, pero enseguida retomé el camino y llegué a casa antes que ellos- seguían buscándome, desesperados, pero esa tarde pensé que se habían perdido. Que yo sabía regresar a casa y ellos no. (Zambra; 2011: 13)

Esto comienza diciendo el narrador de Alejandro Zambra en *Formas de volver a casa*. El tiempo pasado de la infancia irrumpe y da inicio a un relato que intenta reconstruir una historia para la posteridad, aunque este narrador no puede dejar de volver hacia atrás en el tiempo puesto que entiende que es la única manera de hilvanar los retazos de una(s) vida(s) que permanecen dispersos en el presente. Extraviarse en el pasado, olvidar la forma de regresar al lugar conocido -el hogar- representa, en cierto modo, un recurso para poner en marcha la memoria, para activar el recuerdo. Desandar las distancias y retornar a ese tiempo anterior, al punto de partida en el que todo ha sido sacudido por el terremoto. Y es que el temblor y la catástrofe han activado una serie de sacudimientos a partir de los que, podríamos aventurar, la historia humana se sincroniza con la historia natural y, en este sentido, el quiebre, la escisión resulta temporal antes que física. Para decirlo en términos más precisos, las capas temporales y afectivas que conforman esta novela, cuyo ritmo parece ser geológico, son las que hacen posible no clausurar la memoria, a pesar de los constantes intentos de enmascaramiento:

> apuraba los trazos, las cuadras, apuntando nuevos paisajes, a pesar de que el mundo no variaba demasiado: las mismas casas nuevas, construidas de repente, como obedeciendo a una urgencia, y sin embargo sólidas, resistentes. En pocas semanas la mayoría de los muros habían sido restaurados y reforzados. Era difícil sospechar que acababa de ocurrir un terremoto. (2011: 22-23)

El relato se enmarca entre dos terremotos que sacudieron a Santiago de Chile en

1985 y 2010. Dos eventos -catastróficos, naturales- interrumpen la linealidad de una historia que inevitablemente está infundida en el tiempo geológico[9]. El movimiento tectónico es un movimiento en el tiempo, por ello la fractura temporal y sus consecuentes ruinas y escombros afectan no solo el entramado íntimo, familiar, y fundamentalmente social, sino también la propia estructura del relato que queda como suspendido sobre la heterocronía.[10]

De este modo, el narrador tratará de volver a peinar algunas aristas de la historia, no solo como método de comprensión y conocimiento, sino como una estrategia que busca (re) actualizar las vivencias. Si las ruinas implican la convergencia de un pasado

[9]-En Chile, el vínculo entre identidad nacional y terremotos se remonta hasta los orígenes del país: desde la llegada de los españoles a las tierras chilenas pueden rastrearse cientos de hechos catastróficos. Según el historiador chileno Mauricio Onetto (2017), la historia y la representación del país se conforma en torno a la idea de "tierra de catástrofes". Las catástrofes telúricas que acontecieron durante el siglo XVII, señala Onetto, terminaron de moldear un registro discursivo en torno al desastre y la fertilidad que se había creado en el siglo XVI, con el cual los vecinos y autoridades de Chile representaban su experiencia y se autorrepresentaban como víctimas a premiar delante de la corona española (25). La suma y repetición de todos estos sucesos permitió que a lo largo de los años se forjara y transmitiera entre los habitantes de Chile y hacia el extranjero la premisa de constituir "una tierra de catástrofes". Este discurso se propagó en el tiempo histórico por medio de una serie de representaciones que ayudaron a eternizarlo y a convertirlo en una referencia de memoria colectiva y oficial (23). De acuerdo a su hipótesis, y en tanto experiencia transversal que afecta a todos los que habitan el país, esta premisa funciona históricamente como una respuesta cultural presentada como colectiva, que ha utilizado las catástrofes como una "sincronizadora" de temporalidades para construir una "historia consolante". Un poco más acá, durante el siglo XX, Chile experimentó el despliegue de una identidad nacional basada en la premisa del "desarrollo"; objetivo para el cual el modelo paradigmático fueron las sociedades europeas. Los movimientos sísmicos, en tal sentido, supusieron puntos de quiebre periódicos en el relato teleológico de la modernidad; son los terremotos los que develan la vigencia de una naturaleza salvaje, devoradora, como una materia activa y una ontología no humana implicada en un devenir que nos posiciona en tanto responsables de eso que se llamó desarrollo. "La condición telúrica de Chile representa, entonces, una piedra de tope para el avance del progreso, y parece condenar a sus habitantes a conformarse con ser parte de esta historia "natural" que parece incapaz de trascender su accidentada geografía. La sociedad vuelve a hacerse una sola con esa naturaleza indómita, cercana a los mitos fundantes que acompañaron el llamado "descubrimiento de américa" para así retrotraernos a la figura del salvaje enmarañado en ella" (Márquez, Palmas y Pinochet 2020: 46). El terremoto, por lo tanto, no puede simplemente imaginarse o suponerse como una naturaleza no humana universalizada, sino que debe reconocerse desde una mirada histórica y geológica. La destrucción natural pone en jaque el progreso, lo cuestiona y anuncia el ocaso de una cultura de la dominación así como su fragilidad y su tendencia a la desestabilización. La naturaleza sísmica que vertebra una gran parte de las experiencias estéticas chilenas revela asimismo el rol constructivo y destructivo del hacer humano. El terremoto debe ser considerado, en este punto, no como un fenómeno aislado, ni tan solo como una catástrofe natural sino también como un evento que responde a una causa común de escala global, un hecho social y político que afecta la conformación de una sociedad atravesada por la violencia y la pérdida pero, sobre todo, por la urgente necesidad de restauración de un orden que es a la vez físico, material, por un lado, y político afectivo, por el otro.

[10]-La historia parte del adentro, del hogar, de la casa, la familia y lo íntimo para abrirse de manera aparentemente azarosa a la vida de los otros, al afuera. Lo que une y separa esos dos planos es el terremoto.

y un presente, la pervivencia de vestigios incompletos de un pretérito que es irrecuperable y al mismo tiempo "ineliminable", insistir sobre ellas, sobre ese pasado que se cree olvidado -o se busca olvidar- abre la posibilidad de recordar:[11]

> Creía que pasaríamos semanas e incluso meses a la intemperie, a la espera de algún lejano camión con alimentos y frazadas, y hasta me imaginaba hablando por televisión, agradeciendo la ayuda a todos los chilenos, como en los temporales – pensaba en esas lluvias terribles de otros años, cuando no podía salir y era casi obligatorio quedarse frente a la pantalla mirando a la gente que lo había perdido todo. Pero no fue así. La calma volvió casi de inmediato (…) no hubo grandes daños ni heridos ni muertos. La tele mostraba el puerto de San Antonio destruido y algunas calles que yo había visto o creía haber visto en los escasos viajes al centro de Santiago. Confusamente intuía que ése era el dolor verdadero. Si había algo que aprender, no lo aprendimos. Ahora pienso que es bueno perder la confianza en el suelo, que es necesario saber que de un momento a otro todo puede venirse abajo. Pero entonces volvimos sin más a la vida de siempre. (19-20)

Lo que no se muestra, ni se dice, evita la posibilidad de hacer experiencia. Las pérdidas, las grietas, las rupturas, se sanan y cierran velozmente; rápidamente se restaura un orden y se vuelve a un estadio previo en el que nada parece haber sucedido. Allí, entonces, en "el deseo de recuperar el pasado" (Zambra: 91) es donde la novela encuentra la fuerza movilizadora que busca desandar un camino surcado por la desintegración y el desafecto; no como promoción de duelos, nostalgias y reparaciones

[11]-La relación entre memoria, afecto y resto encuentra un eco en la noción de "postmemoria" elaborada por Marianne Hirsch 82008), quien entiende que las generaciones posteriores a experiencias traumáticas heredan no solo los relatos sino también las huellas emocionales y los vacíos del pasado, aunque no hayan vivido directamente esos acontecimientos. En el caso chileno, y particularmente en la novela de Zambra, la memoria que se transmite no es solo narrativa o documental, sino que se articula a través de afectos residuales, impresiones fragmentarias y vestigios que sobreviven tanto en los cuerpos como en los paisajes. En *Formas de volver a casa*, el recuerdo de los terremotos funciona como ese punto de adhesión afectiva donde la memoria personal, la memoria política y la catástrofe natural se entrelazan y activan la posibilidad de rehacer los vínculos rotos por la violencia y el olvido.

simbólicas, sino como una vía alternativa para construir una historia capaz de sostener la tensión de esas temporalidades en colisión. En este sentido, Musitano (2017) entiende que

> las ruinas como los recuerdos ofrecen un pasado que ha sido perdido de vista pero que aún es capaz de decir algo (...) es decir, recordar no solo significa presentar al pasado como algo que ya no puede volver, sino hacer acto de esa ausencia, vislumbrar los restos, las huellas, lo que sobrevive al derrumbe del paso del tiempo. (75)

La temporalidad de *Formas de volver a casa* resulta impura, compleja, en tanto el tiempo se encuentra desencajado; de ahí que los acontecimientos y los recuerdos continúan reverberando incluso muchas décadas después de que estos hayan tenido lugar. Quizás por eso, la novela seguirá el derrotero de un narrador que no puede dejar de atender a las huellas, las cicatrices, las marcas, las inscripciones de todos aquellos estratos temporales que componen el relato. La historia que se pretende contar está fragmentada, atravesada por la catástrofe natural, política e histórica; pero también por una nostalgia que no puede dejar de aferrarse a un pasado borroso, escurridizo y que, por lo tanto, no termina de resolverse. De ahí la necesidad de completar los puntos ciegos, las grietas y el silencio que surcan estas vidas; dispersos los restos, el narrador va atravesando el presente, reconstruyendo un pasado que vuelve, que insiste en hacerse presente para intentar darle un sentido al relato pero también a la historia. Frente a la aniquilación, la destrucción y la amnesia, el acto de recordar se torna un recurso imprescindible y un impulso afectivo. Aún cuando esos daños parecen ser irreparables, la novela encuentra un punto de fuga que no funciona como salida redentora; es decir, no busca meramente reconstruir lazos alienados sino develar una dimensión hasta entonces desestimada: la de la confluencia entre el tiempo político que atañe a la

dictadura, el tiempo natural de los procesos de la tierra, el tiempo histórico de la colonia y el tiempo social e íntimo, familiar. En tal sentido, el entramado de temporalidades que se juegan en la novela permite volver a pensar la relación entre pasado, presente y porvenir, como así también la que se establece entre preservación y destrucción. Por eso, el proceso de recorrer, excavar y exhumar resulta fundamental en un espacio en el que a pesar de que la catástrofe ya ha tenido lugar, lo que queda, aquello que sobrevivió aún en forma de ruina, apunta a un después, a un relato que exige ser rehabilitado.

En su libro *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir* (2017), Rüdiger Safranski se pregunta ¿cómo se llega a un nuevo comienzo? Una posibilidad, dice, es el olvido. "Olvidar es el arte de encontrar comienzos allí donde propiamente no los hay" (51) Ese gesto, el de deshacernos de lo que nos ata hacia atrás, a la propia historia, a la propia tradición, a mil cosas a las que estamos enredados" (46) es con el que se abre la novela de Zambra; sin embargo, este olvido no es total, resulta ambiguo e, incluso contradictorio. Un ademán en apariencia ingenuo por parte de un niño que sin saber bien qué es lo que hace, toma un camino alternativo, diferente, e invierte la desorientación y el equívoco atribuyéndoselo a sus padres. No obstante, optar por ese nuevo trayecto no implica abandono ni pérdida sino, por el contrario, la posibilidad de revivir ese camino y, por lo tanto, quizás, poder re escribirlo.

El terremoto representa esa fase inevitable que es la muerte y la destrucción como premisas naturales para la posibilidad de un nuevo nacimiento; la destrucción, la ruina, los escombros no son otra cosa que la posibilidad renovada de la transformación, la puesta en marcha de una voluntad de reconstrucción material y simbólica, de base fundamentalmente afectiva. Lo que el narrador de la novela busca es reconstruir no solo la trama -las lagunas- de una historia que se escurre en las omisiones, los simulacros, las vidas "otras"; sino también, y sobre todo, busca recuperar una trama afectiva, una serie

de lazos. Hay una necesidad imperante de revivir lo afectivo que anida en ese pasado, no porque allí, en ese tiempo anterior, se haya sido feliz sino porque solo al restaurar la dimensión afectiva de ese momento, será posible restaurar una historia quebradiza, surcada por la violencia, la indiferencia y el silencio. Sin embargo, el carácter disruptivo del afecto complejiza las temporalidades, al hacer del anacronismo el rasgo temporal imperante.

La insistencia en el recuerdo, en el acto mismo de recordar incisivamente pretende traer a la superficie aquello que se resiste a ser olvidado bajo los escombros "Lo que se adhiere a la memoria son esos pequeños fragmentos extraños que no tienen principio ni fin", dice el narrador de Zambra (150). El recuerdo, en tanto adherencia infinita permanece, sin desaparecer, recomienza. El tiempo del recuerdo es el tiempo infinito que abarca todos los tiempos; un tiempo inasible, como la inmensidad del mar cuyos límites no somos capaces de sospechar, pero que sabemos que continúa, que sigue, que incluso inunda y ahoga. Es la energía acumulada de ese pasado que "se mueve", ahora desatada, liberada mediante la energía destructiva -pero también posiblemente reparadora- del terremoto, lo que fisura la linealidad y la propia temporalidad del relato. Una geología de la composición que, atenta a lo que cruje, a lo que falla, a los accidentes y los desplazamientos, abre un proceso que no llega a cerrarse porque a pesar de que persiste la intención – la necesidad- de entender y reunir lo que quedó disperso bajo las ruinas, siempre aguarda latente un nuevo pronóstico de derrumbe.[12]

El temblor que atraviesa la novela de Zambra no es solo un fenómeno natural, sino que alude a una fractura más profunda, tanto en el plano histórico como en el

[12]-Nelly Richards (1999) entiende que "para desbloquear el recuerdo del pasado que el dolor o la culpa encriptaron en una temporalidad sellada, deben liberarse diversas interpretaciones de la historia y de la memoria capaces de asumir la conflictividad de los relatos y de ensayar, a partir de las múltiples fracciones inconexas de una temporalidad contradictoria, nuevas versiones y reescrituras de lo sucedido que trasladen el suceso a redes inéditas de intelegibilidad histórica" (30).

afectivo. La superficie agrietada del presente remite a un suelo cargado de violencias, omisiones y silencios, que el relato pone en movimiento a través de sus desplazamientos entre pasado y presente. Lejos de ser simples huellas del pasado, los escombros que emergen en la novela -y en las relaciones familiares que en ella se inscriben- operan como activadores de una memoria que ha sido desplazada o negada. Tal como propone Gordillo, los escombros tienen la capacidad de desorganizar las narrativas lineales del progreso: interrumpen, desvían, desafían. En la novela, esta potencia se traduce en una forma de escritura que evita la monumentalización del pasado y, en cambio, se detiene en sus restos menores: las marcas mínimas, las ausencias, las grietas afectivas que sobreviven a las catástrofes visibles. Así, el protagonista de *Formas de volver a casa* deambula por una geografía fracturada donde los restos no son solo lo que queda, sino lo que insiste: materialidades afectivas que perturban la estabilidad del presente y habilitan otros modos de relación con el tiempo y con la memoria.

A pesar de que el relato parece moverse rápido, con saltos, idas, vueltas, retrocesos e interrupciones que se hilvanan con velocidad, hay una lentitud en el transcurrir, típica del que recorre un camino por descubrir, pero asimismo propia de un mundo que se va "componiendo" y de una escritura que, además de acompañar esa composición, no puede evitar demorarse cada tanto en detalles de lo cotidiano que alteran los sentidos y la organización del texto. El ejercicio de recordar supone, así, un procedimiento -precario- al que se accede a través de capas, no directamente. Esa suerte de 'restauración' que persigue el narrador no se piensa ni se espera total, plena ni homogénea; sin embargo, la exploración de esos restos que no se 'apagan' sirven para extraer y esbozar una historia, un nuevo sentido a esa historia que permanece bajo los escombros y quizás un poco más profundo también.

Memorias activas

Según Mabel Moraña, en un contexto posmoderno caracterizado por la pérdida de confianza en los grandes relatos teóricos (propios del siglo XIX y XX) que orientaban la interpretación del mundo, el estudio de los afectos se presenta como una alternativa crítica. En lugar de fijarse en estructuras rígidas o en modelos universales, la atención se dirige hacia una energía nómada, es decir, hacia una fuerza móvil, no codificada y difícil de disciplinar, que atraviesa lo social. Esta dimensión afectiva escapa -o al menos resiste- a los mecanismos de control ejercidos por el Estado y sus instituciones. Su poder radica en que no se limita a un ámbito específico, se infiltra tanto en las relaciones íntimas y cotidianas como en los espacios públicos, generando formas de comunidad y de vínculo que no responden necesariamente a los marcos normativos dominantes. En ese sentido, los afectos no son solo reacciones emocionales individuales, sino que intervienen en la manera en que una colectividad se relaciona con su pasado, interpreta el presente y proyecta futuros. Por eso, los afectos pueden alinearse con proyectos de poder hegemónicos o, por el contrario, alimentar imaginaciones contrahegemónicas que disputen esos proyectos (2012: 315).

Ahora bien, ¿qué tipo de alianzas, lazos o comunidades -si es que resulta posible seguir llamándolas de este modo- se articulan en un contexto en el que diversas formas de violencia permanecen fijadas en las profundidades de la memoria colectiva sin encontrar una salida que atenúe el dolor y la ausencia?, ¿qué formas toma el afecto, o cómo se manifiesta en comunidades que se han visto atravesadas por la violencia en la cotidianeidad? y ¿qué proyección en el tiempo es capaz de adoptar cuando su configuración se ha visto horadada mediante procesos de subjetivación basados en el terror, el trauma y la muerte?

Contra el olvido que acecha lo que queda, los vestigios de lo que fue, las formas

de volver a casa -¿cuál casa?- que propone la novela se bifurcan; y con ello también se conmueve la forma del relato que se va tornando cada vez más difícil de escribir. "La prosa me sale rara" (153), afirma el narrador de un texto que hacia el final se resquebraja para que por los pliegues de una prosa dificultosa, afectada pero hospitalaria, ingrese la poesía. El ejercicio de recordar trasladado a la escritura conmueve la sistematización lineal y cronológica que se pretende de la memoria. Regresar, desandar el camino, frenar lo que se dirige hacia adelante es, en resumidas cuentas, cambiar el sentido de las cosas; la acción de volver atrás resulta más compleja que un mero retroceder en tanto supone hacer lugar a la irrupción de los recuerdos que desincronizan la temporalidad de la memoria individual para sincronizarla con otras.

En la novela confluyen pasado, presente y un futuro que espera desviarse del trazado ya conocido, mediante agenciamientos que componen un modo particular de estar juntos. El relato de Alejandro Zambra no busca escapar a la crisis afectiva que ha provocado la dictadura; su estrategia remite, por un lado, a proyectar formas de pertenencia y filiación alternativas y, por el otro, al intento por acercarse, conocer, conectar con ese otro, a través del mecanismo del recuerdo. Opera de este modo para crear ciertas condiciones de transformación de las dinámicas afectivas. La búsqueda del narrador se centra en diseñar una memoria activa que no se cierre en un sentido único, que atienda a las ruinas que la constituyen, que recurra a las múltiples aperturas temporales que la conforman, y que sea capaz de atender a las alianzas afectivas que desorganizan, alteran y abren la configuración estática y lineal de la historia.

Las (nuevas) formas de volver a casa responden a nuevas formas de vida. La agencia no humana del terremoto, de la tierra temblando, revela y multiplica pliegues, orificios, grietas y fisuras por donde se cuela una temporalidad ligada no al pasado en general sino particularmente a las ruinas, a los fragmentos, los escombros, los vestigios

de numerosos intentos de progreso y desarrollo; como así también a los intentos por acallar el deseo de volver a ser una tierra vulnerable, débil, consolante. Las ruinas que el temblor vuelve a hacer emerger en cada remezón le recuerdan al pueblo chileno que ahí reside el poder activo de un suelo que resiste, que permanece activo y en movimiento constante. De lo impersonal a lo personal y viceversa -un poco como el movimiento que busca suscitar el narrador de Zambra- la historia que teje *Formas de volver a casa* es una historia en plural que recurre a las múltiples aperturas temporales de una memoria profunda en la que confluyen la catástrofe política y la natural; en consecuencia, lo que opera en la novela es una sincronía entre ritmos humanos, ritmos naturales y ciclos de la memoria que se hacen, se deshacen y se rehacen desde perspectivas laterales e inéditas[13]. Ante la destrucción del tejido social producido durante y luego de la dictadura pinochetista, el narrador deambula por la ciudad en busca de momentos de comunión con otros sujetos y con voces olvidadas del pasado que le permitan reconstruir una historia posible y plural; historias que privilegian lo nimio, lo residual, lo vivencial, lo afectivo y que postulan, de ese modo, rescates de vida anónimas, historias subterráneas que perduran a pesar de todo.

Ubicado en una temporalidad retroactiva, Zambra construye así un relato que conecta la historia natural -la de los procesos naturales, más concretamente-, con la historia social, humana. De este modo, en la novela se combinan capas temporales y capas afectivas que se nivelan apelando al tiempo profundo de una memoria que es a la vez político-cultural y geológica; una memoria que insiste en hacerse presente en cada

[13]-Para hablar de lo impersonal o también, podríamos agregar, de lo impropio, es necesario aclarar que los estudios relacionados con el afecto no se limitan a explorar la dimensión epistemológica del cuerpo y el afecto. Son prácticas heterogéneas, inconcluyentes y paradójicas, enmarcadas por una serie de contrapuntos entre lo propio y lo ajeno. El afecto es contagioso, háptico, migratorio y nómade. El potencial más destacado del afecto consiste en su naturaleza contradictoria, que se mantiene viva por las interacciones persistentes y recíprocas entre y sobre los cuerpos, cuerpos que afectan a y simultáneamente están afectados por otros cuerpos. Los cuerpos forman parte de la lucha entre las políticas de subjetivización. Por un lado, es la búsqueda de identidades y del sentido de pertenencia al mundo exterior y, por el otro, el incumplimiento de las condiciones que les incomodan.

sacudimiento. La naturaleza, a través del terremoto, se configura como un fondo activo de la historia humana, y por ello, podemos decir que *Formas de volver a casa* acerca una visión de lo natural como cíclico en su dinámica o como un factor poderoso e impredecible que puede vibrar, temblar, moverse drástica y violentamente cambiando el curso de la historia. En tanto bisagra, umbral, mediación, el temblor de la tierra que aqueja una y otra vez al país, se vive como una experiencia que conecta la vida y la historia de la superficie con otra, más profunda y antigua, aunque también recurrente, que se resiste a la indiferencia y a la sedimentación acrítica. La incisión afecta la historia chilena, la desestabiliza, transformando no solo la geografía sino también afectando la memoria que se torna cíclica, acumulativa, imposible de acallar. Es cuando la memoria y el pasado comienzan a apuntalarse, corriendo el riesgo de extraviarse, que la naturaleza impredecible se sacude y se hace escuchar, conmoviendo las certezas que la cultura edifica (Márquez, Palma, Pinochet; 2020)[14].

La vida política y social de Chile permanece en un estado de derrumbe constante, del mismo modo que la tierra y el suelo sobre el que se levanta. Cada temblor, cada fisura se asimilan a las grietas y la vulnerabilidad de un pueblo que vive bajo la amenaza constante de la destrucción hasta que sea capaz de extraer de las ruinas y los escombros, la potencia de algo más. El terremoto, la destrucción, siempre será, paradójicamente, la posibilidad de rearmarse, de reconstruir a partir de las ruinas, de encontrar retazos de una memoria que no deja de arder, ni se agota, sino una memoria que vibra también ella, para en cada sacudimiento hallar la posibilidad reiterada y

[14]-El terremoto histórico que significó el golpe de estado de 1973 y la posterior dictadura militar constituye sin duda un factor que marca un punto de inflexión en esta tradición narrativa. A partir de este momento, el terremoto se transforma en un símbolo recurrente para significar la fractura irreparable de una colectividad violentada y la crisis existencial de las subjetividades que testimonian este desastre, independiente de las posiciones ideológicas con las que eventualmente puedan identificarse los autores de estas narrativas: *No pasó nada*, de Antonio Skarmeta (1996); *Yo, yegua* (2004), de Francisco Casas; *Las películas de mi vida* (2003), de Alberto Fuguet; *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra, o *Ruido* (2012), de Álvaro Bisama, serían ejemplos de estos usos. (Aguayo Rodríguez; 2015: 25)

necesaria de rearmarse, de levantarse, distinta pero acumulada. Las ruinas, en tanto materia vibrante, se tornan un agente activo cuya potencia y fuerza creadora permanece en actividad constante. La desestabilización que produce el terremoto conmueve, descubre y hace resurgir de las profundidades a las ruinas que conforman, confluyen y colisionan en la historia cultural, política, social y familiar. Contra el afán de ocultar la violencia del pasado y el presente, las heridas que provoca el temblor insisten en revisar los efectos (la responsabilidad política) a través de una perspectiva que priorice un entramado afectivo, multitemporal, transcultural y, en cierto modo, también multiespecie.[15]

En este punto, cobra un nuevo sentido la pregunta que se hace Nelly Richard (1999): "¿Dónde grabar lo más tembloroso del recuerdo si ya casi no quedan superficies de reinscripción sensible de la memoria donde trasladar ese recuerdo para salvarlo de la rudeza, mezquindad e indolencia de la comunicación ordinaria?" (31) En un territorio habituado al vértigo de un movimiento pulsado por el ritmo de la violencia, las grietas y las ruinas permanecen como mudos testimonios de lo que fue y de lo que pudo ser. Reiniciar la historia, como busca hacer el narrador de Zambra, recomenzar el proceso, implica no omitir, ni olvidar o negar los efectos de la falla, pero sí atender a las memorias mínimas y pequeñas que constituyen esa historia. En ese reinicio germina la posibilidad de recomponer una comunidad distinta; en tanto, como señala Irene Depetris Chauvin (2019) “los terremotos han pasado a formar parte de una identidad colectiva sustentada por testimonios que apuntan no sólo a un imaginario de destrucción sino también a nuevos sentidos de futuro: la voluntad de una reconstrucción material y simbólica” (71). La memoria geológica, en tanto materialidad activa en forma de ruina,

[15]-Jane Bennett (2022) propone pensar el afecto -transversal en su obra- como algo esencial para la política y la ética; un afecto, formula Bennett que no es específico de los seres humanos. "Ni transpersonal ni intersubjetivo sino impersonal, un afecto inherente a formas que no pueden ser imaginadas -ni siquiera idealmente- como personas" (16-17). La materia humana y no humana se conectan así, gracias a sus afecciones.

funciona como recordatorio de lo que el pueblo chileno insiste en dejar atrás. Las historias que confluyen en *Formas de volver a casa* susurran, rodean y movilizan recuerdos asociados a la violencia que, sin agotarse, permiten enlazar la relación entre la catástrofe física y natural, la violencia y el desastre político. Es la presencia acuciante de las ruinas en tanto fragmento de una totalidad que no puede ser descubierta por completo la que funciona como indicio de una memoria activa que no deja de temblar. El afecto emerge en esta novela no solo como potencia que libera la temporalidad apostando por sus grietas y fracturas, sino también como una suerte de desborde de memoria que permite nombrar lo oculto y lo profundo, creando, como señala Depetris Chauvin "modos de estar juntos en la pérdida" (73)

III- Derivas temporales en las Protografías de Oscar Muñoz

Impermanencias

En diciembre de 2012, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), expuso *Protografías*, la primera retrospectiva de la obra del artista colombiano Oscar Muñoz. La exposición reunió 70 piezas, entre ellas dibujos, fotografías, esculturas, instalaciones y videos, a partir de los que fue posible repasar cuarenta años de su trayectoria. Así, mediante un trabajo transdisciplinar para el que el artista recurrió a diversas e innovadoras técnicas en el manejo de la imagen, *Protografías* -neologismo que evoca lo opuesto de la fotografía, el momento anterior o posterior al instante en el que la imagen es capturada para siempre- representa un trabajo artístico que dialoga con los discursos de la memoria y la historia, y que pone en juego un sentido del tiempo como algo abierto y manipulable en el que presente y pasado se encuentran conectados y en constante movimiento, mientras que el futuro aparece como una incógnita, incierto

y desfigurado.

En su exploración con la imagen, Muñoz problematiza la naturaleza técnica de la fotografía al abrir el proceso al espectador y al subvertir los resultados de fijación. Sea cual sea el soporte con el que el artista explora, la obra supone una apertura del tiempo que produce, en consecuencia, una experiencia con temporalidades alternativas. Esto es, la esencia técnica de la fotografía es vulnerada mediante la exposición a la luz, al agua, incluso al aire, lo cual acaba por producir un borramiento del registro; operación que parece apuntar contra la idea de que la fotografía detenga el instante en que una escena ha sido capturada. En el trabajo de Muñoz la imagen no cristaliza, no se fija, no se define o se define por su tendencia a la borradura y a su inmaterialidad[16]. Ahora bien, el proceso mediante el que estas imágenes son difuminadas, borradas, opacadas, desvanecidas, implica 'someterlas' al efecto del agua, de la exposición prolongada a la luz y del aire que 'erosionan' el soporte en cuestión. Como apunta Paola Cortés Roca (2015), el trabajo de Muñoz se funda en esta contradicción aparente: "aquello que las hace posible [a las fotografías] -el soporte, la materia de la que están hechas, la luz que las hace surgir- es también lo que las hace perecer" (151). En este sentido, decimos que la operación de "abrir" la imagen supone no solo apropiársela sino también exhibir el proceso natural que se produce cuando éstas son expuestas a agentes materiales capaces de corromperla, deshacerla, y/o reescribir sobre ella un sentido otro, que no necesariamente borra del todo su significado primigenio pero sí lo vulnera, generando de este modo, una nueva grieta temporal. Lejos de ofrecerla como algo

[16]-Sabemos que la producción visual de Oscar Muñoz apunta a una concepción latente de la memoria, siempre asociada, en este caso, a una crítica de la violencia que atraviesa Colombia desde hace varias décadas atrás. No obstante, los procesos mediante los que alude a estas problemáticas en sus obras, se vinculan directamente con una reflexión constante acerca de la especificidad del medio fotográfico. Es Paola Cortés Rocca quien detecta que "su obra se pregunta qué es la fotografía, qué hace de una fotografía una fotografía y qué dice esa marca o rasgo definitorio sobre los modos de la visualidad" (Cortés Rocca; 2015: 150. En ese sentido, ambos espacios de reflexión, el de la pregunta por la especificidad de un arte y aquel que lo vincula con una esfera política, no son espacios excluyentes sino que, lejos de postularlos como separados, el carácter efímero de la imagen se conecta directamente con un interés por la identidad, la muerte y la memoria (Antuña; 2019: 90).

estático, como una imagen-fija, Muñoz propone lo inverso: abrir la imagen para ponerla en movimiento y tornarla puro devenir, pura temporalidad.

A contrapelo del tiempo estandarizado y único de la producción, y tan propio de la tecnología -que descarta todo aquello que no le es útil-, las imágenes sobre las que trabaja el artista no son actuales, ni recientes, como así tampoco convencionales. Por lo tanto, lo que ellas exhiben no es solo una disolución e hibridación de temporalidades, movimientos y materias, sino que también, en esa reiteración que supone trabajar sobre lo que de otro modo se consideraría un desecho, se revela lo que Jane Bennett (2022) denomina una "materialidad vibrante". No resulta menor destacar, en este punto, que las imágenes sobre las que opera el artista son, por lo general, fotografías extraídas de archivos judiciales (*Editor Solitario*, *Sedimentaciones*), obituarios (*Aliento*, *Editor Solitario*, *Sedimentaciones*, *Impresiones débiles)*, producciones anónimas de fotógrafos ambulantes conocidos en Colombia como fotocineros (*Archivo porcontacto*, *El Puente*). Muñoz se nutre de la obsolescencia -no solo tecnológica, sino fundamentalmente humana- en la medida en que recurre al empleo de imágenes que ya no circulan, imágenes en su mayoría anacrónicas que punzan, como diría Roland Barthes (2012), a quien las observa, provocando en ellos una respuesta más afectiva que interpretativa. No obstante, aunque sus producciones muestran la presencia indiscutible de lo humano (en todas las imágenes que presenta Muñoz se visibilizan rostros de personas), es precisamente la agencia de factores que fueron, hasta hace poco, pensados como un fondo mudo, no significante lo que organiza, compone y borra al mismo tiempo el registro que asegura y promete la permanencia y pervivencia. Al emplear medios transitorios como el aliento humano, el agua, el polvo, la luz y el carbón, Muñoz libera la fotografía de su perpetuidad y la devuelve al tiempo, le da una condición existencial y la retorna a un estado de flujo, vulnerable al deterioro, como la vida misma. Para

producir estas *Protografías* Muñoz recurre a la multiplicidad de temporalidades que atraviesan a las materias, movilizando y cuestionando una de las dimensiones específicas de la imagen visual. En este sentido,

> en lugar de abordar las imágenes como huellas del *esto ha sido* frente a la cámara, es posible abordarlas como testimonios de un contacto entre superficies y materias lumínicas, químicas, físicas, orgánicas, vivientes, inertes. Un contacto del que nada ni nadie sale igual a sí mismo. (Cortés Rocca; 2023: 50)

En estas imágenes que no se detienen, todo parece suceder en una temporalidad en la que los aquís y allás, ahoras y entonces se ensamblan y reconfiguran mutuamente, evocando vaivenes y resonancias afectivas también extendidas e inestables. Las obras de Muñoz vuelven una y otra vez sobre la idea de evanescencia, desplegando una nueva retórica de la temporalidad en la que la promesa de duración se anula para dejar en evidencia la condición pasajera de la materia y la existencia:

> así, hablar del tiempo de la imagen hace que pensemos también en su desaparición. Es decir, en su cuerpo y en su sustancia temporales. Y de la vida y la muerte de las imágenes pasamos a la vida y la muerte de quienes producimos y observamos imágenes y a quienes esas imágenes representan. (Fontacuberta; 2011)

Como en el relato de Zambra, lo complejidad temporal se manifiesta en estas imágenes para postular al pasado no como un tiempo anterior en el que los eventos ya han sucedido, y a los que accedemos a través de sus ruinas o restos materiales, sino que ese pasado permanece presente, en un "devenir relacional".[17] La expresión, que le

[17]-Brian Massumi "Lo que puede un cuerpo" Revista ERRATA # 19- Enero-Junio 2018. Disponible en:

pertenece a Brian Massumi, es empleada para despejar lo que el autor entiende como potencial de devenir; esto, dice Massumi, es lo que ocurre en el encuentro con otros, la posibilidad de que ocurra algo más de lo que constituye; líneas de actuación que no habían ocurrido antes, que no surgieron anteriormente. Es decir, las imágenes en cuestión resultan de un ensamblaje de elementos disímiles pero, sobre todo, de una temporalidad heterogénea y afectiva: del encuentro o convivencia de temporalidades que excede la experiencia de un tiempo lineal, que se aleja de los patrones absolutos, regulares y cristalizados para, en ese movimiento, provocar una experiencia temporal en tanto intensidad o fuerza. Lo que estas imágenes ponen en evidencia es la posibilidad de experimentar el tiempo como devenir y cambio, y por ello, podemos suponer, aspiran a devolverle su fuerza plural, su condición de potencia de transformación y su fuerza vitalista.

De las vidas que parecen condensar las *Protografías* de Muñoz, a la vitalidad material entendida como un campo intersticial de fuerzas, flujos, tendencias y trayectorias no personales y más que humanas, las imágenes que conforman estas series, se despegan

> de una temporalidad biográfica y cronológica para dar lugar al recuerdo que sobrevive como un resto material (…) porque despegarse de la trama biográfica que sostiene y justifica los recuerdos no implica no recordar, sino exponer los recuerdos en su densidad física, sensorial, corporal y afectiva. (Horne; 2016: 100)

En este sentido, podemos decir que las historias que bosquejan las imágenes de Muñoz activan, de modo similar a la novela de Zambra, temporalidades que no buscan clausurar el pasado ni imponer un sentido único, sino que se abren a la deriva, al fragmento y a la afectividad como modos de reinscripción. De este modo, pueden leerse

https://revistaerrata.gov.co/contenido/lo-que-puede-un-cuerpo.

como dispositivos que buscan restablecer vínculos afectivos entre pasado y presente; así como conectar afectivamente con el pasado desde un presente que resulta inestable.

Impresiones afectivas

Incluso cuando Muñoz emplea imágenes de individuos anónimos, éstas se presentan cargadas afectivamente en el imaginario social y, por ello, apelan directamente a la sensibilidad; buscan recuperar sensorial, emotiva y afectivamente a los espectros que en ellas todavía permanecen latentes. Tal como sucede, por ejemplo, en la serie *Editor solitario II* (2011), una videoproyección compuesta por una mesa sobre la que se colocan hojas de papel cortadas según el tamaño de unas fotografías. Las imágenes que aquí se convocan provienen de un archivo digital proyectado desde arriba a la superficie de la mesa. Allí vemos un antebrazo cuya mano coloca y retira fotografías al azar. Estas fotografías en blanco y negro son retratos de personas en su mayoría anónimas, encontradas en los archivos de un tribunal colombiano, víctimas o victimarios, los cuales a su vez se yuxtaponen a retratos icónicos de artistas, escritores, pintores, estrellas de cine o incluso el retrato de Kim Phuc, la niña conocida por haber sido quemada con napalm durante la guerra de Vietnam.



Editor solitario II (2011)



Editor solitario II (2011)

Las fotografías funcionan, en este sentido, como la huella de una memoria colectiva y personal; una huella cuya marca distintiva, podemos sospechar, atestigua la enigmática relación entre muerte y supervivencia, pérdida y vida, destrucción y preservación, luto y memoria. Sin embargo, a pesar de que la disposición nos permite suponer el intento por construir una suerte de álbum fotográfico en constante movimiento, el resultado que busca -o que encuentra Muñoz-, y que no casualmente emula el conocido *Atlas* de Aby Warburg, desbarata la posibilidad de establecer un relato cronológico.[18] Simultáneamente íntima (como los álbumes familiares) e impersonal, en la escena proyectada se ensayan relaciones, tramas y asociaciones que en lugar de atender a los imperativos del tiempo y el espacio, se dejan librados a la potencia del devenir que habilita el propio montaje; un montaje que, por otra parte, se hace, se deshace y se despliega sin armar sistema permitiendo que la serie de fotos proyectadas revelen otro *punctum* que no está en la forma, sino que es de intensidad.

[18]-El *Atlas Mnemosyne* es una obra del historiador de arte alemán Aby Warburg (1866-1929) iniciada en 1924, que quedó incompleta a causa de su muerte en 1929. El proyecto se compone de 60 "tablas" que en total recopilan más de dos mil imágenes, a partir de lo que se genera el Atlas, como una cartografía abierta. Sus límites son difusos, así como sus definiciones. Propone una red de relaciones, nunca definitivas, que reflexionan acerca de la imagen. El sentido del *Atlas Mnemosyne* se opone al de catálogo, el cual propone una sistematización ordenada, un sistema cerrado a partir de criterios fijos previamente establecidos. El material despertó interés entre sus colegas y fue trasladado a Londres, pero no vio la luz hasta la publicación llevada a cabo por Martin Warnke, a través de la Akademie Verlag, en 2010.

Reunir imágenes eclécticas bajo la forma del atlas trastoca, como dice Didi-Huberman (2011b), los marcos espaciales, temporales y semióticos. "Contra toda pureza epistémica, el atlas introduce en el saber la dimensión sensible, lo diverso, el carácter lagunar de toda imagen. Contra toda pureza estética, introduce lo múltiple, lo diverso, la hibridez de todo montaje" (15). Antes que una línea cronológica sistemáticamente organizada, *Editor solitario* impone una constelación visual que irá suscitando inagotablemente nuevas posibilidades, nuevos encuentros y relaciones, nuevas multiplicidades.

El proceso visual que se juega en la oscilación entre movimiento y detención, propiciados por la temporalidad del video proyectado que avanza en *loop* y la temporalidad suspendida de las fotografías, sume al espectador en "una temporalidad incierta, puro exceso, sustraída de la historia y la productividad" (Speranza; 2017: 105). Ante la ausencia de un relato o mediación que articule la selección visual y que, por lo tanto, configure el flujo informe de ese tiempo que pasa, ese tiempo fuera de tiempo al que nos expone la serie, las imágenes movilizan por sí mismas un anhelo que es siempre un anhelo de movilidad, de apertura y vulnerabilidad ante la presencia de otros. Lo afectivo, que en el caso de Zambra irrumpe anacrónicamente en el recuerdo, aquí mantiene su condición disruptiva pero emerge ante la fugacidad y la fragilidad de esos rostros/seres que se trastocan y fluctúan entre el estar/no estar. Lo que la obra anima es una fuerza o intensidad que se abre, se expande y conmueve resultando en una temporalidad afectiva en tanto cada imagen guarda en sí misma la posibilidad de ir transformándose en medio de una elaboración colectiva y afectiva asociada a la ausencia y el recuerdo.

Decir que las obras de Muñoz se conforman como ruinas apunta a destacar el proceso de desfiguración y alteración al que éstas son expuestas. La imagen en ruinas

implica una determinada relación con el mundo como representación degradable, cuya vulnerabilidad se deja ver en el trabajo particular de Muñoz en la degradación irreductible que conlleva el transcurso del tiempo; un tiempo que nunca es estático, y cuya productividad anida, ante todo, en su carácter mutable, dinámico, necesariamente transformador, aunque su transcurrir, no obstante, esté inevitablemente ligado a un eventual agotamiento o desaparición.

Todas las imágenes empleadas por Muñoz guardan restos de tiempos pasados así como evidencian una resistencia a resolverse en la estabilidad del significado; funcionan como umbrales que no terminan de definirse ni por su fijeza, ni su serialidad, como así tampoco por su naturaleza efímera o eterna. Y es por ello que podemos decir que estas impresiones débiles resultan afectivas en tanto operan como vibraciones que escapan al sentido para, en su lugar, punzar al espectador. El trabajo de Muñoz es, dice Cortés Rocca, proto-fotográfico pero también post-fotográfico en tanto lo que interesa no es un objeto visual o estético, sino aquello que viene después, cuando la imagen ya emprende su camino para convertirse en otra cosa: un fetiche amoroso, una pieza de colección o intercambio, un elemento de la memoria individual o colectiva, un objeto frágil y perecedero, a merced del tiempo y de la destrucción inevitable (2013)

Como observa Susan Sontag (2003), en *Ante el dolor de los demás*, las imágenes no solo informan o conmueven, sino que inevitablemente distorsionan, fragmentan y, al mismo tiempo, producen memoria. Al hacer visible la inestabilidad de la imagen, Muñoz desarma las promesas de objetividad y permanencia que tradicionalmente se le asignaron a la fotografía, revelando su precariedad, su condición residual y su potencial afectivo. La exhumación de estas fotografías que Muñoz recupera y reúne para, luego, volver a barajar y complicar la temporalidad a la que refieren, supone además ubicarlas en una suerte de intemperie para que allí, expuestas en el afuera, el recurso protográfico

permita develar mientras se deshacen, capas de tiempos y de sentidos acumulados.

La serie *Sedimentaciones* (2011), cuya disposición y procedimiento se asemeja en varios aspectos a *Editor Solitario*, es otro ejemplo de esta insistencia en explorar los momentos anteriores y posteriores a la fijación de la imagen en un soporte, es decir, el proceso vital de las imágenes. La ampliación intencional que realiza Muñoz de dichos momentos permite ser conscientes de que mientras la imagen -ya sea como dibujo, fotografía, video, recuerdo o reminiscencia- está aún viva, se ve sometida al paso del tiempo y a la interacción con elementos circundantes que la afectan y que, en última instancia, conducen a su desaparición. En este sentido, las series apuntan a subrayar la conciencia cambiante y relativa del tiempo y los recuerdos, pero también destacan la presencia transfiguradora del afecto que descentra la individualidad del sujeto para devolverlo a una red de encuentros, cruces y articulaciones colectivos. De este modo, cada una de las atmósferas, de los climas que recogen estas protografías no parecen ser otra cosa más que la posibilidad de llegar al otro, de tocarlo, de hacerlo visible, volver a darle vida, siempre desde la experiencia artística.



Sedimentaciones (2011)

Pensadas a partir de la imbricación entre una modulación temporal que excede la forma secuencial del tiempo y una modulación afectiva que nos conecta con los demás, estas imágenes portan un potencial capaz de configurar experiencias afectivas comunes, indeterminadas, efímeras pero hospitalarias. Es decir, lo que define a la constelación de imágenes recuperadas por el artista es que permiten pensar imaginaria, histórica y políticamente una transformación del tiempo a través de una transformación del soporte fotográfico. Una temporalidad enmarañada, compleja e impura, a través de la que la fluctuación entre pasado, presente y futuro se pronuncia para generar respuestas afectivas. Sus series nos permiten reflexionar sobre cuerpos ausentes, olvidados o rememorados; y, por ello, *Protografías* está irremediablemente constituida por un proceso, por un operar, por una transformación permanente de la materia que se resiste a la forma, insiste en el cambio y apunta a los afectos que tienden a multiplicarse y a proliferar en lo que Massumi define como "individuación colectiva".[19]

Ante estas imágenes en proceso de (des)materialización, en las que solo parece señalarse la presencia de un tiempo perdido, podemos detectar la emergencia de una temporalidad afectada por la relación entre movimiento y materia. Asimismo, una temporalidad afectiva en tanto ese pasado que pervive de modo singular en el presente ya no lo hace materialmente a través de imágenes estáticas y congeladas, sino que son las inscripciones afectivas las depositarias del sentido más original de la memoria. Las *Protografías*, en este sentido, no solo documentan ausencias, sino que reactivan los restos del pasado y exponen al espectador a la fragilidad tanto de la memoria como de los cuerpos que en ella persisten. En los procedimientos que punzan al espectador de estas obras, lo afectivo se juega en una suerte de desgarro; el asedio de lo ausente que

[19]-La noción 'individuación colectiva' de Massumi implica un devenir correlacionado y ocurre en el encuentro con otros, en su participación en eventos que los sobrepasan como individuos. En esas experiencias, emerge la posibilidad de líneas de actuación que no habían surgido anteriormente y, en consecuencia, la posibilidad de movimiento, intercambio y transformación. "Lo que puede un cuerpo" Revista ERRATA # 19- Enero-Junio 2018.

insiste de manera similar en *Formas de volver a casa* y en las *Protografías* de Muñoz es una apertura hacia una dimensión que excede el tiempo lineal o cronológico de la historia y se proyecta en cambio como una "memoria negativa" (Depetris Chauvin; 2019: 181) que no se fija ni se estabiliza porque lo que busca es permanecer abierta, activa y hospitalaria. Se trata de producciones, podríamos decir, que activan memorias que no buscan clausurar el pasado ni imponer un sentido único, sino que se abren a la deriva, al fragmento y a la afectividad como modos de reinscripción.

De este modo, las ruinas, los restos, las ausencias y así también los recordatorios y las presencias vaporosas imponen una temporalidad surcada por resonancias afectivas; en conjunción, estas temporalidades exigen una apertura a conexiones impensadas, quebradizas, momentáneas y eventuales que, como sucede, por ejemplo, en la novela de Zambra se articula en torno a los escombros, sin que ello signifique una restauración total, plena ni homogénea; y en el caso de las series de Muñoz, forman un entramado que puede ser releído no necesariamente apelando a un sentido histórico y preciso sino a través de una lógica que apela a destacar determinados rastros afectivos, supervivencias que se reconectan y migran de un cuerpo a otro.

Como dice Susan Sontag,

> La fotografía, que tiene usos narcisistas, también es un instrumento poderoso para despersonalizar nuestra relación con el mundo; y ambos usos son complementarios. Como un par de binoculares cuyos extremos pueden confundirse, la cámara vuelve íntimas y cercanas las cosas exóticas y pequeñas, abstractas, extrañas y lejanas las cosas familiares. En una actividad fácil y formadora de hábitos, ofrece tanto participación como alienación en nuestras propias vidas y en las de otros permitiéndonos participar a la vez que confirma la alienación (2006: 234)

Protografías nos permite pensar en la construcción de nuestra propia afectividad para reflexionar luego en nuestra relación con otro; en otras palabras, las derivas temporales que presentan estas imágenes evanescentes remiten entonces a esa constante asociación e interrelación en la que todo se sigue reactivando y afectando, generando memorias y transfiguraciones que exigen otras formas de sensibilidad, otras economías de afectos y modos alternativos de experimentar los ritmos temporales. En tanto "el afecto no es un sentimiento personal, tampoco es un carácter, es la efectuación de una potencia de manada, que desencadena y hace vacilar el yo" (Deleuze; 2004: 246) y permite además participar de alianzas generativas y rehabilitantes; en consecuencia, la nostalgia, el duelo y la melancolía suspenden la construcción de relatos progresivos y concluyentes y optan por un registro afectivo que se extiende más allá del tiempo.

Entonces, ¿qué modulación de futuro, si es que alguna es posible, se devela detrás de estas imágenes? Sabemos que lo que Muñoz busca problematizar es la naturaleza fotográfica, lo que la define o singulariza; es por ello que las obras que componen *Protografías* se estructuran sobre esa tensión entre la fijación y la desaparición, entre la reproducción y la emergencia; pero también la reemergencia. Son imágenes en estado de latencia que apelan directamente a la sensibilidad y el afecto, a recuperar sensorialmente lo ausente y a experimentar la materialidad evanescente de la imagen y de nosotros mismos. Tal y como le sucede a Barthes en *La cámara lúcida*, el *punctum* de estas imágenes reside en la catástrofe temporal que no es otra cosa que la muerte; las imágenes de Muñoz (nos) afectan, (nos) conmueven, (nos) re sensibilizan porque nos muestran y recuerdan que el futuro es mortal.

Es decir, a pesar de que estas imágenes subrayan la desmaterialización a la que inevitablemente está sometido todo aquello que existe, a pesar incluso de que el procedimiento empleado por Muñoz señale con elocuencia visual el carácter residual de

esas imágenes, que proliferan, se reproducen, aparecen en cualquier orden y lugar pero en todos los casos parecen estar destinadas a diluirse; a pesar de todo esto, sin embargo, las protografías apuntan a desplegar otras gramáticas de la sensibilidad que configuran un modo afectivo de conectar con nuestro pasado desde un presente inestable. Un tiempo no evolutivo ni progresivo sino recursivo, enmarañado, en el que diversas modulaciones temporales conjugan la vitalidad de un pasado que nos lleva a reflexionar sobre la necesidad de re-generar dispositivos que hagan posibles formas -fluidas, emergentes, expandidas- de participar en alianzas o agrupaciones alternativas[20].

IV- Ruinas vivientes en Harmada, de João Gilberto Noll

Errancia y desamparo

En 1993, João Gilberto Noll publica *Harmada*. Un relato en el que, como sucede en casi todas sus ficciones, la continuidad del tiempo se anula y la posibilidad de conservar la huella del pasado en el presente se obtura. El ritmo vertiginoso y los saltos temporales mediante los que el texto disloca la linealidad interceptando presente y pasado se traducen en una organización errática de la narración así como en una pérdida de identidad del narrador. Así, la figura errante y en desplazamiento constante del narrador, no logra permanecer más que unos breves intervalos en espacios abiertos a la intemperie, espacios en los que la miseria y la enfermedad acechan constantemente;

[20]-Como explican Cecilia Macón y Mariela Solana (2015), los afectos pueden ser presentados como sociales, inestables, dinámicos, paradójicos, y constituyen, por esto, una lógica capaz de dar cuenta del lazo social. Asimismo, si seguimos la conceptualización de base spinoziana, encontramos que el afecto es la capacidad para afectar y ser afectado, o el aumento y disminución de la disposición del cuerpo para actuar, enlazar y conectar. Por tanto, la articulación entre lo corporal, lo discursivo y lo social es indiscutible; los afectos lejos de referir (sólo) a una interioridad, un padecer individual o una manifestación somática, se configuran socialmente y constituyen emociones comunitarias que pueden intervenir activamente en la redefinición de lo público. Por eso, podemos decir, que despiertan un sentido de pertenencia compartido en relación al pasado, la inestabilidad y la contingencia y pueden transformar la melancolía, el duelo y la nostalgia en nuevas construcciones de sentido sobre el pasado.

sitios inhóspitos que albergan desamparados, minusválidos, mendigos, y en los que el extravío es inminente.[21] Si bien esta ficción condensa algunas de las modulaciones temporales y afectivas hasta aquí planteadas, introduce, además, un matiz inquietante: el cuerpo como ruina viviente, portador de una memoria fallida y errante. El narrador de *Harmada* encarna el despojo, la precariedad, la pérdida de coordenadas, pero también una persistencia: lo que sobrevive a la catástrofe íntima y social se manifiesta como resto encarnado, como cuerpo afectado que deambula por una ciudad espectral, donde el tiempo lineal ha colapsado.[22]

Si, como vimos en *Formas de volver a casa*, el temblor geológico-político activa el recuerdo en tanto sitio donde se alojan ruinas afectivas y fragmentos dispersos, y en las *Protografías* de Oscar Muñoz, la imagen se torna un territorio inestable en el que los recuerdos se desvanecen y reaparecen bajo la forma de restos materiales, en *Harmada* asistimos a la radicalización de esa deriva temporal; el tiempo se resquebraja no solo en el plano del relato, sino también en el propio cuerpo y la subjetividad que lo habita:

> (…) no había nada mejor para hacer que continuar allí siguiendo a aquel individuo rengo por la orilla de la corriente del río que ahora centelleaba aquí y allá con la luz de la luna, y yo podía evocar algún supuesto familiar distante, un ancestro desaparecido en el polvo del tiempo, un

[21]-Ese extravío podría entenderse en varios sentidos: asociado a la pérdida, la desorientación o la confusión; como así también al desvío o, eso que Deleuze y Guattari pensaron en términos de "devenir" y que apunta a una "desontologización pragmática, práctica (por vía de agenciamientos y de alianzas) de lo 'humano'" (Giorgi; 2014: 29). De acuerdo con el análisis de Gabriel Gorgi, los personajes de Noll "despiertan a la narración en situaciones que no pueden siquiera identificar, como si la pérdida de la memoria, pero también de la identidad, del nombre, de la pertenencia (a una nación, una familia, una memoria compartida) fuese la condición del relato" (259). Por su parte, al referirse a este texto, Fermín Rodríguez señala que: "no es casual que el narrador, que va deshaciéndose de su identidad civil como quien va perdiendo capas de humanidad, se aloje por varios años en un asilo para locos e indigentes donde la facultad de hablar se entremezcla con la opacidad de la carne vieja y enferma, hambrienta, necesitada, sacrificable, cuya humanidad es una latencia remota". Disponible en: https://inrockslibros.wordpress.com/2010/10/21/joao-gilberto-noll-harmada/

[22]-Flora Susssekind (2005) da cuenta de la aparición, en la narrativa brasileña de fines de los ochenta y principios de los noventa, de narradores que deambulan erráticamente por la ciudad y que en su tránsito ficcionalizan la experiencia urbana de los sin techo y las estrategias de supervivencia en la calle (65)

> amigo sumergido en la memoria, podría evocar alguna figura en la que pudiese apoyarme, para que me sintiera menos extraño con aquel extraño que rengueaba e iba allí frente a mí, pero no, así estaba bien, yo un extraño, él, otro, yo conocía allí un estado de puro desprendimiento, algo así, sin vacilación. (Noll; 2008: 11)

La deriva del protagonista -rasgo también inherente a casi todas las ficciones de Noll- revela una subjetividad despojada que se sostiene apenas sobre los escombros de un tiempo desintegrado e indeterminado. El tiempo aparece como suspendido, desestructurado, y el relato se presenta, en este sentido, como un registro de esos vestigios, de las ruinas de aquellas subjetividades desmoronadas, donde lo biográfico se descompone y lo afectivo se trama en la precariedad, en la imposibilidad de fijar un origen o un destino. La fragilidad, la transitoriedad, la provisionalidad y el deterioro físico de un personaje que coquetea con la muerte desde la primera página pero que, asimismo avanza erráticamente y contamina -o es contaminado- por el transcurso también errabundo de la narración, pronostican una apertura hacia el/los otro/s que pasa, en primer lugar, por la desposesión de los atributos que comúnmente nos definen y constituyen, una destitución identitaria que desemboca en el desamparo pero antes debe atravesar una necesaria ruptura de las composiciones y estructuras tradicionales que han pensado y representado a los sujetos, en suma, un quiebre de circuitos afectivos tradicionales (López, Marambio, Nitschack; 2021: 72).

Los protagonistas de las ficciones de Noll se corresponden antes que con identidades fijas y estables, con cuerpos que vagan, que duermen en terminales, que atraviesan hospitales, que se desplazan sin una dirección clara u operativa, son, en suma, cuerpos que se entregan al deseo sin dirección. Y es que, en lugar de un sujeto pleno, estas ficciones ponen en escena -y se construyen a sí mismas como- un cuerpo residual, afectado por vivencias que no alcanzan a cohesionarse. Sin embargo, dicha

particularidad se complementa además con una suerte de sin rumbo y sin sentido a través de los que se desconfigura un modo de habitar el mundo. Un mundo que ya no funciona como refugio; un territorio que, al igual que las fuerzas y los agentes que lo habitan, ha sido afectado. En este sentido,

> La subjetividad, como resultado de instituciones sociales que han perdido su potencial de crear cohesiones sociales y de filtrar e interpretar la diversidad de afectos a los cuales cada individuo se expone, esta subjetividad, se derrumba bajo las experiencias a las cuales los protagonistas son empujados por los afectos, exponiéndolos a un desamparo radical. (López, Marambio y Nitschack, 2021:73)

Este cruzar fronteras y trascender límites -este vivir "desocupado" que comparten los protagonistas de Noll- encarna la experiencia de un mundo dislocado, impreciso tanto espacial como temporalmente. Dicha imprecisión surge del resquebrajamiento de los marcos tradicionales de convivencia y de una especulación sobre nuevas formas de experiencia compartida, ya no mediadas por la confianza en el progreso o en la racionalidad, sino por un modo distinto de vinculación afectiva, basado en la potencialidad del desamparo.[23]

La precariedad de cuerpos y subjetividades que transitan y se mueven ensayando

[23]-Sigo en este aspecto, la relación entre afecto, desamparo y cuerpo que propone Vladimir Safatle (2019) El autor parte de una teoría crítica de los afectos en la que el cuerpo es entendido no solo como entidad biológica, sino como campo político, histórico y afectivo; y de ahí, explora cómo los afectos no son meras emociones privadas, sino fuerzas sociales que configuran modos de subjetivación, organización del deseo y formas de vida. Safatle desarrolla el concepto de desamparo según la perspectiva de Freud y Lacan y considera que: "el desamparo crea vínculos no solo a través de la transformación de toda apertura al otro en demandas de amparo, también crea vínculos por absorción de contingencias. Estar desamparado significa estar abierto a un afecto que me despoja de los predicados que me identifican. Dicho afecto me confronta con una impotencia que es, en verdad, una forma de expresión del derrumbe de potencias que producen siempre los mismos actos, siempre los mismos agentes. Un cuerpo político producido por el desamparo es un cuerpo en continua desposesión y des-identificación de sus determinaciones. Cuerpo sin yo común y unicidad, atravesado por antagonismos y marcado por contingencias que desorganizan normatividades impulsando las formas hacia situaciones impredicadas. Por eso, el desamparo produce cuerpos en errancia, cuerpos desprovistos de la capacidad de estabilizar el movimiento propio de los sujetos a través de un proceso de inscripción de partes en una totalidad" (23-24).

y ejercitando comunidades inadecuadas, endebles y efímeras, anuncia nuevas relaciones con otros y con el entorno. En tensión con los parámetros continuistas y homogéneos que dicta la cronología normativa, los relatos de Noll se configuran mediante una lógica que sigue lo que experimentan esos cuerpos. Desde la vulnerabilidad y las mutaciones físicas hasta el goce, el placer y, concretamente, el sexo como "lo contrario a una sociabilidad controlada" (Cóccaro; 2017: 260), registrar el derrotero de estos cuerpos deseantes pone en primer plano las potencialidades de asociación afectiva. No hay previsiones ni proyecciones y, sin embargo, la desintegración física no apunta a dar cuenta de una progresión o paso del tiempo, sino que indica otra cosa. Como ya ha señalado Florencia Garramuño, los relatos de Noll se caracterizan por presentar "situaciones y acciones narrativas que no buscan organizarse sobre una trama rígida sino que se desprenden de la linealidad y la significación para mimetizarse con el fluir inconexo e incomprensible de la vida."[24] En este sentido, podríamos decir que la materialidad dinámica de la narración también es afectada por el encuentro y el contacto de los personajes al tornarse ella misma precaria, inestable y porosa. De este modo, lo afectivo opera no solo como la fuerza o intensidad que propicia el encuentro y modalidades alternativas de asociación entre los personajes, sino que además, cada vez que estos aparecen, desequilibran la forma del relato, provocando cortes y deformaciones en la encadenación lógica de los acontecimientos. (Cóccaro; 2017: 267).

El relato también se impregna -se afecta, se contagia- de la vulnerabilidad de los cuerpos de estos personajes mientras experimentan mutaciones, quiebres, dislocaciones y pérdidas. Con contornos cada vez más difusos, cuerpos y relato son sustraídos del tiempo y entregados a la contingencia de lo afectivo; sin embargo, mientras éstos son empujados al límite de la supervivencia, mientras lo conocido avanza hacia la

[24]-Garramuño, Florencia. Presentación de João Gilberto Noll. Disponible en: http://www.joaogilbertonoll.com.br/baires.htm

desintegración, algo se multiplica y prolifera a base de fusiones y modos vinculares que permiten imaginar nuevas configuraciones de formas de vivir en común. Así, la disposición afectiva que presentan los personajes de Noll postula un uso del cuerpo que se distancia de la organización e instrumentalización racionalizada hacia la productividad máxima, dejando ver el carácter producido y absoluto del tiempo. Los agenciamientos afectivos y deseantes que encarnan en los personajes de Noll "crean familias imposibles o compañeros provisorios" (Cóccaro; 2017: 254) que, por un lado, apuntan a lo infructuoso; pero, por otro lado, refuerzan la idea planteada por Spinoza acerca de que no existen generalidades sino singularidades. Más allá de las menciones concretas a ciudades, calles, intersecciones o lugares reconocibles de Brasil, que se irán disipando en sus ficciones posteriores, los cuerpos y personajes en movimiento constante serán los que irán adquiriendo rasgos cada vez más imprecisos en su generalidad para devenir en nuevas sensibilidades y afectaciones y provocar así la desidentificación de conceptos cristalizados.

De ahí su búsqueda de puntos de contacto que, como afirma Paloma Vidal, rescaten a sus personajes de la enajenación. Noll entrevé los inminentes efectos de la mundialización, el fortalecimiento de fronteras, de sus límites y la precariedad de cuerpos y subjetividades que transitan y se mueven ensayando y ejercitando comunidades inadecuadas, endebles y efímeras, nuevas relaciones con otros y con el mundo. (Vidal; 2006: 20). En este sentido, los escenarios que presenta Noll en sus relatos tienden más a la imprecisión y a la borrosidad, ya que de ese modo nos permite pensar en cuerpos al margen de una identidad articuladora. En un momento en que los efectos de la globalización y el neoliberalismo comienzan a evidenciar con fuerza la crisis de las instituciones, y la progresiva "desaparición" de los Estados, la imposibilidad de representar un cuerpo social definido y organizado se traduce en la

emergencia de cuerpos -tal como sucede al comienzo de *Harmada,* pero también, por ejemplo, al inicio de *Hotel Atlántico*- cuya supervivencia depende, y existe en todo momento, de un proceso afectivo que implica toda una gama de relaciones e interacciones alternativas específicas -interespecíficas- entre cuerpos y ambiente. La posibilidad de 'hacer comunidad' supone, en este sentido, tensionar la legitimidad de ciertos cuerpos, identidades y emociones -lo normal y lo abyecto, lo legítimo y lo ilegítimo, lo deseable y lo indeseable- y subrayar el espacio liminar en que aquella se emplaza.

La recursividad y lo cíclico resultan ser las modulaciones temporales que dominan el relato, de ahí que el entorno sobre el que el narrador centra su atención se conforma como un espacio en constante metamorfosis. En consecuencia, podemos decir que *Harmada* se configura en torno a una temporalidad afectiva basada en la errancia, el desanclaje y la inestabilidad perceptiva, que disloca las coordenadas espacio-temporales convencionales.[25] En este régimen, el tiempo no se despliega como continuidad homogénea o narrativa progresiva, sino como una deriva afectiva que fragmenta, repite y reconfigura los modos de inscripción del presente. La ficción de Noll construye así espacios moebianos –sin exterior ni interior definidos, sin organización ni jerarquías fijas entre pasado, presente y futuro–, y en las que lo sensible se convierte en superficie de contacto, apertura y relacionalidad, posibilitando el surgimiento de otros modos de estar en el mundo.[26]

Con anclajes precarios y efímeros, los protagonistas errantes de Noll se precipitan hacia la disolución de sí mismos y del mundo que habitan pero lo hacen en

[25]-La noción de errancia no refiere sólo al desplazamiento físico, sino a un estado afectivo de indeterminación y búsqueda, donde el tiempo no se organiza desde la productividad o el sentido, sino desde la intensidad y la afección.

[26]-En este marco, lo moebiano funcionaría no solo como una estructura formal sino también como una experiencia estética y política, en tanto señalaría un mundo sin centro, sin destino, donde el contacto con lo otro se da de modo precario, afectivo y momentáneo.

pos de un devenir, de una exploración personal que encarna a su vez una transmutación colectiva. La omisión de la historia personal de estos personajes que viajan, se desplazan, permanecen en movimiento constante, es, en una palabra, la omisión de marcos temporales y por ello provoca, por un lado, la emergencia y proliferación de encuentros en los que se destaca una experiencia afectiva, mediada indistintamente por la escucha, la mirada, el deseo, la necesidad; pero, por otro lado, ese vínculo móvil con el mundo afecta tanto al sentido de la temporalidad como el de la territorialidad. La deriva es una deriva en el tiempo. Así, la insistencia en los mapas, los trayectos, los viajes, los itinerarios, las ciudades y las rutas no hacen más que resaltar la pérdida de una organización temporal clara. El presente inmediato sobre el que los encuentros afectivos se hacen, se deshacen y, sobre todo, se potencian, va enhebrando un relato fragmentario que, podríamos decir, emula la forma de flashes e instantáneas; porque la mirada del narrador es una mirada que no busca organizar un relato narrativa o descriptivamente sino que se deja llevar por lo afectivo, como si la mediación con el mundo y con el texto pasara más por lo sensible que por lo racional. (Depetris Chauvin; 2019).

En las primeras líneas de *The Affect Theory Reader* (2010), Gregg y Seighworth observan que, lejos de existir un estado originario o puro del afecto, éste surge como una manifestación intersticial. Afectar es un impacto, y la afectividad, sostienen, marca la relación entre sujetos así como el pasaje de fuerzas e intensidades que se transmiten de cuerpo a cuerpo. En efecto, "el afecto es una prueba persistente de que un cuerpo nunca es menos que la continua inmersión en y entre las obstinaciones y ritmos del mundo, sus rechazos como sus invitaciones" (1).[27] Entendido de este modo, el afecto

[27]-La traducción es nuestra. La cita *in extenso,* dice lo siguiente: "How to begin when, after all, there is no pure or somehow originary state for affect? Affect arises in the midst of inbetween-ness: in the capacities to act and be acted upon. Affect is an impingement or extrusion of a momentary or sometimes more sustained state of relation as well as the passage (and the duration of passage) of forces or intensities. That

singulariza la pertenencia de un cuerpo a un mundo de encuentros o la pertenencia del mundo a un cuerpo de encuentros, pero también su no pertenencia.

Ya en los primeros párrafos de *Harmada*, Noll propone una temporalidad quebrada, suspendida, a partir de la que el relato se estructura sobre breves episodios que se conectan más por intensidades afectivas que por una progresión narrativa coherente. El narrador deambula por lugares difícilmente identificables que, como en la ciudad asediada de Zambra, funcionan como escenario de lo residual, lo arruinado, lo olvidado. En ese sentido, es mediante la omisión de coordenadas cronológicas, y a través de una ubicación espacial tan imprecisa como contundente, que el 'aquí' con el que se abre *Harmada* postula lo que podríamos suponer como una nueva imaginación espacial y temporal, una zona liberada, expansiva, contagiosa, en la que unos cuerpos infectados, enfermos, han perdido la identidad, la memoria, el lugar, pero que, sin embargo encuentran en la inmersión afectiva la potencia de una reinvención:

> Aquí nadie me ve. Y puedo por fin acostarme en la tierra. Aprovechar la tierra que se hizo barro después del temporal.
> Algo se choca con mi hombro. Levanto la cabeza, me pongo panza arriba. A mi lado, una pelota de fútbol. Justo allí, un chico -sí, el dueño de la pelota (...)
> A partir de ahí fue como si el chico se evaporara, allí, frente a mí…Su cuerpo continuaba entero, sí, incluso su herida y todo lo demás, pero él parecía hueco, no sé, lo que sé es que él solamente caminó -entró por una senda en medio del matorral, dejando tras de sí, unas pisadas que un viento leve vino a borrar de inmediato, cubriendo las marcas de las

---

is, affect is found in those intensities that pass body to body (human, nonhuman, part-body, and otherwise), in those resonances that circulate about, between, and sometimes stick to bodies and worlds, and in the very passages or variations between these intensities and resonances themselves. Affect, at its most anthropomorphic, is the name we give to those forces-visceral forces beneath, alongside, or generally other than conscious knowing, vital forces insisting beyond emotion-that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension, that can likewise suspend us (as if in neutral) across a barely registering accretion of force-relations, or that can even leave us overwhelmed by the world's apparent intractability. Indeed, affect is persistent proof of a body's never less than ongoing immersion in and among the world's obstinacies and rhythms, its refusals as much as its invitations" (2010: 1).

> zapatillas, con hojas muertas, hierbas secas, pedazos de astillas… (Noll; 2008: 6 y 7)

Desde el comienzo del relato, se enfatiza la contigüidad entre un cuerpo y su entorno. Un cuerpo recostado, pegado a la tierra; disimulando, camuflando su condición de tal. Una tierra -un suelo- que cambia su estado: se transforma en barro a partir del contacto con el agua, y propicia en el narrador la posibilidad de (con)fundirse, de disolverse -o de fusionarse- en un entorno definido insistentemente por sus rasgos naturales y exuberantes. Ese cuerpo, el del protagonista nómade, sin identidad estable, sin un lugar al que retornar, está atravesado por una experiencia de errancia existencial y narrativa, donde las coordenadas de tiempo y espacio se desdibujan. De ahí que el tiempo avance sin rumbo, como una serie de afectos y percepciones que no se orientan a ningún fin. No hay acumulación ni evolución, sino una sensación de deriva afectiva, un presente sostenido en su precariedad.[28]

La interrelación de esos cuerpos en contacto con la naturaleza pone de manifiesto la convivencia y la colisión de temporalidades. Ya sea que los cuerpos entablen relaciones de continuidad con el suelo -emanen de ellos-, ya sea que presenten una disposición a ser atravesados por fuerzas minerales, naturales, son esos tiempos antiguos y diversos, compuestos por infinitas capas los que contribuyen a alterar la organización cronológica de la narración. De esa superficialidad profunda surge un espacio-tiempo en el que se inscribe una historia que, aunque se presenta como

[28]-Quizás esto puede ser leído en una suerte de continuidad entre *Hotel Atlántico* (2014) y *Harmada*. Entre el final de *Hotel Atlántico*, donde un cuerpo va desintegrándose progresivamente hasta desvanecerse en el mar, y el comienzo de *Harmada*, donde un cuerpo aparece en una suerte de estado inmersivo y afectivo con el entorno, observamos la búsqueda de nuevas orientaciones, nuevas formas de localización, que apuntan a una tensión entre la pura pérdida de referencias y el dinamismo de una potencia de lo viviente que empuja más allá de cualquier esencia al impulso del devenir.

dislocada, puede percibirse en continuidad con algo que la preexiste:

> (…) de repente...algo fuera de mí y que aparenta estar fuera de mí desde siempre, aunque no muestre suficientemente una facción de la naturaleza porque es fluido como un sentimiento, esa cosa que está ahí, fuera de mí, tal vez, hasta tan material como una piedra, si yo pudiera evaluarla con alguna precisión, esa cosa fuera de mí me tira, sí, y si yo me dejara arrastrar, si yo me entregara ya no sería éste que camina por la playa al lado de Bruce, y el silencio con el que camino por la playa al lado de Bruce quedará ahí tan espectral que Bruce no me reconocerá más, y yo tal vez esté metido en una especie de muerte, digámoslo de esta manera, de muerte, pero que es solo un estado mínimo, extraordinariamente concentrado y que aun siendo invisible como un grano de polvo en la oscuridad, atrae, atrae a los otros cuerpos y en esa atracción todos los componentes se chocan y se friccionan tanto, que de las chispas provenientes de estos choques y fricciones nacen otras galaxias que generarán otras a través de la siempre misma atracción y rechazo de los cuerpos... (Noll; 2008: 95-96)

En este enclave 'original' que es *Harmada* los tiempos confluyen: pasado y presente, rituales antiguos usados en la Mesopotamia y hábitos contemporáneos se fusionan para producir una intemperie imprecisa en la cual la pérdida y el extravío coexisten con la vitalidad de sonidos, formas, materias y seres remotos afectando aquí también la organización del relato. El presente inmediato sobre el que los encuentros afectivos se hacen, se deshacen y, sobre todo, se potencian, va enhebrando un relato fragmentario y poroso en el que se produce una mutua afectación de los cuerpos, los objetos, las materias, incluso la materia de la narración.

Harmada expone una forma extrema de impermanencia, en la que el yo, despojado de todo anclaje estable, se transforma en un resto viviente, en una ruina que

deambula por un paisaje social y afectivo en descomposición. Así, Noll desplaza la reflexión sobre las ruinas y los restos hacia el territorio de la existencia errante, donde la memoria, el afecto y la identidad se entretejen en una temporalidad quebrada, precaria y desplazada, que solo puede pensarse desde la fragilidad y la supervivencia intermitente. De este modo, podemos pensar que el autor lleva al extremo el carácter inestable del recuerdo y la identidad, y cómo el afecto -la melancolía, el desarraigo, la desorientación- se convierte en la única forma posible de anclaje. El cuerpo, como ruina viva, es el soporte en el que se inscriben los restos de una historia que ya no puede contarse de forma lineal ni monumental.[29] El protagonista no recuerda con nitidez, no reconstruye su biografía: la transita como un sobreviviente, como alguien que habita los intersticios entre lo que fue y lo que ya no puede ser. En ese sentido, asistimos a un "proceso de deformación y de desaprendizaje de la subjetividad adquirida desde un deseo difuso de adquirir otra subjetividad que emerge de la singularidad radical, sin la perspectiva de una comunidad o sociedad alternativa que logre integrar esta singularización" (López, Marambio y Nitschack, 2021: 74).

Lo que está en juego en *Harmada* es un paradigma que ya no responde a la evolución, el desarrollo progresivo ni mucho menos a la reconstrucción de un mundo. La imprecisión, la intemperie, la exuberancia de la naturaleza, la errancia pero también la recurrencia apuntan más a lo que Jean-Luc Nancy (2013) describe como "en estado de strucción": el montón, el conjunto no ensamblado; contigüidad y copresencia sin principio de coordinación:

> Ya no estamos en búsqueda de descubrir un mundo en parte desconocido, estamos en el amontonamiento vertiginoso de trozos, partes, zonas, fragmentos, parcelas, partículas, elementos, lineamientos, gérmenes,

[29]-Remito aquí al trabajo de Mario Cámara en el que desarrolla la noción "restos épicos" para pensar la narrativa de Noll. "La palabra muda. Espectros y ruinas en João Gilberto Noll". (2015). *Recial*, *6*(8). Recuperado de: https://doi.org/10.53971/2718.658x.v6.n8.12962.

> núcleos, racimos, puntos, ritmos, nudos, arborescencias, proyecciones, proliferaciones, dispersiones por las cuales estamos más que nunca tomados, tejidos, absorbidos y derramados por una prodigiosa masa inestable, móvil, plástica y metamórfica que vuelve menos posible la distinción entre sujeto y objeto, venidos así como entre hombre y naturaleza o mundo. (38)

La *strucción* compromete una temporalidad que no responde a la diacronía lineal ni a los esquemas fecundos o productivos que tienden a la construcción, sino más bien a una suerte de sincronía, a una simultaneidad no coordinada de las cosas en la que ningún orden se hace valer por encima de los otros. En este sentido, lo que leemos en *Harmada* es la idea de un mundo cuyo principio y fin son inciertos; de ahí que se organice a partir de un flujo de intensidades y energías, de una naturaleza sensible y vibratoria en la que todos -instintos, reacciones, irritabilidades, conectividades, equilibrios, catálisis, metabolismos- parecen condenados a meterse los unos en los otros, a disolverse o a confundirse los unos por los otros (Nancy; 2013: 34).

El relato se cierra con el encuentro entre el narrador y Pedro Harmada, el fundador de la ciudad, el mismo día del aniversario de la misma. Más allá del disloque y la superposición temporal que supone este encuentro, lo que se pronuncia en este momento del texto es la idea recurrente de que no hay fin, de que todo puede volver a comenzar una y otra vez, del retorno siempre presente. Narrador y fundador se solapan, el presente y el pasado se asemejan, historia de la fundación y ficción pierden también sus contornos y se confunden. De este modo, el relato no se organiza ni se desarrolla en términos temporalmente lógicos -origen/fin- sino que son la contingencia y la errancia, así como lo cíclico y lo recurrente, los que des-ordenan la narración y nos permiten pasar del sentido al ser-con.

A través de una temporalidad fragmentada y errante, *Harmada* de João Gilberto

Noll, desmantela las cronologías estables y propone en su lugar, una temporalidad afectiva que no busca una totalidad perdida ni una organización estable y progresiva, sino que expone, en su precariedad, la potencia del afecto que sobrevive como forma informe, residuo que interrumpe o subvierte cualquier forma de cierre o resolución. La escritura de Noll, con su lenguaje "invertebrado" (Laddaga; 2007: 83), despojado, y sus imágenes fragmentarias, desestabiliza los marcos de sentido y nos devuelve a una experiencia temporal en la que lo afectivo es también lo que queda, lo que insiste, lo que perturba.

V- Elegía a un tiempo perdido en Balnearios, de Mariano Llinás

Fascinación por las ruinas

Como en *Formas de volver a casa* y en *Harmada*, así como en las *Protografía*s, en *Balnearios* (2002), el film de Mariano Llinás, también es posible rastrear una atmósfera en la que el asedio de lo ausente se conjuga con una temporalidad difusa. En la misma línea que en las producciones antes analizadas, la película de Llinás trabaja sobre un pasado borroso, en apariencia feliz y próspero, que ha sido erosionado y difuminado pero que, no obstante, sobrevive anacrónicamente en el presente bajo la forma de ruinas materiales. Sin embargo, el tono paródico del film lo distancia de la solemnidad que recubre las imágenes de Muñoz así como del estilo más personal y político que se deja entrever en la novela de Zambra y de la estética despojada y errática de Noll. De todos modos, las cuatro producciones comparten una atención al tiempo, a sus inscripciones, a sus huellas, a sus marcas en las superficies -y profundidades- en las materias; algo que apela directamente a la sensibilidad, a recuperar sensorial y afectivamente ausencias que no dejan de hacerse presentes.

La película, que comienza con el retorno a una suerte de atmósfera de la infancia -tanto de la vida como del país, dice Irene Depetris (2019)-, presenta una modulación temporal que, desde el inicio, parecería llevarnos a la melancolía y la nostalgia:

> Este es un film sobre los balnearios. Hace años, en la época de los grandes Transatlánticos, de los grandes Hipódromos, de los grandes Casinos, los hombres inventaron los balnearios. Fue una idea alucinada y festiva. Una idea inocente: creían que el Paraíso era algo posible, inmediato y fácil. Tomaban una franja de la costa marina y la llenaban de palacios, ramblas y palmeras, para después desvestirse y pasar horas y horas en el agua o en el sol.
>
> Los balnearios surgieron como un juego. Los inventó un siglo que todavía jugaba, que todavía era un niño. Es por eso que pensar en los balnearios es siempre pensar en la infancia. En la infancia del siglo, en la infancia del país, y también en la propia. En la felicidad simple y diáfana, en tiempos que evocamos como exaltados y brillantes. Son el lugar de las cosas pasadas, de las cosas buenas. Son, probablemente, algo triste. (0:37-1:53)

Como señala Andreas Huyssen (2007), la fascinación por "las ruinas encubre la nostalgia por una etapa temprana de la modernidad, cuando todavía no se había desvanecido la posibilidad de imaginar otros futuros" (34). La nostalgia es precisamente la que se opone y corroe las nociones lineales de progreso obturando a su vez la organización secuencial del film; sin embargo, es de esa nostalgia reflexiva de la que el film extrae toda la fuerza y la vitalidad de la imaginación. Como señala Svetlana Boym,

> A primera vista, la nostalgia es un anhelo por un lugar, pero en realidad es un anhelo por una época diferente: la de la infancia, los ritmos más lentos de nuestros sueños. En un sentido más amplio, la nostalgia es una rebelión contra la idea moderna del tiempo, de la historia y el progreso.

> El nostálgico desea borrar la historia y convertirla en una mitología privada o colectiva, revisitar el tiempo como espacio, negándose a rendirse a la irreversibilidad del tiempo que plaga la condición humana. (XV)[30]

Es a través de marcas afectivas que Llinás construye un relato cuya voluntad documental se corroe para poner en primer plano otra cosa. En lugar de aproximarse a ese pasado no tan distante como mecanismo de construcción de conocimiento, los relatos breves que se presentan en el film están recubiertos por una experiencia seductora o afectiva, por detalles tan sutiles como trascendentes. Mirar hacia atrás, por lo tanto, no es meramente acercarse al pasado con carácter de irrefutable, sino configurar y adoptar una lectura afectiva sobre el tiempo, capaz de des-figurar el patrón temporal progresivo y discutir el orden de las posibilidades de la ficción. Es decir, más allá del lente documental con el que Llinás se acerca a su objeto, y que le sirve para recuperar figuraciones pasadas, desde el inicio de la película somos advertidos sobre la deriva que el relato irá adoptando:

---

[30]-Retomo aquí la categoría "nostalgia reflexiva" empleada por Boym en su libro *The Future of Nostalgia* (2001). Allí Boym analiza cómo los constantes movimientos de población a nivel mundial transformaron la nostalgia en un mal colectivo, uno de los más extendidos de los siglos XX y XXI. Según afirma, este sentimiento se volvió a partir de entonces una emoción histórica y social, lo cual le confirió un alcance político, permitiéndole proclamar su capacidad para restaurar modelos anteriores ya superados, reconstruir la historia y plantear el futuro, a pesar de que todo movimiento retrospectivo sólo vuelve a un pasado ideal o imaginado por el recuerdo, pero nunca puede hacerlo al pasado realmente vivido. Así, según Byom, el siglo XX comenzó impregnado de utopías y, ante el fracaso de tales proyectos, acabó carcomido por la nostalgia, que sirve de alimento a nacionalismos y movimientos de derecha, así como de material creativo para los exilados. En consecuencia, habría para ella dos clases de nostalgia: la más peligrosa, la "restauradora", característica de los nacionalismos que formulan teorías conspirativas o fabrican mitos históricos acordes; y la "reflexiva", entendida como arma y dispositivo de creación, totalmente consciente de la imposibilidad de reconstruir el pasado: "La nostalgia del primer tipo gravita hacia los símbolos pictóricos colectivos y la cultura oral. La nostalgia del segundo tipo se orienta más hacia una narrativa individual que saborea detalles y signos conmemorativos, postergando perpetuamente el regreso al hogar. Si la nostalgia restauradora termina reconstruyendo emblemas y rituales del hogar y la patria en un intento de conquistar y espacializar el tiempo, la nostalgia reflexiva atesora fragmentos destrozados de la memoria y temporaliza el espacio. La nostalgia restauradora se toma a sí misma muy en serio. La nostalgia reflexiva, por otro lado, puede ser irónica y humorística. Revela que el anhelo y el pensamiento crítico no se oponen, ya que los recuerdos afectivos no eximen de la compasión, el juicio ni la reflexión crítica" (49-50) La traducción es mía.

> Todo en los balnearios es distinto. El balneario es un mundo extravagante, onírico; un mundo de irrealidad. Cuando uno visita un balneario fuera de estación, parecería que estuviera en un teatro vacío, con sus decorados y sus máscaras abandonadas. Siempre hay algo misterioso en ellos, y conmovedor. A los balnearios los imaginó una época arrebatada y arrogante; y cuando esa época se terminó, cuando sus transatlánticos fueron a parar al fondo del mar y cuando sus dirigibles se prendieron fuego, los balnearios quedaron como los únicos sobrevivientes. Como náufragos. Como seres de otro mundo; como dinosaurios. Y este film habla de todas esas cosas. (3:54-4:42)

A partir del desarrollo de imágenes y un montaje que permiten entrar en relación solidaria con las emociones desencadenadas por el imaginario que proveen las ruinas, el film da un paso más al ensayar formas alternativas de practicar la memoria y, en consecuencia, no puede evitar 'moverse' hacia otra cosa que desborda lo puramente documental para expandirse hacia una aventura, "un radical llamado a la independencia y la exploración, a la vez que una nostálgica mirada sobre un espacio en decadencia" (Prividera; 2019); nostalgia de una época promisoria cuyos monumentos y obras faraónicas auguraban un futuro excepcional, fascinante. No obstante, ese mundo irreconocible del que ya no parece quedar ningún brillo, ya no puede ser vivido, aunque sí vuelto a soñar una y otra vez, y por eso pervive solo como ausencia de fortuna, de azar, de posibilidad (Ahmed; 2019: 338). *Balnearios*, en tanto mundo extravagante, onírico; en tanto mundo de irrealidad es una elegía a un tiempo perdido.

Por fuera de la época estival -a la que Llinás apenas atiende solo como un modo de marcar el contrapunto entre lo que ocurre o puede ocurrir en esos intervalos- todo está como detenido, vacío, solitario, abandonado; hasta que llega el verano y el movimiento se reactiva. No obstante, cuando eso ocurre, y el letargo y el olvido se

corrigen en cuestión de días dando paso a la transformación abrupta de las ciudades, la acción se torna cíclica; es decir, a pesar de que vuelven a florecer signos de movimiento, en esos días que no resultan "nada distintos del anterior o del posterior", todo es recurrente; no hay sorpresas ni sobresaltos, prolifera lo general y lo masivo. En contraposición, Llinás se desvía de esta serialidad y se interesa, en cambio, por los intervalos de tiempo en los que todo parece perderse, detenerse. Allí aparecen los espectros, lo lúgubre y misterioso, los hoteles y balnearios habitados por seres fuera de lo común, fuera de la norma; y es ahí, en esos dobleces afectivos donde aparece el germen de la ficción, la posibilidad de la aventura que prolifera en las historias diferentes, no lineales. *Balnearios* necesita contrapesar la nostalgia omnipresente con la vitalidad de la aventura y el misterio; esto es, con la potencia de un relato que apela a afectos anacrónicos, nostálgicos, fuera de sintonía o con falta de *timing*.

Las cuatro partes que componen *Balnearios* funcionan autónomamente como cuatro historias independientes cuyo hilo conductor podríamos decir consiste en rescatar del olvido y el detenimiento esos lugares de juego, ocio, diversión, de encuentros y de extravíos; lugares que guardan, fundamentalmente, un cúmulo de microhistorias asociadas a una temporalidad compleja y afectiva atravesada por anacronismos. Es precisamente en ciertos "pliegues afectivos" (Depetris Chauvin; 2019: 36) que emergen como atisbos de algo que no es la mera historia documental de los balnearios retratados en el film lo que contribuye a construir una atmósfera misteriosa; sin embargo, es también lo que da lugar a la aparición más o menos fulgurante de estas extrañas historias breves que se hilvanan sobre un borde: una orilla que tiene algo de primario, primitivo, algo de extravagante, de onírico e irreal, pero sobre todo, algo épico. Es decir, lo que Llinás recupera de estos lugares son destellos, resonancias de tiempos pasados que, mediante un procedimiento de enrarecimiento basado en el uso del *found footage* y,

en consecuencia, del falso documental, intentan trazar otros recorridos, delinear otros territorios y provocar otros ritmos del tiempo. Son historias paréntesis que cuentan -en el amplio sentido del término- porque las guía una vibración, una potencia o dimensión reflexivamente afectiva en tanto pueden experimentarse como energías que si bien potencian el relato en superficie, se abren paso como episodios vitales.[31]

Con las historias que se tejen en *Balnearios*, entramos en una dimensión en la cual lo común, lo público, lo colectivo se enriquece por la emergencia de lo extraordinario, lo improbable, lo inquietante. Llinás trabaja con las ruinas de estos espacios postergados y los revitaliza a través de la ficción.[32] Su apuesta consiste en dinamizar aquello que ha quedado desatendido, en reparar el letargo mediante una actualización. Las historias en las que repara el film son en sí mismas anacrónicas, menores, laterales y desaprovechadas -como los extraños balnearios de provincia-, hasta que el marco del documental las vuelve remolinos de potencia y de vida. Son, en este sentido, episodios afectivos que brotan sorpresivamente por fuera de un tiempo lineal, continuo; es decir, habitan lo plegado pero así también lo excepcional que esconde lo corriente. Se mueven alejadas de toda masificación, de toda generalidad, por ello, podemos vivirlas como narraciones que fascinan.

[31]-En este sentido, el film tiene algo de cuántica, de movimiento rotativo en el que a pesar de la heterogeneidad de los elementos y materiales empleados, el cruce y el contacto que se da entre ellos promueve cierta amplificación tanto del sentido que estos cruces habilitan como así también del documental en sí mismo.

[32]-Las ruinas representan el testimonio de un espacio-tiempo perdido insertándose en los imaginarios románticos opuestos a la modernidad, la razón y el progreso. Según Andreas Huyssen, los paisajes en ruinas contribuyen a la fascinación en tanto utopía invertida que transmite una promesa desvanecida en nuestra época, la de un futuro diferente (2007: 34).



13:41



13:42

Además de ser una entidad espacial, el balneario constituye un enclave temporal en el que confluyen afectos[33]. Son escenarios en donde se lleva a cabo una sociabilidad

[33]-En una entrevista sobre *Balnearios*, Mariano Llinás comenta "hay algo del espectáculo, del horizonte marítimo que seduce a los hombres desde un lado incomprensible, desde un lado que no se puede racionalizar; supongo que tiene que ver con el más allá, supongo que tiene que ver con los viajes, con el límite físico y la necesidad de trasponer ese límite físico". Quiero decir, más allá del evidente interés geográfico que evidencia la obra fílmica de Mariano Llinás, es ese interés vuelto fascinación, casi obsesión, casi desvelo lo que va tomando forma de terreno de juego; sobre él, las formas, las líneas y las fronteras se deshacen y confunden. Sin embargo, aunque supongamos que esta cuestión está asociada al espacio, es posible pensarla, en cambio, relacionada al tiempo. La cuestión reside en prestar atención a las inflexiones que se esconden entre la tumultuosa multitud de los días y los años; pequeñas, imperceptibles

y una solidaridad particulares; representan una zona de contacto entre cuerpos (casi desnudos) pero a su vez un lugar que, cuando se encuentra deshabitado, moviliza afectos promovidos por esas instancias de soledad. El emplazamiento balneario habilita la proliferación, e inevitablemente las microhistorias que se derivan tienen la impronta de estos lugares, se contagian de sus singularidades: son increíbles, extravagantes, fuera de lo común, siguen el oleaje del mar; van y vienen, se propagan fuera de la zona donde se han generado y pueden llegar a lugares alejados e inesperados. En el silencio y en lo aparentemente improductivo de los escombros, Llinás descubre pueblos sumergidos, figuras legibles, personajes desestimados e historias impensadas, signos de movimiento que los revitalizan; restos y afectos anacrónicos que escapan a la lógica de lo puramente racional y hacen emerger lo sensible, lo afectivo, lo que da vida. De este modo, los relatos que confluyen en el film se revelan como potencias que relacionan el ayer, el hoy y el devenir, mediante una estética que apela a la invención, a lo íntimo, a lo afectivo, a la nostalgia reflexiva, a lo secreto que irriga ordinariamente todo entumecimiento individual y colectivo. Por ello, estos relatos pueden funcionar como paréntesis que elevan lo ordinario al darle sentido espiritual y sensible, facilitando así la emergencia de historias extraordinarias oxigenantes.[34]

¿Por qué decimos que la temporalidad que surge en *Balnearios* resulta afectivamente anacrónica, y más concretamente obsoleta? En el film, Llinás ficcionaliza el régimen temporal empleando un procedimiento que desfigura el ilusionismo objetivo en pos de un artificio exacerbado: usar la estructura del documental para resistir a su forma y apelar al anacronismo de las imágenes para descubrir historias y episodios fuera

---

pero totalmente decisivas en esto de hacer avanzar la Historia. En esas sutiles variaciones que surgen intempestivamente sobre una forma fija es donde el relato muta, crece y se abisma haciendo surgir formas nuevas. Llinás, Mariano "Un experimento con el río" en Paraná Ra'anga. Itinerancia 2011-2013.

[34]-Algo que luego, en el año 2008, podrá verse concretado en su película *Historias extraordinarias*, la que será desarrollada en el capítulo 3.

del tiempo, ubicados en una dimensión desincronizada, ajena al tiempo cronológico. *Balnearios* es y no es al mismo tiempo; se deja permear por la liquidez, la fluencia, la disolución que configuran el espacio que se busca retratar a pesar de las evidentes renuencias. En ese sentido, la tendencia que guía su estructura es la de algo que se escurre, un discurrir que se bifurca en sus afluentes aunque estos nunca lleguen a cruzarse. Al situarse en esa zona ambigua entre el testimonio documental y el simulacro, *Balnearios* desestabiliza las categorías de lo real y lo ficticio. En este juego, se evidencia lo que Jean Baudrillard (1992) describe como "la ilusión del fin": la sensación de que el tiempo histórico se ha agotado y solo nos quedan sus residuos estetizados o parodiados. Los balnearios, espacios turísticos vacíos o decadentes, devienen aquí signos flotantes, escombros que portan restos de promesas de modernidad y progreso. Al construirse a partir de imágenes dispersas, entrevistas falsas y documentos ficticios, el relato que se organiza en *Balnearios* remite a lo que Didi-Huberman (2011b) conceptualiza como un pensamiento que actúa por montaje: una constelación de fragmentos que desarticula la linealidad y permite que tiempos heterogéneos colisionen y dialoguen. Así, el film funciona como un archivo visual anacrónico donde el pasado, el presente y los restos de un porvenir imaginado se ensamblan sin aspirar a un relato real y estable. De esta manera, y en una dirección similar a la que presentan las obras aquí analizadas de Oscar Muñoz, la imaginación ocupa un lugar central en el entramado de la ficción y sus posibilidades infinitas:

> La imaginación acepta lo múltiple y lo renueva sin cesar a fin de detectar nuevas “relaciones intimas y secretas”, nuevas “correspondencias y analogías” que serán a su vez inagotables, como inagotable es todo pensamiento de las relaciones que cada montaje inédito será siempre susceptible de manifestar. (Didi-Huberman; 2011b: 16)

Balnearios se conforma así como una película fractal, un caleidoscopio de formas y lenguajes dispuestos para extrañar al espectador sobre aquello que está viendo. Si ser contemporáneo exige tomar distancia para comprender la época, como sostuvo Giorgio Agamben (2011), hay algo de aquella tarea que se vuelve arqueológica: excavar para encontrar las piezas perdidas, desconocidas; las que fueron olvidadas y las que ya nadie puede ver, aunque conviva con ellas, aunque sean parte de su entorno. Y Llinás, con su ejercicio de iluminar zonas ocultas e inexploradas intenta trazar un camino similar. Ubicado en un ahora temporalmente heterogéneo, asincrónico y habitado por monstruos y fantasmas, se aleja de la forma convencional de un relato para activar una suerte de patrimonio mínimo antes que monumental: historias de sujetos fantasmas, habitantes de mundos singulares y diferidos; en una palabra: anacrónicos.

El duelo, la nostalgia, la pérdida y el extravío son emociones y sensaciones articuladas sobre el paso del tiempo y por ello, implican una relación insoslayablemente compleja con el pasado en tanto no dejan de tener resonancias sobre el presente e, incluso, sobre el futuro. Son, podríamos decir, afectos anacrónicos cuya característica más notable parece ser la capacidad de continuar vibrando casi infinitamente. Son anacrónicos porque vuelven, insisten, resplandecen, provocando que el pasado y el presente no dejen de reconfigurarse más que continua y creativamente. Los afectos anacrónicos pueden contribuir a pensar nuestra experiencia temporal con el pasado desde una perspectiva alternativa a la concepción moderna del tiempo. En este sentido, pensar una composición temporal por fuera de esos patrones, una que atienda a lo híbrido, a lo superpuesto, a lo intempestivo e improbable, a lo atravesado por respuestas incapaces de ser total ni racionalmente aprehendidas, nos posibilita experimentar y producir historias afectivas, sostenidas en temporalidades anacrónicas y retroactivas,

inestables y evanescentes, que se distancian de las formas cronológicas de las grandes narrativas.

Los mecanismos del recuerdo -ya sea en forma de ruinas, restos, escombros, vestigios- desarman la sistematicidad de la memoria y potencian la disrupción, la interrupción, la emergencia de lo afectivo. Y, a su vez, es el carácter disruptivo del afecto el que hace que las temporalidades se (des)articulen de manera compleja: anacrónica. Son afectos anacrónicos porque irrumpen, impersonales, ajenos, impropios, a destiempo; asaltan intempestivamente y desarman la noción lineal del tiempo cronológico. Entre el devenir y lo intemporal, ahí fluyen y se desencadenan estos relatos en los que la memoria, el duelo, la nostalgia, el recuerdo discurren posibilitando el esbozo de ciertas historias laterales, menores, improbables incluso, pero siempre singulares. La sensibilidad, la emotividad, la afectividad que provocan estas historias, rostros, cuerpos, paisajes de restos y ruinas olvidados, abandonados, perdidos o a punto de perderse, se sostiene en relatos mínimos, no monumentales, no panorámicos ni grandilocuentes. Es decir, en detrimento del carácter organizativo, sistemático y homogéneo que proponen las retóricas de la memoria y las estéticas documentales, los afectos anacrónicos vienen a expresar la discontinuidad, la inestabilidad y el desorden que articulan no solo los mecanismos del recuerdo y el duelo sino también la fuerza, la potencia y la deriva de la imaginación. La operación que comparten y activan estas producciones consiste en reconstruir lo disperso, lo que quedó o sobrevivió, los restos de, para producir algo con ese material aunque resulte insuficiente o insignificante; volver a darle un sentido, resignificarlo, subrayando la potencia del resto, no en tanto "restauración sino más bien como reemergencia desplazada que significa un uso inaudito y una potencialidad desconocida" (Cámara; 2017: 16) Podemos decir, por tanto, que tanto Zambra, como Muñoz, Noll y Llinás esbozan relatos que no resultan heroicos,

reparadores, objetivos ni racionales sino afectivos, que trascienden la mera subjetividad y crean otras dinámicas, alianzas, agrupaciones o formas de estar en el mundo. A pesar de compartir un punto de partida anacrónico, cada una de las obras analizadas en este capítulo convoca, moviliza y provoca afectos situados; por lo tanto, las temporalidades afectivas que se traman en el contacto con estas obras o al interior de las mismas, producen modos de ver y evocar renovados, mediante los que se imaginan o se configuran dinámicas vinculares basadas en archivos, huellas y vestigios que persisten.

Capítulo 2

Desplegar el tiempo.

La espera como gesto, deseo y posibilidad.

I- Espera, demora y lentitud como experiencias de lo mínimo

En la temporalidad indeterminada, borrosa y elusiva de la espera, no solo la división temporal entre pasado-futuro se difumina, sino también la separación entre lo vivo y lo muerto, lo presente y lo ausente. Allí, en la quietud aparente aunque tantas veces agobiante que ocupa el que espera, se desarrollan tres películas latinoamericanas: *Rapado* (1992), de Martín Rejtman, *Hamaca paraguaya* (2006), de Paz Encina y *Lejano interior* (2020), de Mariano Llinás. Más allá de que cada una de ellas presente una articulación particular entre una modulación temporal y una modulación afectiva, una mirada más abarcativa nos permite observar que el tiempo demorado, suspendido de estas producciones audiovisuales habilita, de modo singular en cada una, la emergencia de algo del orden de lo posible. En estos films, la espera se propone como experiencia que desdibuja las divisiones temporales tradicionales (pasado/presente/futuro), y como experiencia afectiva y perceptual; no obstante, al suspender el tiempo organizado cronológica y secuencialmente, la espera abre un intersticio para lo potencial.

Demora, dilación, lentitud, detenimiento, son algunas modulaciones temporales de la espera. Quien espera está en pausa y habita una temporalidad incierta, desarticulada e inconclusa; quien espera está inmerso en el discurrir del tiempo, entregado a su imprevisibilidad y a su indefinición; podríamos suponer, en este sentido, que en la espera -o quien espera- se encuentra abismado en una intemperie temporal. La

espera es, por un lado, una herramienta de control y dominación que somete infinitamente a quien experimenta ese tiempo laxo y extendido; pero por otro lado, pausar el tiempo, puede ser entendido como un dispositivo que escapa a la lógica aceleracionista y, en su lugar, posibilita la emergencia de lo espectral, la intensificación del extrañamiento y el fluir de los afectos que se movilizan en este tiempo desplegado.[35]

Por otro lado, y a través de una estrategia que apela al despojo, la sustracción y la prescindencia, los filmes en cuestión apuntan a construir una experiencia de lo mínimo, lo reducido, una sensibilidad de lo consuetudinario que toma cuerpo en lo gestual. En la inmovilidad propia del reposo contemplativo que posibilita la temporalidad de la espera, "se forman meros gestos que no apuntan en dirección a nada" (Han; 2023: 17). Por lo tanto, porque no producen nada, constituyen una pura intensidad; la inutilidad de los gestos está asociada así a una 'inoperosidad' cuya libertad respecto de un fin y una utilidad da lugar a la potencia contemplativa, una potencia que no actúa pero sí agudiza los sentidos, los reactiva. La espera supone, por un lado, una dimensión estática de lo común que parece contener una ligera apertura o posibilidad para que algo suceda, aparezca, se geste; por el otro, en la aparente inmovilidad de la espera, ese acontecimiento de quiebre está impulsado por una disposición afectiva que, además de contemplar lo posible y la diferencia en el flujo temporal extendido, disloca la experiencia cotidiana, familiar y conocida provocando extrañamiento.[36] Esta detención temporal propicia la emergencia de una dimensión sensible no subordinada al relato, en la que ciertas imágenes -especialmente las que exhiben cuerpos inmóviles, gestos

[35]-Esta concepción de un tiempo vivido como duración no cuantificable ni homogénea puede rastrearse en la filosofía de Henri Bergson, quien en obras como *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889) y *Duración y simultaneidad* (1922) distingue entre el tiempo cronológico, medible, espacializado, y el tiempo vivido (*durée*), cualitativo, fluido y múltiple. Percibir el tiempo sería ligarlo a nuestro propio sentido de la duración. Esta noción resulta clave para pensar una temporalidad afectiva y abierta, como la que movilizan las películas analizadas en este capítulo.

[36]- Lo que aquí entiendo como dislocación temporal abarcaría tanto la idea de un tiempo desprendido de sus ataduras cronológicas así como también un fuera de lugar, desplazado ligeramente del aquí en el que ese tiempo podría anclarse.

suspendidos o rostros detenidos- comienzan a funcionar como imágenes-afección, en el sentido en que Gilles Deleuze (1984) las define: no como representación de una acción, sino como intensificación pura de un afecto en estado puro.

Ahora bien, aunque estas películas fueron estrenadas en tres décadas muy distintas y particulares, el desarrollo del capítulo propone un recorrido que no sigue la organización cronológica de sus realizaciones, sino uno distinto. Dicha reorganización no responde a una lógica temporal evolutiva, sino a una forma de lectura que atiende a cómo cada película activa una sensibilidad particular del tiempo y de la espera, y cómo esa sensibilidad convoca, a su vez, una experiencia afectiva distinta en el espectador. El análisis se abre con *Hamaca paraguaya*, una película en la que la espera ha sido frecuentemente leída como estancamiento o inmovilidad, como una forma anquilosada de habitar el tiempo. Sin embargo, aquí se propone otra lectura: no se trata de una espera en tanto parálisis, sino de un modo de atención demorada, intensificada por la gestualidad, por la sonoridad, por la corporalidad y por la exterioridad del ambiente. Lejos de una suspensión absoluta, el film compone un tiempo poroso, cargado de ritmos mínimos y afectos persistentes. A continuación, se verá cómo *Lejano interior* traslada esa lógica a la intimidad del encierro doméstico. El confinamiento y el acecho de la enfermedad -COVID 19- no solo clausuran el exterior, sino que transforman radicalmente el vínculo con el interior, con la cotidianidad y con la percepción. En ese espacio cerrado, el tiempo se torna un paréntesis, y el cuidado -en tanto disposición sensible- se vuelve central. La poesía, proyectada sobre la imagen, intensifica esa modulación: no acompaña ni completa ni se subordina a lo visual sino que marca el ritmo de un tiempo alternativo. Finalmente, *Rapado*, la primera en estrenarse, se aborda no como ejemplo de desafección ni como retrato del sin rumbo, sino como una película en la que el tiempo, si bien marcado por una economía de gestos y palabras, no está

vacío de afecto, sino saturado de intensidad mínima.[37] Si bien aquí la espera no se nombra, ni se alude, la película de Rejtman configura una economía sensible del tiempo que no se organiza en torno a la acción, el conflicto o el desenlace, sino que se dispersa en gestos mínimos, en demoras sin justificación, en desplazamientos sin urgencia aparente. A diferencia de las otras dos películas, que construyen una poética explícita de la espera, en *Rapado* no hay espera nombrada, pero sí una propuesta narrativa que ralentiza y espesa el presente, que pone en primer plano el peso de lo infraordinario, la densidad muda del mundo. Dejar a *Rapado* para el final no implica leerla como culminación ni como cierre, sino como repliegue y retorno: un film que, desde su austeridad y aparente neutralidad, ya anticipa operaciones sensibles que las otras dos películas exploran de manera más explícita pero que en *Rapado* actúan como núcleo formal y político desde el inicio.

A contrapelo de un presente que insiste en avanzar con prisa, sin pausa ni horizonte claro, filmes como *Hamaca paraguaya*, *Lejano interior* y *Rapado* nos permiten reflexionar sobre la dislocación temporal que experimentamos a diario; una crisis que, como señala Byung-Chul Han (2015), no pasa por la aceleración que, según él, ha quedado atrás, sino por lo que llama "disincronía" que "no permite experimentar ningún tipo de duración" (9). Lo que se ha perdido es la capacidad general para acabar y concluir algo, el punto nítido en el que las cosas comienzan y terminan: "el tiempo de vida ya no se estructura en cortes, finales, umbrales ni transiciones. La gente se apresura, más bien, de un presente a otro" (27). En consecuencia, la experiencia temporal se desorganiza, se disloca y surge lo que Johathan Crary (2015) caracteriza como "temporalidad 24/7", un tiempo en el que ya no hay lugar para la reflexión, el descanso,

[37]-Aludo aquí al análisis de Graciela Speranza en "Por un realismo idiota" en el que propone la desafección como una marca constitutiva de las ficciones de Martín Rejtman; y a las lecturas dominantes en torno al nuevo cine argentino de los 90 en las que se enfatiza la deriva, la abulia, el ocio y la falta de horizonte en los personajes que deambulan.

el sueño, ni la contemplación. Ante ese presente asfixiante sin sombras, iluminado las 24 horas, los 7 días de la semana, estas películas exhiben una tensión respecto de ese tiempo abarcativo que consume los excedentes y los resquicios. Lo que proponen las obras en cuestión es una experiencia temporal que desarticula la homogeneización perceptual y estandarizada de un presente devorador, un fuera de sincro liberado de las ataduras y la tiranía del tiempo cronológico, uniforme, no secuencial ni repetitiva. Las tres películas, sin embargo, evidencian diferentes variantes de la espera: en *Hamaca paraguaya* una pareja de campesinos espera que su hijo regrese de la guerra, en *Lejano interior*, la humanidad espera la cura de una enfermedad mortal, en *Rapado*, finalmente, la espera toma la forma de la lentitud asociada a la deriva. Pero también sus espectadores son quienes se ven sometidos a una temporalidad reposada, lenta, en la que las acciones se suceden a un ritmo extrañado, un ritmo que nos obliga a detenernos en lo mínimo, en la profundidad de los sonidos y las imágenes, en la intensidad que viene de atender a los detalles superfluos que quedan luego de que el exceso ha sido cortado al ras. De este modo, estos filmes postulan brechas, espacios y temporalidades abiertas, dilatadas, mediante las que es posible recuperar una capacidad de respuesta sensorial y afectiva en la que lo cotidiano, lo banal, lo superfluo, lo presupuesto son aumentados bajo el lente del detalle minúsculo y la atención a lo mínimo; y nos llevan a experimentar algo del orden de lo extraño, de lo inquietante, algo del orden de lo inusual que supone la contemplación de rituales cotidianos, de gestos que especulan, que conjeturan, que se preguntan y, sobre todo que desean.

Por otro lado, la mirada contemplativa que impone la temporalidad de la espera se asocia en estos filmes a una mirada ascética; sus directores renuncian a la supresión de la distancia: Encina siempre filma de lejos, Llinás prácticamente no interviene en el relato, Rejtman deja que las acciones hablen por sí mismas. En consecuencia, al

recuperar la distancia, la contemplación y la duda, y transformarlas en algo familiar, cercano o cotidiano, es posible recobrar también horizontes de posibilidad, economías de deseo no realizados mediados en cada caso por lo afectivo. Quiero decir, tanto *Rapado*, ópera prima del director y escritor Martín Rejtman, como *Lejano interior*, mediometraje rodado por Mariano Llinás dentro de su propio departamento durante los primeros meses de pandemia, así como el primer largometraje escrito y dirigido por Paz Encina, *Hamaca paraguaya*, proponen una perspectiva política sobre la desafección, la soledad, el encierro, la enfermedad, la desidia y la guerra; en las tres obras, la espera define un ritmo pausado mediante el que se pone en juego una instancia de la inmovilidad- marcadamente visible en *Lejano interior* y en *Hamaca Paraguaya*- y una movilidad desorientada y, por momentos, excesiva -como sucede en *Rapado*- que, en cualquier caso, funciona como un punto medio entre la actividad y la inactividad, y cuyo sentido apunta, antes que a una falta o una superabundancia de acción, a una disposición y apertura hacia la materialidad del entorno y la atención al detalle. Así, en la particularidad del gesto, de lo infra, solo ostensible en una temporalidad demorada, ocurre algo que no termina de ocurrir, una fuerza, un afecto que persiste, se prolonga: un deseo que permanece como apertura, posibilidad y creación.[38]

Tanto el cine de Rejtman, como el de Encina y Llinás se distancian de la

[38]-Desde la perspectiva que plantea el giro afectivo, el afecto no se entiende como una emoción individual ni como un estado interior, sino como una fuerza relacional, prepersonal y transindividual que circula entre cuerpos, objetos y ambientes. Como señalan Gregg y Seigworth (2010), los afectos operan en el umbral entre lo sentido y lo no sentido, como intensidades que "persisten y se prolongan" sin necesariamente cristalizarse en una emoción reconocible. Asimismo, para Brian Massumi (2002), el afecto es un potencial de transformación, una variación de intensidad que se experimenta como algo que no termina de acontecer pero que prepara el terreno para que algo surja: una apertura hacia lo posible. Esta caracterización puede ser vinculada con la idea bergsoniana de *durée*: un tiempo vivido como continuidad cualitativa. Al asociar duración y creación, Bergson entiende que la duración supone un más allá de la percepción psicológica particular y asegura que es el universo el que dura y al hacerlo, cambia, *es* en el cambio, lo que implica que al durar, se renueva, se re-crea, constantemente: "el universo dura. Cuanto más profundicemos en la naturaleza del tiempo, tanto más comprenderemos que duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo" (2005:13). Esta continuidad abierta es lo que permite, en el giro afectivo, pensar al afecto como una fuerza no conclusa, modulada en el tiempo, una potencia que se despliega sin agotarse. Massumi (2002) retoma esta idea al definir el afecto como una intensidad pre-subjetiva que "dura" en el cuerpo, no como emoción cerrada, sino como campo de virtualidades latentes.

perspectiva hegemónica instalada en la preeminencia de la imagen visual y exploran otras posibilidades ligadas al terreno del sonido -incluso la ausencia de él- así como al de las palabras, los gestos, lo mínimo, recursos todos que ponen de relieve los pliegues de lo sensible así como la conexión afectiva con la materialidad del entorno.[39] En ese sentido, podría entenderse que lo que emerge en estas películas es una suerte de auscultación de ritmos emergentes que, mediante la sustracción, el despojo y lo exiguo, contribuyen a desinscribir la temporalidad instituida, progresiva, lineal y ortodoxa. Obturado el ritmo de la vida ante la velocidad y el aceleramiento que provocan potencias destructoras como la guerra en el caso de *Hamaca paraguaya*, la enfermedad que sobrevuela silenciosa en *Lejano interior*, pero así también los procesos -y sus consecuentes efectos- de globalización y progreso en general que la película de Martín Rejtman utiliza como telón de fondo, estas producciones visuales proponen experiencias temporales ralentizadas en las que parece no suceder nada. Sin embargo, una observación atenta y *detenida* de estas películas nos muestra que el tiempo pasa y no deja de pasar en estos filmes, y con él se va tramando una experiencia de la espera que reverbera en el sonido ambiente vaciado de voces concretas, difícilmente asociables a sujetos; así, lo espectral persiste como síntoma de un futuro extraño. En otras palabras, ante la imposibilidad de proyectar un futuro, el tiempo parece haberse detenido; en consecuencia, en estos relatos audiovisuales, en los que parece no haber lugar para pasados ni futuros, como tampoco tonos melancólicos, sino solo un presente que, vivenciado en la dilación de la espera, y desprovisto de un fin, se narra no como el eclipse o la suspensión de la experiencia sino como una vía posible para religar a través de experiencias afectivas alternativas.

[39]-En este sentido, podemos pensar que en las tres películas opera una poética de la ascesis que, aunque en el caso de Mariano Llinás solo sea posible de rastrear en *Lejano interior*, remite en los tres casos a un acto voluntario, siempre ligado a la práctica y al ejercicio contemplativo.

Como sostienen Irene Depetris Chauvin y Pablo Pachila (2024):

> por su carácter híbrido, el cine es un sitio privilegiado no solo para la representación, sino también para explorar las dimensiones experienciales y somáticas. El cine se ofrece como un lugar peculiarmente abierto a la experimentación con los afectos, pues su modo de afectar implica un trabajo con el espectador anclado en lo más propio de su materialidad. (9)

Los directores de estas películas 'dejan hacer', se distancian, entienden su labor como un 'dejar acontecer'. Solo de esa manera, el cine en tanto superficie material afectiva, 'toca' a su espectador, quien en la inmovilidad contemplativa es capaz de ser afectado, no porque su actitud pasiva se lo permita, sino porque, por el contrario, constituye un umbral, una zona de indeterminación para producir algo que no se ha hecho nunca, el umbral de un hecho inaudito que, en estos filmes estará asociado a la potencia de.[40]

En relación con lo anterior, la temporalidad técnica, propia del cine es empleada de modo singular para extender la experiencia temporal y provocar un extrañamiento acerca de la misma. Esto es, la experiencia contemporánea del tiempo se liga indefectiblemente a la aceleración de procesos técnicos de producción que imponen un "régimen mediado y administrado de tiempo, en el que disminuye el lapso temporal que requieren ciertas actividades industriales y aumenta el ritmo y las exigencias de la vida cotidiana" (Molina; 2018:49). Por esto, la temporalidad demorada se contrapone a la noción de tiempo estandarizado que Sylviane Agacinski (2009) ha llamado "la hora occidental", y que no es otra cosa que el tiempo del trabajo, del progreso, de las

[40]-Al no imponerle a su espectador un sentido predeterminado, este modo de concebir el cine, podría pensarse en relación con la propuesta de Suely Rolnik (2019), que entiende al arte como una "máquina afectiva" capaz de desprogramar automatismos perceptivos y producir otras formas de sentir y pensar. Para Rolnik, el arte actúa sobre la sensibilidad, desarma las formas normadas de sentir, y propone otras formas de habitar lo sensible.

máquinas, el tiempo sobre el que el sujeto ya ha perdido toda posibilidad de soberanía. Las películas de Rejtman, de Paz Encina y de Llinás exponen una modulación temporal contrapuesta a la instantaneidad de la técnica actual al ensayar una poética de tiempo dilatado que, sin llegar a entenderse como desmesura, toma la forma de la lentitud y el reposo; de ese modo generan una prórroga a nivel técnico que desarticula las cuantificaciones temporales reconocibles corrientemente y propician una percepción del tiempo cotidiano bajo parámetros extendidos. (Molina; 2018: 49)[41]. El tiempo técnico y el tiempo del sujeto se aproximan en estas películas, paradójicamente a través de imágenes técnicamente mediadas. En ese sentido, ya sea la ausencia y la muerte, la desafección y la abulia, la imposibilidad de contacto o el confinamiento, cuando estas variables irrumpen, obligan a desacelerar el tiempo, y conducen a reorientar el modo de habitar el mundo; a desarticular y explorar configuraciones relacionales y afectivas alternativas en las que lo familiar, lo conocido y cotidiano se va transformando en algo extraño, inquietante y desconocido para que en su lugar emerja la potencia de lo afectivo y lo sensorial. Así, las respuestas afectivas que producen o se producen en estos filmes revelan una experiencia temporal que, basada en la lentitud y la demora, nos devuelve la potencia y la intensidad de religar subjetividades dispersas, erráticas o alejadas entre sí.

[41]-No me detendré aquí en la temporalidad desmesurada dado que será uno de los ejes del capítulo siguiente.

II- Rituales afectivos en Hamaca paraguaya, de Paz Encina

La poética de la espera: una poética gestual

Hamaca paraguaya, de Paz Encina inicia con una toma fija de duración extendida que lentamente se ilumina con la luz natural del amanecer, ayudando a que el espectador descubra a Ramón y Cándida, una pareja de campesinos guaraníes que esperan el regreso de su hijo que fue a luchar en la Guerra del Chaco (1932-1935)[42]. Así, la escena enmarca una suerte de campo o bosque colmado de árboles a través de los que, lejos de la cámara, vemos "aparecer" gradualmente las siluetas de esta pareja; primero imperceptibles y difuminados, los contornos de los cuerpos de Cándida y Ramón van tomando cierta densidad mientras cuelgan una hamaca en la que permanecen sentados a lo largo de la película. Siempre a distancia de la cámara y acompañados por el sonido de la naturaleza y los ladridos constantes de una perra que permanece fuera de campo, el diálogo en guaraní que mantienen los ancianos sugiere un leve fuera de sincro entre lo que escuchamos y lo que vemos; lo cual crea la sensación de una relación ambigua entre el presente y el pasado.[43] De este modo, la temporalidad dislocada que observa Mariano Veliz (2015), o el desfase temporal que componen la película sigue el ritmo de la espera -del regreso del hijo, de la llegada de la tormenta, del frío, de la calma de la perra- y articula todo el relato sincopado que presenta Encina.

[42]-La Guerra del Chaco terminó oficialmente el 12 de junio de 1935, pero debido a las condiciones naturales de la región, el aislamiento y la difícil comunicación, hubo soldados que continuaron luchando durante dos días más.

[43]-Según Mariano Veliz (2015), el film opera una separación de los cuerpos y las voces, lo cual problematiza la construcción temporal del relato e instala la incertidumbre en la articulación de la narración. "Los diálogos", dice Veliz, "parecen remitir al pasado, en relación a las imágenes. Se trata de diálogos en sí mismos espectrales, concebidos como restos del pasado que interfieren en el presente" (76); Cynthia Tompkins (2013) también hace referencia a esta desincronización entre el audio de los diálogos y los labios de los actores, lo cual desestabiliza la voz y crea diálogos ambiguos entre el presente y el pasado (232)



01:40

Todo ha sido puesto en pausa en *Hamaca paraguaya*, y esa espera se narra en el cruce entre intemperie e intimidad, lo que propicia las breves e intermitentes irrupciones de las palabras que interfieren en el sonido ambiente prevaleciente; pero asimismo, el film se construye sobre el contraste entre, por un lado, un fuera del plano en el que se desarrolla la violencia, la guerra y la muerte y, por el otro, el adentro, ese espacio íntimo -aunque exterior- en el que el agobio, la tristeza, la incertidumbre y, de a momentos, la negación, confluyen. Es decir, la espera de aquello que tiene que llegar apunta a algo que está más allá de lo evidente y sin embargo, es allí donde se condensa toda la carga dramática y afectiva; una carga dada no tanto por lo que se ve sino por lo que se omite.

Al centrarse en mostrar la experiencia de la espera, *Hamaca paraguaya* recupera la distancia, la contemplación y la duda a través de una estética que da lugar a los silencios para que en su lugar emerjan los detalles sonoros que protagonizan la película. En palabras de la directora:

> cuando concebí la estética temporal para *Hamaca Paraguaya*, decidí que cada imagen duraría todo el tiempo que fuera necesario para expresarse. (…) Lo que me interesa es que cada imagen capte no sólo la belleza

> exacta de las cosas, sino también los momentos precisos que evocan un detalle perfecto (…). Esos silencios se hacen presentes, las secuencias principales se desarrollan en un clima de silencio lento cargado de un sentido que se expresa sin tapujos, un silencio que deja en las escenas una huella temporal. Un silencio cargado de sobreentendidos, que generan una intertextualidad en la que el espectador participa abiertamente (…) Los silencios elocuentes, lanzados al aire, sugieren lo que puede desaparecer en cualquier momento, dejándonos un instante sonoro como un trazo, una huella, un eco, un vacío siniestro.[44]

Según lo señalado por Mariano Veliz, *Hamaca paraguaya* es un relato articulado sobre una "operatoria sustractiva" mediante la que se cuenta la historia de unos seres anónimos cuya desmaterialización avanza conforme lo hace el film; ubicados en un espacio no individualizado, ni particularizado, lo que puede aludir al extenso aislamiento que vivió Paraguay hasta la década de 1960; primero con la Guerra de la Triple Alianza, luego la Guerra del Chaco y, finalmente, la dictadura de Stroessner. Sin embargo, lejos de ser un espacio cualquiera, indeterminado o intercambiable, el entorno que configura *Hamaca paraguaya* -ese bosque-campo poblado de árboles, atravesado por sonidos y silencios, por gestos reiterativos y materiales cotidianos- compone una atmósfera afectiva singular, profundamente ligada a una intimidad campesina, a un ritmo vital y a una memoria encarnada en la materialidad del paisaje. Más que un "no lugar" genérico, se trata de un espacio intensamente habitado, donde la naturaleza y el entorno cotidiano, doméstico, exterior se integran en una lógica afectiva no moderna, vinculada a otras temporalidades: la del cuerpo que repite gestos agrícolas, la del clima que se anuncia y no llega, la de la espera histórica y la herida nacional. Ticio Escobar

[44]-Encina, Paz (2010) "La hamaca paraguaya. Notas de la directora", FILMMIN Disponible en: www.filmin.es/ blog/la-hamaca-paraguaya-notas-de-la-directora-paz-encina.

(2012) sostiene que el paisaje en el arte indígena no se concibe como escenario o fondo, sino como una forma activa que permite ver un mundo desde otra lógica perceptiva. En este sentido, el paisaje no representa un espacio neutro donde las cosas ocurren sin más, sino que encarna una sensibilidad territorial y relacional. De ahí que, lo que podría leerse como una operación tendiente a la desmaterialización, es en realidad una puesta en escena de lo imperceptible: de aquello que no se presenta como identidad visible pero que persiste como fuerza ambiental, como persistencia de un espacio íntimo y afectivo que reconfigura la experiencia de la espera.

La espera, por lo tanto, se traduce en una sensación de tiempo obturado que no avanza; sin embargo, a la espesura de lo detenido, Encina le añade otras capas que se sincronizan con las dimensiones políticas y afectivas de quienes experimentan un drama personal y familiar que es pasible de extenderse como herida colectiva, de ahí quizás el plano general que prima durante toda la filmación. *Hamaca paraguaya* nos habla de otra forma de quietud, la quietud histórica, que hace que un país permanezca prácticamente inmóvil a lo largo de casi un siglo. En este punto, Isabel Aráoz (2011) entiende que el problema de la guerra aparece en la película no sólo en su dimensión humana y universal sino que también adquiere un valor histórico preciso en el presente paraguayo, a pesar de que la película en ningún momento apela al imaginario de lo "nacional" en la construcción identitaria. Por el contrario, las identidades se articulan alrededor de dos núcleos, la "familia" y la "región" frente a una idea desdibujada de la "patria". El primero nos circunscribe al ámbito de lo privado, donde las emociones nos van describiendo ese tiempo eternizado de la espera del hijo, en la incertidumbre sobre la vida y la muerte. El segundo núcleo, la región, nos delimita un espacio periférico, respecto a una idea de "nación" inexistente, que sin embargo, logra usar los cuerpos para la guerra de fronteras; ese Chaco donde la esperanza de la lluvia o del regreso de

un hijo no es posible. La idea de pertenencia a ese espacio se enuncia a partir de la carencia, de la falta, de lo inhóspito de la región. No encontramos un discurso claro respecto a una identidad enlazada a un lugar determinado. Sin embargo, el film permite construir una identidad diferente, desde el interior de la periferia.[45] Si bien el telón de fondo de la historia parece ser la opresión -señalada en el calor agobiante- y la angustia que experimentan los padres en su espera, la película apunta a la historia y la memoria de un pueblo y su cultura; un pueblo que ansía el fin de la guerra que parece no terminar nunca. Si, como señala Rolnik, un territorio no se define solo por coordenadas geográficas o por un trazado político-administrativo, sino que se configura también como una red de afectos, como una geografía de fuerzas sensibles que marcan una determinada manera de habitar el mundo (2019: 34), el espacio en el que se desarrolla *Hamaca paraguaya* cobra una dimensión política y sensible como zona afectada por la guerra, la espera, la historia.

Ahora bien, ese proceso continuo de vaciamiento al que se refiere Veliz, funciona además en la propia composición de los cuadros que intenta ser suplida o compensada por estrategias que apelan a lo sonoro. En este sentido, y a diferencia, por ejemplo, de la irrupción que propicia la temporalidad de la anacronía, desarrollada en el capítulo anterior, el tiempo pausado y extendido, sumado a la supresión mediante la que se organiza el relato, favorecen el despliegue y la intensificación de una sonoridad que resulta clave para reconocer la ausencia que se busca enfatizar:

---

[45]-Es necesario, además, tener presente que *Hamaca paraguaya* es la primera película de este país en obtener un premio internacional (recibió el Premio *Un Certain Regard* y el premio de la crítica del Festival de Cannes. Poco después, recibió el premio Edad de Oro en el Festival de Cine Europeo de Bruselas). En este sentido, puede considerársela como una obra que ofrece una nueva ventana al mundo, que nos impele a mirar con ojos atentos una cultura, una identidad y un pueblo que narra su propia historia, en el idioma original y oficial de ese país. Se trata de un film que abre surcos en la tierra fértil de ese pueblo inexplorado, para sembrar nuevas perspectivas, nuevos modos de ver y de oír. Isabel Araoz (2011) "Hamaca paraguaya de Paz Encina". *Revista Latinoamericana de ensayo*. Santiago de Chile. Recuperado de: https://critica.cl/cine/hamaca-paraguaya-de-paz-encina.

> El desplazamiento de la imagen respecto al sonido enfatiza la presencia de temporalidades diferentes. No sólo son las mismas tareas de estos viejos campesinos (tender la hamaca, pelar mandiocas, pelar caña, lavar la ropa, mantener el fuego vivo) las que nos ofrecen una idea de reiteración e inmovilidad, sino también estos diálogos que se suceden desgarrados del elemento visual. (Araoz; 2011)

Hamaca paraguaya cuestiona la inmovilidad del paisaje y nos convoca a detener el paso para redirigir la mirada; en ese movimiento, la espera se torna disposición para encontrar palabras e imágenes acordes a la violencia, la soledad y la incertidumbre; lo que prima entonces es una poética de la sustracción que apela a "materializar la potencia de lo que falta" (Veliz; 2015: 73), destacando las ausencias mediante la preponderancia de los sonidos y los desvanecimientos. Minimizar la acción supone, por lo tanto, dar paso a la percepción y a la sensorialidad; pero asimismo, rastrear los efectos de la espera, indagar el modo en que se construye ese espacio de aparente aplazamiento, opera como una zona fértil para establecer un diálogo dinámico con el entorno. Dice Aráoz:

> Desde la primera secuencia notamos la presencia mínima de utilería. La hamaca es el único objeto que se destaca, que no sólo nos remite inmediatamente al título, sino que es también ese micro espacio donde transcurren los diálogos cotidianos y eternos entre Cándida y Ramón. La síntesis total se alcanza mediante la conjunción de dos planos, vertical y horizontal. La intervención del ambiente para la escena es mínima. Sólo se eliminan aquellos elementos que la contaminan y se ajustan los diferentes elementos para que todos entren en la relación tonal del conjunto. Ningún objeto se destaca en relación a los demás. En relación al sonido, podemos hablar de una estética minimalista, que respeta los sonidos del entorno. El espectador sólo escucha (e irá agudizando su oído para retener esos sonidos suaves y naturales) las hojas secas que se pisan,

> el ladrido de un perro (que será la perra), el crinar de los pájaros a lo lejos, la amenaza de una lluvia que sólo caerá al final. La luz interviene también de manera natural. Se reproducen aquí, los días nublados, de poca luz, las sombras, la llegada progresiva de la noche. No hay luminosidad artificiosa. Apenas la luz tenue de una lámpara. Vemos una imagen opaca, afín al tiempo de letargo en que viven los personajes. Se destacan los planos largos que nos ubican en el clima de una larga espera. En el primer cuarto de hora transcurrido, la cámara se ha mantenido fija y distante en un plano general. La intimidad de los personajes se encuentra resguardada, en un tiempo que parece suspendido. Como lo ha señalado su directora, "se trata de una estética del tiempo", de una mirada que no interviene.

En consecuencia, la ausencia de música se completa con las voces tranquilas de los protagonistas que discurren en guaraní ritmadas en contrapunto con los sonidos de una naturaleza que se agudiza en particularidades propias del lugar, imprimiéndole precisión a la identidad paraguaya. El espacio se torna así un espacio sentido: sonoro, climático, visual. El entorno en el que se mueven lenta y espectralmente Ramón y Cándida puede pensarse como una espacialidad afectiva que condensa clima, sonoridad, gestos mínimos y quehaceres cotidianos. En ese ambiente se configura una temporalidad también afectiva: una lentitud, a su vez repetitiva, circular y climática, en la que el tiempo no avanza hacia un horizonte futuro, sino que oscila entre el recuerdo y la espera, entre la amenaza y el deseo.[46]

Hay un fluir afectivo que surge en el tiempo demorado de la espera y que implica la suspensión de aquello que no termina de advenir, una suerte de no concreción

[46]-Como propone Tim Ingold (2011), los entornos habitados no son simplemente escenarios físicos, sino *weather-worlds*, mundos vividos desde dentro, donde la experiencia temporal está tejida por las condiciones del entorno y por los cuerpos que lo atraviesan. En *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, Ingold cuestiona la división entre sujeto y entorno, y propone una ontología relacional en la que el espacio y el tiempo emergen de la experiencia encarnada del habitar. La noción de *weather-world* alude a un mundo experimentado desde la percepción atmosférica, material y sensorial, y no como espacio homogéneo separado del cuerpo.

que podríamos asociar tal vez a la interrupción y al retorno pero que, sin embargo adquiere su potencia política en esta inmovilidad y esta detención cargadas de tensiones e inminencias. Quiero decir, la espera, que en el caso de Ramón y Cándida va tomando la forma de la fe, y la esperanza, aunque también la de la zozobra y la resignación, supone el aplazamiento de un tiempo progresivo, hacia adelante, y por ello da paso a la experiencia de otra cosa.

Ahora bien, la productividad narrativa de la película no apela a la palabra como instrumento rector del relato sino a lo sonoro y lo visual; dos aspectos cruciales que en esta película se complementan por un lado, con una poética de la sustracción (Veliz; 2015) y, por el otro, con una poética del gesto. Mientras que el lenguaje se vuelve escueto, lacónico, breve y repetitivo, va apareciendo otra cosa que es lo gestual. Es decir, *Hamaca paraguaya* recurre oblicuamente a ser contada con palabras; en su lugar, apela a una afectividad alojada en los gestos, en los movimientos por momentos precarios, sutiles y repetitivos que despliegan sus protagonistas; son los cuerpos, los cuerpos ausentes, los cuerpos presentes, los que se desvanecen y aparecen fantasmagóricamente, los que funcionan de una forma extraña y fragmentaria, los cuerpos que observan, que sienten, que escuchan, que hablan desde temporalidades también extrañas y demoradas, indeterminadas. Son esos cuerpos los que se detienen para esperar y en ese movimiento se tornan ceremoniosos, ritualistas no en un sentido religioso sino en tanto engendran alianzas hospitalarias pero no coagulantes.[47] En la temporalidad demorada, lenta y ritualista emerge algo del orden de lo afectivo que reconcilia, vincula y une a través de

[47]-Sigo a Byung Chul-Han (2020) quien señala que los rituales, en tanto acciones simbólicas, crean una comunidad sin comunicación, ya que se asientan como significantes que, sin llegar a transmitir nada, permiten que una colectividad reconozca en ellos sus señas de identidad. Los rituales, según el filósofo, contienen mundo. Generan una fuerte referencia al mundo. Han agrega además que, a pesar de que en la contemporaneidad se perciben como una obsolescencia y un estorbo prescindibles, son esencialmente prácticas simbólicas de instalación en un hogar. La celebración de rituales protege, reúne y une a partir de gestos y acciones compartidas. Su repetición genera una resonancia, que aquí entiendo como fuerza simbólica vinculante, no necesariamente asociada a la idea de una comunidad en tanto totalidad sino a una nueva forma de comunidad.

una expresión compartida, de la gestualidad, el sonido del paisaje, sus detalles intensificados, los silencios y, sobre todo, la espera; ahí la narración y sus significados quedan en suspenso y son sustituidos por sensaciones y gestos.[48] Al respecto, Ticio Escobar (2017) señala que:

> Paz Encina, bien se sabe, hace cine, y lo hace revelando tanto los aspectos más delicados como los más infaustos de la condición humana a través de los rodeos de la imagen y la palabra: a través del desvío (el extravío) de la poesía. Pero el cine de Paz, como toda manifestación cabal de arte, no se circunscribe a los límites formales de una disciplina o una técnica audiovisual acotada: sus imágenes rebasan el espacio de la pantalla, se vuelven calle y texto, memoria dolida y terco principio de esperas nuevas.[49]

[48]-Esta expresividad gestual, mínima y detenida, puede vincularse con la noción de imagen-afección desarrollada por Gilles Deleuze en *La imagen-movimiento* (1984), donde define un tipo de imagen que no representa una acción ni un objeto, sino que condensa una intensidad afectiva pura. Encarnada frecuentemente en un rostro o gesto suspendido, la imagen-afección interrumpe el avance narrativo para exponer una vibración sensible que afecta directamente al espectador. En *Hamaca paraguaya*, los planos fijos, la repetición de gestos y la dilatación temporal constituyen un repertorio afectivo que excede la significación, funcionando más como fuerzas que como signos.

[49]-Recuperado de: "El porvenir de la memoria". *Arkadin*, (6), 42–44; 2017.

https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/article/view/438. Consultado el: 20 de octubre de 2024.



46:38



49:16

En *El gesto menor*, Erin Manning (2025) propone pensar la creación (artística, corporal, estética) a partir de la noción “gesto menor”; esto es, una fuerza incipiente, antes que una forma acabada, pero que, de cualquier modo, afecta el campo de lo posible. A diferencia del gesto mayor, que ya está codificado, visible y legible en los marcos dominantes de sentido, el gesto menor opera en los márgenes de lo reconocible, como una vibración que no comunica un mensaje, sino que activa una sensibilidad. Mediante esta lógica, los gestos detenidos, reiterativos y mínimos que registra la

película, funcionan como fuerzas moduladoras de un tiempo no lineal. Como plantea Manning,

> el gesto menor, aliado al concepto de lo menor de Gilles Deleuze y Félix Guattari, es la fuerza gestual que abre la experiencia a su variación potencial. Lo hace desde dentro de la experiencia misma, activando un cambio de tono, una diferencia de cualidad. (11)

Estos gestos no representan una emoción ni indican una acción específica, sino que crean un campo afectivo, abren una posibilidad sensible en el plano, una modulación de lo que puede llegar a pasar.[50]

Gregg y Seigworth (2010) proponen una definición del afecto en tanto sinónimo de fuerza o fuerzas de encuentros; sin embargo, aclaran que los afectos no suelen constituir expresiones contundentes o especialmente enérgicas, sino que más de una vez se producen, radican más a menudo en todos los eventos minúsculos o moleculares de lo desapercibido. (2) De este modo, la temporalidad minuciosa que implica la resolución de quehaceres cotidianos -particularmente la cosecha, como en el caso de esta película- así como la temporalidad propia de la naturaleza con la que, por momentos, parece sincronizarse el relato, refuerzan la idea -la necesidad- de recuperar la capacidad de percibir el reposo y agudizar la escucha. En este sentido, el afecto emerge en la película, por un lado, a través de la materialidad de estas imágenes, de su potencia plástica y, sobre todo, sensorial; una sensorialidad y una sensibilidad que apela a la escucha del sonido ambiente, natural, y sobre el que se imprimen los esporádicos, lacónicos y espectrales diálogos entre Cándida y Ramón.[51] Pero, por otro lado, en ese tiempo

[50]-Siguiendo a Manning, "lo menor es una variación continua sobre la experiencia. Tiene una movilidad de la que no goza lo mayor: sus ritmos no son controlados por una estructura preexistente, sino que están abiertos al flujo (...) Esta es la desventaja de lo menor, pero también su potencia: que no tiene toda la fuerza de un estatus preexistente, una estructura dada, una métrica predeterminada, que lo mantenga vivo. Fuera de tiempo, intempestivo, inventa rítmicamente su propio pulso" (12)

[51]- Mientras que todo en la película apunta a una temporalidad detenida en la que los sucesos por venir

suspendido en el que la pareja solo puede mecerse en elucubraciones y reclamos ingenuos, los planos fijos y detenidos permiten la pausa que da lugar a la contemplación y a la expresión mínima. En el reposo, la demora, la pausa, que aquí se tornan visibles en el acto paciente pero contundente de aguardar la cosecha, la lluvia, el regreso del hijo, el fin de la guerra, la propia muerte incluso, la temporalidad afectiva de la espera habilita, mejor dicho, propicia la emergencia de lo gestual. Los cuerpos de los protagonistas se mueven siguiendo algo así como una coreografía mínima, se desplazan -poco y lentamente- entablando una relación afectiva con el entorno; una forma de comunicación en tanto experiencia de la intensidad que no puede realizarse plenamente en el lenguaje pero tampoco y exclusivamente a través de la imagen.

Cuando Roland Barthes (2008) analiza la figura de la espera en *Fragmentos de un discurso amoroso*, dice que esta es un tumulto de angustia, un encantamiento de interdicciones minúscula; la espera, sigue Barthes, posee una escenografía organizada y manipulada y está siempre sometida a la posibilidad de pequeños retrasos (136-138). En "la espera, el sentido de las proporciones se altera. Todo adquiere una dimensión escenográfica en la que, quien está esperando sufre, siente angustia, su expectativa desata afecciones diversas" (Torre; 2020: 168). El eje central de la espera es, por lo tanto, ese encantamiento traducido en términos de privación, más concretamente, de sujeción; una inmovilidad impuesta: "recibo la orden de no moverme" porque espero. No obstante, no se trata aquí de una inmovilidad total sino de una permanencia que funcionaría, por un lado, como refugio y resistencia en tanto mantiene abierta la posibilidad del deseo; y, por el otro, como zona fértil de producción artística. La espera, en este sentido, desarticula sin cancelar, la incesante proyección hacia el futuro, así

---

acechan pero no terminan de suceder, desincronizando un modo uniforme, regulado y mecánico de entender el tiempo; mientras esto sucede, la temporalidad propia del cine introduce una nueva sincronización entre el tiempo de la espera que experimentan los personajes y la espera propia del espectador que mira la película.

como también la atrofia y museificación del pasado; es decir, no sortearía el discurrir inevitable del tiempo, pues esa negación o silencio juega como espacio conjetural de posibilidades que habilita múltiples lecturas (Portela, 2023).[52]

En el parágrafo 3 del capítulo "Notas sobre el gesto", Giorgio Agamben (2001) retoma las observaciones que hace Deleuze sobre lo que este último llama imágenes movimiento. Prolongando el análisis de Deleuze, Agamben se concentra en el quiebre de la rigidez mítica de la imagen, lo que permitiría su liberación en el gesto. Para comprender la naturaleza del gesto, sigue el filósofo, es necesario atender al momento de la interrupción y de la suspensión, es decir, su relación con el tiempo, entendido como sucesión cronológica lineal. El gesto, en este sentido, no sería tan solo el movimiento corpóreo de un cuerpo sino también -y más bien- su paralización entre dos movimientos, una suspensión que inmoviliza y, al mismo tiempo, rememora y exhibe el movimiento. Lo que es esencial, continúa Agamben, es, en todos los casos, que esta inmovilidad y esta detención están cargados de tensiones; en ese sentido, podríamos pensarlo como la apertura temporal en la que algo puede advenir. El gesto, como el afecto, apuntan a una dimensión no verbal, no consciente de la experiencia. Siguiendo los estudios de Brian Massummi, el afecto debe pensarse como una suerte de instancia potencial capaz de colorear la experiencia sensorial no-lingüística al darle especial intensidad y fuerza (Gould; 2009: 20). Tanto la relación de los personajes con el ambiente, el idioma en el que se comunican, sus tonos melancólicos e inquietos, así

[52]-Tampoco se trata de entender la temporalidad de la espera en tanto *impasse*. Es Laurent Berlant quien entiende a la noción de *impasse* como un tiempo de vacilación en el que ninguna persona puede avanzar. El *impasse* como estiramiento. Si bien a través del modelo de la espera se podría suponer que el *impasse* insinúa un refugio temporario, Berlant vincula el *impasse* con la impasividad; no obstante, esta noción, cercana a la desafección, no sería apropiada para reflexionar sobre *Hamaca paraguaya*. La ausencia del hijo acecha a los padres que han quedado como detenidos en la temporalidad lenta, sosegada pero conjetural de la espera. En ese tiempo liminal, la muerte del hijo no puede advenir, porque eso significaría la detención del tiempo.

como el minimalismo gestual que ritma el relato, nos conducen a una experiencia cargada de afectividad y sensibilidad poética.

Byung-Chul Han (2023) sostiene que quien está realmente inactivo no se afirma a sí mismo. Se desprende de su nombre y se vuelve nadie: se entrega a lo que acontece. Según esta afirmación, la inactividad tendría un efecto desubjetivizador, desindivualizador, incluso desestabilizador. (27) En este sentido, la espera podría pensarse como un tiempo que no propicia el cambio, ni la transformación propia del devenir, puesto que los personajes viven en un presente eterno, repetitivo, circular y, por momentos, sin sentido: un tiempo inmóvil. No obstante, esa inmovilidad aparente presenta ciertos pliegues a través de los cuales avanza algo del orden del devenir. En otras palabras, aún en esa inmovilidad, o mejor dicho, solo en esa inmovilidad nos percatamos de que algo puede suceder, algo completamente distinto, algo que incluso ni siquiera existe aún.

En la espera que experimentan Ramón y Cándida puede rastrearse un deseo, una apertura en tanto instancia afectiva que reconfigura la monotonía y la uniformidad de un presente que se ha vuelto estático. Quiero decir, el motivo de la espera está determinado por el carácter desontologizante puesto en la posibilidad, que a su vez está estrechamente vinculada a ese deseo cada vez defraudado, a ese deseo que permanece deseo; deseo persistente, deseo aplazado cuya consumación siempre es diferida. Así, podríamos decir, la dilación como expansión del deseo tiene una carga afectiva en tanto es precisamente este último el que abre, desorganiza y altera el ordenamiento lineal del tiempo histórico. La experiencia de un tiempo asociado al futuro es percibida solo como posibilidad. En su incumplimiento, la posibilidad, al permanecer como ella misma, mantiene la experiencia del futuro como futuro.

Esperar hace posible atender a lo minúsculo; en ese sentido, apelar a la contemplación y a la intensificación del paso del tiempo suponen en este filme estrategias que, sin querer modificar nada substancial, solo buscan obtener un momento de retraimiento para extender y amplificar pequeñas acciones, gestos simples que buscan, dentro de la experiencia personal, un poco de serenidad y detención en medio de la premura, la violencia y la muerte. (Rodríguez Montiel; 2024: 37). En *Hamaca paraguaya*, su directora insiste en poner atención a algo que está más allá de lo que las imágenes nos muestran y los diálogos nos dicen; algo que se trama en el orden de lo gestual, de ahí que la temporalidad advenga afectiva, en tanto contiene un anhelo (de lluvia, de presencia, de cambio, de porvenir). Sentarse a esperar, disponer el cuerpo y nuestros sentidos en su plenitud es la vía que nos propone Paz Encina para experimentar el paso del tiempo y revitalizar la *vita* contemplativa.

Esa temporalidad afectiva que teje la película, basada sobre todo en la conjunción entre desaceleración-espera/contemplación-anhelo, propicia asimismo, una alianza extensiva con su público espectador.[53] Es decir, no es solo la experiencia de la ausencia lo que aquí se juega sino también el trazado de una gestualidad que, en su pura medialidad y en su pura comunicabilidad, independientemente de su relación efectiva con un fin, busca, necesita, exige una participación activa de ese espectador que completará la obra. En este sentido, la obra, como resultado ella misma del cruce entre actividad e inactividad que se anuda en la espera, también se completa cuando se brinda a la contemplación. El gesto, como el afecto, es potencia, no medio, ni sustancia, es fuerza que siempre necesita de un otro. Ese otro es el que lo completa para que así el

[53]- Dice Natalio González (1988) que la hamaca es una metáfora de lo que fue el tiempo para los paraguayos durante siglos. Una vida lenta, apacible, sin las urgencias y requerimientos de hoy -horarios, tráfico pesado, cuentas que pagar, etc- mecida por la calma. Si hoy la hamaca va camino al desuso es porque la cultura de la lentitud que ella representa ha cedido paso a la de la celeridad, del estrés y la presión alta. Ya no hay tiempo para disfrutar de su vaivén porque el apuro asedia por los cuatro costados de la supervivencia.

gesto se torne otra cosa. La demora, la pausa, el reposo traspasan la materialidad de la obra y son también experimentados por sus espectadores; del *gestus*, al gesto y de ahí al *gestare*, lo que nos ofrece esta película es una alternativa para "llevar de acá para allá", para movilizar algo que está más allá de las palabras, que permanece sigiloso entre los pliegues de una sensibilidad que espera ser estimulado.

III- Habitar la espera en Lejano interior, de Mariano Llinás

Espera y extrañeza

En julio de 2020, cuatro meses después de que en Argentina se declarara el aislamiento social, obligatorio y preventivo a causa de la pandemia originada por el COVID-19, el director de cine Mariano Llinás vuelve a sorprendernos con otro experimento audiovisual. Mientras la pandemia y el encierro se van tornando los rasgos más visibles de la cotidianeidad actual, Llinás estrena *Lejano interior* (2020), un mediometraje de cuarenta minutos compuesto por nueve poemas que se sobreimprimen a las imágenes que documentan el encierro. Por esos días, nuestro modo de habitar el mundo ha cambiado para siempre, no lo sabemos con certeza todavía pero la sospecha es lo único que sobrevuela. En un momento en el que el mundo se ha vuelto inhabitable, en el que la circulación y el desplazamiento ya no son posibles, excepto en nuestros propios hogares, el tiempo también parece haberse suspendido, dando lugar a otro modo de experimentar el ritmo de la vida.

El video, que se enuncia a sí mismo como poemario, comienza -intempestivamente- con una serie de sonidos instrumentales superpuestos; la coexistencia de lo disonante, de lo inarmónico, será el modo en que se articularán las imágenes, los sonidos, los textos, los poemas, el registro documental, el cine y la

fotografía. Hay dos elementos cruciales pero ausentes sobre los que quisiera enfatizar en esta producción. El primero de ellos es la voz en *off* de aquel narrador que estructuraba el relato en sus películas previas; recurso que Llinás ha sabido explotar con creces en sus obras anteriores y que, aquí, en *Lejano interior*, no se utiliza. El segundo, es la extensión, ya no desmesurada como la que presentaban sus dos últimas películas, la que, en este caso, se reemplaza con una extensión, digamos, breve.[54] Ambas "faltas", podríamos pensar, se justifican a partir de la utilización de un género literario que, hasta el momento no había sido explorado por Llinás: la poesía.[55] Quiero decir, si el uso de la voz en *off* funciona en sus otras películas como instrumento rector que, según el propio Llinás, permite construir "relatos variados, caprichosos e imprevisibles"[56], a través de un recurso cuya singularidad reside en "la capacidad de resumir largas porciones de tiempo en un par de apuntes o en un par de hechos, de ensayar biografías en espacios de pocos minutos, de desarrollar tramas complejas y ofrecerles intrincadas explicaciones"[57], si ese instrumento, decía, aparece en este contexto de aislamiento en forma de versos breves y, podríamos agregar, demorados, ¿qué es lo que se ha modificado? La sospecha es que Mariano Llinás, quien hace de la abundancia de palabras el recurso proliferante

---

[54]-Cuando me refiero a la presencia de la voz en *off*, apunto a *Balnearios*, *Historias extraordinarias* y *La flor*. La desmesura será el rasgo principal que trabajaré en las dos últimas películas, en el capítulo siguiente.

[55]-Gonzalo Aguilar (2006) entiende que el cine de Mariano Llinás es hipernarrativo. En él, la voz se independiza de las imágenes como si se tratara de una ficción literaria o de un relato esencialmente oral donde el predominio del dispositivo narrativo configura una infinita potencialidad de relatos. Por su parte, Sandra Contreras señala que, en *Historias extraordinarias*, "la emisión continua de un relato", produce, "una conversión del espectador en oyente en la que resplandece el aura de la narración benjaminiana" (2013: 365) No obstante, no me detendré ahora en los usos de la forma novelesca y su prodigalidad (Contreras; 2013) ni en lo que la crítica ha caracterizado, refiriéndose al cine de Mariano Llinás, como un cine, exagerado, caudaloso (Kratje y Dagatti; 2017), que, como dice Marcos Zangrandi (2018) por su preferencia a la palabra leída y por el modo de desarrollar los episodios, podría haber sido una novela. Estas cuestiones serán abordadas más en detalle en el capítulo siguiente.

[56]-Casas, Llinás, Lingenti (2010) "Un intenso encuentro de cine y literatura". Recuperado de: https://eternacadencia.com.ar/nota/un-intenso-encuentro-de-cine-y-literatura/5872

[57]-Roger Koza, Entrevista "Las sorprendentes aventuras de Mariano Llinás". Recuperado de: https://www.conlosojosabiertos.com/las-sorprendentes-aventuras-de-mariano-llinas/

que prolonga, extiende y hace crecer la narración, ya no recurre, en este caso, al exceso de palabras ni a la duración inusitada, sino que lo que sobreviene es la extrañeza de un tiempo -aunque también de un espacio- que ha cobrado otra dimensión y que, por lo tanto, precisa de otro abordaje, de otro lenguaje y otra forma.



1:50



5:25

Lo que se pone en juego en este poema filmado es que su temporalidad responde a un ritmo poético. Es decir, la experiencia del tiempo en *Lejano interior* es doblemente

afectiva: por un lado responde a la del confinamiento-pandemia, que podemos asociar con una espera externa; por el otro, a la de la introspección poética, vinculada, en este caso, a un ritmo interior. De este modo, el poema no funciona como mero acompañamiento ilustrativo de las imágenes ni como ornamento verbal. Al contrario, los versos configuran una forma de habitar la espera. Si la cuarentena impone un tiempo exterior, ralentizado, incierto y, por momentos, amenazante, el poema, con su ritmo interno, deviene forma sensible de ese tiempo suspendido, modulándolo y orientándolo hacia la contemplación. En este sentido, el poema no narra el encierro ni lo traduce, sino que se sintoniza con su latencia, con su "todavía no", con su condición de tránsito. Los poemas de Llinás encarnan una temporalidad alternativa, íntima, contemplativa, que se enlaza con la espera no como vacío paralizante sino como apertura del mundo interior.

En *Lejano interior* pero mucho antes en *Balnearios* (2002), así como en *Historias extraordinarias* (2008), y en *La flor* (2018) el desplazamiento por el espacio, el viaje y la aventura constituyen la condición de origen de estas películas (Koza; 2020), y el motor que pone en movimiento a las palabras, haciendo proliferar un relato que puede no detenerse porque a cada paso descubre paisajes, tramas, mundos e historias comunes. Sin embargo, en *Lejano interior* el planteo es leve pero concretamente diferente: el viaje, antes entendido como un mecanismo de conocimiento, deja de ser en el contexto de pandemia una herramienta en términos positivos y pasa a ser una amenaza. Es decir, aquella relación con el mundo que el viaje nos iba a permitir experimentar se ve ahora obturada y se traduce en una imaginación compartida también obstruida. De este modo, y a pesar de que "el virus nos comuniza", el aislamiento atenta contra la proyección de una experiencia común y devela el síntoma de un futuro extraño.[58]

[58]-Tomo la expresión "el virus nos comuniza" de Jean-Luc Nancy (2020), quien hace un juego entre "el virus que viene del comunismo, del país más grande del mundo y cuyo regimen es oficialmente el

Un evento irrumpe y nos obliga a desacelerar el tiempo. Así, el tiempo que transcurre en el contexto de confinamiento es ahora un tiempo indeterminado; lo que Safranski llama "un tiempo del cuidado" y que, en cierto modo, despierta lo incierto, lo imprevisible, lo abierto. Lo que surge en *Lejano interior* es el tiempo de la espera, el tiempo desprovisto de un fin; un presente imprevisible y dilatado que, aunque avanza lento, conduce, sin embargo, a reorientar el recorrido hacia el adentro, lo cotidiano, lo -aparentemente- siempre igual.[59] De este modo, tal como observa Roger Koza, en un espacio contraído, sin lugar adonde ir y con todo el tiempo encima, aunque ahora disociado del movimiento, había que doblegar las inclemencias que hieren al aventurero. ¿Qué filmar? ¿Qué contar? ¿Cómo viajar, o también: cómo volver a emprender un trayecto cuando el horizonte se ha acotado? Pues bien, lo que propone Llinás es reorientar la posibilidad del relato: filmar el espacio interior, proyectarlo como lejano a través de una forma breve -ya sea por la extensión del filme como por la brevedad de los versos que componen el poemario pero asimismo por los microcosmos que improvisa en ese tiempo demorado y en ese espacio comprimido- suponen explorar lo desconocido, expedicionar y descubrir Nuevos Mundos, lo que en términos de Safranski implicaría "imaginar diferentes transcursos vitales" (46); sin embargo, en este momento, las coordenadas de un nuevo modo de vivir están también puestas en suspenso. No hay certezas garantizadas, ni programas de acción claros, toda afirmación de solidaridad tropieza con la necesidad de guardar distancias. No hay visión de mundo porque no hay

---

comunismo" (17) Las ideas planteadas por Nancy resultan claves para la lectura que aquí proponemos sobre el film de Llinás, en tanto considera que el virus nos puso en pie de igualdad y nos reunió en la necesidad de hacerle frente juntos (19).

[59]-Dice Safranski (2017) "el cuidado está dirigido al tiempo. Despierta lo incierto, lo imprevisible en él. El ser humano se preocupa porque mira al futuro y no se disuelve por completo en el instante (…) Nos preocupamos porque no podemos saber cómo se desarrollará la situación, en la que uno tiene intereses o de la que depende. El cuidado se refiere a un todavía no" (70). Esto que Safranski identifica como lo imprevisible, lo que aún no ha acontecido, y que, por lo tanto, guarda algo del orden de la contingencia puede asociarse con una modulación afectiva. Esto es, de acuerdo con la caracterización propuesta por el giro afectivo, los afectos, siempre vinculados a la labilidad, la sutileza y la contingencia, encontrarían en la espera una disposición propicia para irrumpir, alterar, conectar o actuar (Macón y Solana; 2015: 16).

un mundo visible, ni tampoco perspectiva de porvenir porque no se sabe hacia dónde, sobre dónde apuntalar el nuevo comienzo. ¿De qué manera, entonces, es posible crear durante la pandemia una imaginación del porvenir por fuera de las ciudades? Lo único visible, la única posibilidad sobre la que parece factible emplazar un punto de partida es el interior.

Miniaturas artificiales

A diferencia de la película de Paz Encina que se desarrolla íntegramente en un espacio exterior, en una intemperie cotidiana, familiar pero expuesta, en *Lejano interior*, desaparece el afuera y las acciones se concentran en la intimidad de lo doméstico, enfatizando la temporalidad dilatada del confinamiento obligado. Sin embargo, pese a esa supresión del afuera que siempre aparece representado desde la perspectiva íntima, se advierte una tensión: el espacio cerrado del interior va adquiriendo fluidez y complejidad, y va adoptando progresivamente la forma de una apertura.



7:19

En la pausa indeterminada de la espera -que aquí se liga con un confinamiento involuntario- se advierte un espacio en el que habitamos desde siempre, un espacio

conocido pero ignorado. Es en ese pliegue en el que emerge una disposición, un ejercicio del no-hacer que explora las posibilidades que ya están latentes en las cosas, en lugar de intervenir activamente en ellas. El movimiento y la apertura que en las películas previas de Llinás propiciaba el viaje y la aventura, aquí se rediseña: ahora el paisaje cotidiano se transforma a través de la espera y la extrañeza que provoca ese mundo nuevo, activando prácticas afectivas del espacio doméstico. La espera, entendida como disposición a que algo suceda, adquiere una dimensión tanto afectiva como política en tanto es una forma de estar en el mundo que produce una conexión con el entorno -aunque reducido, en este caso, al departamento del cineasta- cuyos límites, lejos de resultar restrictivos, se tornan difusos, porosos y expansivos. La expansión y el borramiento, sin embargo, no se limitan al espacio físico sino que también afecta la relación entre cine y poesía, que aquí se entrelazan como modos de habitar el tiempo y de abrir nuevas formas de sensibilidad.

Al poner en contacto esas dos materialidades -la imagen en pausa y el verso en movimiento-, *Lejano interior* compone una zona de indeterminación sensible, donde los límites entre palabra e imagen, entre literatura y cine, entre afuera y adentro, también se vuelven porosos. Pero entonces, ¿dónde termina el cine y dónde comienza la literatura? O, ¿dónde encuentra un límite la literatura para que el cine emerja? En esta película, esa pregunta se desactiva porque lo que se borra es precisamente la necesidad de que esa frontera exista. Poema e imagen coexisten sin jerarquías desestabilizando la frontera entre prácticas y provocando un roce, una contaminación y una transformación mutua. A pesar de que *Lejano interior* se presente como mediometraje, aquí la poesía no resulta un mero añadido a lo visual sino que forma parte de la textura misma del film. El verso no funciona como traducción verbal de la imagen, ni la imagen como ilustración de la palabra. Poema e imagen coexisten como modulaciones de una misma sensibilidad,

como formas de temporalizar la experiencia del encierro. Si el cine escribe con la luz y el movimiento, y la poesía compone con el ritmo, lo que se produce aquí es un cruce rítmico: una manera de suspender el tiempo, de habitar la espera, de afectar y ser afectado más allá de los géneros, de las disciplinas, los lenguajes.[60]

Una placa, fondo negro, nos anuncia el índice-recorrido-viaje que seguiremos a continuación y, de inmediato, un deseo decretado a modo de cita literaria: "que sean nuestras casas como barcos".[61] La vuelta al interior olvidado, desconocido, extraño por lejano es una invitación a la puesta en movimiento, un viaje hacia lo cotidiano tramado mediante el cruce entre literatura, cine y música. En tal sentido, la proyección imaginaria del espacio doméstico y los objetos que lo habitan entabla una conexión afectiva y compartida con la materialidad del entorno. Allí convive lo heterogéneo, el misterio de lo que olvidamos y ha quedado atrás pero que es preciso (re)conocer y reapropiarnos; un espacio recurrente pero ignorado en el que es posible descubrir una experiencia particular en la que las palabras, esa invención extraordinaria, ahora en forma de versos- vuelve a ser la protagonista de la historia. A partir de un recurso que nos induce a mirar las cosas desde otros ángulos, a alterar la perspectiva normalizada, Mariano Llinás proyecta un espacio alternativo pero posiblemente habitable, un lejano interior narrable, un nuevo territorio común -aunque no indiferenciado- entre cine y poesía. (Zangrandi; 2018: 149).

No es casual entonces que lo primero que veamos sea una biblioteca: sobre esas imágenes que reproducen la acumulación de libros viejos, clásicos, mezclados con discos musicales se imprimen los versos que el espectador-lector puede ver-leer

[60]-Nancy señala que "es difícil hablar cuando la palabra deja ver su pobreza" (2020:21) El autor se refiere puntualmente al contexto de pandemia experimentado en su fase más extrema durante 2020, y explica que ya sea tecnocientífica, política, filosófica o moral, toda palabra, muestra su debilidad. No hay saber garantizado, ni programa de acción o de pensamiento disponible (21).

[61]- La cita corresponde a la obra de teatro *María Pineda* (1923), de Federico García Lorca.

grabados sobre las imágenes de objetos, en general, vistos desde perspectivas inesperadas, incómodas, que muestran el desorden de lo íntimo; pero también de lo caótico que supone la convivencia de libros impresos sobre imágenes, el sonido ambiente y, de fondo, la intriga de una ficción que no alcanzamos a ver pero intuimos por la música típica de una película de aventuras que suena cercana en ese interior. De este modo, lo doméstico va trazando un relato nunca visto/leído, único y por momentos azaroso a partir de tomas que simulan una ciudad, solo que su arquitectura edilicia es la arquitectura que diseñan las bibliotecas que se levantan, enormes ante los ojos del espectador. Así, el descubrimiento del interior, el (re)encuentro con lo inmediato olvidado, emerge como por primera vez bajo el signo de lo desconocido e inquietante.

Como si se tratara de un catálogo de naturalezas muertas, las cosas parecen algo que no son: un cohete -miniatura dispuesta en la biblioteca- es a la vez fuerza, tótem, monumento, faro, altiva torre; como sea, "un territorio nuevo se abre tras este objeto, o éste, al revés, supone el fin de algo" (15:45). La emoción y el vigor de las palabras cobran fuerza, se expanden y se acercan a las fronteras, tanto de las zonas oscuras del departamento como de las del exterior; y en la confluencia, en la "inesperada reunión" (17:21) que se produce sobre el espacio impreciso de lo cotidiano se traman posibles intrigas tejidas en torno a algo inminente que está por suceder, algo que agrieta la monotonía acostumbrada.

Lejano interior es una película de y sobre objetos que cobran vida a través de la sugerencia o la invitación a fabular; una sugestión que es propia del cine de Llinás, siempre tendiente a arrastrarnos hacia la aventura, lo desconocido, a guiarnos por caminos inexplorados. Y es que precisamente la necesidad imperiosa de fabular surge en un momento en el que la realidad y el presente se tornan inquietantes y angustiosos, al tiempo que el futuro va convirtiéndose, quizás como nunca antes, en algo difícilmente

imaginable. En ese sentido, el tiempo de la espera es un tiempo afectado que provoca extrañeza en quien habita y recorre el interior como por primera vez; de ahí su detenimiento, su demora en lo concreto, que alumbra lo que está más allá. El lirismo talla en la extrañeza de las cosas concretas y los objetos son ahora elementos cuyos límites se difuminan, dando por resultado una mirada que transforma la planicie cotidiana en un territorio afectivo e hipnótico; surcado por una temporalidad en la que se que conjugan: el detenimiento de las imágenes -cuyo estatismo coquetea con la fotografía-, y el tempo de los versos que aparecen en la imagen marcando el ritmo de la lectura.

Llinás filma la quietud de esos objetos que reposan desde quién sabe cuándo en rincones frecuentes y no tanto. Y la imagen adquiere ese estatismo, se contagia de la inercia provocando que el movimiento sea casi imperceptible (Pugliese; 2020: 111); sin embargo, la alternancia rítmica de presencia y ausencia, de encubrimiento y desvelamiento que marca la aparición de los versos cortos, de una palabra, contrastados con versos mucho más extensos pero inscriptos lentamente sobre las imágenes, mantiene despierta la mirada, tal como la atenta vigilia del Peregrino. Así Llinás recupera la distancia y el vacilamiento al transformar lo familiar y lo cotidiano en algo extraño, inquietante, misterioso y místico a la vez.

No obstante, nos propone una alternativa que, en primer término, nos llama a observar en esa lentitud los contornos nunca vistos de lo cotidiano, los detalles mínimos de un interior para convertirlos luego en sucesos extraordinarios que le dan un giro a la rutina. De este modo, el detenimiento y la contemplación avivan la pregunta por aquella invisibilidad, poniendo en primer plano tanto a los objetos como a los momentos triviales que conforman lo doméstico, y en ese movimiento hacia lo mínimo e inapreciado “desarma la necesidad de una narrativa presionada por la idea de rapidez,

velocidad y causalidad" (Oliver; 2023: 34). Así, la temporalidad se reordena según el estado de contemplación mediante el que la cámara nos ayuda a percibir la intimidad del espacio interior desde ángulos no trazados. La espera, por lo tanto, resulta de un proceso de percepción de lo lento, de lo ritmado, que poco a poco va disponiéndose para desplegar la potencia de sentidos imaginarios y posibles. Dice Maurice Blanchot (2007) en *La espera el olvido* que "la espera empieza cuando ya no hay nada que esperar, ni siquiera el fin de la espera. La espera ignora y destruye lo que espera. La espera no espera nada". (39). En consecuencia, podríamos pensar a la espera como la postura mental de quien está inactivo y contemplativo y, por ende, es capaz de advertir el espacio que en el que se encuentra desde siempre. Como advierte Byung-Chul Han (2023):

> Solo en la inactividad nos percatamos del suelo sobre el que pisamos y del espacio en el que nos hallamos. La vida se pone en modo contemplativo y vuelve a montarse sobre su secreta razón de ser. Se encuentra consigo misma y se contempla a sí misma. Llega hasta su inmanencia profunda. Solo la inactividad nos inicia en el misterio de la vida. (33)

En esta temporalidad pausada del encierro, espera e inactividad se traman para ejercitar un movimiento que busca extraer las posibilidades que están ya latentes en las cosas, -en los objetos- en lugar de intervenir activamente en ellas.

En *El ansia*, Susan Stewart propone que el souvenir debe ser visto como un emblema de la nostalgia que toda narración revela. Se trata, como especifica Jordana Blejmar (2015), de un objeto que recuerda un lugar, a una persona o un acontecimiento. Domestica e internaliza una experiencia externa; es decir, no la vivida por el que produjo materialmente el objeto sino la experiencia de segunda mano que tuvieron sus

dueños con ese objeto. Ese valor agregado de los objetos, sigue Blejmar, queda de algún modo adherido a ellos, como dormido, a la espera de que una narrativa lo vuelva a poner en primer plano (280).

Ese poder evocativo de los objetos al que aluden Blejmar y, sobre todo, Stewart es, en verdad, el motor narrativo que estructura todo *Lejano interior*. Es decir, los objetos, las cosas que por la noche parecen cobrar vida y alterar el orden de la vigilia, operan como las huellas de un tiempo vivido, de una experiencia anterior de la que, sin embargo, ya no funcionan como indicios de un pasado, como arraigos de una memoria sino que ahora, en un presente extraño, son capaces de recobrar los horizontes de posibilidad no realizados. Objetos de uso cotidiano, *souvenirs*, miniaturas, azarosa colección, recuerdos, baratijas, coexisten, diversos y desfasados, para proyectar ese mundo nuevo al que aspira llegar el viajero. En este sentido, la proyección de las palabras puede ser entendida como el recurso visual al que apela el director para enfatizar el impulso mediante el que las posibles y potenciales historias contenidas en los objetos son activadas y liberadas. Los objetos no son símbolos o referencias del pasado, sino que funcionan como la potencia afectiva de un relato posible; un relato que, en el tiempo incierto de esa espera particular, posibilita entrever algo después. En ese sentido, es, como diría Jane Bennett (2022), la fuerza vital de las cosas lo que las torna "entidades vívidas no del todo reductibles a los contextos en los cuales los sujetos (humanos) las disponen, nunca enteramente agotadas por su semiótica" (38-39). Esta vitalidad, sin embargo, no se expresa de forma dramática, sino que modula el ritmo del film, proponiendo una coreografía silenciosa de cosas que, sin moverse visiblemente, alteran la atmósfera, afectan al espectador y resuenan con el tiempo suspendido que domina toda la película. De este modo, el poder vibratorio de los objetos que oscilan entre lo inerte y lo inanimado, los revela como hilo conductor de historias desconocidas,

"como dispositivos para la fantasía, como un punto de origen de la narración" (Stewart; 2013: 94). *Lejano interior* no narra una historia en torno a los objetos que allí se registran. A través de su opacidad, de su permanencia silenciosa, y su desfase temporal, estos elementos domésticos articulan un relato menor, espectral y vibrante, que se despliega no en la acción, sino en el campo de lo posible.

Ahora bien, aunque podríamos pensar, como Blejmar, que el valor de estos objetos reside antes que en su autenticidad, en los relatos que lo rodean, no debemos olvidar que lo que se reactiva en torno de ellos es una disposición proyectiva y esto sucede porque permanecen a una cierta distancia: los envuelve un aura de lejanía y, por ello, en ese presente extraño e inquietante, se revisten nuevamente de un aura que hasta aquí había permanecido dormida, "latente". La apuesta del film radicaría, en este sentido, en ofrecer a esos objetos potenciales devenires, "detectar y activar esas potencias dormidas, agotadas o diferentes en pos de nuevos sentidos" (Escobar; 2021: 157).

En diálogo con determinados postulados de Suely Rolnik, Ticio Escobar utiliza la expresión aura latente para señalar la idea de un plus de significación que se encuentra en ciertas prácticas e imágenes que no están de antemano cargadas de aura ni se ubican en los circuitos establecidos (museos, galerías, ferias, bienales, etc.). Esa disponibilidad potencial de algunas obras de arte, su poder germinal, continúa Escobar, permanece latente, y se encuentra a la espera de ganar existencia, de que se le ofrezca "cuerpo/expresión". Activar estos embriones de futuro "constituye un acto político, micropolítico, en cuanto significa hacer lugar a fuerzas creativas, deseantes" (30); este gesto puede, asimismo, "ser entendido como un rescate de significaciones ajadas por la mirada rutinaria" (157). En *Lejano interior*, esa mirada que reactiva los objetos no proviene de una voluntad representacional, sino de una disposición sensible ante lo

mínimo, lo olvidado, lo casi imperceptible. Es en esa forma de estar -en espera- donde el aura se actualiza, y donde la materialidad más cotidiana se convierte en campo de posibilidad narrativa, política y poética. El film no exhibe objetos ya significativos sino que crea las condiciones para que puedan volverse significantes. El aura, dirá Ticio Escobar, permanecerá latente en un objeto apocado hasta que llegue una mirada que lo sacuda, hasta que un gesto lo desempolve de la rutina y lo vuelva excepcional, aunque sea por un instante (158).

Cuidar sin curar

La espera funciona antes que como una falta de acción, como una disposición y apertura hacia algo; como una potencia que proyecta alianzas imaginarias ligadas, por un lado, por la fragilidad de una experiencia común, y por el otro, por formas alternativas de vida en común mediadas por la fuerza de la imaginación y el devenir afectivo de los objetos. Pero, asimismo, el todavía no propio de la modalidad temporal de la espera, la 'convierte' en una temporalidad abierta a lo venidero, a un acontecimiento que puede irrumpir de forma imprevista, tal como vimos en *Hamaca paraguaya*. No obstante, en el film de Mariano Llinás, ese acontecimiento de quiebre con lo cotidiano está impulsado por una práctica afectiva del espacio doméstico que se despliega en una especie de viaje imaginario por el departamento y, fundamentalmente por la extrañeza que provocan los objetos que lo habitan. Podríamos decir, por lo tanto, que *Lejano interior* "está a la escucha de los afectos", como diría Suely Rolnik (2018).

En la espera, la percepción de ese ritmo repetitivo cuestiona la inmovilidad del paisaje doméstico, como si la dimensión estática de lo común contuviera una ligera posibilidad para el cambio. Las mínimas variaciones en la experiencia de habitar el hogar crean una red de asociaciones, más específicamente de alianzas afectivas entre los

objetos que componen ese paisaje y los hábitos del protagonista, en un ritmo que invita a redirigir la mirada y transformar la espera en una disposición para observar los detalles y descubrir en ellos sutiles cambios. En *Lejano interior* hay, por lo tanto, un progresivo paso que va desde una inquietante y monótona espera hacia una espera que se configura como la temporalidad de lo posible y que, por ello, es capaz de resignificar el ritmo estático de un presente angustiante e incierto.



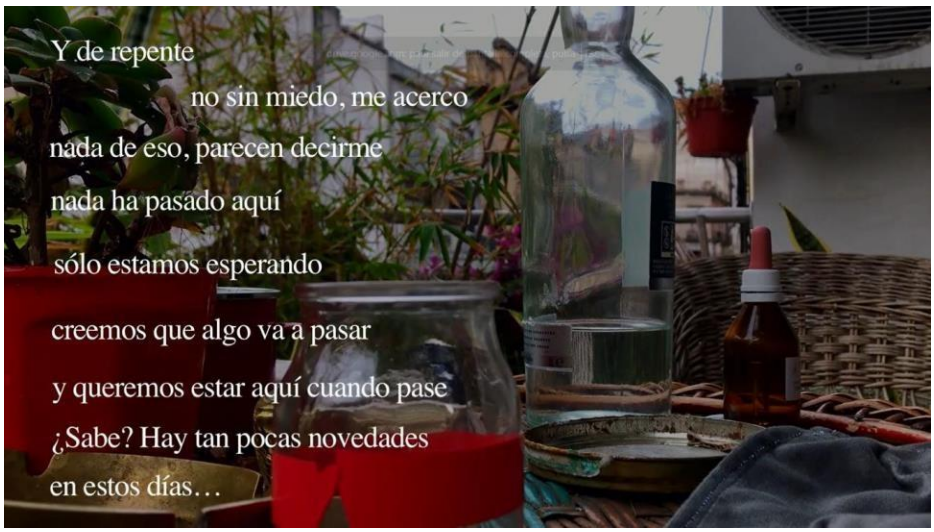
17:21

En todo momento, *Lejano interior* articula un espacio en el que cohabitan, sin subordinarse, lo doméstico, lo poético y lo medicinal. Los objetos aparecen dispuestos con un orden que sugiere que todo ha quedado en pausa, por ello, podemos decir que anuncian la espera de aquello que vendrá. Como señala uno de los versos sobreimpresos: "solo estamos esperando"; y esa declaración define el régimen temporal del film: no hay evento por venir, sino un presente expandido, afectivo, donde los objetos no son medios sino presencias resonantes, restos de un gesto de cuidado que ya no apunta a curar, sino a estar con. Desde el inicio, el film no se prepara para contar algo sino que habita un estado, y lo hace a través de una materialidad mínima, micropolítica, donde el cuidado es la forma de sostener el tiempo.

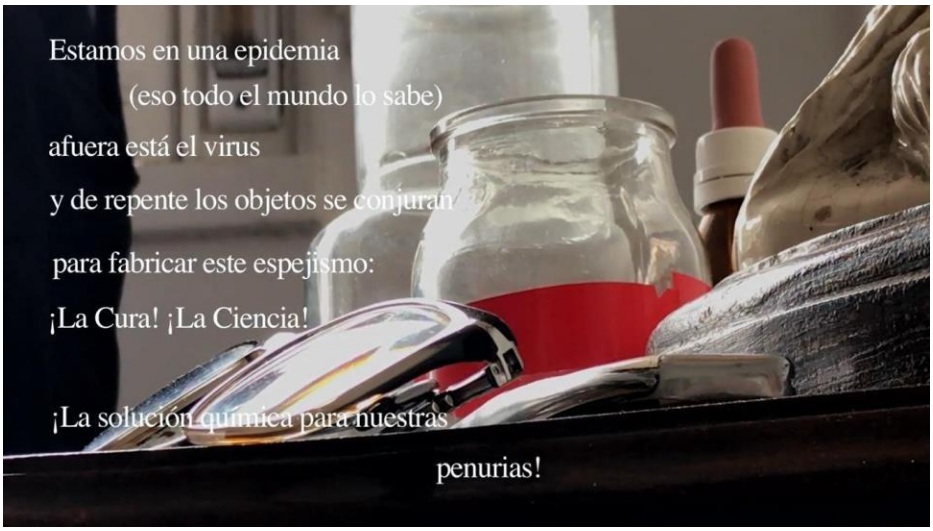


18:03

La escena sintetiza la poética del cuidado que recorre *Lejano interior*. El conjunto de objetos clínico-domésticos -frascos vacíos, goteros, barbijos, bandejas- ya no actúa como maquinaria médica, sino como testimonio material de una espera sostenida. El texto que se proyecta sobre la imagen: "sólo estamos esperando", "creemos que algo va a pasar", "queremos estar aquí cuando pase", no narra una acción, sino que habita una disposición temporalmente afectiva: la espera no como pasividad, sino como forma de atención, como gesto de cuidado.



19:22



22:32



22:52

La composición doméstica en la que se acumulan frascos, goteros, jeringas, señala irónicamente una articulación entre el ascetismo, la cura, la medicina y a la ciencia, al atisbar una promesa salvadora que no se vislumbra más que como frágil deseo y teatralidad muda. La posibilidad de la cura aparece como una proyección más, como una fantasía insuficiente y abre un pliegue para pensar que tal vez la cura necesaria, el antídoto esperado, se encuentra en otra forma de relación con el tiempo,

con el cuerpo, con los objetos. La potencia latente de lo que habita en ese interior se vuelca hacia la medicina, la cura, lo químico, pero no como solución, sino como síntoma cultural. Ante una enfermedad que escapa a las recetas conocidas, *Lejano interior* enfatiza la artificialidad del discurso técnico y el deseo de solución química. El cuidado no aparece como intervención externa sino como disposición afectiva ante lo incierto, como forma de estar con las cosas sin dominarlas. Los objetos, lejos de funcionar como herramientas médicas, son activados por el encierro como dispositivos poéticos, como resonancias sensibles que sostienen el relato en una clave menor. En tal sentido, su potencia no está en lo que representan, sino en su vibración inagotada, en su modo de afectar. Aquí, el film desplaza definitivamente la idea de cura técnica hacia una ética de la presencia. Lo aséptico ya no remite a la desinfección o al control, sino a una estética de lo mínimo, lo cuidado, lo dispuesto. Lo que se cuida ya no es el cuerpo enfermo, sino el tiempo mismo, su respiración lenta, su posibilidad de ser compartido.

Si bien el espacio es enfatizado desde el título del mediometraje, esa ubicación -lejana- es, al mismo tiempo, interior. Un espacio en el que prevalece una suerte de asedio espectral. La presencia de personas es tangencial, y está apenas sugerida por los sonidos cotidianos típicos de un hogar: cubiertos que chocan, puertas que se abren y cierran, pasos, alguien que tose a lo lejos; incluso los cuerpos que recorren el espacio se vuelven insólitos al mostrarse fragmentados, reflejados, incompletos. Así, el misterio, la intriga, la trama se teje en y a partir de los objetos, los cuadros, las máscaras, los adornos que (des)ordenan y (re)organizan la nueva selección musical del nuevo día y que, a pesar de la diversidad de procedencias, formas y materias que pueden constituir a estos objetos, de la distancia con el origen del que han sido extraídos, su presencia es contundente. En cada uno de estos libros, discos de vinilo, fotografías, -en una palabra, objetos sobre los que se imaginan historias, se sospechan derroteros y se tejen

especulaciones-, es donde reside la potencia y la intensidad que puede religar a esos cuerpos con su capacidad de afectar y ser afectados. Quiero decir, en el contexto de cuarentena, el cuerpo impedido de contacto, debe ser resguardado, protegido, casi podría decirse, ocultado; no obstante, encuentra en la aproximación y el descubrimiento de esos objetos cotidianos, la alternativa para explorar una dinámica relacional diferente articulada por una temporalidad proyectiva.[62]

El sentido virtual, proyectivo que posibilita la temporalidad de la espera en el confinamiento del propio departamento crea una comunidad y un lazo no jerárquico entre lo humano y lo no humano. En esos vínculos entrañables, Llinás postula una vuelta afectiva que hace del espacio privado e íntimo un territorio transitorio e imaginario, una colección afectiva que emerge de los objetos y su poder evocativo, de su fuerza vital y de la potencia latente que en ellos descansa. La operación de Llinás parte no de desarmar la distancia, la lejanía que los rodea, sino que lo que busca es mantener esa tensión que los convierte en magdalenas proustianas del recuerdo; un recuerdo que aquí es sesgado, para que por los pliegues de una cotidianeidad compartida aunque distante, se cuele la fantasía, la imaginación sobre la que prospera la aventura y la creación de mundos.

[62]-Para Sara Ahmed, "experimentar el mundo" está ligado a un sentido de "promesa" con temporalidad futura, tal como analiza en *La promesa de la felicidad* (2010). Por su parte, Gregg y Seigworth (2010) señalan que, si bien el futuro no siempre es visible desde el presente, y aunque nunca llegue, el futuro está virtualmente presente en la duración (21)

IV- Deriva, desfase y (des)afectos

Perder(se) el tiempo

En 1996 Martín Rejtman estrena en Argentina la que será su primera película, *Rapado*.[63] Una historia en apariencia plana que, sin embargo, resume en los primeros cinco minutos, los aspectos más significativos de una década.[64] Con *Rapado*, Retjman inaugura lo que será posteriormente denominado como Nuevo Cine Argentino, cuya característica más destacada consistió en plantear las transformaciones culturales experimentadas durante los noventa[65]. Sin embargo, simultáneamente al estreno de la película en Suiza, en 1992, Martín Rejtman publicaba su primer libro de cuentos, cuyo título -*Rapado*- es no sólo el mismo del film sino también el de uno de los cuentos que integran el volumen. En la poética de Rejtman, cine y literatura funcionan a partir de un mecanismo que supone, en principio, una aproximación, pero, asimismo, una contaminación, lo que nos permite hablar además, de una suerte de sedimentación o supervivencia de elementos y mecanismos que operan en continuidad y de manera recíproca, intercambiándose, de uno a otro lenguaje[66]. No obstante, aunque la incidencia

[63]-La película se filma en 1991 y ese mismo año se exhibe por primera vez en Suiza.

[64]-La década del 90 proyecta la ficción del modelo económico trazado por Carlos Menem, basado principalmente en el cambio de moneda del peso argentino igualado al dólar estadounidense. Este cambio estructural dio origen a un nuevo orden social en el cual 'el ethos privatizador supuso, en un sentido más amplio, la desactivación de la responsabilidad pública por el éxito y el fracaso económico de las familias y los trabajadores individuales'. En consecuencia, la libre empresa tendió a reemplazar al Estado protector y a la comunidad provocando la 'descolectivización de vastos sectores sociales' y con ello, 'la entrada en un período de individualización de lo social' (Svampa; 2005: 47).

[65]-Gonzalo Aguilar, analiza el Nuevo Cine Argentino y señala que, durante los años noventa, se sucedieron una serie de transformaciones globales (políticas, económicas, tecnológicas) que afectaron el mundo del trabajo, la esfera pública y también la vida íntima y privada. Dichos cambios, sigue Aguilar, no fueron abstractos, sino que "llegaron a conmover los pilares de las costumbres y de la vida cotidiana: surgimiento de inéditas ocupaciones laborales, nuevos recorridos por la ciudad, conexión casi permanente a las redes informáticas, intensificación del consumo como modo de identidad individual o grupal, omnipresencia de los medios audiovisuales, mutaciones en la manifestación de la sexualidad, incorporación de la exclusión económica como algo familiar e irrevocable en el imaginario social y alteración de las prácticas políticas tradicionales son algunos de los hechos verificables de los cambios epocales" (2006: 7)

[66]-Así lo expone el mismo Rejtman cuando define su poética: "Para mí el cine y la literatura estuvieron juntos desde el principio. Empecé a escribir literatura cuando todavía estudiaba cine en la universidad.

de lo propiamente cinematográfico sea evidente en lo literario y viceversa, y a pesar de que sus trabajos se construyan sobre una dimensión contigua que lo involucra tanto como escritor como realizador de cine, no podríamos afirmar que se trata de simples transposiciones o adaptaciones de sus cuentos o que estos surjan como derivas de sus filmes, sino que ambos, textos y películas, circulan bifurcados y progresivamente potenciados, a la par de su figura (Zangrandi; 2018).[67]

El film comienza con lo que parece ser un paseo. Lucio, el protagonista, se desplaza con su moto por las calles desiertas de Buenos Aires. Un hombre lo acompaña. De pronto, se detiene ante lo que suponemos un semáforo, el hombre acerca una navaja al cuello de Lucio y en un acto simple, silencioso y no forzado -aunque extenso para la situación que se narra- le roba su moto, el contenido de sus bolsillos, la billetera y las zapatillas que Lucio lleva puestas. Lo único que no puede sustraerle es el reloj; Lucio no lleva reloj. Según Beatriz Sarlo (2003), "la vida y la identidad del chico de *Rapado*, están construidas en relación con esa moto" y, en ese sentido es que, lo que se roba en la película es un medio de identificación (128). De este modo, el robo provoca por un lado una alteración en la forma de percibir el paso del tiempo, reflejado en la impresión de desaceleración que adquieren los sucesos a partir de este momento; y, por el otro, la pérdida –y el intento de restitución- de la moto, que será de aquí en más solo el motor argumentativo de la película, sino que también constituirá el anhelo diario del protagonista que intentará repetidas veces suplantar su ausencia.[68]

Escribo mis propios guiones y el mundo del que hablo en las películas es el mismo mundo de los cuentos" (2006: 72).

[67]-Los textos que integran *Rapado* surgieron de la reescritura de unos guiones para cortos que no había llegado a filmar. Y así el cine se encontró con la literatura: el guión de su largometraje *Rapado* fue redactado echando mano a algunos de esos cuentos que habían sido, alguna vez, guiones cinematográficos. En ese ir y venir de su escritura (en ese mito de origen del artista que es Rejtman) se ve hasta qué punto cine y narrativa son, en su caso, inseparables. Recuperado de:

https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1956-2006-02-12.html

[68]-Al hablar de aceleración, Rüdiger Safranski (2017) distingue entre la aceleración producida por los medios técnicos de comunicación y la aceleración de los medios reales de movimiento. En ambos casos,

Las calles de la ciudad se convierten, en los relatos de Rejtman, en motivos cronotópicos que nos permiten pensar en una errancia involuntaria de los personajes en cuestión, expresada en la ausencia de lugares propios. De este modo, estos itinerarios contingentes, efímeros, fragmentarios revelan los obstáculos e imposibilidades para narrar(se) un destino e inauguran a su vez otro tipo de temporalidad que podríamos denominar junto con García Canclini (2005), el hiperpresente: la pura actualidad posmoderna sin una aparente proyección colectiva (ni individual) hacia el futuro. En otras palabras, lo que observamos en el film es que "mientras la errancia avanza sobre las formas tradicionales de la sociedad moderna, estos cuerpos transitan por unos espacios que nunca llegan a convertirse en puntos de retorno." (Aguilar; 2006: 43). Esta pertenencia errante postula lo que Sarlo entiende como "escenarios sin cualidades", distintos a los "no lugares" puesto que se trata de espacios que se ocupan como si diera lo mismo estar ahí o en otra parte, espacios que no ofrecen anclajes ni puntos de referencia capaces de generar identificación (129); espacios que a su vez implican un tiempo que no transcurre a partir de la fluidez orgánica de un pasado -lugar del origen-, presente -lugar de la permanencia- y un futuro -lugar de llegada; sino en un fuera de tiempo.[69]

---

dice, lo que se acelera no es el tiempo en sí mismo sino los sucesos y cursos de los acontecimientos en el tiempo. "La experiencia del mundo a través de los medios produce la sensación de aceleración por el simple hecho de que crece el número de los episodios de las vivencias por unidad de tiempo. Pero como estas vivencias de hecho no pasan de ser episódicas, puesto que en la mayoría de los casos no siguen elaborándose y no quedan integradas a la experiencia personal, tales experiencias son tenues, no tienen ninguna persistencia y desaparecen como un fantasma" (125).

[69]-Beatriz Sarlo (2003)considera que "la identidad de este chico de 16 ó 17 años no son sus estudios ni sus perspectivas o sus proyectos de futuro. Carece del tiempo del proyecto, un rasgo muy típico de los noventa, porque en esta década desaparece una idea de tiempo donde el presente tenga una continuidad, aunque sea sumamente conflictiva, con el futuro" (128). Por su parte, Josefina Ludmer realiza un análisis de esta época en *Aquí, América Latina*, y señala que en la contemporaneidad desaparece la temporalidad de la Nación; esto es, un relato orgánico, lineal, progresivo: "Es el fin del movimiento hacia adelante, el fin del tiempo, no solo es el fin de un relato sino el fin de una historia de la literatura y del arte (...) el fin del arte no significa el fin de la creación artística; significa el fin de un relato capaz de ligar las obras con una historia particular o universal, de ponerlas en una historia del arte" (91). Por otro lado, el universo de los años noventa estuvo inevitablemente marcado por la caída del Muro de Berlín en 1989, que significó una ruptura simbólica en el imaginario moderno occidental con respecto al "espíritu de época" de los años 60 y 70 (en palabras de Ludmer, la caída de un elemento de futuridad).

El gesto que exhibe Lucio, el protagonista de *Rapado*, mediante el cual evidencia no tener reloj, puede leerse en sintonía con este estado paradójico del arte contemporáneo; una de cuyas singularidades parece residir en la forma de relacionarse con el propio tiempo. Lucio no tiene reloj -no tiene tiempo, o mejor dicho, no está sujeto a él- pero tampoco pueden robárselo; y en ese sentido podemos entender que habita una temporalidad desnaturalizada -fuera de sincro- respecto a la homogeneidad del flujo que controla, administra, comprime y mercantiliza el tiempo de la vida[70]. En este sentido, no resulta casual que el tiempo como equivalente al dinero, a la producción y la productividad, como también a la innovación, sea justamente lo que les falte a estos sujetos; por ello, lo que se verá es una reapropiación del tiempo mediante otro modo de experimentarlo. Quiero decir, si en *Hamaca paraguaya* el sonido natural, lo gestual y el ritmo pausado propio de la espera se articulaban para dar prioridad a lo sensitivo antes que a lo narrativo; y si en *Lejano interior* lo mínimo que se aloja en el espacio privado e interior era intensificado en pos de dar paso a la posibilidad de una posteridad inciertamente auspiciosa, en *Rapado*, la temporalidad lenta, dilatada –la espera traducida en extrañamiento y ajenidad- anuncian y habilitan la emergencia de un tiempo nuevo, ya no sincronizado universal y uniformemente sino afectivamente.

El tiempo surge como conflicto en la película a partir de una crisis en la sucesión tradicional y el modo en que organiza las vidas de unos jóvenes que a pesar de mostrarse a la deriva, irán configurando vínculos afectivos no regidos por una temporalidad lineal y progresiva. De ahí que la siguiente acción de Lucio -cuya errancia lo llevarán durante todo el film a intentar reponer la moto que le fue sustraída- sea preguntar la hora a un desconocido. Necesita coordenadas. De tal modo, la película

[70]-Lewis Mumford (1992) señala que el reloj no representó simplemente un medio para mantener las huellas de las horas, sino también -y fundamentalmente- para la sincronización de las acciones de los hombres. El reloj fue la máquina central de la modernización industrial (30).

conjuga la necesidad de establecer un sentido del tiempo compartido con la imposibilidad de los personajes por experimentarlo de una manera integrada. “Lucio, ¿sabés qué hora es?”, pregunta evidentemente ofuscada la madre de Damián, en la escena siguiente, cuando atiende el portero a la madrugada. “Las tres y veinte”, responde Lucio. El desajuste es inminente, la conversación que sigue entre Lucio y Damián evidencia la experiencia heterogénea de lo temporal que se refleja en la incapacidad de los personajes por coexistir en un mismo espacio y tiempo cuya lógica se ha resquebrajado. El fuera de sincro de la charla entre Damián y Lucio lo muestra a las claras:

> -¿Qué otra cosa te sacaron además de las zapatillas?
> -La moto, la guita. Me devolvió la billetera con los documentos.
> -Te robaron la moto...
> -También quería el reloj. Cuando me lo pidió, me acordé en dónde me lo había dejado.
> -Va a haber que hacer la denuncia. La usabas para ir a todos lados. Esto te va a cambiar la vida
> -La vida...¿Cuánto calzás Damián?
> -Me visto y vamos a hacer la denuncia.
> -¿No tenés un par más grande?
> -La dieciocho es la que queda más cerca...¿te subo a buscar el calzador? (00:04:16 – 00:04:50)

En efecto, tal como observa David Oubiña (2005), a partir del robo Lucio pasa a vivir obsesionado con la pérdida; pero aunque intente una reparación, lo que busca no es en verdad recuperar su propia moto (9). La moto, que en cierto modo puede asociarse con cierta libertad, el deambular, la desocupación, incluso la huida, posibilita con su pérdida, poner en movimiento el atisbo de un deseo.[71] Quiero decir, la acción de

[71]-Desde una perspectiva *queer* que atiende a elementos de las teorías de los sentimientos y afectos, Atilio Rubino, analiza esta película de Rejtman a partir de cierta incomodidad o incapacidad de Lucio de habitar

recuperar la moto es además del motor narrativo, lo que da pie a una reconfiguración en la temporalidad, que se torna circular pero, fundamentalmente, morosa; y en los afectos, tramados en modos vinculantes alternativos así como en economías singularmente proliferantes.[72]

Aunque el tiempo atraviesa toda la película y a casi todos los personajes, lo hace en cada caso de una manera particular. Tanto los jóvenes como los no tan jóvenes que aparecen en el film y que no saben bien qué esperar, están en un fuera de tiempo, han perdido registro, unicidad temporal; habitan un tiempo resquebrajado (no tienen dinero, ni trabajo, ni pasado ni futuro). Sin embargo, es quizás por esto mismo que encuentran una economía alternativa basada no ya en la explotación y producción de trabajo sino en la exploración y la explotación del deseo.



36:16

la familia, en términos reales, pero también como un ideal, una futuridad. Rubino retoma a Sara Ahmed para pensar la huida de Lucio como una fuga hacia "las líneas que se suponen que conducen a los finales felices". En este sentido, el personaje intenta salirse del espacio de lo familiar y producir un contacto con otro espacio, más acogedor, más cómodo, más placentero, como la cama de Gustavo (2021: 18).

[72]-Si bien no se desconocen los estudios que analizan la temporalidad de *Rapado* articulada sobre la circularidad, la repetición y el loop (Aguilar, 2006; Depetris Chauvin, 2011, 2017; Oubiña, 2005; Rubino, 2019, 2021, 2024), creo que, dentro de sus ficciones en general, esta película propone una dimensión particular del tratamiento del tiempo, basada precisamente en la experiencia de la lentitud y la demora. En el capítulo que sigue se analizará puntualmente la experiencia de la reproducción, el loop, la repetición y la circularidad en otras producciones de Martín Rejtman.

Cuando Gonzalo Aguilar distingue las singularidades que caracterizan al NCA de sus predecesores encuentra que, lejos de los del cine costumbrista en el que cada personaje era un signo de su lugar en la jerarquía social, en el nuevo cine argentino "comienzan a aparecer una serie de personajes amnésicos, verdaderos zombies, que no vienen de ningún lugar ni se dirigen a ningún otro, obsesionados por un mapa indescrifrable" (30). Considero, sin embargo, que esa suerte de desorientación que lleva a los personajes a desplazarse permanentemente es consecuente por un lado, con los desvíos y proliferaciones que va adoptando la trama de los relatos rejtmanianos, y por el otro, con una reconfiguración del estado afectivo que, a partir de las continuas eventualidades y contingencias, va afinándose, despojándose hacia lo mínimo, lo infra, lo reducido, hasta dar lugar a alianzas afectivas también eventuales y aleatorias; encuentros o vínculos que provienen de una suerte de 'habilidad', 'destreza' o mera disposición hacia el flujo del devenir que hace a lo vital. En otras palabras, la deriva, en *Rapado*, funciona no como vacío o carencia, sino como una reconfiguración de la sensibilidad, como un modo de estar en el mundo que se organiza a partir de desvíos, interrupciones y contingencias menores. En consecuencia, matar el tiempo, perderlo, desperdiciarlo, como podríamos pensar que tienden a hacer estos personajes funciona como una vía para diseñar otro tipo de alianzas vinculantes y otra forma de habitar un mundo que se les ha vuelto ajeno, impropio, vacío; un mundo que de tan contraído resulta asfixiante y en muchos casos, desafectivo.

Ganar afectos

Los trabajos críticos realizados sobre la producción de Martín Rejtman han dejado entrever que su poética estuvo abocada a construir una temporalidad en oposición a la aceleración del mercado y al sistema económico y cultural global,

experiencia temporal que a fines del siglo XX y comienzos del XXI se ligó directamente al neoliberalismo (Aguilar, 2006; Oubiña, 2005; Campero, 2009; Sarlo, 2003). Ahora bien, en *El aroma del tiempo* (2019), Han, señala que tras "la modernidad, o en la posmodernidad, la falta de teleología genera formas de movimientos y andares muy distintos" (52), lo que se traduce en una ausencia de pautas temporales y consecuentemente, en una desorientación. Esta falta de apoyo, de trayectorias firmes y determinadas provoca, según el filósofo, que el tiempo "se desboque, que los procesos se aceleren sin dirección alguna" (19) y de esta forma, "el tiempo, sin ningún apoyo ni centro de gravedad sobre el que sostenerse, se precipita, transcurre imparable" (22) En este estudio, Han cuestiona que la principal causa de la crisis temporal que experimenta el mundo contemporáneo, sea la aceleración; se trata en todo caso, según el autor, de una atomización, de una creciente discontinuidad que imposibilita la experiencia del tiempo como un tiempo pleno y que, en su lugar se constituye como un tiempo de puntos "entre los que se abre un intervalo vacío, en el que no sucede nada, no se produce sensación alguna" (36). Leído desde aquí, podríamos vernos tentados de inscribir las ficciones de Martín Retjman en esta "destemporalización" en la que el relato se ralentiza provocando una falta de tensión narrativa y un consecuente detenimiento en la progresión del registro. Sin embargo, como dice Irene Depetris Chauvin (2017), en las historias de Rejtman

> el empleo del tiempo presente en oraciones cortas, que van acumulando acciones no matizadas por procedimientos descriptivos, contribuye a lo escueto del estilo. Estas descripciones de los hechos en la superficie pueden ser entendidas en conexión también con un nuevo sentido de temporalidad. En una narrativa en donde los personajes carecen de una noción de proyecto, la notación de lo infra-leve amplía la textura del presente. (305)

Si bien Depetris Chauvin está pensando en un mecanismo que desafía la lógica de causalidad y la teleología progresiva para asentarse en lo que Deleuze entendía como "repetición dinámica", que la autora liga con la temporalidad en *loop* propia de las ficciones de Rejtman y con un sentido particular de revelarse en la incidencia de la música, me interesa particularmente esta perspectiva porque a partir de ella es posible pensar en otro sentido que también involucra un tipo de temporalidad no sistematizada; esto es, una temporalidad no hegemónica que se configura sobre variantes de la demora en tanto temporalidad extendida, laxa; es decir, la experiencia de la demora, registrable a través de la imagen cinematográfica, aquí apunta en varios sentidos. Por un lado, posibilita la emergencia de lo que no puede ser fácilmente absorbido y comercializado: Rejtman demora esa imagen en presente que el cine le provee, instándonos a experimentar un tiempo que, incapaces de asir, se nos torna imposible de registrar en nuestra experiencia cotidiana. Pero, por otro lado, al enfatizar el tiempo atípico de quien, como Lucio, está en espera permanente, el director infunde un movimiento que, por momentos, puede tornarse extremadamente lento, aunque de presencia innegable, de modo que el espectador no puede evitar estar físicamente consciente de esa temporalidad externa que le provee la imagen cinematográfica. En consecuencia, la desaceleración tiene un impacto afectivo en tanto lleva al espectador a experimentar una divergencia y una pluralidad temporal connatural a lo humano que, desde los inicios de la Modernidad tecnológica, comenzó a ser abolida por los ritmos de producción de la mercancía. Como observa Rocío Gordon (2017), "en una realidad donde dominan otro tipo de discursos -el de la aceleración, el de la definición, el de la aparente inmediatez- está narrativa está trabajando en lugares relegados, en espacios otros, con morosidad y demoras" (12). De este modo, al aquietarse el ritmo narrativo, el film pone en primer

plano la experiencia silenciosa del tiempo corriendo, yéndose; un tiempo indisciplinado al que se le devuelve la posibilidad de la pausa y la ralentización y en el que pueden reconocerse intentos de esquivar "modos de codificación preestablecidos" (Guattari-Rolnik; 2005: 25), así como eludir los lugares comunes de la lengua, la identidad y las dinámicas de la economía de mercado para producir respuestas o aperturas afectivas antes que interpretativas.[73]

Graciela Speranza (2006) analiza la literatura de Martín Rejtman, a partir de la "incisiva ontología de lo real", propuesta por Clement Rosset (2004), centrada sobre todo en su carácter insólito, singular, único, incognoscible, sin espejo y sin doble, esto es, en el carácter idiota de lo real. En su ensayo, Speranza no puede evitar leer en las ficciones de Rejtman una variable de este realismo -de superficie, craso- que opera a partir de una sensibilidad desafectada: apenas una constatación de las cosas y las personas, extrañadas súbitamente después de las pérdidas; ningún sentimentalismo, ningún *pathos*, un mundo real en el que se ha barrido por completo el sentido.

[73]-David Oubiña (2005) nota que despojados de atributos, de particularidades identificables, y más allá de la franja etaria que representan, los personajes de Rejtman no son estereotipos, ni arquetipos, sino más bien caracteres genéricos. Aquello que comparten con otros es simplemente producto de una generalización estadística que permite distribuir a los personajes según compartimentos meramente nominales. Por eso, incluso los nombres propios experimentan procesos de desidentificación. (15) Si bien Oubiña ve en este procedimiento una pérdida de la singularización, esto puede pensarse como una "desestabilización de las identidades fijas que se da a nivel molecular y no molar; de una disolución de la unidad y el sentido interpretativo, representacional, intencional y la producción de una comunidad impredecible y en movimiento permanente" (Rubino; 2021: 405)



19:49

La notación de una realidad regida por el azar de los encuentros y desencuentros, por las pasiones inútiles y sin objeto, en la que no hay significación oculta ni promesa de un sentido lejano sino apenas una significación inmediata, muda y anodina. (24-25). Sin embargo, esta desafección que plantea Speranza, puede discutirse a partir de una afectación que recorre los relatos de Rejtman y que atraviesa a los personajes al punto de que, en la operación de neutralizarlos, los singulariza, los diferencia.

Con un mecanismo 'depurador' que lo acerca a la película de Encina, y una mirada distanciada que comparte con los dos directores hasta aquí analizados, Rejtman intensifica lo banal, revistiéndolo del tono neutro que caracteriza los diálogos entre los personajes. De este modo, neutralidad y economía de lo mínimo trabajan en conjunto para dar lugar a una lógica de vínculos que, aunque se muestren como superficiales, caprichosos y desafectivos, se construyen a través de una dinámica singular, por momentos impenetrable, pero cuyo sentido se orienta a configurar alianzas que no cesan de renovarse, reconfigurarse, regenerarse, reactivarse, reacomodarse gracias a la mediación de un relato que, por momentos, se sospecha inagotable. Quiero decir, aunque en las ficciones de Rejtman, los personajes parecen desmotivados, sin

demasiadas expectativas, horizontes ni ideales, como si estuvieran anestesiados, es posible leer en ellos cierta búsqueda (no consciente, es probable) de algún tipo de experiencia que los modifique, como si bastase con que al menos les suceda "algo". En este sentido podríamos pensar que la experiencia del tiempo en *Rapado* da cuenta de una realidad rota, fragmentada, inconclusa e incoherente: suspendida; por ello, considero que la posibilidad de tener una experiencia no coherente ni normalizadora, pero sí alternativamente compartida del tiempo reside tanto en las alianzas como en los pliegues afectivos que de aquellas emergen.[74]

En esta línea, Depetris Chauvin (2017) dice

> que el (des)afecto de los personajes, y del estilo de Martín Rejtman, habla de resistencias pasivas y de sujetos que se constituyen pasivamente. Antes que un abierto enfrentamiento al orden, en las narrativas los personajes son transformados por su reducción a un "mínimo": el hastío y el autoabandono los lleva al centro de la neutralidad. Pero esta neutralidad, este afecto de lo neutro, es una disidencia respecto del deseo de consumo imperante en el capitalismo, y una apuesta a pensar una subjetividad a partir de la indiferencia. Lo neutro no es un achatamiento de las intensidades, sino un 'burbujeo', un campo de intensidades no paradigmáticas que introducen la sutileza sobre el espacio de la superficie: una combinación alternada de velocidad y lentitud, una dinámica de movimiento. (311-312)

El afecto, en tanto no fija identidades ni especificidades, moviliza una serie de operaciones a través de las cuales los personajes se aproximan en alianzas momentáneas y espontáneas, no necesariamente duraderas porque lo que comparten son experiencias que van más allá del sujeto individual y, por ello, propician la constitución de comunidades afectivas (Depetris Chauvin; 2019: 12). De este modo, en su perfecta

[74]-En este punto, remito al libro de Rocío Gordon, *Narrativas de la suspensión* (2017), en el que trabaja -entre otros filmes- con las primeras películas de Rejtman.

racionalidad y en su orden luminoso, lo que se anuncia en *Rapado*, y se va perfeccionando en sus películas posteriores, es una "especie de comunidad expandida en la que las personas, los lugares y las cosas entran en nuevas relaciones, y se vuelven más sorprendentes allí donde todavía resultan reconocibles." (Oubiña; 2005: 7); en todos los casos se trata de los mismos componentes y de un conjunto de funciones fijas que ponen de manifiesto un orden diferente. Una misma ley rige a los personajes y a las cosas: todo es intercambiable y/o desplazable; pueden ocupar diferentes posiciones siempre que el fin sea restablecer un equilibrio que, al fin y al cabo, volverá a desbaratarse.[75] Allí es donde se funda, para David Oubiña, la economía política de las películas de Rejtman: en la red de intercambios que se torna determinante y articuladora puesto que define una lógica de las relaciones personales en un mundo en el que los afectos han sido desplazados de su función y su valor original. Sin embargo, esas relaciones pobres en densidad emocional, esas derivas vinculantes entre personajes abismalmente disímiles que de un momento a otro forman parejas, conviven, emprenden viajes, conforman grupos de amigos, constituyen el motor de las historias que proliferan a cada momento. Entre los personajes que conforman las ficciones de Rejtman siempre hay como un parentesco que no es un parentesco. En el cuento "Velcro y yo", por señalar un ejemplo, hay un padre y dos chicas a las que él llama "mellizas" (pero no son mellizas) y una de ellas tiene un novio con el que, al final del cuento, el padre termina compartiendo el departamento, como si fueran padre e hijo. Este tipo de vínculos desplazados, raros, atípicos, de parentescos "desviados" aparece también en otros relatos. En *Shakti*, por ejemplo, el narrador rompe con su novia y termina viviendo con una prima lejana (a la que apenas conoce), y luego con una pareja

[75]-Así como la moto en *Rapado*, el auto en *Los guantes mágicos* es un elemento muy fuerte de la película. Es lo que le permite a Alejandro establecer relaciones y hacer negocios. De algún modo funciona como la moneda de cambio de la película.

que apenas distingue: “ni siquiera sabía si eran novios”. La convivencia no parte de un lazo afectivo claro, sino que se arma por necesidad, por azar, por coincidencia de circunstancias, y sin embargo se sostiene. Son vínculos que no tienen nombre ni función clara, pero que configuran una trama de proximidades afectivas que Rejtman trabaja con total naturalidad. Como si lo que importa no fuera el origen o la legitimidad del lazo, sino la capacidad de coexistir con otros sin grandes explicaciones. Hay algo así como una ética de la vecindad silenciosa, de la compañía circunstancial que no busca sentido, pero genera un cierto cuidado mínimo, lateral, sostenido. Son, por lo tanto, funcionales a la vitalidad del relato que, lejos de disiparse, se reaprovecha. Todo se muestra imperturbable mientras todo se desbarata, volviéndose a encauzar casi de inmediato en un nuevo giro que no es otra cosa que el relato regenerándose.[76]

Los últimos minutos de *Rapado*, el film, muestran a Lucio caminando por una plaza. Atento a los movimientos que unos adolescentes realizan con sus *skates*, el protagonista se detiene a observarlos y estornuda. Acto seguido, y a contrapelo de lo que sucede en el relato literario, el gesto insignificante de estornudar, lleva a Lucio a tocarse la muñeca buscando el reloj, la hora, el tiempo -que no logra conservar a lo largo del film- no está ahí donde lo busca el protagonista. Entre el film y el relato que da nombre al libro se distingue un detalle que quisiera destacar. Mientras que en la película, la ausencia del reloj resulta el puntapié que da lugar al desajuste temporal, en el cuento, en donde la situación del robo apenas si se menciona al pasar, el mismo elemento aparece sobre el final del relato simbolizando un valor que, aunque despreciado, está ahí como bien simbólico capaz de adquirir valor de cambio. En el cuento, Lucio -a quien nunca le robaron nada- vuelve a cortarse el pelo hacia el final de esta historia, pero no tiene dinero para pagarle al peluquero, por lo que le ofrece su reloj a modo de pago. En

[76]-Como se verá en el capítulo siguiente, esta lógica regenerativa irá adquiriendo los rasgos de una proliferación expansiva, amplificatoria.

un contexto en el que el dinero ha perdido todo valor a causa de una gran inflación, se interrumpen los actos de intercambio de dinero por mercancías poniendo en crisis las actividades económicas, extinguiéndose así la promesa de futuro del dinero. Sin embargo, el peluquero no quiere aceptar el reloj y amenaza a Lucio con llamar a la policía; es decir, el dinero significa todavía alguna cosa. El tiempo, representado aquí en el reloj que Lucio intenta ofrecer a cambio del servicio, podría ser el indicio de algo que se augura. En tal sentido, Alan Pauls (2014) observa que las narraciones de Rejtman exhiben la potencia de la supervivencia en "la contingencia, ese pliegue menor, banal en el que pueden reconocerse el valor y la potencia del verdadero acontecimiento"[77]. Me interesa particularmente esta perspectiva, según la cual, la operación que Rejtman pone a funcionar parece basarse, antes que en una ausencia de tensión narrativa o en una falta de progresión del relato, en un procedimiento que parte de interceptar acciones y respuestas que sacan a la narración de su cauce "normal" y la desvían hacia lo impensado pero no por ello menos posible.

El núcleo que genera ese encadenamiento, en apariencia inconexo, es en verdad el de la experiencia del movimiento. Movimiento imprevisto que rige la trama surcada a cada momento por situaciones inesperadas; sin embargo también trama derivada a partir de la que se generan una multiplicidad de relatos potenciales; historias que parten de un acontecimiento, en apariencia, insignificante y luego siguen la forma de un 'rizoma' para finalmente culminar el relato en un punto indistinto que no puede interpretarse de ninguna manera como cierre o final, sino que más bien parecería detenerse, suspenderse. De ahí que las expectativas frustradas, las apariciones o giros inesperados pero, sobre todo, los finales que difícilmente pueden entenderse como la conclusión o el cierre

[77]-Pauls, Alan. "De la supervivencia como arte". *Página/12. Suplemento Radar*. 5/10/2014. Disponible en https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/10069-2242-2014-10-05.html Consultado el 5 de marzo de 2019.

encuentren una forma errante como un modo de acercarse a la dislocación temporal sobre la que se articula su trabajo. Un flujo narrativo que se obtiene mediante la rehúsa o el esquivo a una respuesta o acción predecible; esto es, donde el relato parece encontrar un punto posible para desarrollar y avanzar en los términos tradicionales lo que encuentra en realidad es un punto de fuga en el que la narración/acción deviene en una salida o respuesta inusual, aparentemente desconectada del resto, pero que de ninguna manera puede leerse como una desaparición de la intriga, sino que por el contrario, activa una suerte de proliferación, un procedimiento que Pauls entiende como

> autoregeneración que el propio relato pone en marcha cuando encuentra un vacío o falla; lo que le permite producir reemplazos, prótesis, compensaciones, ecos, variantes, dobles, todo un abanico de planes B que, lejos de colmar la vacante o de suturar la falla, no hacen sino profundizarlas, ver hasta dónde llegan y alienar el relato exponiéndolo a lo imprevisible. (2014)[78]

Es precisamente la circulación de ciertos objetos y personajes lo que permite ir delineando los arcos narrativos –mínimos aunque prolíficos- que se suceden en la producción de Martín Rejtman. Desde esta perspectiva, lo que en *Rapado* parece ser simple pasividad o desconexión puede leerse como una práctica micropolítica del estar: una disposición afectiva hacia los ritmos no funcionales, una sintonía afectiva con los desvíos, las variaciones mínimas, los tiempos no funcionales. Son relatos que expanden formas y relaciones sociales que se reconfiguran a cada instante: los grupos se desarman y rearman, nacen comunidades anómalas, se reformulan los usos de cosas y de espacios

[78]-Ese vacío que observa Alan Pauls, siempre es producto de una pérdida o abandono previo que experimentan los protagonistas, por lo general, al comienzo de los films y que, hacia el final de los mismos intenta llenarse o completarse como un modo de cerrar el círculo abierto por el relato. Sin embargo, ese cierra nunca es tal; precisamente porque allí, en ese umbral de fragilidad y revelación donde el relato mismo duda y se queda pensando, ahí es que se nos revela que la pérdida no existe para ser reparada sino para inventar lo único que vale la pena inventar: una manera de seguir" Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/10069-2242-2014-10-05.html

con una naturalidad inusual, poco frecuente pero desproblematizada. Lo que comparten todos los personajes del mundo Rejtman es esa rapidez de reflejos ante la contingencia, esa compulsión por las salidas contra natura, pero fundamentalmente, un modo de vincularse expansivo en el que la coexistencia es temporaria como si de inquilinos del mundo se tratara y, por eso mismo, algo nuevo pueden, tal vez, volver a comenzar.



1:05:54

Sobre la tensión entre inmovilidad y movilidad, estas películas despliegan una temporalidad lenta, pausada, en la que el minimalismo, el detalle y la gestualidad de las acciones contrasta con el aspecto acelerado, productivo y eficiente que suele impregnar las diversas formas de movilidad contemporánea; de este modo, la temporalidad se reordena a la luz de cómo se perciben –tanto directores, como personajes o espectadores- los acontecimientos.

Asimismo, la temporalidad se complejiza al cobrar una dimensión afectiva en tanto ese aparente estatismo contiene la ligera posibilidad de conformar alianzas transitorias, precarias e inquietantes. Es decir, *Hamaca paraguaya*, *Lejano interior* y *Rapado*, proponen una dimensión temporal singular que es la de la espera, la demora, la

pausa, un tiempo que se vuelve laxo y extendido así como extraño e incierto porque las posibilidades de un porvenir se han resquebrajado y, por eso mismo, es necesario encontrar vías alternativas que se desmarquen de las lógicas hegemónicas que no nos permiten perder el tiempo, dejarlo suceder a través de experiencias laterales, inesperadas. En ese sentido, la idea de procesos lentos, demorados, inciertos pero constantes supone una alternativa que resiste a los proyectos a largo plazo, a las agendas, los calendarios, los relojes, la aceleración, en una palabra: a la estandarización de la experiencia del tiempo. De ahí que estas producciones audiovisuales enfaticen una temporalidad no sistematizada sino otra, que posibilita la apertura hacia una disposición afectiva. Si, como argumentan algunos estudios enmarcados en el giro afectivo, "el afecto nos conecta con los demás" (Hemmings; 2005: 552), estas producciones se dirigen hacia, por lo menos, dos direcciones respecto del modo en que experimentamos la lentitud, la demora, la espera o el reposo: la primera de ellas, tiene que ver con una ontología relacional en el marco de la cual estos relatos componen un modo de estar juntos en medio de contextos vulnerables y precarios tales como la guerra y la violencia, la enfermedad y la muerte, la desintegración social y la abulia; vinculada con esto, la segunda dirección apunta a la experiencia estética, al modo de vinculación afectiva que como espectadores establecemos con la imagen antes que la interpretación de lo que sucede narrativamente. De acuerdo con Simon O'Sullivan (2001), las obras de arte serían algo así como "afectos congelados en el tiempo y el espacio" (26), a la espera de ser activados por el espectador. Los afectos, sigue O'Sullivan, se pueden describir como extra-discursivos y extra-textuales; es decir, son destellos de intensidad, inmanentes a la experiencia. Por lo tanto, ni el conocimiento ni el significado alcanzan para comprenderlos porque ocurren en un "registro diferente, asignificante" (36) que los distingue del lenguaje y lo excede; sin embargo, al tratarse de algo "apersonal", son

capaces de conectar a los sujetos con el mundo, incluyendo a las obras de arte. En tal sentido, el arte, en este caso en concreto el cine, puede hacernos visible lo invisible, puede volver tangible lo que se nos escurre, puede, en una palabra, ser la vía para percibir, conmover y transformar nuestra experiencia que, antes que basarse en la ubicuidad del lenguaje y en la producción de sentido, se dirige hacia las posibilidades del devenir de los afectos (Taccetta; 2015: 309).

Más que una progresión o una síntesis, el recorrido aquí planteado nos permite delinear una constelación de formas afectivas de la espera, desplegadas en tres momentos históricos muy distintos: los años noventa, de pleno auge neoliberal, los 2000, en cuyas primeras décadas parece resurgir el valor de las luchas colectivas, y el encierro pandémico reciente. Teniendo en cuenta estas evidentes diferencias, lo que vincula a estas películas no es una continuidad estética ni temática, sino la manera en que cada una activa una temporalidad específica, sensible a su contexto, y a la vez abierta a ser reactivada desde otras miradas. Tres formas de esperar -cada una inscripta en una temporalidad colectiva, corporal, política- que no solo expresan algo de su propio de su tiempo, sino que también interpelan modos distintos de ver y sentir en el presente. No somos los mismos espectadores ante cada una de ellas, como así tampoco lo son los cuerpos, ni los afectos, ni las formas de percepción que nos atraviesan. La espera, entonces, no es una constante universal, sino un modo de estar que se afecta y se configura históricamente, que se encarna de modo singular en cada película y en cada mirada. En este sentido, lo que estas películas proponen es una experiencia del tiempo que sólo se vuelve real cuando un cuerpo -el del espectador- entra en relación con la imagen.

El lema 24/7 anunciado por Crary para pensar la experiencia temporal en la contemporaneidad supone “un tiempo sin tiempo, extraído de cualquier demarcación

material o identificable, un tiempo sin secuencia o repetición" (57). Es un tiempo de indiferencia que, si bien tiene la apariencia de un mundo social, en realidad es un modelo no social en el que prima una regularización de la experiencia, una coordinación y sincronización de rutinas que buscan, tienden y aspiran a la desactivación o desposesión del propio tiempo, fundamentalmente del tiempo compartido con los demás. Ante esa homogeneización de la experiencia perceptual que implica no solo una pérdida de la singularidad subjetiva sino también la desaparición de la participación y la creatividad en la producción de símbolos que intercambiamos y compartimos, las temporalidades afectivas suponen un sincronización radicalmente diferente en tanto se proponen como una temporalidad compartida en la que la copresencia de la diferencia y la otredad pueden servir como base para trazar alianzas provisorias. Del mismo modo, aunque más concretamente, la poética de la espera o de una temporalidad suspendida, como la que estas películas enfatizan se torna política cuando funciona como una constelación afectiva que produce bloques de sensaciones y activa una sensibilidad particular que sobrepasa los códigos vigentes de significación, e imagina otros mundos y experiencias posibles. En este cruce entre percepción, cuerpo y tiempo es donde se alojan las temporalidades afectivas que recorren este apartado: formas menores, periféricas o intensificadas de estar en el mundo, que no narran lo que pasa, sino que nos hacen sentir cómo pasa el tiempo en nosotros, cómo se espesa, se detiene o se ralentiza cuando se atiende a un gesto, un plano, una mirada.

Capítulo 3

El tiempo que emana

I- Amplificaciones temporales y producción de afectos

A través de un proceso que tiene su inicio a fines del siglo pasado, la organización del tiempo vuelve a modificarse hacia comienzos del XXI. Ya no se trata del tiempo vacío y homogéneo de la modernidad, el tiempo métrico o calendario de las naciones, de las finanzas o de la industria, sino de un tiempo continuo, ininterrumpido en el que los sujetos oscilan entre un ensimismamiento y una despersonalización radical (Crary; 2015). Un tiempo absoluto, total; un tiempo sin tiempo, en el que la experiencia perceptual y, fundamentalmente, afectiva parecen haberse estandarizado. Esta temporalidad, propia del mundo capitalista del siglo XXI se ha impuesto como uniforme, igual para todos, dando como resultado una vida incesante moldeada y ceñida por mecanismos de control y dominio cuyos procedimientos, dinámicos y acelerados, procuran, entre otras cosas, desactivar toda inventiva política que no tienda a la producción, la circulación y el consumo ininterrumpido de bienes; esto es, estrategias que buscan desactivar comportamientos que contribuyan al ejercicio de prácticas improductivas tales como: la pérdida de tiempo, el ocio, la interrupción, el descanso, el sueño. Como sostiene Christian Ferrer (2015):

> Sin darnos cuenta, los tiempos dedicados a los encuentros, los vínculos de confianza, la reflexión contemplativa o la creatividad política no destinada a ser "representada" menguan o se quebrantan. Una vez que

> estas temporalidades son asumidas como "pérdidas de tiempo", ingresan en un ocaso (22).

Por otro lado, en la contemporaneidad, la noción de tiempo entra inevitablemente en tensión a partir del desplazamiento de las praxis vinculadas al largo plazo -que Josefina Ludmer (2010) asoció a la pérdida del relato de la Nación-, reemplazadas en las últimas décadas por el llamado cortoplacismo, y que, conjuntamente con el aceleracionismo, como fuerza motriz principal de la transformación de todas las estructuras sociales, provocaron un quiebre en la manera de concebir el tiempo e impulsaron un régimen contemporáneo basado en la obsolescencia. El ritmo vertiginoso que fue adquiriendo la producción, el crecimiento desmedido del consumo y la caducidad de los productos transformaron la percepción del tiempo comprimiéndolo en un presente que rápidamente se expandió hasta inaugurar lo que Francois Hartog (2007) llamó un nuevo régimen de historicidad: el presentismo. Según Hartog,

> en esta progresiva invasión del horizonte por un presente cada vez más inflado, hipertrofiado, es muy claro que el papel impulsor fue asumido por la súbita extensión y las exigencias cada vez más grandes de una sociedad de consumo en la que las innovaciones tecnológicas y la búsqueda de beneficios cada vez más vertiginosos, vuelven obsoletos a los hombres y a las cosas cada vez con mayor rapidez (140)

Gilles Lipovetski (2006), por su parte, ya nos había advertido que la sociedad de consumo se anuncia bajo el signo del exceso, de la profusión de mercancías, amplificadas gracias a los hipermercados y grandes superficies que ofrecen un sinfín de productos, marcas y servicios para todo (57). La exageración, el hiperconsumo, lo extralimitado, la desmesura, lo hiperbólico, desmedido, el exceso como emblema, son

algunos de los tópicos que dominan la escena social contemporánea, y se asocian a una temporalidad no solo uniforme y estandarizada sino también dominada por lo precario y lo efímero. El tiempo se acelera, pero se acorta, no alcanza, se sucede con rapidez y, en consecuencia se torna cada vez más difícil sino imposible, disponer del tiempo, prolongar la experiencia y abandonarse a su duración.

Ahora bien, la sistematización de un tiempo raso y homogéneo y, sobre todo caduco, tiene a su vez consecuencias en el modo en que entendemos y experimentamos los afectos. Los estudios de Eva Illouz (2007; 2019; 2020) y Laurent Berlant (2020), por ejemplo, nos advierten sobre determinadas operaciones culturales cuyo fin no es otro que el disciplinamiento del afecto en nombre del capitalismo neoliberal.[79] Siguiendo a Illouz (2007), podemos afirmar que nuestra época se caracteriza por un "achatamiento emocional" en el que se mercantilizan los afectos privados y se produce una sentimentalización de la esfera política. En ese sentido, disciplinar el tiempo supone también someter y estructurar el afecto, direccionarlo, reprimirlo; controlar su "carácter polivalente y desordenado" (Peluffo; 2020: 114) y, en consecuencia, restringir u opacar

[79]-A comienzos del siglo XXI, la filósofa y socióloga Eva Illouz, acuñó el término "capitalismo emocional"; un concepto que aparece por primera vez en su obra *Intimidades congeladas* (2007) y con el que la autora pretende dar cuenta de la centralidad que tienen las emociones en las transformaciones a nivel productivo que tuvieron lugar en las últimas décadas. Illouz parte de los presupuestos del giro afectivo al referirse a la cultura del capitalismo a lo largo del siglo xx en términos de "intensificación sin precedentes de la vida emocional" (2019: 13) y de ahí aborda la relación entre el sistema productivo y la vida emocional. En este sentido, desde la corriente de la sociología de las emociones, y en sintonía con el giro afectivo, Illouz propondrá que los afectos son entidades sociales y culturales y que, en consecuencia, se encuentran permeados por lógicas procedentes de la esfera económica en un contexto en el que "el mercado capitalista y la cultura de consumo compelen a los actores a convertir su interioridad en el único plano de existencia que se siente real" (2020: 14). En simples palabras, si la vida emocional se ha incorporado a las relaciones de producción, es en la medida en que, a su vez, se ha visto atravesada por lógicas económicas que pretenden reajustarla a los requerimientos afectivos del sistema productivo. Por su parte, Laurent Berlant también trabaja el complejo lugar que ocupa la afectividad en el contexto actual. En su libro *El optimismo cruel* (2020), analiza la crisis del neoliberalismo, sobre todo en Europa y los Estados Unidos y el fracaso de las fantasías de movilidad social asociadas al estado liberal. Con ese concepto, Berlant pretende dar cuenta de la dinámica relacional en la cual los individuos crean ciertos lazos, en términos de una suma de promesas hacia objetos de deseo que sostienen la fantasía de una buena vida aunque esas ataduras sean en verdad una amenaza para el crecimiento personal y la realización de esas promesas. Y no son los objetos en sí mismos los "crueles" sino las relaciones –de doble restricción- que suelen establecerse con ellos. Tampoco el "optimismo" se refiere a la emoción en sí misma sino a la estructura afectiva de apego que la gente establece, pese a la inadecuación a sus fantasías, para sobrevivir permanente estado de crisis. Ver: Arfuch, Leonor "El 'giro afectivo'. Emociones, subjetividad y política" deSignis, vol. 24, enero-junio, 2016; págs. 245-254.

"la discontinuidad constitutiva de la subjetividad contemporánea" (Taccetta; 2016: 91). Abril Trigo (2020), por su parte, nos recuerda que:

> el régimen de acumulación ha gestado el pasaje de la subsunción formal a la sunsución real, extensiva e intensiva, de aquellas esferas que todavía guardaban cierto grado de autonomía respecto al capital, desde la reproducción de la vida y la fuerza de trabajo, a la regulación del tiempo libre y el futuro virtual, a la biopolítica y la subjetividad (...) el consumo cumple una extraordinaria función político-cultural, porque en la economía de la abundancia no se consumen objetos, sino imágenes, símbolos, sentimientos que nos dicen cuánto valemos y quiénes somos. El consumo opera a través de la captura de la fuerza del deseo, mediante la incitación y manipulación de los afectos y el corrimiento de los umbrales del placer. (43)

Mientras que la velocidad, la productividad y el quehacer acelerados, así como la coordinación y sincronización de rutinas previsibles e inalterables en un entorno 24/7, parecen regir la experiencia contemporánea, ciertos gestos estéticos proponen una experiencia temporal amplificada a partir de la que es posible registrar no solo el fluir del tiempo, sus movimientos, derivas y oscilaciones, sino sobre todo una duración que, por momentos podrá manifestarse bajo la forma de la repetición, el loop y la duplicación; algo que se observa tanto en el último libro de cuentos de Martín Rejtman, *Tres cuentos* (2012), como en sus películas más recientes, *Dos disparos* (2014), *La práctica* (2023), pero así también en *Trailer* (2010) y *Alteridad* (2013), producciones visuales de la artista argentina Nicola Costantino. Aunque también, la amplificación se referirá a la extensión de una obra cuando ésta se presente como desmesurada, aumentada, prolongada, tal como sucede puntualmente en *La novela luminosa* (2010), de Mario Levrero, que aquí será leída no como un texto aislado sino como parte del

proceso escritural que el escritor uruguayo llevó a cabo a lo largo de toda su "trilogía luminosa"; aunque también, la desmesura será la modalidad temporal que caracteriza dos películas singulares de Mariano Llinás: *Historias extraordinarias* (2008) y *La Flor* (2018).

En este sentido, la amplificación del tiempo no implica solo expansión cuantitativa, sino también intensificación. Se trata de un tiempo amplio, pero también más denso, cargado de una afectividad que resiste la lógica uniforme del capital. A diferencia del tiempo demorado de la espera, trabajado en el capítulo anterior, estas amplificaciones temporales operan como estrategias indisciplinadas que tensionan la crononormatividad contemporánea.[80] Su potencia radica en abrir una productividad que no es mercantil, sino afectiva, y en promover una reapropiación del tiempo que habilita otras formas de crear, sentir y vincularse. Si la espera habilita una modulación temporal basada en la suspensión y en el detenimiento, en este nuevo capítulo nos interesa indagar una experiencia distinta pero complementaria: la de la amplificación del tiempo. A diferencia de la demora expectante, la amplificación temporal no se repliega sobre la espera, sino que se despliega hacia una expansión del tiempo experimentado. En lugar de detenerse, el tiempo se estira, se repite, se duplica, se intensifica, creando resonancias afectivas que ya no habitan el silencio o el vacío, sino la proliferación de gestos, vínculos y prácticas.

Más allá de las diferencias y matices que singularizan a estas producciones, las variaciones de amplitud temporal -repetición, proliferación, duración, exceso- que en

[80]-El concepto *crononormatividad* fue formulado por Elizabeth Freeman en *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (2010). Refiere al uso del tiempo como tecnología de regulación social que alinea los cuerpos a ritmos productivos, reproductivos y normativos: horarios laborales, etapas de vida, temporalidades nacionales, etc. Freeman la caracteriza como "un modo de implantación, una técnica por medio de la cual fuerzas institucionales llegan a parecer hechos somáticos" (3), y propone pensar contra esa temporalidad lineal, progresiva y disciplinaria, e imaginar formas de tiempo queer, desviadas, intensivas, no reproductivas. Aquí se retoma el concepto para pensar estéticas que desprogramen o reconfiguran esos regímenes temporales dominantes.

ellas pueden rastrearse, se combinan a su vez con configuraciones afectivas que tensionan, de modo general, la noción de productividad -estética tanto como económica-, por un lado; así como la producción de subjetividades normativizadas, codificadas y/o crononormativizadas. De esta manera, la amplificación consistiría en abrir otros modos de experimentar la temporalidad ya no desde la lógica expansiva y acumulativa del capital sino desde una productividad, una intensidad y una energía inherentes a la potencia de los afectos. Pensar en un tiempo amplificado es pensar, ante todo, en un tiempo amplio, aumentado, ensanchado; pero amplificar el tiempo es también, incrementar, agrandar, magnificar su intensidad con el fin, quizás, de alterar su sentido y su valor. Si la temporalidad de la espera, como se trabajó en el capítulo anterior, reponía ese tiempo suspendido que la maquinaria de la industria cultural y los procesos de aceleración han capturado, dando lugar a un temporalidad demorada, lenta, en la que el afecto emerge en los pliegues de la percepción, lo gestual y lo mínimo, la amplificación temporal, su intensificación en modulaciones varias, también se asocia a una temporalidad indisciplinada que, en este caso, se propone como contrapunto para pensar los ritmos continuos, indiferenciados, frenéticos y agobiantes, sin límites ni pausas, propios de los procesos de producción del régimen capitalista. En ese sentido, y en un momento en el que los procesos sociales parecen haber entrado en una debacle estructural, lo que estas modulaciones temporales favorecen es una productividad orientada a los afectos antes que a la producción mercantil. Las amplificaciones temporales apuntarían, por ende, a un contraste entre el tiempo del capital y el tiempo de los afectos que, en este capítulo tomará diversas orientaciones. Estas temporalidades no producen cosas: producen afectos y relaciones no del todo convencionales. En contraste con la lógica neoliberal que canaliza el tiempo hacia la optimización, la autoexplotación o la captación emocional (Illouz, 2007; Han, 2015), las temporalidades

amplificadas que trabaja este capítulo -a través de las producciones de Rejtman, Costantino, Levrero y Llinás- proponen ritmos alternativos que no pueden capitalizarse fácilmente, que escapan a la función, al rendimiento y al progreso. Se trata de un tiempo no productivo, que gasta sin retorno, que se desborda, que vibra. En él, la producción ya no se mide en términos de acumulación sino de experiencia: lo que se amplifica es la sensibilidad, lo que se intensifica es el estar-en-el-mundo.

Este capítulo explorará entonces esas otras formas de duración, desborde y repetición que, desde el campo estético, configuran una nueva sensibilidad afectiva, una que no responde al imperativo del rendimiento, sino que insiste en lo intensivo, en lo vibrante. No obstante, al tratarse de una categoría fundamentalmente expansiva, la amplificación temporal supone un intento por movilizar cierta energía afectiva que permitiría explorar el despliegue de subjetividades y la producción de vínculos en un contexto en el que conviven el cortoplacismo y la obsolescencia, la imposibilidad de proyectos a largo plazo, junto con la importancia económica que adquiere, en este régimen de acumulación global, la producción, distribución y consumo de valor simbólico-afectivo.

Atendiendo en todos los casos a las particularidades que presentan las obras revisadas en este capítulo, el análisis hará foco en que se articulan en torno a dos ejes. El primero de ellos, analizará una serie que nuclea las producciones de Rejtman, organizadas sobre la tensión entre el tiempo productivo, dominante de la industria cultural y el mercado que construye subjetividades hegemónicas, y una temporalidad improductiva de los afectos que, a pesar de haber sido vaciada de todo valor -puesto que en sus ficciones, las relaciones y vínculos aparecen guiados por la lógica mercantil-, adopta una estrategia desnaturalizante de la experiencia temporal hegemónica a través de reproducciones, duplicaciones y proliferaciones. Así, la temporalidad que aparece, de

modo concreto bajo la forma de la multiplicación, en sus últimas películas amplifica una potencia afectiva que se vuelve proliferante no solo en el plano del relato sino también en lo que refiere a la producción de contactos, contagios y proximidades cuyo resultado podría interpretarse como devenires otros.

De modo similar, pero mediante una operación basada en la apropiación y reformulación de obras clásicas y soportes visuales, las instalaciones de Costantino postulan un marco temporal en el que la copia, la imitación y el doble desmontan tanto la noción de tiempo cronológico como la historia lineal del arte visual. Si bien en Costantino no opera una lógica de lo improductivo, como puede observarse en las ficciones de Martín Rejtman, sí es posible rastrear una inquietante relación ambivalente entre la desenfrenada incitación al consumo y la violencia que provoca el doble mensaje de estetización y deshumanización, visible desde sus primeras obras. En estos casos, la amplificación temporal se asocia a ecos, resonancias, bucles, que se desmarcan de un modo de entender, leer e interpretar la historia visual ya no lineal ni estratificadamente sino que, en su lugar proponen el entretejido de diversas capas temporales. Así, lo que se manifiesta es la aparición repetida de algo, una insistencia -que va tornándose ominosa- cuyo fin podría leerse como la producción de una afectividad que, sin embargo, no se experimenta como por primera vez, dado que el trabajo de Costantino tiene su base en la apropiación y relectura afectiva de la historia del arte. De este modo, la noción de tiempo se afecta, se torna devenir y desarticula la experiencia del espectador, el modo en que éste experimenta la temporalidad de la obra y las obras que ésta convoca, trastornando los ritmos temporales cotidianos y produciendo perturbaciones en la percepción de las imágenes.

Por otro lado, pero en la misma línea, la segunda serie que analizaremos estará conformada por los textos que integran la trilogía luminosa del uruguayo Mario Levrero:

Diario de un canalla (2013), *El discurso vacío* (2011) y *La novela luminosa* (2010) ya que entendemos que en estos relatos se configura una experiencia amplificada del tiempo, como así también, las experiencias narradas aquí se ven atravesadas por diversas modulaciones de lo afectivo: lo íntimo, la pérdida, la soledad e incluso la proximidad de la muerte (física y espiritual). Si bien asistimos al relato de la naturaleza cambiante del tiempo, la escritura diarística de Levrero aparenta registrar una vida monótona en la que se aguarda la revelación de algo 'extraordinario'. Así, en el derrotero que conjuga el tiempo de la vida con el tiempo de la escritura, en esos momentos únicos e irrepetibles que la escritura aspira apresar, se traman variantes afectivas de gran intensidad, atravesadas por un impulso narrativo de dimensiones amplificadas. La amplificación toma la forma de lo extraordinario en tanto se trata de relatos que mientras registran el intento de transformación personal al que se somete el propio escritor, provocan un desborde en la extensión del relato cuando se concentran en el registro de lo mínimo, lo íntimo, lo cotidiano; ya sea que se relate el transcurso de una(s) vida(s) a lo largo de varios años, o bien se feche el paso de los días que se suceden sin verdaderos sobresaltos, estos ejercicios de escritura comparten un mecanismo cuyo objeto pareciera consistir en apresar un tiempo que se escapa, un tiempo que no puede ser detenido; de ahí que estas ficciones se construyan sobre la búsqueda de contacto, de comunicación y/o comunidades afectivas.

En este punto es que hacen serie, además, con dos películas de Mariano Llinás que comparten, en términos generales, una extensión inusual en tanto recurren a la 'larga duración' y a la desmesura narrativa. Se trata de los filmes *Historias extraordinarias* (2008) y *La Flor* (2018). Sin dejar de lado el cruce, la mezcla y la superposición de géneros que recorren estas textualidades literarias y visuales, el interés en ellas reside puntualmente en una disposición particular que esa misma desmesura

narrativa presenta hacia el trazado de redes afectivas insospechadas. De *Historias extraordinarias* hasta *La Flor*, lo que se amplifica es no sólo la duración de estos filmes, sino también las infinitas posibilidades que van adquiriendo los relatos; una operación que, sin embargo, coquetea con alcanzar un objetivo contrapuesto. Esto es, contar todas las historias posibles en el lapso de un tiempo excesivamente largo, lo que en la contemporaneidad exige entrar en un trance de improductividad.

Como se verá, estas producciones exhiben, por tanto, no una crítica manifiesta pero sí una puesta en tensión del tiempo continuo, ininterrumpido, y de las formas mercantilizadas o reificadas que han tomado los afectos. ¿Cómo lo tensionan? Poniendo de relieve la posibilidad de extraer un valor otro de esa temporalidad: la producción de afectos. Ya sea por su pérdida, su anhelo, su ausencia, su emergencia, estas experiencias estéticas proponen producciones afectivas que surgen en esa amplificación temporal. La proliferación, el exceso, la duración, en tanto modulaciones de esa amplificación, no funcionan como elementos formales subordinados a la narrativa, sino como estrategias de intensificación que habilitan un régimen de percepción y sensibilidad que se desplaza del plano representacional hacia lo intensivo, lo experiencial, lo afectivo.

II- Alteridades proliferantes

Afectos y prácticas descentradas

Sabemos que el tratamiento que Martín Rejtman le da a la palabra en sus relatos, se diferencia claramente del que, por ejemplo, opera Mariano Llinás, quien hace de la abundancia de palabras el recurso proliferante que prolonga, extiende y hace crecer la narración. Rejtman, en cambio, las sustrae dejando ver la autosuficiencia de la síntesis, la fecundidad del silencio. Atento, más que a lo discursivo, a las situaciones, a las

acciones y al registro de la escena, se aleja del *pathos* de los grandes acontecimientos. No obstante, incluso cuando la elipsis y la economía discursiva acentuada sean sus marcas registradas más reconocibles, en su última película, *Dos disparos*, el problema de la supervivencia aparece ligado a la proliferación: un recurso también recurrente en Rejtman que, en ésta como en otras de sus textualidades opera como el disparador del relato, de la puesta en marcha de las posibilidades y las potencialidades que el relato adquiere en el siglo XXI. Así lo entiende Alan Pauls (2014) cuando detecta que el problema que desvela a toda narración se centra en el "¿cómo seguir?", una pregunta que en la poética de Martín Rejtman se repite como un eco desde el momento en que a Lucio -el protagonista de *Rapado*- le roban su moto, y que, retorna, insiste y se amplifica, aunque con variaciones leves, en toda su producción artística.

El film, que comienza sin rodeos, del modo más directo posible, nos muestra imprevistamente la imagen de un chico que baila solo en una disco al ritmo de una música electrónica. Así nos presenta Rejtman su película *Dos disparos*. Sin advertencias previas, sin avisos, sin títulos ni presentaciones, la imagen irrumpe -desubicadamente, dice Alan Pauls- ante nosotros en el "punto donde cualquier otro cineasta la terminaría". A la escena inicial, demorada en su duración al estilo rejtmaniano, le sigue otra: el adolescente llega a su casa por la mañana, luego de su salida. Nada unos largos en su pileta, corta el césped del patio y cuando se dispone a buscar un repuesto para la máquina que ha dejado de funcionar, encuentra una caja con un revólver. No resulta menor aclarar que la máquina deja de funcionar porque el mismo Mariano corta el cable del aparato sin querer. Lo que se dispone a buscar en el cuarto de guardado es una cinta o algo con lo que volver a unir el cable. Interpretado a la luz del resto de sus ficciones, tanto literarias como cinematográficas, todo este detalle sobre el corte energético que supone la rotura del cable, es tan recurrente como

llamativo, en tanto las fallas eléctricas, la ausencia o cortes de luz, funcionan siempre como desencadenantes de algo más en los relatos de Rejtman; como si esa fuerza, intensidad, potencia, vigor se encauzara necesariamente en algo más que está cerca y tomara direcciones totalmente inesperadas.[81] Luego de encontrar el arma, Mariano se encierra de inmediato en su cuarto, y sin mediar ninguna otra acción previa, gatilla dos veces, fuera de plano. Más adelante, en la película, cuando Mariano asista al consultorio del psiquiatra le dirá, como justificando su accionar: "hacía mucho calor; fue un impulso".[82] Mariano sobrevive a pesar de que la segunda bala queda alojada cómoda pero inofensivamente en su interior, provocándole algunas complicaciones -una duplicación- para tocar la flauta dulce. De esta manera, "con un disparo como disparador" (Halfon y Kairuz; 2014), Rejtman da comienzo a un relato que, en la línea de sus películas anteriores, profundiza la pregunta por la continuidad de la narración en un contexto de aparente pérdida del valor y de puesta en crisis de los relatos. Sin embargo, en este caso puntual, el film propone un tiempo que no está dirigido al clímax ni a la resolución de un conflicto. El disparo -que podría haber actuado como un potencial evento traumático- no produce un antes y un después marcado. Es como si nada cambiara, o cambiara sólo mínimamente.

Más allá del modo extemporáneo en que comienza la película, casi como si

[81]-Volveré sobre este aspecto más adelante, en este mismo capítulo.

[82]-Esta aclaración sobre el carácter impulsivo del acto que implica dispararse dos veces, apunta a enfatizar no solo la falta de voluntad sino sobre todo una suerte de "fuerza de atracción" que experimentan los sujetos y objetos en las ficciones de Rejtman. Al respecto, Patricio Fontana (2018), señala que "en el momento del estreno de esta película hubo cierto consenso crítico en que esos dos disparos son efectivamente un fallido intento de suicido. Sin embargo, aseverar que ese acto implica la voluntad de quitarse la vida corresponde, creo, a otra lógica que no es la del cine de Rejtman. Afirmar que Mariano quiso suicidarse es, desde mi perspectiva, una interpretación no del todo precisa. Impulsivamente, irreflexivamente, Mariano se dispara dos veces, sin medir las consecuencias que ese hecho puede generar (por ejemplo, la muerte) (...) En otras palabras: no estamos ante un intento de suicidio (siquiera inmotivado), sino tan solo, como el título lo enfatiza, ante dos disparos. Esta lectura dialoga en un sentido que propusieron Mercedes Halfon y Mariano Kairuz: "Esto [los dos disparos] puede entenderse como un intento de suicidio, pero el modo, la economía emocional a que Rejtman nos tiene acostumbrados, parece desmentirlo. Nadie está desesperado ni antes ni después de que esa acción suceda". Halfon, Mercedes y Kairuz, Mariano, "Revolver el presente", en *Radar, Página/12,* 5 de octubre de 2014. Disponible en https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10069-2014-10-05.html

estuviera en continuidad con algo previo, *Dos disparos* parece articularse sobre una suerte de duplicación que es recurrente en varios momentos del film, incluso en otras de sus ficciones. La operación de duplicación -estructural, narrativa o simbólica- es una constante en el cine de Rejtman. En *Silvia Prieto* (1999), el nombre de la protagonista se multiplica en otras mujeres que lo comparten, generando un juego de reflejos y desidentificaciones que erosionan la noción de identidad única. En *Los guantes mágicos* (2003), la narrativa se disgrega en trayectorias paralelas que replican vínculos y situaciones con variaciones mínimas. Incluso en *Rapado* la repetición de escenas y acciones cotidianas configura una estructura de eco que anticipa una poética de la proliferación. En todos los casos, la duplicación no implica redundancia, sino que funciona como una estrategia formal y afectiva para desestabilizar la linealidad del relato y abrir una lógica expansiva de lo vincular. Por otro lado, el recurso de continuidad y de reutilización de elementos también es una marca distintiva de sus ficciones; por ejemplo, *Los guantes mágicos*, la película anterior a *Dos disparos*, termina con el protagonista bailando solo en una discoteca de pueblo. Aquí, además de las proliferaciones y duplicaciones propias de este film, lo que podemos inferir es una continuidad entre una y otra película.

Dos son los disparos que Mariano ejecuta y sobre los cuales se desenrolla el carrete que nos mostrará la vida de esta familia; dos son los hermanos sobre los que se desjerarquiza la centralidad de los personajes, multiplicando la historia en pequeñas historias que se reproducen y abren el relato a nuevas posibilidades narrativas. Incluso una segunda película parece comenzar promediando la mitad de *Dos disparos*, cuando el foco de la narración es desplazado hacia las vacaciones que emprende la madre de Mariano, a partir de lo cual el relato vuelve a propagarse en direcciones inesperadas. Como vemos, esa duplicación que resulta un recurso infinitamente explotado por

Rejtman, se extiende al propio Mariano que luego de los disparos, suena doble como si la cercanía de la muerte, antes que disminuirlo, lo hubiese multiplicado (Pauls; 2014).[83] Pero hay, además, otro procedimiento que refuerza la idea de algo que se re-produce: sobre el minuto 6 del film, una voz en *off* narra, sobre un fundido a negro, lo sucedido exactamente minutos atrás y que fue claramente visible en las imágenes previas. Este procedimiento, en el que la palabra aparece como explicando, como completando lo visual, y sobre el cual Rejtman volverá recurrentemente en *Dos disparos,* ya había sido inaugurado en su película *Silvia Prieto* y utilizado en sus films posteriores provocando una suerte de incremento que en *Dos disparos* acaba por convertirse en el recurso narrativo capaz de hacer avanzar las acciones sobre la rigidez de los planos y una aparente ausencia de movimiento[84].

Ese juego, que consiste en ir vigorizando la trama, deviene, podríamos decir, en un acrecentamiento no solo de los personajes que van tomando un protagonismo efímero y contingente, sino fundamentalmente en la intensificación de los contactos que van surgiendo a lo largo de los relatos. Quiero decir, la proliferación narrativa que posibilita la continuidad de las narraciones rejtmanianas se basa en una necesaria lógica de contacto: de cuento en cuento, de film en film, de personaje en personaje, de objetos a sujetos, de sujetos a objetos; pero también en la intersección de todos ellos, lo que

[83]-Mariano forma parte de un cuarteto de flautas. En el primer ensayo que realizan luego de que Mariano se recupera, reparan en que algo suena extraño: doble, y esa duplicación no lo abandona por el resto de la película. Al principio, el grupo considera que será algo pasajero: "vamos a tener que vivir con ese sonido hasta que se arregle", observa uno de los integrantes sobre el minuto 17 del film; sin embargo, la situación nunca se restaura pero lejos de volverse un problema, habilita nuevos cauces narrativos.

[84]-Así lo expone el mismo Rejtman en una entrevista: "Me gusta mucho escuchar un narrador y busqué la manera de usarlo y a partir de ese momento lo seguí usando en las otras películas. A veces, cuando decido usar la voz en off, la uso también de una manera económica, en el sentido (al menos la intención) de hacer avanzar la acción o contar cosas que sería muy complicado mostrar" en Koza, Roger (2008). *Silvia Prieto* inicia con un plano fijo en el que se lee el cartel de un bar, mientras, de fondo, la voz en *off* de la protagonista Silvia Prieto anuncia que el día de su cumpleaños número 27 decidió que su vida iba a cambiar. En *Los guantes mágicos* el recurso es apenas diferente: si bien no hay narrador en *off*, la película comienza con un plano fijo en el que se puede ver a un hombre de espaldas conduciendo un auto, superpuesto a la voz de un personaje que, fuera de campo, habla por teléfono con su esposa, a la cual le relata exactamente lo que sucede en la escena.

aparece es una energía que va atravesando, traspasándose, contagiándose, "pegándose". Personajes, tramas, elementos, objetos, se revisten de una potencia afectiva que no reside en ellos sino que es el efecto acumulativo de su circulación y contacto lo que funciona como una resonancia, algún tipo de vibración o el fondo de un recuerdo que, en el caso de la producción de Rejtman es perceptiva, sensorial, energética y, por ello, dinámicamente proliferante en cuanto a las posibilidades de ser otra cosa.[85]

En *La política cultural de las emociones*, Sara Ahmed elabora una teoría social sobre las emociones que permite explicar cómo se generan socialmente, cómo se reproducen y cómo se distribuyen a través de la economía de los afectos. Ahmed plantea que las emociones no son estados psicológicos, sino prácticas culturales que se estructuran socialmente a través de circuitos afectivos. Eso es cultural y no solo psicológico; así, lo que se siente es social y colectivo. Las emociones, según Ahmed, no residen ni en los sujetos ni en los objetos, sino que se construyen en las interacciones entre los cuerpos, en las relaciones entre las personas; de ahí que proponga que la asociación entre objetos y emociones es contingente (involucra el contacto) pero esas asociaciones son "pegajosas". Para Ahmed, la palabra "contingencia" tiene la misma raíz latina que la palabra "contacto" (*contingere: com*, con; *tangere*, tocar). La contingencia está vinculada de este modo con la socialidad de ser "con" otros, de acercarse lo suficiente como para tocar. Entendido de este modo, lo que nos vincula o *conecta* a éste o aquel lugar, a éste o aquel otro, es también lo que encontramos que nos toca-conmueve más; es lo que nos hace sentir (59-60). Aunque Ahmed se desmarca

[85]-Cuando Mercedes Halfón y Mariano Kairuz (2014), analizan la película *Dos disparos* de Rejtman reparan en un dato que considero no menor. Entre los diez años que transcurrieron desde el estreno de su última película *Los guantes mágicos*, hasta el estreno de *Dos disparos*, dicen, el director realizó dos películas más o menos por encargo: *Copacabana*, su primera incursión en el terreno documental, realizado para el canal Ciudad Abierta, y *Entrenamiento elemental para actores*, codirigido junto a Federico León para la TV Pública. Estas dos películas abrieron, en cierto modo, el espectro Rejtman, "lo expusieron a otros influjos –la mal llamada realidad, el trabajo en compañía de un otro, en aquel caso, proveniente del teatro– y lo devuelven ahora a un nuevo largometraje de su factura, algo modificado".

enfáticamente de los argumentos de Brian Massumi (1995; 2002), me interesa interceptar ambas propuestas. La definición de afecto que Massumi propone: la capacidad de afectar y ser afectados, ubica a los afectos en el orden de la intensidad y del encuentro entre cuerpos. Resultan así desestructurados y pre-lingüísticos y encarnan la capacidad de respuesta ante el mundo. Las emociones, por su parte, son la expresión de tales afectos atravesados por la dimensión cultural expresada en su codificación. Si bien una y otra propuesta responden a distinciones conceptuales claras, mi propuesta apunta a elaborar una alternativa en la que las temporalidades afectivas, en este caso en particular, la que se articula sobre una serie de movimientos y amplificaciones afectivas operan como una vía para desestructurar lo que en las ficciones de Martín Rejtman ha sido leído como una desafección o formas de percepción desapegadas.

En un sentido complementario, a los estudios de Ahmed y Massumi, Kathleen Stewart (2024) trabaja sobre lo que ella llama "afectos cotidianos", es decir, flujos de intensidad que emergen en lo cotidiano, en lo menor, en lo que no necesariamente es narrativamente relevante pero sí perceptiva y sensorialmente potente. La amplificación afectiva no se refiere solo a la expansión cuantitativa de vínculos, sino a una expansión de la sensibilidad: un régimen de percepción que permite que los microeventos, los contactos tenues y las relaciones no normativas produzcan una vibración, un movimiento lateral o desviación de sentido. En el caso de Rejtman, esta lógica se traduce en una proliferación de prácticas, desplazamientos y vínculos que, sin dramatismo ni acumulación argumental, intensifican la experiencia del tiempo y de los afectos como formas de estar en el mundo. Para ser más concreta, las configuraciones afectivas que se (re) producen incesantemente en los relatos de Rejtman se presentan como una vía alternativa hacia formas de saber, sentir, hacer, ser, escribir y leer diferentes. En esa línea, lo que propongo es que esa proliferación de asociaciones

vinculares no tradicionales se asienta sobre una lógica amplificatoria que desestabiliza las narrativas neoliberales al movilizar la (re)producción, la multiplicación exponencial de afectos mientras se debilitan las estructuras de producción de mercancías.

Es decir, en el capítulo anterior, la lectura de *Rapado* nos permitió pensar una configuración afectiva ligada a la ralentización del tiempo: allí, la demora, la suspensión y la deriva construían una atmósfera mínima, en la que el afecto se desplegaba como una vibración tenue, alojada en los gestos, los cuerpos detenidos y los movimientos desprovistos de finalidad. Esa forma de estar en el mundo -desacelerada, errática, infraordinaria- habilitaba una experiencia sensible centrada en lo contemplativo, lo no instrumental, lo que no se resuelve ni se precipita, ni concluye. En cambio, en las ficciones que se analizan en este capítulo, la temporalidad ya no se manifiesta en términos de pausa o suspensión, sino como una amplificación: lo que se intensifica aquí es la circulación misma, la proliferación de relaciones, de acciones mínimas, de microeventos que no se condensan sino que se ramifican. Del "ganar afectos" que se enuncia en el apartado final del capítulo anterior, aquí los afectos se expande a través de una lógica multiplicativa. De este modo, se pasa de una modulación del tiempo asociada a la suspensión y la ralentización (*Rapado*) a otra ligada a la expansión, al contacto, al contagio. Si en la espera el afecto se contenía, aquí se multiplica, se redistribuye, se desborda, como si cada contacto -por leve o casual que sea- desencadenara nuevas ramificaciones afectivas y narrativas.

Esa particularidad a la que me refiero es quizás uno de los rasgos sobresalientes de su último libro de cuentos publicado en 2012, *Tres cuentos*. Tal y como los enuncia el título que los agrupa, se trata de tres relatos que presentan una excepcionalidad respecto de sus cuentos previos: son textos largos, de casi cien páginas cada uno, que rehúsan a los cánones del género aunque mantienen la estructura narrativamente

rizomática en la que lo inesperado o inusual funciona como *switch* que vira la trama hacia cualquier lado. Son, en tal sentido, relatos corales, sin núcleos, ni jerarquías, ni protagonistas ni tramas vertebrales; sin embargo, leídos en conjunto, estos cuentos presentan una suerte de hilo que los atraviesa. Los vínculos contingentes que proliferan en los relatos de Martín Rejtman están ligados en primer término a una lógica del contacto según la cual, las características de un suceso, objeto o sujeto, se desplazan o transfieren hacia otra, determinando, alterando y afectando a quienes intervienen en esa dinámica así como también a la trama del relato.[86] En el mundo Rejtman, las relaciones y/o contactos que se producen, se disuelven con el mismo desinterés y espontaneidad que los propició. Los vínculos desproblematizados se propagan inesperada pero efectivamente; hospitalidad, filiaciones alternativas y no tradicionales, desplazamientos que irradian otros desvíos nos dejan entrever un mundo en constante movimiento: viajes, becas, residencias, vacaciones, mudanzas que funcionan como apertura al devenir de esos personajes, devolviéndolos otros, cambiando sus vidas al punto de no reconocerlas, de no reconocerse y casi de no poder ser reconocidos. Sin embargo, esa proximidad admite en el otro algo que resulta hospitalario de un modo oblicuo; aun cuando las filiaciones alternativas que van entablando no tienen la forma del 'hogar', sino que se arman y desarman siguiendo un impulso vital antes que obligado, tradicional y consanguíneo, es precisamente esa lógica de "pegamento", como las llama Ahmed, lo que los reúne, incluso cuando la primera impresión o acercamiento sea chocante o

[86]-Así, la acción de dispararse no supone la mediación de una reflexión. Dice Martín Rejtman (2014) sobre *Dos disparos*: "Mariano encuentra un revólver y hace con ese objeto lo que se supone que se tiene que hacer, dispararlo. Los personajes de mis películas son por lo general muy poco reflexivos y actúan, más que piensan." Por otro lado, cuando Mariano habla con el psiquiatra, le dice: fue un impulso, hacía mucho calor. Del mismo modo, la proliferación provoca que las percepciones se extiendan poco a poco pero de modo concreto hacia zonas del relato no previstas, tal como sucede luego de que la madre de Mariano se tome un frasco de pastillas casi entero y duerma casi 24 horas seguidas; suceso ante el cual termina tomándose unas vacaciones, obligada por su psicólogo y sus hijos. El viaje, que se organiza a través de correo electrónico, es enteramente compartido por gente que, en su mayoría no se conoce entre sí; la lógica del contacto ocupa un lugar central para leer cómo se traman las acciones. A partir de ese momento, el relato se desvía para centrarse en las peripecias de este viaje y los nuevos personajes que ingresan.

"negativa". En otras palabras, lo que parecen explorar estas ficciones es una conectividad que excede las formas específicas tradicionales que adquieren grupos como familia, amigos, parejas; en consecuencia, lo que se propone es una temporalidad que, basada en la proliferación, recrea un tiempo de estar juntos, de convivencia desvinculada de convenciones y sentidos fijos, estáticos y permanentes. Este aspecto, que puede leerse en diferentes medidas en todas las ficciones de Rejtman, se observa de manera exaltada en *Tres cuentos* ya que es a través de esos desplazamientos, contactos o impresiones que los personajes experimentan una pérdida de referencias precisas que termina afectándolos y descentrándolos, siempre desde lo involuntario. Como le sucede a Marta, en el cuento "El diablo", cuando su hija Florencia le cuenta que Matías violó a su Azul. Si bien el suceso es mencionado sin ningún dramatismo, la impresión que causa en Marta, cuyo vínculo con Azul tampoco es cercano ni profundo, resulta primero en una especie de depresión que la recluye durante semanas en su habitación, provocando el abandono de cualquier actividad productiva, fundamentalmente su trabajo como docente de piano; no obstante, de la misma manera repentina e inesperada, Marta decide un día salir de su habitación, vender el piano y dedicarse a organizar reuniones sociales en su propia casa, las cuales se van tornando cada vez más multitudinarias y precisan de un espacio más amplio. El relato, como vemos, no se apoya en la progresión, la causalidad ni el clímax, sino en una energía difusa, descentrada, proliferante, que hace avanzar el relato por acumulación de desvíos, desplazamientos y gestos contingentes; como sucede más adelante, en el mismo cuento, y en torno a un hilo argumental completamente distinto centrado en torno a un equipo de rugby que luego de ganar un campeonato en las afueras de la ciudad desencadena una serie de sucesos violentos y atroces que culminan en la destrucción total del pueblo. Este relato, por otro lado, trabaja la energía como motivo temático. El segundo cuento

del libro, “Eliana Goldstein”, no se articula mediante una lógica de causa-efecto, sino de contagio: una situación mínima habilita otra que no necesariamente se relaciona directamente, pero genera un desplazamiento. Podríamos decir, por lo tanto, que lo que prima es una lógica cinética o vibratoria: cada gesto o acción tiene un pequeño impacto o impresión, que desplaza el cuento hacia un terreno inesperado. de manera similar, en el primer relato “Este-Oeste”, se percibe una energía “a la deriva”: los personajes se presentan desorientados, sin referencias ni convicciones claras, hay tránsitos, detenciones y pequeños movimientos que van llevando la historia hacia otro lado. De este modo, lo que se despliega en estos textos es una suerte de energía narrativa flotante, imprevisible, lateral, que no busca estructura ni progresión, sino que se ramifica por desvío, error, extrañamiento o contagio. La energía no está en la acción sino en cómo se mueve el relato a través de conexiones débiles, decisiones absurdas o situaciones mínimas que se deforman, se desvían, toman un rumbo incierto pero siempre amplificadamente.

Si bien esta lógica afectivamente amplificatoria es recurrente en sus relatos en general, está asociada a otras recurrencias que retoman indistintamente a modo de guiño, tal vez, un detalle, un suceso, un personaje, algo que es reconocible en otra de sus ficciones. Una de esas marcas o recurrencias es la sistemática insistencia en una determinada práctica o disciplina que en todos los casos involucra al cuerpo. Sus personajes practican deportes, instrumentos musicales, bailan, pintan, escriben; y esto conlleva una suerte de movimiento ondulatorio que no resulta meramente circulatorio, sino que se expande a través de los objetos a los sujetos o viceversa. Como dice Irene Depetris Chauvin (2017), las ficciones de Rejtman exploran el arte para escapar de la tiranía de la representación. Sin embargo, mientras que Depetris ve en la música y el baile la línea de fuga a través de la que los personajes “antes que expresiones de una

falta de afecto, suponen un armado de la expresividad que propone la neutralidad como una intensidad no paradigmática" (301), propongo que dicha intensidad se construye y alcanza mediante "la práctica" en tanto término neutral, si se quiere, para indicar el ejercicio, la disciplina, la repetición de una actividad que gana fuerza y potencia en la amplificación afectiva que promueve y conmueve pero que, en ningún caso, involucra una actividad productiva en términos remunerativos.

Las ficciones de Rejtman son, en sí mismas, una exploración estética reiterativa acerca de cómo moverse al borde del significado. En este sentido, la experiencia afectiva siempre tiene su punto de partida en la ejercitación o entrenamiento de algo, es decir en la acción rutinaria, cotidiana, pero sobre todo repetida, que va amplificándose, no sólo y necesariamente en el sentido de expandirse, sino sobre todo en cuanto a las impresiones, las resonancias y vibraciones que ese movimiento conlleva, hasta alcanzar -hasta 'tocar'- a aquellos que están próximos. Personajes que entrenan algún deporte (rugby, paddle) o ejercitan alguna disciplina física (yoga), personajes que ejercitan instrumentos musicales (piano, flauta), que ensayan, escriben, pintan, hacen música o bailan, en una palabra, que llevan a cabo un ejercicio, una disciplina, una acción recurrente y orientada pero cuyo fin nunca consiste en un rendimiento cuantificable sino en el simple pero repetitivo y constante acto de practicar, ensayar, ejercitar, entrenar. De modo que la noción de práctica y sus derivados no resultan en algo que se alcanza, ni en algo a lo que se llega o se accede, sino en un puro gasto; sin embargo, aún cuando esas prácticas no sean lucrativas, no busquen remuneración ni resultados específicos, resultan económicas en tanto su razón de ser se basa en la fluidez que promueve su circulación y abre paso a una multiplicación rizomática de posibilidades narrativas cuyas resonancias afectivas fluyen.[87]

[87]-Dice Irene Depetris Chauvin (2011) que "un análisis atento de la lógica de circulación -de objetos, animales y personas- característica de las tramas de las películas y cuentos de Rejtman, revela un

La práctica (2023), título de la última película dirigida por Martín Rejtman, se centra en Gustavo, un profesor de yoga que acaba de separarse y que no tiene casa ni muebles, solo quedó en su posesión un biombo que nadie más quiere y que, igual que Gustavo, va y viene de casa en casa, sin encontrar un lugar definitivo. Por eso el biombo está en el pequeño estudio de Gustavo, doblado y apoyado en una pared. Gustavo va del estudio a la casa de su cuñado, que fuma todo el tiempo y come comida con mucho ajo. Gustavo huele a ajo y cigarrillo, aunque no fume y coma con ajo porque no le queda otra opción. Gustavo es argentino pero vive en Chile hace ya varios años, y allí reside también Vanesa, su ex chilena que se deshizo de la mesa, las sillas y un par de aparadores que ocupaban el living de la casa en primer lugar por razones económicas: necesitaba el dinero, y luego, por razones de espacio, necesitaba el lugar despejado para dar sus clases; profesora de yoga ella también, ha comenzado a dar clases en la intimidad del hogar. En esas anda el protagonista, cuando dos situaciones puntuales hacen que la práctica de yoga con la que se abre el film se detenga: la primera de ellas, se da al comienzo de la película: un temblor, algo usual en la capital chilena, producido durante una de las clases de Gustavo, provoca que su alumna alemana, Steffi, sea víctima de un accidente con amnesia incluida. La otra situación, tiene su punto de partida en una lesión en la rodilla de Gustavo que le impide continuar con las clases por un tiempo.

De manera casi idéntica que en *Dos disparos*, los conflictos que se presentan en

---

pensamiento original sobre la economía de mercado (Aguilar, Bernini, Page). Este retrato de las lógicas del intercambio en el mundo contemporáneo es parte de un dispositivo de extrañamiento; la economía es un prisma que invita al espectador a reconsiderar las transformaciones que tuvieron lugar en la Argentina de la década de los noventa. La sistemática circulación de objetos y personajes en las ficciones de Rejtman produce una mutua contaminación entre el valor de uso, el valor de cambio y el valor signo que desestabiliza la fetichización de la mercancía y los flujos de deseo demandados por una economía de mercado. Los personajes de estos cuentos y películas renuncian a la decisión y se abandonan a la circulación. Este comportamiento que, a primera vista, puede ser visto como una actitud apática que contribuye a reproducir el sistema es, en realidad, un comportamiento disidente: la complacencia de los personajes puede ser entendida en términos de una estupidez creativa que, al intentar repetir la ley, sutilmente la subvierten" (67-68).

La práctica -separación de Gustavo y su consecuente crisis existencial y económica, el temblor que no llega a ser terremoto, la amnesia de Steffi-, lejos de detonar una transformación radical o una crisis profunda en los personajes, resultan eventos que apenas parecen alterar el curso de estas vida. Todo continúa, pero no como una línea de desarrollo progresiva, sino como una deriva en la que los acontecimientos se diluyen en una cotidianeidad desdramatizada. Del mismo modo, también sucede que el tiempo no parece avanzar hacia ningún lugar definido. El afecto no se expresa ni se canaliza hacia un clímax, sino que se sostiene en la repetición, en lo ordinario, en la práctica misma (como el título sugiere), entendida no solo como rutina sino como forma de estar en el mundo. En este sentido, ambas películas pueden ser observadas a partir de lo que Stewart (2017; 2024) ha denominado "una estética de los afectos ordinarios", en la que los microeventos cotidianos se cargan de intensidad, sin necesidad de una resolución dramática o narrativa. Los afectos no se representan de manera tradicional, sino que generan condiciones para que estos circulen, se contagien y se amplifiquen lateralmente, incluso en situaciones de aparente indiferencia o rutina. La amplificación afectiva que emerge de estos relatos resulta entonces un mecanismo que, al involucrar intercambios, préstamos, contagios, proximidades, favorece una lógica que se expande rizomáticamente y circula de cuerpo en cuerpo visibilizando la capacidad de los cuerpos de afectar y ser afectados. Esta lógica, por lo tanto, no apela al exceso, sino que nos invita a poner el foco en la dimensión afectiva que habita en el ejercicio de lo cotidiano y lo banal, para descubrir el potencial transformador que allí anida; la afectación funciona así como un modo de acción que hace avanzar fecundamente el relato en base a su potencia multiplicadora y su dimensión energética.

Más allá de que, como ya se ha mencionado sobre las ficciones de Rejtman, las personas y los objetos resultan meramente funcionales y, por lo tanto, las relaciones que

los personajes son capaces de entablar con los objetos y el medio que los rodea resulta pobre en su densidad emocional, es precisamente en esa lógica mínima, en ese modo reducido de relacionarse con el mundo que, personajes abismalmente diferentes encuentren en factores ajenos, externos e impersonales un modo común de cohabitar momentáneamente el mundo. Así, por ejemplo, casi todos los personajes de sus relatos comparten insistentemente casas, departamentos, ropa, mascotas, viajes, en una palabra, experiencias que lejos de prolongarse, se arborizan, abriendo la trama hacia situaciones inesperadas; no obstante, otro rasgo compartido se descubre al observar que, para que la multiplicación afectiva emerja, los personajes se encuentran en un *impasse* productivo. Esto es recurrente en todos los personajes ya sea porque no trabajan, porque pierden el trabajo, porque se ven obligados a tomarse vacaciones o porque experimentan algún accidente o dolencia que los mantiene alejados de los circuitos productivos, de acumulación material y de crecimiento profesional y personal, como le sucede a Gustavo, el protagonista de *La práctica*, quien se lesiona los meniscos en un retiro al que asiste luego de su separación. Por lo tanto, es a partir de esta espontaneidad que siempre resulta de una improductividad material, de otros cruces y combinaciones en donde emergen afectos, emociones y relaciones no estereotipadas que complejizan y exceden, al menos, núcleos conceptuales ligados a la productividad.[88] La amplificación afectiva que puede rastrearse tanto en *Dos disparos*, como en *La práctica* pero también en los *Tres cuentos*, responde a una concepción particular de la temporalidad que se aleja de la progresión lineal del relato clásico proponiendo, en su lugar, una estructura temporal que interrumpe las "matrices hetero y homonormativas en tanto partes

[88]-Desde *Rapado* en adelante, la noción de familia no funciona como un centro aglutinante, sino que más bien, el orden familiar parecería operar como un dispositivo normalizador, que provoca un sentimiento de extrañeza y distanciamiento en los personajes. En ese sentido, es que podemos pensar en la proliferación de vínculos alternativos que se sitúan "en los bordes, en las grietas en las que la sexualidad se vuelve difusa, fluida o ambigua" (Rubino; 2021: 402); y que se organizan e intensifican en espacios públicos, abiertos, a la intemperie y ya no al abrigo del hogar, entendido como lugar garantía de un lugar seguro. (Campero; 2009: 21-22)

integrales del capitalismo como máquina abstracta de sobrecodificación de cuerpos, de relaciones, de vidas, de subjetividades, de existencias, de experiencias (Rubino; 2024: 112) y en cambio permiten una experiencia del tiempo marcada por la repetición, la variación mínima y la proliferación. Se trata de "temporalidades que detienen el progreso, el tiempo evolutivo, la acumulación de capitales (materiales, económicos, pero también simbólicos e incluso capital sexual) y son leídas como fracasos en nuestro mundo neoliberal, neocolonialista, extractivista, capacitista y heteronormativo" (Rubino; 2024: 114).[89]

Como vimos en el capítulo anterior, la desmotivación de los personajes de Rejtman fue leída en consonancia con una ausencia de expectativa en el futuro. Estos autómatas, fantasmas, zombies, robots -y la lista podría seguir- están como anestesiados; no duermen, pero tampoco son útiles a un sistema productivo. Permanecen "echados", medicados, tirados, acostados, viendo tv, bailando, deambulando o tomando algo que, indistintamente, puede ser café, alcohol, pastillas. Y cuando por fin consiguen dormir, lo hacen a destiempo; es decir, están en todo momento fuera de sincro respecto de un sistema que los quiere activos, produciendo. Ocupan, por lo tanto, el lugar de un exceso desde el que constantemente "hacer experiencia", una experiencia afectiva. La lógica narrativa de Rejtman promueve que sus personajes vivan, convivan, se agrupen, hasta se apiñen, se distancien, vuelvan a encontrarse -siempre cambiados- pero sin importar ni entrar en lo superfluo. Sus acercamientos son, en la mayoría de los casos, involuntarios,

[89]-Como explica Rubino, "la heteronorma y la homonorma también delinean ciertas temporalidades que implican una evolución o un progreso, siempre lineal, siempre hacia adelante. La interruqción (flores, 2013) de esa crononormatividad (Freeman, 2010) y de la futuridad reproductiva (Edelman, 2014) genera temporalidades alternativas, quizás queer o sexo-disidentes. (Halbertam; 2018). La "temporalidad queer" propuesta por Carol Dinshaw (2007) en el cruce entre giro afectivo y giro temporal aparece como una grieta, ya sea: en los marcos temporales de la producción y la reproducción, la familia, la herencia, en la estructura temporal inscrita en las narrativas del éxito (Halberstam, 2018; Love, 2015), y en la felicidad y el optimismo en tanto que promesas (Ahmed, 2019; Berlant, 2020). De acuerdo con Victoria Dahabar (2021), "los estudios queer -en su giro temporal- aportan una compleja rejilla de análisis a la hora de emprender esta crítica a los marcos temporales hegemónicos, porque cruzan, y porque pueden cruzar, la discusión sobre un tiempo y un futuro productivo con la discusión sobre un tiempo y un futuro re-productivo.

porque algo más allá de sí mismos, algo que parece ser un efecto vibratorio, la potencia del afecto que los mancomuna, los aglutina mientras va perfilando una amplificación que no es meramente cuantitativa sino fundamentalmente cualitativa. En este sentido, la amplificación afectiva puede pensarse en diálogo con la definición de afecto que propone Brian Massumi (2002): como una intensidad prepersonal, no representacional, que circula entre cuerpos y medios, alterando los estados y configurando campos de experiencia. En este marco, la afectación no correspondería a un acto voluntario ni comunicativo, sino a una modulación del estar-en-el-mundo. En Rejtman, esta lógica se traduce en vínculos que no se construyen desde la intención, la voluntad o el deseo, sino desde una energía compartida que se amplifica sin producir comunidad ni clausura narrativa, solo contacto, ramificación, amplitud.

Duplicidades, repeticiones, simulaciones, copias, reproducciones -y podríamos seguir- son operaciones recurrentes en la producción estética de Martín Rejtman que, en un contexto de desencanto, falta de horizontes claros, abulia y alienación, se orientan como alternativas para "repolitizar la economía y, al mismo tiempo, presentar nuevas subjetividades entendidas en términos de intensidad y afecto" (Depetris; 2011: 11); pero esto, a su vez, se complementa con una manera particular de los personajes mediante la que se relacionan con las cosas, con el mundo y con los demás. Esto es, "una economía", cuyo objetivo principal parece ser mantener un equilibrio. (Oubiña; 2005) Una suerte de "impregnación de la lógica del mercado" (Rubino; 2019: 2) que permea no solo la trama de sus narraciones sino también el modo -en apariencia el único modo- a partir del que pueden interactuar sus personajes, lo que, según David Oubiña, "pone en escena un estado devaluado de las relaciones afectivas, sociales y laborales" (2005: 23). De este modo, lejos de buscarse para tramar un lazo perdurable, los personajes, cuales imanes, parecen atraerse porque cada uno reconoce en el otro el término de un intercambio.

Como en *Silvia Prieto*, por ejemplo, en donde todo parece cuantificable, serializado y sin atributos, lo que hace que todo sea intercambiable, incluso el nombre, las parejas, la vestimenta, las elecciones. Sin embargo, a pesar de que estos relatos se presentan atravesados por la retórica de mercado exhiben una lectura crítica de ésta al "operar un desplazamiento en los mecanismos de intercambio y de producción de valor que permite repolitizar el discurso sobre la economía" (Depetris Chauvin; 2011: 2); de modo que, en lugar de proponer discursos ideológicos, las subjetividades que presenta Rejtman, exhiben una "reacción afectiva y emocional frente al avance inexorable de la lógica del mercado" (Depetris Chauvin, 2011: 2).

La multiplicación y la repetición se articulan como variantes de prácticas, ejercicios, disciplinas que, aunque resultan económicas en tanto permiten la circulación, esas prácticas nunca son lucrativas, detrás de ellas no hay remuneración posible. Si bien esos que bailan, vacacionan, viajan, conviven momentánea y desinteresadamente, son cuerpos que no producen ni significan aparentemente nada, la experiencia con otros que resulta de estas actividades es significativa en tanto se presenta como una experiencia compartida, conjunta en la que lo que interviene es una afectividad de esos cuerpos cuyo movimiento tampoco conduce a una lógica productiva sino que es, en todo caso, puro gasto. En este sentido, podríamos decir que la dimensión afectiva surge en el cruce con un modo de experimentar la temporalidad que involucra necesariamente la repetición, la duplicación, la proliferación, es decir, un movimiento incesante mediante el que esos cuerpos afectados, ya sea por los fármacos, el ejercicio, el baile, la tecnología, entre otros factores, ensayan y experimentan asociaciones, vínculos o acercamientos cuyo resultado, producto o rédito se supone completamente irrelevante e improductivo. No obstante, esta (des)afección, que en la poética de Rejtman es solidaria de una prosa aséptica, no es solo un modo de resistencia a modelos hiper productivos,

sino que además instaura una (re)productividad afectiva basada fundamentalmente en este sistema de dobles, simulaciones, duplicaciones, multiplicaciones, restauraciones. Allí, entonces, es donde emerge el tiempo reproductivo de los afectos como una vía posible para emancipar a los personajes de aquella lógica del mercado a la que parecen no poder evitar.

Así como en sus ficciones anteriores, en las que Rejtman logró dar cuenta de un contexto epocal particularmente desahuciado, *Tres cuentos*, *Dos disparos* y *La práctica*, parecen captar una sensibilidad muy actual, en la que el tiempo ya no es una promesa de transformación, sino una condición que se habita, se sobrelleva o se experimenta como ejercicio. En este sentido, su cine no sólo amplifica el tiempo, sino que lo reconfigura afectivamente, abriendo nuevas formas de narrar y de percibir en una época donde el futuro parece cada vez más difícil de imaginar.

Ecos afectivos

"¿Cómo se mide la distancia con nuestro pasado? Es tan difícil borrar las primeras marcas". La voz en off de Nicola Costantino nos introduce, con esta reflexión, en *La artefacta* (2015), el film que recorre la obra y la vida de la artista rosarina. Es sabido -Costantino lo ha mencionado de manera recurrente en cada entrevista realizada- que su producción artística se articula sobre tres pilares afectivos fundamentales: el trabajo de cirujano de su padre, la moda y el diseño a los que estuvo abocada su madre y el encuentro con *La mujer del sweater rojo* (1935), de Antonio Berni, obra decisiva en el sendero artístico que siguió la artista. Tres "patas" móviles e intercambiables a las que Costantino viene recurriendo desde hace casi treinta años para producir una obra controversial que en cada pieza exhibe la experimentación con materiales, soportes y dimensiones siempre diferentes. Algo de copia, de saber apre(he)ndido, de ecos,

supervivencias, de búsqueda incansable en los pliegues de lo obsoleto (y no tanto) se conjuga en sus trabajos visuales; un mecanismo que permite tramar una relación temporal más compleja que la que presenta la secuencia cronológica, calendarizada, lineal y homogénea, en tanto presenta variaciones que van desde las citas y simulaciones, en las que el propio cuerpo de la artista se ve comprometido, hasta el empleo de temporalidades en bucle o recurrencias en las que se insinúan atisbos de eternos retornos o eventos que giran sobre sí mismos. A través del empleo de estas operaciones, cuya base siempre es el uso de soportes que habilitan la reproducción: fotografía, cine, video, es posible detectar un cruce entre, una propuesta de historia del arte desviada, descentrada, apropiada, comentada y revisitada, y una exploración en torno a la producción de afectos.

Tal como propone Mieke Bal (2016) en *Tiempos trastornados*, toda obra llama la atención sobre el tiempo, puesto que en su derrotero mantiene diálogos, discute con sus antecesoras, proyecta, estimula y provoca aquellas que vendrán, se inserta, en fin, en una historia del arte que, sin embargo, las ordena de acuerdo a métodos tradicionales, enmarcando los eventos de visión y sus objetos a través de narrativas dominantes que suelen presentarse como naturales, universales, verdaderas e inevitables (52). Estos aspectos resuenan en el trabajo de Costantino dado que éste se sostiene sobre un sistema de ecos y experiencias afectivas que se propagan en sus obras. La cita y la reactivación constante de obras clásicas de la historia del arte visual definen la tarea de la artista como historiadora de la cultura visual en tanto suponen una revisión desarticuladora de las categorías que naturalizarían la aproximación al conocimiento visual. En este sentido, es posible decir que sus trabajos se muestran impregnados de tensiones temporales que provocan un desajuste de las cronologías normativas al amplificar el tiempo en modulaciones que oscilan entre memorias truncas, experiencias de

temporalidades superpuestas y alteridades proliferantes.

Comenzando por la referencia a la obra de Antonio Berni que moviliza su trabajo artístico y respalda la idea de que las imágenes visuales tienen una participación activa en el diálogo cultural, las persistencias que se organizan en las producciones de Costantino representan algo más que meros restos del pasado; persisten aquellas cosas que no pueden borrarse y, como tales, constituyen la materia y la potencia de la obra que interactúa con lo que la precede produciendo una "reelaboración activa que determina qué y cómo ven nuestras miradas" (Bal; 2016: 57). De este modo, pueden leerse como imágenes que "activan un acto de visión" puesto que pasan de ser meras imágenes planas a producir una interacción entre imagen y espectador (Bal; 2016: 137); algo que si bien siempre ocurre, en este caso se revela de manera particular precisamente por el mecanismo de desarticulación, de transformación y de alteración de la (propia) historia que proponen las obras de esta artista. Siguiendo a José Luis Brea, creemos que el potencial simbólico de las producciones visuales de Costantino se orienta, antes que a la producción archivística o mnemotécnica, a la producción cognitiva (heurística) y a la generación de procesos de socialización, productores de proximidad que emergen en el encuentro con estas obras y permiten "explorar las derivas y sentidos potenciales asociados a la técnica, los lenguajes, los afectos y la materialidad que la propia obra moviliza" (Francica; 2020). En este sentido, la alteridad, entendida como la condición de ser otro, atraviesa de modo general las producciones de Nicola Costantino, mientras promueve una amplificación temporal en tanto es su potencia afectiva la que descentra, amplía y reverbera la capacidad ordenadora de los relatos y las imágenes en un movimiento que va de la historia del arte a la obra en cuestión y de allí al espectador que la presencia.

De lo ominoso al encuentro con un otro

> Cuando con Nicola comenzamos a hablar de *Trailer*, todo se sucedió muy rápidamente, y reconozco que varias de las cosas que pasaron sólo las conozco por su relato. Mientras proyectábamos la muestra, ella estaba sumida en una historia personal, la de su maternidad, que la ubicaba en un lugar distinto, y la hacía preguntarse acerca de lo que vendría. Supongo que todos lo hacemos, pero en este caso implicaba un desafío mayor, ella había decidido seguir su camino de artista, mucho más allá de lo pensado, es decir, naturalmente... Y comenzó a idear una doble. Su decisión no me sorprendió, ya lo habíamos hablado. Para Nicola, me dije, era fácil hacerla, de hecho en muchas oportunidades se había preguntado acerca de la doble existencia, de los *encuentros* y *desencuentros*. (Fernando Farina, Catálogo de *Trailer*, el subrayado es mío).

La cita corresponde a la presentación de Fernando Farina, curador de la muestra *Trailer*, una instalación realizada para Arte en la Torre -un programa de la Fundación YPF- que en versión más reducida se exhibió en abril de 2015 en el Patio de los Tilos del Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires, Argentina, 2010). La obra consistió en una serie de *trailers* o *motorhomes* enfrentados a una cartelera en la que se anunciaba una película llamada *Trailer* (Fig. 1 y 2).

Si bien las puertas de estas casas rodantes estaban cerradas, los interiores eran visibles a través de sus ventanas abiertas. Cada uno de ellos representaba uno de los espacios que aparecían en la cartelera. El primero, el taller donde la artista fabricaba una muñeca idéntica a ella. El segundo, el taller de costura donde confeccionaba la ropa con que vestiría a su doble. El tercero, la habitación de un bebé recién nacido. En el cuarto, podía verse a la muñeca hecha pedazos en el suelo.



Fig. 1

Y en el último, la proyección del *movie trailer* anunciado en la cartelera, de 3:16 minutos, en el que podía verse a la misma Nicola interactuando con su creación. Esta historia se desarrolla en una doble temporalidad. Por un lado, el video registra a la artista en una situación nocturna, extraña, en la que la puesta y la localización dan a entender que se trata de una circunstancia tensa y escalofriante.



Fig. 2

Por otro lado, se desarrolla la historia de la artista dividida en tres etapas o capítulos. “Lo soñado” muestra a Nicola haciéndose un test de embarazo que le da positivo y sonriendo ilusionada. Inmediatamente comienza a fabricar una muñeca idéntica a ella. Nos damos cuenta de que el tiempo ha pasado porque el embarazo de Nicola se muestra avanzado. Ambos proyectos -hijo/muñeca-doble- van llegando a su concreción. La segunda etapa es “El doble es lo ominoso”. En este tramo, el bebé ya ha nacido y la muñeca acompaña a Nicola en su vida cotidiana, pero su presencia parece inquietarla, le molesta y toma una decisión al respecto. Al terminar esta secuencia se vuelve a la primera temporalidad; vemos a Nicola que arrastró la muñeca hasta una escalinata. Allí aparece el tercer y último capítulo, “Lo inevitable”, en donde vemos que dubitativa y con gran esfuerzo Nicola empuja la muñeca por una escalinata en un guiño evidente a uno de los episodios más homenajeados de *El acorazado Potemkin*, “La escalera de Odessa”.

En todas estas escenas no se nos presenta un relato completo, solo vemos fragmentos, cápsulas cuya carga emocional resulta intensificada; la pluralidad de sentidos del término trailer ya sugiere por un lado la anticipación de un film que nunca

llega: el tiempo está suspendido en la promesa; y, por el otro, el trailer como vehículo en movimiento, donde sucede la deriva y la transformación de un cuerpo que se desfigura, se convierte, se altera. Así como sucede también en *Alteridad* (2013) y *Vanity* (2011), el cuerpo de la artista funciona como superficie a partir de la cual proliferan múltiples otras. La identidad se torna un espacio poroso, inestable y temporalmente abierta, en la que algo insiste y retorna bajo la forma de lo ominoso.



Nicola y su doble, Cámara Gesell

Ya sea a partir de la simultaneidad, del presente continuo en relación con la presencia del doble; ya sea del tiempo inmutable, de la cualidad de permanente que anida en la muñeca fabricada; o bien del futuro, del tiempo que vendrá respecto de la maternidad retratados en *Trailer*, la instalación de Costantino pone en tensión la estructura tradicional del tiempo a través de imágenes que más que promesas de duración, de detención, se conforman, como sostiene Raúl Antelo (2008), no como hechos sino como fuerzas que permiten socavar la "naturalidad" del tiempo al contraponer el tiempo detenido que habita su doble artificial, y el tiempo de la artista que transcurre de modo evidente e inevitable en su propio cuerpo. Entre estos dos modos, uno "natural" y otro "artificial" se cifra la tensión sobre lo que supone este

doble proceso de creación/gestación. Esa doble, inanimada y siniestra que la propia artista construye en otro gesto provocativo, resulta abominable, ominosa.[90] Algo de su presencia, del encuentro con una mirada que se devuelve vacía e inquietante acaba en la inevitable decisión de deshacerse de la extrañeza; la continuidad entre una y otra despierta la ambivalencia. Así lo afirma la misma Nicola:

> La Nicola artefacta existe por obra de mi creación; su alteridad refuerza mi identidad. Dos cuerpos, una sola alma. El mejor encuentro es con uno mismo; mi doble es un antídoto contra la soledad. Cuando dos elementos llegan a tal nivel de similitud, la relación se vuelve emotiva, la afinidad y familiaridad liberan una energía positiva y empática que se incrementará hasta un punto en que la respuesta emocional se convierte en un fuerte rechazo y negatividad. La Nicola artefacta es un extraño cadáver viviente.[91]

La sensación de pérdida de familiaridad que emerge ante su propia imagen expone a la artista a una suerte de subversión en la experiencia de lo cercano y conocido, una torsión de la vivencia estético-emocional en que las categorías de lo íntimo y lo ajeno o, de lo interno y externo, dejan de operar como demarcadores clásicos de la distinción sujeto/objeto, no para escindirse como si se tratara de dos planos inconciliables, sino para exponer una solución de continuidad que los vuelve inseparables. Desde esta perspectiva, lo ominoso tramaría una experiencia estética en la que lo antiguo conocido súbitamente adquiere el cariz de lo extranjero, teniendo como

---

[90]-Con "otro gesto provocativo", hago alusión a sus obras anteriores *Savon de corps*, *Cochon sur canapé*, *Peletería humana*, Carneada, su serie *Chanchobolas*, las que suscitaron una serie de polémicas, críticas y debates en torno a la ética. De cualquier manera, Costantino ha hecho mucho énfasis en que su trabajo apela, ante todo, a prestar atención al consumismo y a las consecuencias destructivas que esa obsesión por el consumo conlleva. Todas las obras de la artista están disponibles y pueden consultarse en su sitio web: https://www.nicolacostantino.com.ar

[91] -Extraído del sitio web de la artista https://www.nicolacostantino.com.ar/trailer-txt.php

efecto la perturbadora sensación de que aquello que era considerado próximo y familiar se vea teñido con los tonos de lo desconocido e inquietante. De este modo, la aparición de lo propio-extraño promueve una suerte de desamparo ante el cual, sin embargo, tiene lugar el autoconocimiento.

En marzo de 2013, Nicola Costantino presentó *Alteridad*, una colección de fotografías a color y blanco y negro que incluyó tanto los autorretratos con su doble -una muñeca/escultura de sí misma que Nicola creó para su obra *Trailer* (2010) y que además de aparecer en *Alteridad*, también puede verse el proceso de construcción en el film *La artefacta* (2015)-, como citas de grandes artistas y fotógrafos. En palabras de Costantino,

> alteridad es un concepto que tiene que ver con el otro y también con la idea de actuación, de encarnar un personaje, ser otra persona. La idea de duplicarme y de proyectarme en otro está muy ligada a la concepción de autoconocimiento porque siempre se está en función de otros. La palabra alteridad me parece una muy misteriosa, sugerente. Además, el significado no es obvio y me gusta que una palabra reúna tantas significaciones.[92]

En *Alteridad*, pero también en *Trailer*, la imagen de la artista adquiere una cualidad trans -no solo en el sentido de travestirse o desplazarse de rol en las escenas, sino en tanto transita entre registros, lenguajes, iconografías- al escenificar episodios autobiográficos a través de una red visual compuesta por citas del cine, la historia del arte y la fotografía. Objeto, sujeto y modelo de sus propios trabajos, Nicola es sobre todo interfaz: un punto de cruce entre archivo cultural y presencia corporal. Así, puede

[92]-Entrevista "Nicola Costantino: identidad a través de la diferencia y el juego de los espejos". *Suplemento Señales, Diario La Capital* 17/03/2013. Consultado el 15 de febrero de 2021.

ocupar el lugar de Velázquez en *Las Meninas* (Fig. 3), encarnar a la autómata de *Metrópolis* (Fig. 4), presentarse como "Nicola alada, inspirada en Bacon" (Fig. 5), o recrear a *Las gemelas* de Diane Arbus (Fig. 6), entre otras. Aunque las obras revisitadas pertenezcan a tiempos, soportes y estéticas muy diferentes, el hilo conceptual que recorre *Alteridad* es la construcción de una otredad inquietante, donde lo que parece familiar se vuelve extraño y viceversa. Esa otredad, sin embargo, no se revela en el objeto de la imagen, sino en la relación que se activa con el espectador. El desocultamiento no se juega tanto en el contenido de la cita, sino en el modo en que el espectador reconoce y reconfigura la imagen desde su propio archivo visual y afectivo.



Fig. 3

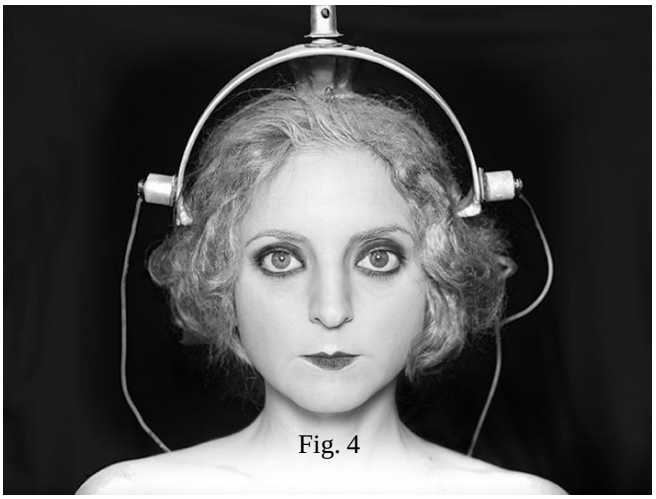


Fig. 4

Fig. 4



Fig. 5

En palabras de Costantino:

> lo genial es que una foto clásica puede tener menos de treinta años de antigüedad. Pero a mí lo que me resulta importante es que la obra citada haya constituido una innovación valiosa y que se haya convertido en un modelo por seguir para muchos, como Diane Arbus. La verdad es que a algunas obras las elijo por eso, porque 'sientan jurisprudencia'. Además, el espectador tiene una idea acabada sobre la obra citada y entonces le cuesta menos conectarse con lo que ve. Tiene elementos para juzgar y comparar. Eso provoca un gran interés hacia el trabajo, pero significa también un gran desafío.[93]

[93]-HERZOG, Michel-Hans. Entrevista "Nicola". Recuperado de: https://www.nicolacostantino.com.ar/entrevista.php



Fig. 6

En *Trailer*, el montaje fragmentario y la disposición de escenas autónomas configuran una experiencia espectatorial dislocada, sin centro ni resolución; en la que no hay progresión lineal, sino un encadenamiento de momentos cargados de tensión, en los que el relato nunca termina de estabilizarse. En *Alteridad*, esta operación se expande: las citas visuales, los desplazamientos de rol y los desdoblamientos del cuerpo multiplican los planos de lectura y complejizan aún más la temporalidad afectiva. En ambos casos, lo que se ensaya no es solo un trabajo con la alteridad, sino una transformación en el modo de mirar: la imagen se vuelve porosa, y con ella, también el lugar del espectador.

El desafío al que alude Costantino es doble: por un lado, invitar al espectador a activar su memoria iconográfica, a confrontar lo que "ya conoce" con la imagen nueva; por otro, hacerlo partícipe de una tensión entre lo que cree ver y lo que efectivamente está mirando. Así, mirar ya no es un acto pasivo ni descifrar un código oculto, sino una forma de implicación estética y afectiva que multiplica los planos de sentido; en cada

cita recreada hay superposición, desplazamiento, cuerpo, archivo, historia.[94] La imagen se vuelve inestable, y con ella, la posición del espectador. Podría decirse, por lo tanto, que las producciones de Costantino que aquí me ocupan intervienen en el tiempo histórico para desestabilizarlo y desnaturalizarlo; como consecuencia, el tipo de temporalidad que sobreviene es múltiple y desordenado, algo que, en términos de Mieke Bal, invoca una concepción trastornada de la historia en la que, sin embargo, el elemento desestabilizante resulta ser la simulación, la cita, los ecos y las repeticiones que insisten y reverberan en estas obras articulando una historia del arte desviada al apelar antes a la reproducción que a la producción.

De este modo, la complejización temporal que opera Costantino surge a través de una operación doble. La primera guarda relación con la acumulación de capas o esa densidad temporal compleja que podemos distinguir en sus producciones, articulada en todos los casos por la revisión de la obra clásica; y, por otro lado, la consecuente operación consiste en ofrecer una versión actualizada de aquella obra, en la que la propia artista se presenta como objeto, centro y personaje principal. El efecto de ver ambas al mismo tiempo, simultáneamente, provoca que esas dos temporalidades se encuentren: la propia de la obra clásica y la que nos envuelve como espectadores; su combinación da lugar a una nueva temporalidad.

La vocación por el dragueo, por el cruce de géneros y los préstamos disciplinarios, los vaivenes entre obras y vidas promueve una lógica de intercambio fluida y orgánica que habilita conexiones inesperadas. La proliferación, que aquí toma la forma desplazamientos de sentido reverberantes, operan también en estas producciones, creando un tejido afectivo inestable en el que cuerpos y miradas se

[94]-La experiencia visual que propone Costantino puede leerse como un contrapunto a partir del cual cada imagen activaría un juego entre visibilidad y ocultamiento, entre historia y afecto, entre archivo y cuerpo. En este marco, la relación con el espectador no se agotaría solo en la decodificación sino que se sostendría en la implicación; es decir, lo que se activa es una memoria visual compartida que tensiona el presente de la imagen con sus restos y repeticiones.

interfieren. Se trata, por lo tanto, de una construcción impura en la que se combinan capas de tiempo mediante la apropiación y la repetición performativa, sacando a la superficie una fuerza afectiva que circula entre las formas de representación y centellea en el borde de la visión.

Esa combinación suprime la narrativa lineal y promueve, en cambio, una complejización que va más allá de una mera duplicación o apropiación de la obra sobre la que Costantino opera la reescritura. Tal como señala Cynthia Francica, en las obras de Costantino

> el cuerpo sexuado se figura en flujo, en un devenir constante que (con)funde y cuestiona los límites subjetivos mediante el rescate de imaginarios, materialidades y procedimientos que refieren a lo trans, la androginia, lo femenino y lo viviente. En este sentido, se trataría menos de intentar percibir o comprender cada una de estas dimensiones experienciales desde sus propias lógicas que de indagar y expandir los modos en que toman forma en consonancia y en tensión unas con otras. En la obra de Costantino se plantea, así, un desplazamiento desde una política del reconocimiento (identitario) hacia una política de la inmersión, del *estar con*. Es a partir de ese *estar con* que su trabajo esboza una búsqueda centrada en devenires subjetivos orientados hacia lo no humano, una búsqueda que se enfoca en la investigación de nuevas formas de relación, intimidad, afectividad y conectividad entre corporalidades disímiles, y, desde esa plataforma, imagina otros modos de habitar el mundo. (2020)

En este sentido, la amplificación temporal que se revela en estas producciones, no viene tan solo a alterar la narrativa lineal, sino que el movimiento oscilatorio entre pasado-presente-futuro también afecta al espectador de la obra. Es fundamentalmente este último aspecto lo que me interesa destacar en las producciones de Costantino. La temporalidad afectiva que se trama en estas imágenes responde a una amplificación en

tanto contraviene y debilita la concepción del tiempo sometido a las lógicas de consumo y capitalización a través de la alteración y manipulación de las tecnologías de la imagen, que aceleran, interrumpen, desnaturalizan y trastornan los ritmos temporales cotidianos para producir perturbaciones en la percepción de las imágenes. Así, lo que promueve la complejización temporal guarda relación con el hecho de que las fotografías que componen *Alteridad* señalan que la convergencia es posible gracias a que estas imágenes impulsan un compromiso afectivo por parte del espectador, establecen una interfaz al poner en juego un sentido del tiempo como algo abierto, manipulable, donde presente y pasado se encuentran conectados y en constante movimiento.[95] Lo que hacen estas fotografías es liberar una intensidad afectiva provocada por la confluencia entre sujeto y objeto, sin cancelar su heterogeneidad ni caer en una armonía engañosa (Bal; 2016: 242). En este sentido, no suponen solo una mirada o una observación más o menos competente, sino que exigen una mirada que supone la implicación, el ser-afectado que se reconoce en esa misma implicación como sujeto:

> Creo que la obra fotográfica, al tener referentes conocidos, genera un gran interés frente a lo que puede ocurrirle al espectador cuando se enfrenta a una obra nueva, desconocida. Eso también es un gran desafío porque la imagen nueva dialoga con una obra maestra reconocida y tiene que justificar la cita, estar a la altura para hacer una referencia de ella. Por otro lado, frente al rechazo que podía causar mi obra previa, la

[95]- Mieke Bal propone pensar la imagen como un agente temporal que no solo remite al pasado sino que lo reactualiza al ser visto, alterando tanto la percepción del presente como la experiencia del espectador. Desde esta perspectiva, las operaciones de cita, duplicación o reescritura abren un campo afectivo en el que la linealidad histórica se ve desestabilizada. Según lo explica Miguel Ángel Hernández Navarro en la "Introducción" a *Tiempos trastornados*, "Frente a una Historia del arte que pretende reconstruir el sentido original, fiel a la intención del artista y al tiempo de su creación, Bal se interesa por cómo el sentido de la obra opera en el lugar de encuentro entre el espectador y la obra. Las obras, nos dice en el fondo la autora, no están en el pasado, no pertenecen del todo a ese momento alejado en el tiempo, sino que son un asunto del presente; están aquí y ahora, y no podemos evitarlas. Su estar aquí entabla una conversación; nuestro mundo de afectos, proyecciones, teorías" (2016: 10). En esta misma línea resulta interesante lo que dice José Luis Brea (2010), para quien las imágenes contemporáneas actúan como dispositivos de activación y no solo de representación: producen experiencia, reorganizan los marcos de percepción y convocan al espectador a una implicación sensible. En ese marco, la imagen ya no es objeto sino interfaz: punto de cruce entre fuerzas técnicas, simbólicas y afectivas.

> fotografía ha establecido un acceso mucho más fácil porque, a través de mis imágenes, el público entendió más mis esculturas. Las fotos tienen belleza y glamour pero también una carga siniestra y oscura porque son una metáfora de cómo son las cosas realmente.[96]

Las imágenes que Nicola trae a la contemporaneidad no están ahí respondiendo a un "deseo de durar" ni buscan articularse como "dispositivos de detención, o de un tiempo congelado" (Brea; 2010: 10), sino que, por el contrario, el efecto es el de una reactualización de los sentidos de estas obras que vuelven a ponerse en circulación para reactivar los sedimentos que las constituyen.[97] En este sentido, *Alteridad* se articula sobre la idea de una cronología contaminada, de tiempos superpuestos, donde la irrupción del pasado produce un extrañamiento sobre la percepción del presente. Al revisar imágenes del pasado y traerlas al presente, Costantino opera un desvío que permite establecer otras y nuevas relaciones que ya no se ordenan a través del relato de la historia, sino que actúan como "reminiscencias, emergencias del pasado en el presente" (Giunta; 2011: 34).

En el encuentro, en la proximidad con alguna de estas fotografías, el espectador se ve obligado a abandonar el tiempo propio que transita al momento de la exposición y trasladarse hacia otros tiempos y espacios, para tramar, cada vez, con cada nueva mirada, un proceso novedoso, una historia diferente, un relato posible en el que lo distante confluye y se aproxima.[98] *Alteridad* se compone, por lo tanto, como un

---

[96]-Entrevista "Nicola Costantino: identidad a través de la diferencia y el juego de los espejos". *Suplemento Señales, Diario La Capital* 17/03/2013.

[97]-Como sostiene Andrea Giunta (2014) en su trabajo *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?:* "el artista contemporáneo suele interpelar imágenes que sobreviven del pasado y que están atravesadas por un sentido enigmático. Imágenes que no necesariamente son parte del mundo del arte, o que lo fueron y han quedado desplazadas. Imágenes que flotan entre universos visuales, que no viven en la sala del museo, que han sido olvidadas, pero que son, en verdad, depósitos, lugares en los que sedimentan sentidos, tramas de la historia que han perdido visibilidad, cotidianeidad, pero que siguen, sin embargo, activas" (28)

[98]-Dubois (2015) destaca que aquello que verdaderamente hace posible la fuerza viva de la fotografía es la obligada presencia de un *sujeto en marcha* que a partir de la contemplación y observación de esa

universo de ficción, y no ya como un universo de referencia; según una estrategia compleja en la que el énfasis en el acto de ver pone en tensión los límites entre lo visible y lo oculto, y trastoca la experiencia temporal provocando un desplazamiento, un movimiento que culmina, que actúa en el encuentro, en la proximidad con un otro (aquel/aquello que vemos). Lo que se juega en estas obras es un entrelazamiento de miradas en las que lo que se muestra no es tanto una relación de poder sino una perspectiva caleidoscópica y una fuerza afectiva que, aunque irrepresentable, interfiere en la composición de la imagen que vemos.

De este modo, tanto en *Trailer* como en *Alteridad*, Nicola Costantino construye imágenes que no sólo duplican su cuerpo, sino que amplifican la temporalidad, la desvían y la reconfiguran. Lo que emerge es una temporalidad afectiva que se intensifica, se pliega, se vuelve experiencia sensible antes que narrativa. En el caso de *Trailer*, esta tensión se produce a través del montaje que, aunque fragmentario y, podríamos decir, encapsulado, nos remiten al cine sin llegar a serlo, como si la historia se diluyera en escenas detenidas en su propia carga afectiva. En *Alteridad*, esa estrategia se amplifica: la imagen se vuelve un archivo que interpela tanto al pasado visual como a la mirada del presente. En ambas obras, el tiempo no se ordena ni se alinea secuencial o evolutivamente, sino que se reitera y se actualiza. La cita y la emulación no resultan solo técnicas, sino estrategias para amplificar el afecto y dislocar la percepción.

En este sentido, la alteridad no es solo el tema que las obras representan, sino la condición desde la cual operan; lo otro no es un contenido, sino un modo de relación. Y esa relación incluye de forma central al espectador, no como un observador pasivo, sino como cuerpo convocado a desplazarse, a recuperar archivos visuales, a reconocer lo propio y lo conocido en lo extraño y lo extraño en lo familiar. La implicación estética

---

imagen consigue completar el gesto mecánico, óptico-químico y pretendidamente objetivo de su producción. Para que la fotografía exista debe, necesariamente, existir un sujeto que la piense.

que proponen estas obras desactiva la distancia contemplativa y propone una experiencia compartida, aunque inestable. El espectador no decodifica un sentido oculto, se ve afectado, se ve implicado. En lugar de clausurar el sentido, las imágenes proliferan. En lugar de representar la alteridad, la producen. Es allí donde la amplificación temporal, lejos de ser un recurso formal, se vuelve una política afectiva de la imagen, un modo de perturbar los regímenes normativos del tiempo, la identidad y la mirada.

III- Extensiones vitales

Ficciones afectadas

En el año 2000, Mario Levrero recibe la beca Guggenheim para retomar -y terminar- una obra comenzada casi veinte años antes: su novela luminosa. Para esta tarea, Levrero casi no trabaja, pero tampoco duerme, o al menos no lo hace en los momentos del día dedicados al descanso nocturno; sus registros pormenorizados del transcurso de esos días que se suceden sin sobresaltos, se llevan a cabo fundamentalmente de noche, a altas horas de la madrugada. Sin embargo, antes que modificar sustancialmente lo que era "el texto matriz" (Inzaurralde; 2012: 1043), que hoy conocemos como *La novela luminosa*, Levrero se dedica durante todo un año a escribir en primera persona una bitácora de sus días que va de agosto del año 2000 a agosto del 2001. De ese modo, podríamos afirmar, el uruguayo emplea su tiempo en anotar -fechar sería más exacto- una serie de eventos, impresiones, reflexiones que se suceden durante los días y, sobre todo, las noches, y que van conformando las más de 500 páginas que componen la novela. 'Moverse en el tiempo' -aunque no necesariamente hacia adelante-, como señala el propio Levrero en la página 376 de su

novela póstuma, es el *leit motiv*, la esencia o impulso narrativo que hacen progresar el relato. Hacer durar el tiempo, prolongarlo, con un objetivo que parece apuntar a desentrañar al propio escritor; todo lo cual supone un desafío pero así también un riesgo, el de morir en el proyecto de una obra o el de proyectar una obra mientras se está muriendo.

Al respecto de cómo comenzó a gestarse *La novela luminosa*, Marcial Souto, explica que durante los primeros meses de 1985, y agobiado por deudas y falta de proyectos viables en Montevideo, Levrero acepta trasladarse a Buenos Aires para comenzar una nueva vida y trabajar en la ciudad. Sin embargo, agrega Souto, "dos cargas no lo dejaban en paz: una fea y todavía dolorosa cicatriz, producto de una reciente operación de vesícula con infección incluida y el comienzo titubeante de una novela concebida para exorcizar el miedo a la muerte cuando supo que la operación era inevitable" (2013: 11). Luego de dos años de vivir cómodamente en Buenos Aires pero sin disponer de tiempo de ocio necesario para continuar la novela, Levrero reservó las primeras vacaciones para examinar la situación y hacer algo al respecto. El resultado de esto fue el fundacional *Diario de un canalla*, en el que, siguiendo a Souto, el escritor "no perdona el abandono de su lado espiritual aunque fuera por razones de supervivencia" (11). Sin embargo, aunque Levrero no logra reencauzar la novela, "descubre un instrumento hecho a su medida: la entrada del diario, que le permite transmitir cualquier cosa con naturalidad, sin demasiada elaboración, como si conversara con el lector" (11). Esta herramienta le serviría, años más tarde, para escribir *El discurso vacío* y el "Diario de la beca" que precede a *La novela luminosa*.

Hasta aquí, entonces, podemos adelantar que el desarrollo de la trilogía luminosa implica una temporalidad extensa y amplificada, en la que lo afectivo se revela no solo ni exclusivamente en un cuerpo que, marcado y dolorido, opta por

refugiarse en la escritura mientras se desborda en excesos, adicciones, distracciones, interrupciones que van surgiendo, a la vez que Levrero intenta, mediante la propia escritura, recuperar una versión de sí extraviada en aquellas bifurcaciones.[99] Es, en este sentido, una escritura terapéutica (Ladagga; 2010; Rivadeneira, 2020) y una forma de vida; una operación (re)constructiva que, sin embargo, precisa de un vaciamiento que es también una forma de derrame, o como lo llama el propio Levrero en *La novela luminosa*, "una centrifugación" (2010: 107). De tal modo, como advierte Blas Rivadeneira, "la poética de Levrero se nutre de esta tensión entre el deseo de una literatura reconstructiva del sujeto y la proliferación de dispositivos desubjetivantes" (2020: 10) Ahora bien, como puede deducirse, la larga duración de ese proceso se corresponde con un proyecto de vida en el que se irán afectando indistintamente escritura y subjetividad así como la temporalidad amplificada en que estos movimientos se llevan a cabo:

> Estoy, pues, solo en una ciudad que no es la mía y que es muy dura, y debo contar apenas con mi capacidad de trabajo para mantener, cuidadosamente, este organismo desgastado en un precario e inestable equilibrio. Por lo tanto, nada más peligroso para mí que este otro trabajo que estoy tratando de imponerme ahora, vacaciones mediante: despertar -ni más ni menos- al *daimon*, ese gracioso diablillo intuitivo que además sabe escribir, y además y por el mismo acto, intentar el rescate de mi percepción, por más incompleta o fugaz que haya sido, de la

[99] -En varias ocasiones, Mario Levrero se refirió a situaciones críticas de salud que lo acercaron a la literatura y lo impulsaron a escribir. Las principales las comenta en una entrevista con Elvio Gandolfo: "¨[el hecho] más remarcable -y aún no sé si lo deba agradecer o maldecir-, fue el soplo al corazón que me descubrieron cuando tenía tres años aproximadamente" (106); "Cuando yo tenía 26 años intervino una persona muy importante, el Tola Invernizzi (...) En un momento de mi vida de gran depresión él se convirtió en una especie de figura paterna que me alentó muchísimo. Gracias a él y a su familia logré salir de ese estado y comencé a escribir de inmediato (107). La última situación es la conocida operación de vesícula ante la cual Levrero dice haber comenzado a escribir desesperadamente lo que sería la primer versión de La novela luminosa: "Es algo que comencé a escribir cuando me avisaron que tenía que operarme de la vesícula. Fue como si me avisaran que me iba a morir. Estiré el plazo todo lo que pude, de acuerdo con el cirujano, que lo llevó hasta el límite. Ahí me puse a escribir como un loco, y entre otras cosas, salió esta novela. Tenía siete capítulos, de los que tiré dos hace tiempo, ya que a medida que se acercaba la fecha de operación, me iba poniendo más loco, y escribía cualquier cosa (2013: 180)

> dimensionalidad del Universo y de mí mismo -eso que justamente le da sentido a la vida (Levrero; 2013: 23)

Según lo expresado por Marcial Souto, *Diario de un canalla* es un texto en el que se evidencia explícitamente un primer rasgo que recorre la obra de Levrero: la relación entre literatura y dinero y la relación entre escritura y ocio.[100] "Escribir -advierte Levrero en *Un silencio menos*- no es sentarse a escribir; esa es la última etapa, tal vez prescindible. Lo imprescindible, no ya para escribir sino para estar realmente vivo, es tiempo de ocio" (2013: 97). De lo que se deduce que, el tiempo improductivo, el ocio, resulta algo vital; la escritura precisa reposo, sosiego, un tiempo despejado y despojado; las obligaciones laborales y la dedicación productiva son un impedimento para la literatura porque fundamentalmente conllevan "la eterna postergación de sí mismo" (Levrero; 2011: 103).

Escribir es una cuestión de vida o muerte: "Esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida" (Levrero; 2013: 25) y esa vitalidad está íntimamente ligada con un grado de percepción que solo puede surgir en la experiencia del tiempo ocioso. De no alcanzarse ese tipo de percepción, provocará que la vida se pierda, se disipe, se escape por las grietas de las obligaciones sociales.

Vida y arte se entrecruzan a través de una organización errática y fragmentaria que recorre, fundamentalmente, las obras que integran la trilogía luminosa, y se exacerba en las más de 500 páginas de *La novela luminosa*; allí, el escritor intenta

[100]-Para ampliar la relación entre literatura y dinero, remito al artículo de Álvaro Fernández Bravo sobre la novela *Dejen todo en mis manos*, de Mario Levrero. Allí, Fernández Bravo señala el modo en que se manifiesta la relación contemporánea entre la literatura y el mercado y subraya que "la situación del autor como mito necesario y trabajador explotado a la vez, habla de la posición de la literatura latinoamericana en el mercado, la mediación de la industria cultural y el dinero en la producción literatura, pero también del valor, atravesado por fuerzas económicas globales que determinan la cotización y circulación de bienes simbólicos. La literatura es a la vez una mercancía como cualquier otra y un fetiche, que aún conserva un aura devaluada en torno a la figura de autor, dueño del copyright y figura todavía imprescindible para producir la mercancía-libro mediante la firma de un contrato" (2010: 1).

desarrollar una serie de hechos que lo conducirán a narrar una experiencia 'luminosa', pero pareciera que ésta nunca llega a contarse porque lo que verdaderamente interesa no es el suceso en sí, sino que éste funciona como motor de una escritura proliferante que no encuentra el modo de detenerse. Sin embargo, ese procedimiento aparece muchos años antes del trabajo para el que le otorgan la beca; sus diarios o, mejor dicho, los textos que se llevan a cabo a partir de una escritura no controlada aunque fechada, son "un homenaje a la falta de actividad, un monumento al arte de no hacer nada" (Santamaría; 2019: 107). Levrero dispone una vida para la escritura; se aboca a esta tarea aún cuando los desvíos, las interrupciones, la postergación, las distracciones sean las constantes que sus textos registran. "El Diario de la beca" -como el propio Levrero tituló al 'prólogo' de la novela, y que ocupa casi tres cuartas partes del libro-, constituye el corazón y el sentido de la experiencia luminosa en tanto puede ser entendido como una suerte de escritura cero que da cuenta de la imposibilidad de escribir. Sin embargo, a lo largo de estas páginas, Levrero no hace otra cosa más que escribir, y en ese trayecto se cuenta la vida a sí mismo. Ese prólogo desmesurado que se compone de 450 páginas, termina capturando el paso del tiempo a partir de, por un lado, la postergación constante del trabajo, y por el otro, a raíz de las adicciones tecnológicas que en Levrero funcionan como vía de escape y sustituto de una estructura productiva a la que el escritor rehúsa con énfasis. Al escribir el "Diario de la beca", Levrero narra, se adentra, profundiza y se abisma en su propia ansiedad; una operación que no hace más que orientar la vida hacia ese hueco no productivo que resulta tan incómodo para las perspectivas contemporáneas sobre el tiempo y la vida como instrumentos de trabajo:

> (…) Porque, y éste es el ítem principal, sé que es un trabajo inútil; que será impublicable, no sólo porque no interesará a ningún editor, sino porque yo mismo lo ocultaré celosamente.

> Pues bien: porque es un trabajo inútil, por eso mismo debo hacerlo. Estoy harto de perseguir utilidades; hace ya demasiado tiempo que vivo apartado de mi propia espiritualidad, acorralado por las urgencias del mundo, y sólo lo inútil, lo desinteresado, me puede dar la libertad imprescindible con lo que honestamente pienso que es la esencia de la vida, su sentido final, su razón de ser primera y última. Hay un problema: cuando hago algo inútil me siento culpable, y todo mi entorno -familiar y social- colabora activamente para que así me sienta. Para poder continuar, debo estar preparado a resistir tenazmente a este fantasma de la culpa, a atacarlo en sus propios reductos y pulverizarlo -armado apenas con la convicción oscilante de que tengo derecho a escribir. (Levrero; 2010: 472)

El tiempo vivido que se registra minuciosamente en el diario-novela de Levrero está signado por la pérdida, por la soledad y la carencia, es decir, por un vacío de afectos que se redimensiona a través del ejercicio de una escritura a la que podemos reconocer como superficie afectiva. En su relato, Levrero superpone esa temporalidad de la vida que transcurre, aparentemente ociosa e improductiva, con otra: la de la escritura de esa novela luminosa que parece no escribirse; ése es el tiempo que se le escapa, que se le agota. Así, en su texto, coinciden dos tiempos: el de su vida, solitaria, minúscula e insignificante, que se satura con actividades insustanciales mientras se espera y se proyecta la próxima visita; y otro tiempo, el de la propia escritura del diario-novela a través del cual el narrador ejercita un "retorno a sí mismo" (Laddaga; 2010), y que opera como "un medio de perfeccionamiento personal, o del "alma" y de a ratos hasta de salvación a través de la voluntad y la disciplina" (Inzaurralde; 2012: 1047). De ahí que, a pesar del afán ordenador de fechar los sucesos, de pretender clarificarlos según días, meses, años, incluso, horarios, el resultado sea un texto errático, radical, desmesurado; el producto de todos los desvíos improductivos, de todas las tentaciones y distracciones en las que Levrero recae. Quiero decir, en *La novela luminosa* se articula

una práctica de escritura que conjuga la experiencia narrativa de construcción de la obra con la experiencia cotidiana, privada, de la vida. La escritura funciona aquí como un ejercicio orientado a generar las condiciones bajo las cuales sería posible alcanzar una forma satisfactoria de existencia. La escritura y reescritura de estos textos en apariencia "planos" e insustanciales responde, en gran parte, al intento de Levrero por combatir una suerte de extravío que experimenta en el momento en que escribe estos textos pero que, sin embargo, es rastreable a lo largo de casi toda su obra. No obstante, en los que integran la trilogía luminosa se destaca una tensión entre el deseo de ocio y la necesidad de productividad; entre la ansiedad, el temor y la incertidumbre del mañana, y el desafío de alcanzar una mejor versión de sí; entre la soledad, el vacío y el desamparo, y el necesario pero escaso contacto con un otro.

La novela luminosa se propone como un tratado sobre el paso del tiempo; un transcurrir en el que todo lo que sucede está teñido de afectividad. Las fechas, las horas y minutos consignados, el recuento de los hechos, los recuerdos, el pasado, la memoria funcionan de algún modo como un intento de archivo y se intensifican gracias a la práctica de escritura; incluso la proximidad de la muerte y las aclaraciones permanentes sobre si es de noche o madrugada, como así también la especificación tajante de abrirse camino hacia el ocio -tiempo vacío- para que en ese lapso surja su novela luminosa, representan el intento atormentado de establecer un contacto, una conexión o comunicación con un otro:

> Ahí arriba hay un subtítulo que habla del tiempo (fecha, hora) pero el tiempo ha perdido significación, casi del todo, para mí. Puedo decir "hace tiempo" pero no tengo ninguna certeza de cuánto tiempo puede implicar el "hace": semanas, sí, pero quizás meses. Bueno, sea como fuere, hace tiempo me vinieron a la mente estas palabras: "Una única, eterna madrugada" y sentí que debía ser el título de este libro (…) Una única, eterna madrugada, ha sido, y es, mi vida de estos últimos años -no

> preguntar cuántos.
> Decir "madrugada" no es lo mismo que decir "noche"; se parecen en la oscuridad pero la madrugada tiene algo definitivamente inapropiado para la vida -tal vez el carácter inapelable de la soledad de quien, a esas horas, está solo-. Sobre todo, si está despierto. (Levrero; 2010: 449)

Mucho se ha escrito acerca de determinados tópicos que, desde los primeros relatos de Levrero, recorren su obra con insistencia: el encierro (Kohan, 2013), el extrañamiento (Verani, 2013), la soledad y la angustia (Gandolfo, 2013), la insularidad (Steimberg, 2013), el extravío, los desplazamientos de tinte pesadillescos y la necesidad -por no decir exigencia- de retorno (Laddaga, 2010), son algunos de los problemas que permean la obra del uruguayo y que, no casualmente siempre parecen estar asociados a una tarea de auscultamiento, de una búsqueda que funciona como apertura a la otredad. Este aspecto ha sido largamente trabajado por la crítica desde los primeros relatos de Mario Levrero. José Pedro Díaz, por ejemplo, señala sobre su libro de cuentos *Todo el tiempo,* que Levrero probablemente sea el escritor uruguayo "que de manera más notoria ahonda en su interioridad siguiendo los laberintos de su propia imaginación, y hasta tal punto, que sus hallazgos son seguramente, para él mismo, tanto como hallazgos literarios, esclarecimientos de su propio ser" (2013; 23).[101]

Quiero decir, la práctica de la escritura deviene en Levrero en superficie de circulación de afectos, y, por ello, funciona como un mecanismo de apertura hacia un otro; una forma de estrechar un vínculo o entablar una comunicación con algo o alguien sin necesidad de identificación más que el fluir de esa vida. Atarse a ese presente, extenderlo, dilatarlo y retenerlo es, como el mismo Levrero lo ha dicho en sus conversaciones con Elvio Gandolfo,

[101]-Todos los artículos señalados pueden leerse en *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero* (2013). En su mayoría, los textos que aquí se reúnen dan cuenta, desde diferentes perspectivas, de esa constante que atraviesa y afecta la obra de Levrero desde sus inicios.

> la búsqueda de un equilibrio. Es una forma de fabricar lo que no tengo, o de comentarme a mí mismo, de situarme ante mí mismo pero también es una forma de comunicarme, una forma de darme pero también de recibir. (Gandolfo; 2013: 20)

"Escribo para escribirme yo; es un acto de autoconstrucción", dice Levrero en *Diario de un canalla;* por lo tanto, el ejercicio continuado de la escritura simple y desinteresada de formas, contenidos y objetivos ´literarios', actúa como motor y herramienta para emprender la tarea de autoajuste, como mecanismo y como procedimiento para aclararse, corregirse, explicarse y justificarse, como canal de apertura hacia alguien más: ese hipotético lector que no es otro que el propio Levrero. Cambiar, conocerse, ser mejor, ser diferente a lo que se es resultan vías ante una insatisfacción generalizada que en Levrero se dirige tanto hacia sí mismo, como hacia el mundo y hacia la realidad. En tal sentido, la escritura es a un tiempo motor, herramienta, canal, mecanismo y procedimiento para emprender la tarea de ajuste, o, en palabras de Pablo Vergara, "la fragmentaria historia de una conversión" (2).

Tal como señala Luciana Martínez, en Levrero se juega una disolución subjetiva como forma de autoconocimiento y "de necesaria subsistencia dentro de la comunidad" (2013; 180); sin embargo, aunque ese mecanismo que implica ser distinto a causa de una insatisfacción casi crónica consigo mismo y con el mundo que lo rodea no se manifieste exclusivamente en este texto, en su novela póstuma, llega a su punto más álgido. La escritura como modo de autoconocimiento y de indagación en el *espíritu* –término también central en la estética levreriana– se nutre de símbolos inconscientes, de sueños, de revelaciones e intuiciones y, sobre todo, de imágenes. Nada de esto puede enseñarse ni aprenderse de otros. Por lo tanto, aquello que supone una refundación personal, un cambio de conducta al que solo puede aspirarse mediante la escritura,

implica a su vez una operación consecuente de despojo que dejaría en primer plano lo afectivo en desmedro de la razón y el intelecto:

> (...) creo que todo se está yendo al carajo, para bien o para mal (pero ¿qué es el bien, qué es el mal), Que con todo el conocimiento al que hemos accedido, ya no podemos seguir siendo imbéciles por mucho tiempo. Nadie va a pagar sueldos mensuales a un centenar de obreros, pudiendo manejar sus asuntos con un aparatito casi inmaterial de U$S 1, 95. Toda una sociedad basada en el trabajo alienado, en la esclavitud física, intelectual, moral y espiritual, se derrumbará inexorablemente por obra y gracia de ella misma y de sus vicios, y al mismo tiempo de la imposición de una real realidad: la fuerza del espíritu, y dejará paso o bien a una nada nuclear, o bien a una sociedad orientada hacia el placer. Y en el centro del placer está la posibilidad de la *participación mytique*, es decir, el desmoronamiento de un yo hipertrofiado en favor de la percepción de la realidad *con todas sus dimensiones* o, al menos, con todas las dimensiones que estamos capacitados para percibir, aunque no hacemos uso, faltaría más, de este derecho natural. (Levrero; 2010:527)

En conjunto, los textos que integran la trilogía luminosa: *Diario de un canalla*, *El discurso vacío* y *La novela luminosa*, comparten "la forma laxa de la narración, la transformación de la propia vida en objeto narrativo y la datación como método de adelgazamiento de la causalidad" (De Rosso; 2013: 148), y resultan por lo tanto, en intentos por despojar a la literatura de toda estructura. Sin embargo, dos aspectos que además las atraviesan consisten en: una disolución subjetiva como forma de autoconocimiento y cierta apología de la improductividad y el ocio consecuente que se va desgranando en las páginas de estos textos como el mecanismo a través del cual es posible sumergirse en la exploración interior y ejercitar la imaginación, mejor incluso, la percepción expandida que emerge en los pliegues de la vida ordinaria.

En este sentido, los textos que integran ésta, su última trilogía, pueden pensarse no solo como ensayos de, sino fundamentalmente como proyectos en los que los ejercicios de escritura están intensa y comprometidamente entrelazados con el fluir de la vida, de modo general y, con su subjetividad, de manera particular. Es, como dice Sandra Contreras, lo que actúa como desencadenante de una escritura que persigue periódicamente, por "caminos oscuros y más bien tenebrosos", la recuperación de "el que era antes" –de la capacidad imaginativa, del deseo de escribir- bajo la forma de un "retorno a sí". (2016: 2). Vida y escritura son acciones continuas y contiguas en el uruguayo. Por eso su novela no puede acabar y solo resta escribir escribiendo, escribir por escribir y acabar con el flujo productivo de la vida. Producir sólo escritura, escribir intransitivamente, escribir porque esa es la única manera de existir. Usar la escritura para vivir, como antídoto para no morir. Escribir resulta, entonces, un ejercicio afectivo a través del cual se busca construir una obra que nunca parece conformarse, que nunca parece conformarlo a él, el escritor. Escribe para luego escribir; proyecta su novela -y dispone su entorno en general- y para llevar adelante esta tarea, abandona todo lo que representa una obligación, una dispersión 'productiva'; porque solo a través del ejercicio diario de recabar lo insustancial, lo simplificado, lo reducido a mínimo tendrá lugar una economía que procesa los afectos. El camino del ocio es el único posible para llegar al conocimiento de uno mismo y desembocar en una escritura valiosa y verdadera. De ahí la disposición al ocio, la necesidad de hacerle lugar en los días a aquello que lo aprestará a una apertura, a "la presencia de una potencialidad" (Laddaga; 2013: 235):

> Descubrí que el ocio no consiste necesariamente en sentarse necesariamente en un sillón y ponerse tenso a esperar la angustia difusa. Que la angustia difusa venga por su cuenta cuando tenga que venir, si es que tiene que venir. Yo intentaba forzar una situación anímica, y por eso

> fracasaba. Está bien sentarse en un sillón a leer, cuando uno quiere, cuando hace falta. pero si uno lo hace por obligación, para poder encarar un proyecto , como éste de la beca, eso ya no es ocio, ni búsqueda de ocio. O mejor dicho, la búsqueda de ocio se transforma en trabajo, o sea en un negocio, o sea en la negación del ocio. Hace muchos años un amigo me explicó que la palabra 'negocio' venía de ahí, de neg-ocio, no-ocio. El ocio en sí mismo no es como yo pensaba (...) el ocio, digo, no tiene sustancia propia, no es un ente en sí mismo, no es nada; el ocio es una disposición del alma,algo que acompaña cualquier tipo de actividad; no es la contemplación del vacío, y menos aún el vacío mismo; es, cómo decirlo, una manera de estar. Sentarse en un sillón sin hacer nada no implica necesariamente ocio; y lavar los platos puede implicar ocio, si uno tiene la disposición adecuada. La disposición adecuada, en el caso de lavar platos, es lavar los platos como si fuera la cosa más importante del mundo. (Levrero; 2010: 109)

Como explica Ignacio Echevarría, la búsqueda del Espíritu, y de su salvación, aparece imbricada, en el conjunto entero de la obra de Levrero, por algunos elementos que tienden a distraer su dirección más profunda. Las interrupciones, los extravíos, los desplazamientos, desvíos, distracciones, postergaciones y, en sus últimos años, la adicción a la computadora constituyen factores de una fórmula que involucra -además de la búsqueda de sí mismo, el 'autoconocimiento' y el 'retorno', en tanto impulsos del texto- el necesario despojo y vaciamiento, la despersonalización que agencia como apertura y devenir:

> Eso no quiere decir que mi discurso abstracto, mi ritmo, mi fluir, esté determinado por la historia del perro; sí quiere decir que, en el caso de esta historia del perro, ella pueda ser un símbolo de los contenidos reales del discursos, imposibles, por algún motivo, de percibir directamente.
> Por ejemplo, en el tramo narrado de esta historia, podría pensarse ese hueco que voy ensanchando progresivamente en el alambrado lindero, como un paralelo de otro hueco, psíquico, que voy ensanchando

> progresivamente con miras a alguna forma de libertad, no del perro, sino mía. Para decirlo de otra manera, algo dentro de mí -y tal vez por eso estoy escribiendo ahora- trabaja secreta y lentamente para horadar una defensa que se ha erigido en mí, un muro también construido secreta y lentamente para defenderme de algo, aunque se sabe que esas defensas, si bien relativamente útiles en su momento, con el tiempo actúan más bien como prisión del espíritu. (Levrero; 2011: 65-66)

La escritura es la huella, el resto de ese cuerpo que, cuando se descubre enfermo, finito, afectado, activa una serie de mecanismos que no siguen guiones, sino que se esperan impredecibles e ingobernables. En este sentido, la de Levrero es sí, una escritura terapéutica, una forma de vida, pero, por eso mismo, se trata de una escritura afectiva en tanto está indefectiblemente ligada a la relación con el cuerpo. Un cuerpo que se (pre)dispone, previamente deshacerse de cualquier ajetreo u ocupación, para transfigurarse en canal de la escritura luminosa. Si todo lo que se escribe está atravesado por una experiencia vivida en la que los sentidos, las percepciones, las emociones y las imágenes constituyen el centro vital, el cuerpo funciona como el canal a través del cual la escritura "pasa" sin controles ni guiones ni ataduras.

La introspección despiadada que Levrero lleva a cabo a lo largo de su vida, no es otra cosa que un proyecto de sí mismo para el que el ejercicio constante de escritura supone una práctica vital. Sin embargo, en Levrero, ese proceso toma la forma de una amplitud afectiva en tanto implica un descentramiento radical, la potencia de un devenir que, a su vez, conlleva un tiempo extenso, excesivo, el tiempo de una subjetividad en tránsito de ser algo más -o algo menos. En la trilogía luminosa, la amplitud afectiva comprendería entonces una capacidad (des)subjetivante en la que se ponen en crisis los pares mente/cuerpo, razón/pasión, interior/exterior, público/privado, y la larga duración, en tanto temporalidad extendida. En este sentido, resulta productivo el cuestionamiento

que hacen las teorías desarrolladas por el giro afectivo sobre la idea de que el sujeto es un ente autónomo que procesa racionalmente el mundo. De acuerdo con los estudios de Patricia Clough (2007),

> afecto refiere generalmente a capacidades corporales de afectar y ser afectado o al aumento o disminución de la capacidad de un cuerpo de actuar, comprometerse y conectarse (…). El afecto constituye una complejidad no lineal a partir de la cual la narración de estados conscientes como la emoción es sustraída pero siempre con un "resto autónomo que nunca será consciente. (2)

En la misma línea, Massumi (2002) plantea que el afecto es un fenómeno corpóreo, preconsciente y prepersonal, autónomo y no discursivo, que circula entre cuerpos, excede la representación y subvierte la linealidad de la experiencia emocional codificada. Lo que proponen estos estudios, es, por lo tanto, que somos cuerpos atravesados por intensidades, flujos, fuerzas y relaciones. Los afectos no son solo ni simples emociones individuales, sino intensidades que circulan, que se contagian y que constituyen modos de estar en el mundo.

De acuerdo con los postulados de Jonathan Crary, el régimen temporal del capitalismo es aquel que nunca se detiene y, por lo tanto, no deja resquicio en el que se puede parar, pausar, descansar. Una situación que absorbe cualquier tiempo; donde el ocio y el tiempo libre y, próximamente el sueño también, se encuentran sumisos a este movimiento de actividad constante. La contemporaneidad se experimenta como un tiempo en el que no es posible afianzar grandes formas o proyectos. En una sociedad obsesionada con la eficacia, el trabajo y el rendimiento indefinidos, la producción de resultados y mercancías en serie, la homogeneización de la experiencia temporal es inevitable; no obstante, y a pesar de que el proyecto de larga duración que emprende

Levrero se inscriba en esta problemática, su escritura imparable y el "retorno" constantemente postergado, son retomados de manera incesante en tanto ejercicios afectivos.

La materia que impulsa la escritura tanto en *Diario de un canalla*, como en *El discurso vacío* y en *La novela luminosa*, está compuesta de sensaciones, percepciones, imágenes vagas, movimientos internos, de fragmentos de vivencias -como las llama el propio Levrero- que buscan transmitir lo inefable, lo que desborda el sentido así como al propio sujeto que escribe; por eso también es que los ejercicios caligráficos precisan de la repetición, de las rutinas como intentos de liberación del afecto. En consecuencia, lo que emerge en estas textualidades pensadas en continuidad, es un cruce entre temporalidad, escritura y afecto que toma la forma de una modulación particular: la amplificación afectiva; lo que sucede en esa triangulación es un tipo de resonancia que potencia a un tiempo la expansión de la ficción y la subjetividad. En tal sentido, el afecto entendido como flujo, como intensidad en tránsito, encuentra una vía de expresión singular en la materialidad escrituraria de Levrero, en las derivas, en lo fragmentario, en lo infraordinario que funcionan como el epicentro desde el cual se propagan los impulsos oscuros, no racionales que ponen en marcha esta escritura.

La lectura que aquí se propone en torno a la práctica escritural de Levrero busca intervenir en aquellas interpretaciones que han abordado su obra exclusivamente desde una perspectiva espiritual, mística o introspectiva, cuyo núcleo, u objetivo se centraba en una búsqueda de trascendencia o iluminación individual.[102] En este caso, al leerla desde el giro afectivo, podemos decir que la trilogía luminosa no se articula como un mero ejercicio de interioridad ni como simplemente una exploración del yo espiritual,

[102]-Me refiero puntualmente, a los trabajos de Sergio Chejfec "Lápices y angustias" publicado originalmente en *Otra Parte*, Buenos Aires, N° 9, 2006 y recuperado luego, en *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, 2013, donde se lo publicó revisado y ampliado.

sino como una modulación afectiva que va organizándose sobre una amplificación de lo habitual, de lo mínimo e incluso de lo corporal. La escritura diarística, no se reduce solo a un testimonio espiritual, sino que se configura aquí como una práctica afectiva que dilata el tiempo, lo espesa y lo pone en fricción con las exigencias contemporáneas de rendimiento y linealidad. Así, lo que Levrero practica a lo largo de este tiempo extenso no se entiende como una vía de ascenso metafísico, sino como una forma estar en el mundo y de habitar el tiempo desde lo afectivo, una ejercitación que insiste en la repetición y el contacto con la experiencia ordinaria, y que produce, en lugar de salvación, una sensibilidad otra, desfasada del régimen neoliberal de productividad y auto-superación. Más que búsqueda espiritual, la práctica de Levrero se configura como un ejercicio corporal que insiste en la repetición, en la rutina, en el desgaste. El cuerpo que escribe, aún cuando se ve atravesado por el insomnio, el tedio, el cansancio o la enfermedad, no se aísla del mundo, sino que se convierte en superficie de inscripción y en canal de contacto. La escritura se vuelve así lo que sucede en los pliegues del tiempo, y, a la vez, funciona como el motor que sostiene una energía afectiva que no se dirige a la productividad ni al rendimiento, sino al estar-en-el-mundo de manera intensificada. Esta escritura es, por lo tanto, práctica afectiva y comunicacional que abre la posibilidad de un contacto con un otro: un lector imaginado, una comunidad fantasmal, un interlocutor interno, una zona de sí mismo aún desconocida. Ese contacto no se realiza desde la certeza ni desde la eficacia, sino desde la apertura, el dolor, la soledad y el despojo. Desde esta perspectiva, la práctica espiritual de Levrero responde más que a una forma de trascender el mundo, a una forma de afectarlo y de dejarse afectar por él, en su materialidad más concreta y en su temporalidad más densamente vivida.

La narración de largo aliento que se va perfilando a lo largo de las décadas en las que Levrero emprende sus ejercicios de escritura, podría pensarse como una práctica

tendiente a prolongar la experiencia y a tensionar la duración sin interrupciones, el funcionamiento continuo, la vida incesante del mundo capitalista en el siglo XXI. En este sentido, apelar al exceso, a lo extremo, a la temporalidad extendida y amplificada funciona, en cierto modo, como el intento de mostrar un "lado B" compuesto por el ocio, el vacío, la soledad; pero también, en esa temporalidad amplificada aparece la posibilidad de un proyecto de escritura que es también un proyecto de vida y un proyecto de sí que, sin embargo, no se mide de acuerdo a resultados ni rendimientos maquínicos. En el proyecto de Levrero, lejos de suspenderse, la vida se amplifica en una temporalidad ociosa y aparentemente improductiva. Las adicciones, las obsesiones y las distracciones constantes que interrumpen, frustran o ponen en pausa esos proyectos, provocan que resulten otras cosas de las planeadas, y habilitan una dimensión afectiva que los atraviesa y que no se organiza de acuerdo a los ritmos hegemónicos de la producción capitalista.

Más allá de que su último texto, *La novela luminosa*, puede parecer un texto pesimista, la operación de Levrero se dirige a señalar las consecuencias del fracaso de la productividad. Ante la putrefacción de las estructuras y del parasitismo tecnológico, Levrero comienza a desarrollar una percepción hacia la vida que se opone a la de su falta de autorrealización, percepción que es nombrada en el diario y que es totalmente desarrollada en "La novela luminosa". Levrero puede ver a sus muertos, mantiene una vida onírica bastante activa, entiende el lenguaje de las rocas a la orilla de las playas, se conmueve ante el reflejo de los semáforos en las calles mojadas, mira en las escatologías de lo cotidiano ciertos destellos de tranquilidad. En los márgenes del trabajo y de la confusión que existe entre realizar un trabajo y sentirse bien consigo mismo, Levrero encuentra una forma de humanidad y una manera de experimentar el tiempo totalmente contraria a la que se dirige sobre el remordimiento por no estar

"haciendo lo suficiente". Tal vez esa sea la lección de *La novela luminosa* para estos días en los que nuestra vida sólo se concibe en términos de cuánto rendimos, de lo que debemos esforzarnos para mantener nuestra vocación y nuestra economía, de cómo gestionamos el tiempo únicamente en los marcos de la productividad y del rendimiento de resultados.

Una comunidad de afectos

En un artículo escrito por Diego Batlle (2010) sobre el estreno de *Historias extraordinarias*, el autor recorta ciertas declaraciones de Mariano Llinás que refuerzan el carácter disruptivo de la película en relación con el cine contemporáneo:

> El objetivo con *Historias extraordinarias* fue producir un objeto que superara cualquier expectativa y cualquier horizonte (...) un film infinitamente más complicado que los que suele perpetrar la industria (y con los que suele justificar sus millones), que costara una décima parte del más simple de todos ellos. Era nuestra meta: contrariar a todos, demostrar que todo era mentira, ejecutar una hazaña que recuperase el lejano sabor de la aventura de la épica.

Algunos años después, en una nota publicada en 2016 en la que se le consultaba a Mariano Llinás acerca del final inconcluso de cuatro de los episodios que integraban su película *La flo*r, el director aseguraba:

> Tiene que ver con mi gusto por la ficción y por el rechazo de formas de ficción como la parábola y el apólogo, que hacen que un relato exista por su final. Eso vuelve mercancía a la narración. La moraleja contamina a lo que venía antes. Por eso, quise amputar ese sector donde la ficción tiende

a cristalizarse, y que la ficción siga su camino indómita.[103]

La nota se refería al estreno parcial de la película que, ya en ese primer momento, tenía una duración extensa: 9 horas que luego, en su versión definitiva en 2018, se ampliarían a 14.

Historias extraordinarias (2008) -una película que dura cuatro horas y cuyas tres historias principales se filmaron en cuarenta locaciones con cincuenta actores y un presupuesto de menos de UDS$40.000- y *La flor* (2018) -el resultado de diez años de producción y cuyas catorce horas, filmadas en nueve países distintos, que se distribuyen entre seis historias, y de las que solo una presenta una narrativa completa-, ambas dirigidas por Mariano Llinás, nos exigen un análisis inseparable de la dimensión temporal; más específicamente de una problemática que pone el acento en la extensión de estas producciones.[104] Al tratarse de dos obras 'monumentales', estos experimentos cinematográficos y narrativos desafían la tendencia a la efemeridad y lo perecedero de la época contemporánea, exponiendo un 'desenfreno narrativo' que se acompaña

[103]-Zimerman, Gaspar. "La flor. Un filme de nueve horas" Entrevista a Mariano Llinás. *Suplemento Espectáculos. Cine. Clarín*. 24/11/2016. Consultado el 1 de agosto de 2024. Disponible en: https://www.clarin.com/espectaculos/cine/flor-filme-horas_0_SJ9VYONfg.html

[104]-Al referirse a *Historias extraordinarias*, Kratje y Dagatti (2017) señalan que la película, "frondosa, maratónica, artesanal, sintonizó con un deseo de ficción cuyos signos habían comenzado a volverse manifiestos en la avalancha de series que atraviesan el campo de los consumos audiovisuales" (209) Por su parte, al analizar la expansión narrativa que opera tanto en la construcción de *La flor* como en *Fantasmas de la ruta* de Celestino Campusano, Marcos Zangrandi y Nicolás Suárez (2022) advierten que: "Las líneas ficcionales se abren y multiplican en las series televisivas y en las sagas cinematográficas, según las disposiciones comerciales y las demandas del público. Las tramas, aparentemente concluyentes, se reabren y multiplican hasta el límite de lo verosímil en nuevas temporadas, *spin offs*, secuelas y precuelas (pensemos por ejemplo, en las incansables derivas de *Star Wars* y *Harry Potter*, o en los alambiques de *Lost* y *The Walking Dead*, entre otras series). Si bien la proliferación de *La flor* y *Fantasmas de la ruta* no es novedosa en sí misma, ambas obras escapan a las lógicas narrativas dominantes a partir de estrategias críticas insertadas en el andamiaje ficcional. Aunque dialogan con las series audiovisuales y el cine *mainstream*, pueden pensarse en sintonía con ciertas tendencias del cine independiente, como el atavismo narrativo de Miguel Gomes o la reducción del relato a su mínima expresión en el llamado slow cinema, visible en las películas de Lisandro Alonso y Apichatpong Weerasethakul"; asimismo, agregan los autores, "las incursiones de *La flor* son recreaciones vintage de otro tiempo, retornos imposibles a los placeres de la ficción en la cultura de masas, que ahora están agotados, según admite Llinás cuando presenta el film. El mundo que los sustentaba (por ejemplo, la Guerra Fría, en el caso de las historias de espías, o la pauta sentimental en el caso del dúo de cantantes) se ha desvanecido. Se produce, entonces, un choque de fuerzas que da forma al laboratorio narrativo de *La flor*: el encantamiento de la ficción frente a los impedimentos históricos para actualizar ese impulso" (45-46).

inevitablemente de una 'duración inusitada'; ambas operaciones justificadas por el mismo Llinás a partir de una necesidad de "alcanzar una intensidad cinematográfica como las de antes, volver a ciertas formas viejas del cine, sin por eso ser nostálgico".[105] Sin duda no se trata de los primeros filmes de larga duración en la historia del cine, aunque sí sientan un precedente para la historia del cine argentino. Extensión, duración, exceso, imposibilidad de fin u ostentación de procedimientos y recursos narrativos, experimentación con formas narrativas y géneros en abierto diálogo con la literatura; dicho como sea, lo que es innegable ante estas películas es la presencia de una extensión en abierto contraste con lo nimio y lo breve y que, por eso mismo se articula sobre una extrema vitalidad, eminentemente colectiva, que no actúa solo al interior del film sino que lo excede, lo atraviesa, abriéndolo al devenir de otra cosa.

La extensión como tópico que recorre estas dos películas de Llinás, es ampliamente trabajada desde lo territorial (Fontana, 2020; Zangrandi y Suárez, 2022). Sin embargo, puede asociarse, a su vez, a un sentido amplificatorio cuando se la piensa referida a: por un lado, la extensión de las relaciones que se establecen durante los años en que estos filmes fueron rodados, y, por el otro, esa misma extensión en tanto duración inusitada tiene un impacto en el espectador, no solo por "la puesta a prueba de su tolerancia" (Fontana; 2020: 174), sino también porque asistir a estos filmes supone entregarse a una experiencia en la que el tiempo se extiende para abrirlo al afecto. Ambos aspectos permiten reformular una manera de hacer cine que apunta no ya al producto terminado sino a la producción de afectividades que conlleva el proceso en toda su amplitud. El tiempo como materia esencial del cine se propone como algo experimentado y a experimentar, y resulta así en una invención colectiva. En este

[105]-Zimerman, Gaspar. "La flor. Un filme de nueve horas" Entrevista a Mariano Llinás. *Suplemento Espectáculos. Cine. Clarín*. 24/11/2016. Consultado el 1 de agosto de 2024. Disponible en: https://www.clarin.com/espectaculos/cine/flor-filme-horas_0_SJ9VYONfg.html.

sentido, la extensión como tema y como problema no se reduce meramente a la conquista de territorios que se exploran desde sus primeras películas, como así tampoco a la duración de las películas en cuestión sino también, y quizás fundamentalmente, a la expansividad y a la proliferación que adquieren los vínculos y relaciones en la experiencia cotidiana que implica la filmación, la producción y la circulación de una película con estas características.

Hacer juntos como ejercicio estético

En cuanto a la producción colectiva, la fórmula podría resumirse de la siguiente manera: una productora -*El Pampero Cine*- que funciona como cooperativa artística y cuyos integrantes se dedican indistintamente a escribir, producir, actuar, dirigir, editar en disciplinas que exceden el formato cinematográfico únicamente; 14 horas de película, 6 episodios y un cuarteto de actrices -*Piel de lava*- que funciona como único punto de encuentro de las diferentes historias que se desarrollan dentro de *La flor*, casi diez años -de 2009 a 2018- de trabajo colaborativo.[106] En este sentido, podríamos decir, siguiendo a Kratje y Dagatti (2017), los proyectos fílmicos en cuestión son una "expansión de la subjetividad comunitaria que predomina decididamente sobre las condiciones históricas objetivas (aun cuando sean éstas las que permiten el despliegue de sus emprendimientos)" (220) La experiencia colectiva, de camaradería que representa la forma de trabajo y producción implicada en la concreción de estas películas suscribiría

[106]-*El Pampero Cine*, fundada en el año 2002, está integrada por Alejo Moguillanski, Agustín Mendilaharzu, Laura Citarella y Mariano Llinás. Se trata de una productora autogestionada que piensa el cine como un ejercicio no industrial o comercial y que está muy cerca de otros grupos que están en la misma sintonía en otras disciplinas, fundamentalmente el teatro independiente. Tal es el caso del colectivo teatral *Piel de lava*, un grupo conformado por las actrices, dramaturgas y directoras Pilar Gamboa, Elisa Carricajo, Laura Paredes y Valeria Correa que, desde 2003 vienen desarrollando un lenguaje propio en la puesta y el desarrollo de obras cuya forma de trabajo apela ante todo a la horizontalidad. El surgimiento de la relación entre estos dos colectivos involucra una centralidad afectiva particular en la consecución de *La flor*.

a una forma de entender el cine como espacio de libertad y aventura;[107] y a las películas como el resultado de la expansión de los vínculos, colaboraciones e historias personales que constituyen el eje narrativo de los films.[108]

La extensión de los relatos que se proponen no conclusivos promueve pliegues afectivos que apuntan a la construcción de una afectividad particular entre quienes intervienen en el proceso de escritura, filmación y producción de los filmes; una dimensión que excede meramente los lazos, relaciones y fascinaciones que se

[107]-Como sabemos, las películas de Llinás resultan de una producción ajena a los subsidios del Estado (Krajte y Dagatti, 2007; Zangrandi, 2018), que viene apostando por un cine del relato y de la acción, mientras se distancia del cine de sensaciones, climas y percepciones que había caracterizado (y aún caracteriza) buena parte del cine independiente actual. Sandra Contreras (2013) especifica esta cuestión cuando describe la relación "loca" que estas películas entablan con las lógicas del mercado, y "que es precisamente lo que salta a la vista en la desmesura del gesto, en el prodigio colectivo de producción que es *Historias extraordinarias* y que el mismo Llinás, que decide prescindir de los subsidios del Estado –tanto de sus condiciones como de su dinero–, agita como bandera de victoria: no sólo la dialéctica entre costo económico bajísimo y altísimo rendimiento técnico, sino también la relación entre la inversión total de los recursos (imaginativos, ficcionales, económicos) y el resultado de un producto único" (360)

[108]-En una entrevista que Nazareno Brega le hace a Mariano Llinás le pregunta acerca de la presencia de las *Piel de Lava* como concepto de *La flor*. La respuesta del director fue: "En 2006, Agustín (Mendilaharzu) y yo fuimos a ver la obra *Neblina*. Yo nunca había oído hablar de las Piel de Lava, como casi todo el mundo en ese entonces, y solo fui porque el codirector de la obra era Héctor Díaz, a quien yo admiraba como a nadie. La cuestión es que los dos nos quedamos maravillados con la obra, y cuando a los pocos meses Héctor me escribió con la propuesta de llevar la obra al cine le dije que sí inmediatamente, pese a que en ese momento estábamos por empezar el titánico rodaje de *Historias extraordinarias*. La cosa es que empezamos a juntarnos para trabajar lo que en el mediano plazo sería la película sucesora de *Historias extraordinarias*. Esas reuniones eran de un entusiasmo desmedido, y creo que no es una exageración ni una hipérbole utilizar la expresión enamoramiento. Eso era lo que sucedía allí: la euforia y el desasosiego de los enamorados. Lentamente el proyecto de *Neblina* fue convirtiéndose en una excusa para pasar tiempo juntos. Sin embargo, había algo que –más allá de esa alegría de estar juntos– a mí me acechaba como una certeza: la capacidad de las chicas de volverse instrumentos lúcidos y afilados de ficción. Rápidamente comprendí que el desvelo de Piel de Lava, su proyecto secreto, se correspondía de un modo asombroso con el de El Pampero y con el mío propio: generar mecanismos para expandir los límites de la ficción. No en vano, mientras nosotros filmábamos *Historias extraordinarias* ellas actuaban en *Acassusso*, de Rafael Spregelburd, y eran veteranas de aquella otra gran aventura de los primeros años del siglo: *Bizarra*. Todo eso me hizo pensar que una asociación entre ambos era un proyecto que podía generar no sólo una enorme felicidad sino una enorme potencia. Me pasaba también que, al margen de *Neblina*, todo el tiempo imaginaba argumentos –algunos de ellos bastante convencionales– en los que ellas ocuparan los distintos roles: sentía que ese juego de disfraces era imbatible. Uno de esos argumentos tontos es el de las momias, que ocupa el episodio 1 de *La flor*. Ahí comprendimos todos que *Neblina* quedaba chico para el gran proyecto que imaginábamos y que simplemente debíamos generar el dispositivo que agotara nuestro deseo de hacer todas las películas posibles. De ahí a las seis rayitas en forma de flor fue un paso. Rápidamente convencí a mis compañeros de *El Pampero* y empezamos a hacerla" (2018) Brega, Nazareno. "Filmar 'La flor' es mi ocupación favorita" Entrevista a Mariano Llinás. *Los Inrockuptibles*. 26/03/2018. Consultado el 2 de agosto de 2024. Disponible en:

https://medium.com/los-inrockuptibles/mariano-llinas-la-flor-bafici-entrevista-43f1a1c9dcb9

desarrollan en ese tiempo extendido al inscribirse también en los cuerpos; como dice Marcos Zangrandi:

> *La flor* se trata no solo de la maraña de argumentos que componen la trama, sino también del registro del tiempo vivido delante de la cámara por esas cuatro mujeres. Lo que vemos en la pantalla durante catorce horas son, entre otros, cuatro cuerpos sometidos a los cambios que transcurren durante una década, constreñidos al registro del tiempo. Esta es la alquimia temporal que marca la experiencia visual de la película: las figuras y los semblantes, idénticos y distintos, en distintas posiciones, iluminaciones y locaciones extendidos durante una duración excepcionalmente larga. (2022: 43)

En una línea similar a lo que podemos leer en los textos que conforman la trilogía luminosa de Levrero, en las películas de Llinás, el tiempo de la vida, que involucra tanto al del rodaje, al de las actrices y del espectador, "interviene, traslúcido y disímil, en la composición temporal de la galería de ficciones. Es esta composición la que alimenta la novedad (y la contemporaneidad) del juego expandido de *La flor*: solo en la vitalidad temporal de la imagen se inscribe la posibilidad de la ficción" (Zangrandi y Suárez; 2022: 43). No obstante, esa vitalidad resulta productiva para pensar la presencia de las *Piel de lava* como cuerpos intensivos más que como personajes que despliegan una actuación; algo que llega a su máxima expresión cuando se ve a tres de ellas embarazadas.[109] Se trata, por lo tanto, de itinerarios en los que se apuesta por la

[109]-En su trabajo *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection* (2012), Elena Del Río analiza la intersección entre algunas ideas de Deleuze y el cine performativo. Del Río se detiene en un tipo de cine cuyo énfasis no está en la narración o en la representación psicológica de los personajes, sino en la intensidad y la "performance" del cuerpo; en su libro, el cuerpo performativo es entendido "como el lugar donde tiene lugar el evento afectivo, ya sea en su modalidad productiva o receptiva, o más probablemente, en ambas simultáneamente". Por lo tanto, en el cine performativo, los actores no son solo portadores de una narrativa psicológica o de una trama estructurada, sino que sus cuerpos se convierten en vectores de afectos, sensaciones y procesos intensivos que tienen una existencia propia en el espacio cinematográfico. Del Río llama la atención sobre la intensidad afectiva que los cuerpos ejercen sobre otros cuerpos, tanto dentro como fuera de una película. Para ello considera el cine no como escenario de

generación de mecanismos que reformulen la ficción a través de gestos que van desde el coqueteo con la vitalidad orgánica, hasta la exploración y apertura de géneros y disciplinas. En este sentido, el devenir de los cuerpos que intervienen en el proceso de filmación de las películas, las vuelve experiencias vitales que se extienden en el tiempo. Los cuerpos no solo cambian en su aspecto físico sino que también intercambian roles, experimentan leves variaciones, circulan en el tiempo mientras el tiempo circula en ellos y entre ellos.

Lo corporal es un aspecto central para los estudios que se enmarcan en el giro afectivo, pero también resulta un aspecto vertebral en estas producciones de largo aliento. Siguiendo las definiciones de Massumi, Gregg y Seigworth o, por ejemplo también, a la que arriba Irene Depetris Chauvin, el afecto es una fuerza de intensidad, una vibración que no reside en los cuerpos sino que circula, transita, se contagia entre ellos, escapando al control consciente.[110] De este modo, los cuerpos que participan de estos experimentos cinematográficos pueden ser entendidos como "superficies de circulación del afecto" que se extienden más allá de lo individual para iluminar "cierta

---

representación visual, ya sea en un sentido clásico y realista ingenuo, o en un sentido textual, semiótico o psicoanalítico; sino a partir de "la dimensión performativa de los cuerpos en el cine (y de la propia imagen cinematográfica como cuerpo) a nivel ontológico: los cuerpos como hacedores, generadores, productores, intérpretes de mundos, de sensaciones y afectos que no guardan vínculos miméticos o analógicos con una realidad externa o trascendental. Desde este punto de vista, la performance implica una movilización de circuitos afectivos que reemplaza la inversión del espectador en la imagen a través de estructuras de representación de creencia y mímesis" (4).

[110]-En "The Autonomy of Affect" (2002), Brian Massumi plantea que el afecto es una intensidad pre-subjetiva, distinta de la emoción codificada, y que circula en el cuerpo antes de ser nombrado. Gregg y Seigworth (2010), entienden que "affect is found in those intensities that pass body to body (human, nonhuman, part-body, and otherwise), in those resonances that circulate about, between, and sometimes stick to bodies and worlds, and in the very passages or variations between these intensities and resonances themselves. Affect, at its most anthropomorphic, is the name we give to those forces-visceral forces beneath, alongside, or generally other than conscious knowing, vital forces insisting beyond emotion-that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension, that can likewise suspend us (as if in neutral) across a barely registering accretion of force-relations, or that can even leave us overwhelmed by the world's apparent intractability. Indeed, affect is persistent proof of a body's never less than ongoing immersion in and among the world's obstinacies and rhythms, its refusals as much as its invitations" (1). Depetris Chauvin (2019) amplía el estudio de los cuerpos de los personajes o de los espectadores e incorpora también el cuerpo de los films que analiza, y explica que "el desafío de introducir al cuerpo en la ecuación de la experiencia como una esfera que excede el sistema lingüístico obliga a considerar a la percepción/sensación como otros modos de cognición y significación para pensar negociaciones sociales y políticas" (12).

vitalidad eminentemente colectiva" (Sosa; 2020: 124). Los cuerpos no solo representan, son capaces de captar y transmitir intensidades. La amplificación afectiva que emerge en *Historias extraordinarias* y en *La Flor* a partir de la duración extrema, se trama desde una perspectiva que trasciende lo meramente representacional para orientarse hacia lo material, lo sensitivo y lo corpóreo del cine. Pero, por otro lado, crean una atmósfera temporalmente afectiva para los espectadores, en tanto estos también son atravesados por ese deseo de ficción que no descansa sino que, por el contrario, se amplifica, se expande, hasta someter a esos cuerpos, a obligarlos a sostener, tolerar, mantener, aguantar el exceso de historias y emociones que, según Fontana, viene a incomodar y perturbar al espectador.[111]

Desde esta perspectiva, *Historias extraordinarias* y *La flor*, no solo se ven, se sienten, se experimentan, se atraviesan con el cuerpo. Por ello, podemos decir que Mariano Llinás despliega una poética del exceso narrativo y formal que activa una experiencia afectiva no reductible a lo representacional. Sus películas no persiguen como objetivo transmitir emociones codificadas o contar historias lineales, progresivas y concluyentes, sino que se centran en generar una experiencia perceptiva que se inscribe en los cuerpos como intensidad, duración y flujo. Algo que desde la perspectiva del giro afectivo, implica repensar la relación entre relato, temporalidad, cuerpo y

[111]-En este sentido, producir historias que pueden no terminar nunca, responde también a lo que Patricio Fontana detecta como un "agotamiento". Según el autor, la imposibilidad de cierre o clausura responde al "agotamiento de procedimientos de diversa índole, géneros (el fantástico, el de espías, el de aventuras, etcétera), tradiciones culturales; también, agotar al espectador incluso físicamente (si se me permite el oxímoron, diría que, al término de sus 14 horas, *La flor* produce un agotamiento feliz). Tanto del lado de la realización como del lado del espectador se debe soportar, aguantar: vencer distintas modulaciones del agotamiento o del cansancio –y esto, como dije, a cambio de un placer cinematográfico atípico, inusual–. Hay, pues, algo del orden de la resistencia en la disposición que tanto los realizadores como el espectador deben tener para con la película. A propósito de esto, podría postularse que los espectadores participan de *La flor* como quien vive una aventura, en el sentido que Georges Simmel le otorgó a esta palabra". Fontana, Patricio "Lo que abunda no daña/ Cuando no es mal ni cizaña. Apuntes sobre *La flor*, de Mariano Llinás" en *Revista Transas. Letras y Artes de América Latina*. UNSAM. 10 de mayo 2018. Consultado el 3 de agosto de 2024. Recuperado de: https://revistatransas.unsam.edu.ar/lo-que-abunda-no-dana-cuando-no-es-mal-ni-cizana-apuntes-sobre-la-flor-de-mariano-llinas/

percepción en clave intensiva y material, desplazando la atención del qué se cuenta al cómo se siente. Así, el cine de Llinás habilita un espacio donde los afectos circulan más allá del sujeto, en una lógica rizomática y contagiosa.

Ambas películas proponen una narrativa rizomática sostenida en una estructura múltiple y colectiva que, junto a sus alternativos modos de producción implican necesariamente tiempos de rodaje extensos que no siguen las reglas del mercado ni de la industria: presupuestos bajos, actores, actrices y técnicos rotando funciones, y, sobre todo, un espíritu de trabajo en el que prima una construcción coral antes que individual. En tal sentido, lo colectivo trasciende el modo de narrar y pasa a afectar el contenido narrado. No obstante, este mecanismo no se agota en los procedimientos y los modos de producción que hacen a las películas en cuestión sino que se trasladan a la experiencia de recepción reformulando el pacto que propone el cine industrial. Son propuestas cuyo emblema es el exceso, una desmesura que, mientras hace proliferar relatos, historias que pueden no terminar nunca, ponen en juego un modo de gestionar el tiempo tendiente a la productividad. Como dice Joanna Page (2020), estas películas "expresan una adhesión radical a los valores comunitarios frente al individualismo neoliberal" (247) y, para ello, capturan la temporalidad del espectador exigiendo "un enorme compromiso físico, emocional e intelectual" (Battle; 2018), y reclamando una compenetración activa y vital en lo que supone la concreción del proyecto. En otras palabras, asistir y, sobre todo, abismarse en las casi 14 horas que dura *La flor*, por ejemplo, requiere una disposición física del cuerpo que necesariamente obliga a dejar de lado, a poner entre paréntesis el circuito productivo, acelerado y de consumo que rigen las exigencias del mercado. En esta línea, las dos películas de Llinás pueden ser pensadas como un intento de recuperar cierta capacidad de experiencia comunitaria, a través de lo que aquí denominamos una temporalidad afectiva, cuya modulación se articula mediante el

despliegue de una extensión desmesurada; algo que implica un gasto pero en términos improductivos.[112]

La duración a la que apelan estas películas es disruptiva en tanto se contrapone a las lógicas del consumo rápido y masivo. Ambos aspectos, a su vez, están atravesados por formas que no responden a los tradicionales ejercicios industriales y comerciales y, por ello mismo, implican una administración del tiempo que exige cierta "improductividad" u "ociosidad"; esto es, una torsión de determinadas lógicas productivas cuyo objetivo es centrarse en el proceso creador y no en el producto comercial (Graham-Jones; 2020: 252). Las obras demandan un tiempo sostenido de atención, contemplación y entrega. Pero ese tiempo es además el factor que mancomuna, invitando al público a atravesar una experiencia compartida y diversa, un modo de experiencia que lo sustrae del flujo continuo, serializado y funcional y lo devuelve a la experiencia de duración, al tiempo pasando. Por lo tanto, la temporalidad de este tipo de cine se configura como amplificación afectiva ya sea porque promueve un modo de trabajo artesanal sostenido en los vínculos que impulsan y expanden el engranaje narrativo; ya sea porque esa misma lógica se traslada hacia la experiencia receptiva potenciando la construcción de comunidad también desde el lado del público. De este modo, estos experimentos cinematográficos enfatizan la experiencia grupal y afectiva al convertirse en espacios de encuentro y experiencia genuinos, mientras que reafirman su base en las relaciones de amistad y colaboración que trascienden el comercialismo y la producción serializada; pero también enfatizan el placer que conlleva el proceso

[112]-Al respecto, Julia Kratje y Mariano Dagatti (2017) subrayan que Llinás "hace su cine extrayendo narraciones de un caudal incesante de historias, sucesos, dilataciones y desvíos. Esta apuesta exige del espectador una predisposición a la duración de la obra, que conecta el afán cinematográfico de Llinás con cierta tradición desafiante de las vanguardias: vivir, experimentar, soportar la extensión es un modo de comunión artística. La relación inversamente proporcional entre gasto económico y fertilidad técnica agrega a los resultados una veta épica que el cineasta pretende llevar hasta sus últimas consecuencias" (210).

colaborativo de la filmación.[113] La experiencia cinematográfica funcionaría entonces como el lenguaje común a través del cual se delinea una comunidad posible. Más allá de que la amplificación temporal, conformada por el cruce entre la duración extensa, el exceso de historias y de emociones, busque perturbar al espectador desprevenido, es la experiencia de ceremonia, casi de campamento que implica compartir todo un fin de semana con otras personas, en su mayoría desconocidos.[114]

Historias extraordinarias y *La flo*r tuvieron una duración de 245 minutos y casi 14 horas, respectivamente. Una extensión que, en primera instancia, podríamos decir, alcanza una forma benjaminiana en tanto recrea un aura, al comprometer no solo la espacialidad del espectador sino también, su temporalidad. En *Historias extraordinarias*, por ejemplo, su narración amplificada, expansiva funciona como rúbrica de la desmesura, y por eso, puede leerse como un gesto de resistencia frente a la pérdida del aura que Benjamin atribuía a la reproducción técnica: no se trata de un aura ligada meramente al soporte, sino que va acompañada del gesto narrativo. En este sentido, al exigir una entrega temporal y atencional prolongada del espectador, las películas de

---

[113]-Así lo afirma el propio Llinás en una entrevista: "en nuestros rodajes jamás hay peso o sensación de desgarramiento. En el fondo, se parecen más a una canción de Vinicius de Moraes que a una película de Herzog. En la búsqueda del clima, en la intención de ir encontrando la imagen a medida que nos movemos, en la sensación del gusto por lo difícil, por encarar algo que no sabemos si nos saldrá bien o no. Hasta que fuimos perdendo ese miedo atávico original a medida que la película se fue transformando en una rutina. Las cosas extraordinarias empezaron a salir". Stiletano, Marcelo. Entrevista a Mariano Llinás. Suplemento Espectáculos. *La Nación*. 15/04/2018. Consultado el 9 de agosto de 2024. Recuperado de: https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/mariano-llinas-a-mi-me-hubiese-gustado-seguir-filmando-la-flor-siempre-la-historia-de-una-pelicula-de-14-horas-la-mas-extensa-de-la-historia-argentina-nid2125705/

[114]-En su nota crítica a *La Flor*, y a Llinás como director, Quintín escribe: "su intento de conquistar el mundo puede asombrar a espectadores y críticos extranjeros que nunca vieron la conjunción entre un país y un cineasta semejantes. Pero catorce horas sin ternura, catorce horas que pueden tener humor e inteligencia pero que están siempre transmitiendo una tensión forzada y rehúyen de la amabilidad y la serenidad son demasiadas horas. Sin que el espectador advierta lo que le ocurre, el cine de Llinás se niega a construir con él un vínculo amistoso que no sea el de la admiración unilateral. *La flor* puede deslumbrar por sus conceptos, pero es difícil fundar un cine sin imágenes y sonidos que nos acaricien y nos acompañen como el río de Renoir". Lo llamativo de la reseña es la presencia contundente de acompañamiento y los vínculos afectivos que funcionan como materia de la película en general y de las historias que se traman en particular; algo que Quintín desoye o, mejor dicho, no alcanza a atravesarlo. Consultado el 4 de agosto de 2025. Recuperado de: https://asalallena.com.ar/critica-la-flor-quintin/

Llinás recuperan cierta experiencia casi ritual que roza lo aurático.

La amplificación afectiva supone un movimiento que va de la condición aurática de la imagen, hacia la convivencia afectiva a la que ese tiempo prolongado expone a sus espectadores. Es decir, si para Beatriz Sarlo (2004), lo aurático reside en una forma de apreciación estética autónoma frente a un entorno saturado de estímulos, y para Sandra Contreras (2013), se asocia a una idea de ritual comunitario, lo que aquí se propone es pensar esa condición aurática como una experiencia relacional, intensiva, situada que se activa en el tiempo compartido con otros. No obstante, esa activación no se da en cualquier tiempo, sino en una temporalidad que interrumpe los ritmos productivos y funcionales, y en la que el afecto crea comunidad, aunque resulte efímera. Ese vínculo, frágil pero potente, es el que habilita la emergencia de lo aurático: no como aura de la obra, sino como aura del encuentro. En contraste con los tiempos del rendimiento y del consumo acelerado, estas experiencias abren la posibilidad de vivir otro tiempo, juntos, y en esa vivencia se activa una dimensión aurática que es, en su núcleo, afectiva y política.

Entendido de este modo, lo aurático no preexistiría sino que emerge como una forma de afectación, una experiencia sensible que ocurre en el contacto entre cuerpos, imágenes, relatos y duraciones no funcionales. Lo aurático puede pensarse como una modalidad relacional que se activa cuando la obra reconfigura los modos de mirar y de estar. Lo que importa no es tanto lo que la obra representa, sino cómo convoca a sus espectadores a demorarse en un tiempo distinto, a implicarse perceptivamente, a construir una atención sostenida que no está al servicio del consumo rápido ni del reconocimiento inmediato. Esa relación, demorada, intensiva, es la que vuelve posible el surgimiento de una condición aurática. En películas como *La flor* o *Historias extraordinarias*, la duración extrema y la deriva narrativa no solo permiten desplegar

otros modos de relato, sino que producen una forma de vínculo sensible entre espectadores que comparten esa experiencia prolongada; a través de estos filmes, se les propone la posibilidad de vivir juntos otro tipo de tiempo: un tiempo más poroso, menos reglado, donde se abren zonas de resonancia afectiva entre los espectadores.

En consecuencia, tanto sea por la extensión, la estructura y la propuesta narrativa, estas obras reconstruyen una forma particular de estas juntos. Así, lo aurático como forma de experiencia compartida apuntaría a una experiencia afectiva que trasciende el mero acto de asistir a un film para pasar a participar de una ceremonia o ritual extendido en el tiempo de la que emerge una forma de comunidad efímera pero amplificada. En esa comunidad y en esa duración compartida que subvierte los tiempos sociales dominantes, es donde lo aurático puede emerger: no como huella de una autenticidad perdida, sino como efecto sensible de una experiencia común. La extensión no sería solo un aspecto formal de los films sino una operación tendiente a crear una temporalidad amplificada y afectiva, común. En la misma línea, lo aurático emerge aquí como el gesto de volver a experimentar juntos unas historias, un tiempo y un espacio cuyo sentido se ha visto dislocado a causa de las lógicas productivistas que empobrecen, debilitan y obturan la experiencia estética y sensorial en pos de perseguir el rendimiento, la eficiencia y el consumo ininterrumpido.

Si la cotización de la experiencia cinematográfica se ha visto devaluada a causa de los nuevos formatos televisivos de duración breve e historias superficiales, lo que películas como *Historias extraordinarias* o *La flor* nos devuelven es una potencia de apertura de la forma y el tiempo.[115] En tanto máquinas narrativas, productos en sí

[115]-En palabras del propio Llinás: "Te podría decir que La flor trata de todo (...) No promete certezas, no promete fábulas ni finales que digan nada. Simplemente algo que parece perdido: el placer de la materia narrativa, la musicalidad, las imágenes. Algo de todo ese juego que en el cine parece haberse desvanecido. Me da la impresión a veces, viendo determinadas formas de impaciencia en las películas, que los espectadores y los críticos han perdido la emoción ante las grandes aventuras. Parece que no los conmoviera la aventura de haber hecho una gran película. Son espectadores cómodos, que prefieren la experiencia de una película como un hotel all inclusive en vez de disfrutar el gusto de la sorpresa. Pienso

mismos de complejas pero productivas relaciones afectivas, operan como nuevos dispositivos de percepción y de realización (Contreras; 2013). La capacidad de percibir el tiempo resulta, en estos casos, de una experiencia afectiva que se nutre, se enriquece con esos flujos de intensidad que circulan no solo al interior de la materialidad del film, sino también en la sala de cine y, como si fuera poco, en los intervalos que hacen a la extensión de las películas. En este sentido, *Historias extraordinarias* y *La flor*, su potencia de apertura, se abren a la interacción sensible de las cosas al imaginar mundos y, al hacerlo, construyen y ponen en escena afectos que circulan imperceptiblemente.[116]

---

en Zama, en El cielo del centauro. Hace poco le comenté a Lucrecia Martel que me llamó la atención que nadie hubiese celebrado, ni siquiera quienes disfrutaron la película, el simple hecho de ver en medio de la costa del Paraná a esos tipos disfrazados como en el siglo XVIII". Stiletano, Marcelo. Entrevista a Mariano Llinás. Suplemento Espectáculos. Cine. La Nación. 15/04/2018. Consultado el 9 de agosto de 2024. Recuperado de: https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/mariano-llinas-a-mi-me-hubiese-gustado-seguir-filmando-la-flor-siempre-la-historia-de-una-pelicula-de-14-horas-la-mas-extensa-de-la-historia-argentina-nid2125705/

[116] -Si bien este análisis se centra en *Historias extraordinarias* y *La flor*, es necesario aclarar que en *El tríptico de Mondongo* (2023), última película de Mariano Llinás, estrenada mientras esta tesis terminaba de escribirse, la dimensión afectiva se vuelve explícitamente central, pero lo que vuelve visible no es solo el resultado de una colaboración fallida, sino las tensiones que atraviesan todo intento de comunidad creativa sostenida en el tiempo. La obra, construida sobre los restos de un proyecto inacabado y sobre la ruptura de una amistad entre artistas -la de Llinás con el dúo Mondongo, se presenta como un relato que reconstruye las condiciones que hicieron posible un vínculo y, al mismo tiempo, sus fracturas. En este gesto de mirar hacia atrás, lo que se actualiza no es solo la pregunta por lo que fue, sino por aquello que puede o no perdurar. La comunidad, que en *La flor* se presentaba como una forma afectiva de estar-juntos intensificado por la ficción, aparece aquí desde su reverso: como ruina, como vínculo desgastado que, a lo largo de los films que integran El tríptico, deja entrever tanto su intensidad pasada como su imposibilidad presente. En ese sentido, *El tríptico de Mondongo* expone la fragilidad constitutiva de todo lazo afectivo, pero también su centralidad en las formas de hacer y narrar en el cine de Llinás. Incluso cuando se deshace, el vínculo sigue siendo el lugar desde donde pensar la creación, la duración, y las condiciones de posibilidad -y de fracaso- de lo común. En este sentido, la amistad que se tensa y se rompe, la contingencia de los vínculos que altera el producto final y el resultado de un trabajo sostenido en el tiempo, aquí cobra otra dimensión en tanto nos permite dejar esbozada otra forma de pensar lo aurático desde su apagamiento, o su desactivación. Sabemos que lo que relatan, sobre todo, las dos primeras partes, es el fracaso de un proyecto común, la interrupción de un vínculo, la imposibilidad de seguir produciendo juntos, la afectación de un retratista que está íntimamente ligado a su objeto; no obstante, la ruptura de la amistad, la pelea -y la, nuevamente borrada, línea entre realidad/ficción- no eliminan lo aurático sino que lo vuelven visible en su dimensión más frágil, como algo que pudo haber sido y ya no es, o que tal vez aún persiste como eco. Desde esta perspectiva, lo aurático ya no se sostiene en la ceremonia del relato compartido, ni en la prolongación del tiempo fílmico, sino en la memoria de un estar-juntos que se ha disuelto; y, por lo tanto, puede pensarse también como una forma de pérdida o de desvanecimiento afectivo que, sin nostalgia, revela la precariedad constitutiva de toda experiencia común. En este sentido, la película no solo documenta una amistad que se ha quebrado, también explora las condiciones que hacen posible -y al mismo tiempo siempre amenazan- los vínculos sostenidos por la creación en común. *El tríptico* no idealiza a la comunidad ni da por sentado lazos vinculares sostenidos en el tiempo, pero sí nos ofrece la posibilidad de imaginar lo aurático como una intensidad intermitente, una chispa de experiencia que se enciende en ciertos tiempos compartidos pero que también puede extinguirse, dejar

En un ensayo publicado en 2018 en la Revista *Errata*, Suely Rolnik analiza la relación entre el capital y la fuerza vital de las personas en el actual régimen. En línea con textos previos, Rolnik propone que, ante un estado de cosas que coopta el deseo en su origen mismo, es necesario plantear prácticas que resistan a los procesos de subjetivación. En este marco, en el que se plantea la urgencia por recurrir a gestos micropolíticos (Rolnik-Guattari; 2004) que sean capaces de producir desvíos, emergencias y alternativas al régimen capitalístico actual se torna indispensable reapropiarse de la fuerza de creación y cooperación.[117] Como señala la autora,

> En su nueva versión [del régimen] es de la propia vida que el capital se apropia, más precisamente, de su potencia de creación y transformación en su nacedero —es decir, en su esencia germinal— y de la cooperación de la cual dicha potencia depende para efectuarse en su singularidad. La fuerza vital de creación y de cooperación es así canalizada por el régimen para construir un mundo acorde con sus designios. En otras palabras, en su nueva versión, es la propia pulsión de creación individual y colectiva de nuevas formas de existencia y sus funciones, sus códigos y sus representaciones lo que el capital explora, haciendo de ella su motor. Por eso la fuente de la cual el régimen extrae su fuerza deja de ser exclusivamente económica para ser también intrínseca e indisociablemente cultural y subjetiva —por no decir ontológica—, lo cual la dota de un poder perverso más amplio, más sutil y más difícil de

---

cenizas, volverse inasible. La experiencia estética no es aquí la celebración de una armonía afectiva, sino el reconocimiento de su fragilidad, de su carácter circunstancial y, sin embargo, decisivo.

[117]-La noción "capitalístico" proviene de Félix Guattari. Luego, esta noción será retomada por Gilles Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*. También la emplea Suely Rolnik en sus diversos textos. El sentido del término capitalístico hace referencia a la capacidad de dicho sistema de cooptar las subjetividades desde su mismo deseo, de tal manera que los sujetos terminan deseando lo que el capital quiere. Ver: Rolnik, Suely (2018) "A la escucha de los afectos. Notas para combatir el inconsciente colonial-capitalístico" en *Revista Errata*. Número 19. Disponible en https://revistaerrata.gov.co/contenido/la-escucha-de-los-afectos-notas-para-combatir-el-inconsciente-colonial-capitalistico

combatir.

Lo que unifica o atraviesa a todas estas obras es la voluntad de generar mecanismos para expandir los límites de la ficción y de las subjetividades. Las temporalidades afectivas, en su modulación amplificatoria de tiempos y afectos permiten repensar críticamente las posibilidades de intervención en el mundo y funcionarían como una de las tantas y posibles estrategias que el arte y la literatura proyectan al desviar las lógicas productivistas y resultadistas, así como las temporalidades obsoletas, breves y cortoplacistas que las acompañan y ritman. La estructura lineal, homogénea y teleológica sobre la que se sostiene la temporalidad del progreso, es puesta en crisis en las producciones aquí reunidas. A través de configuraciones circulares, desmesuradas y proliferantes desplazan la temporalidad mecánica e impersonal y favorecen la (re)producción de afectos: "modos de sensibilidad, modos de relación con el otro, modos de producción, modos de creatividad." (Rolnik; 2005: 25). La reapropiación colectiva de la potencia de creación podría pensarse, por lo tanto, en la articulación entre la disponibilidad de estar abierto, de articularse, de modificarse hacia otras posibilidades del ser -de ser afectado-, y la experiencia de un tiempo extendido, rizado, en el que se apunta al rediseño, la producción y circulación de afectividad, subjetividad y formas de vida como procesos y proyectos colectivos, pletóricos, antes que como resultados, destinos o finales individuales.[118]

[118] -La (re)producción de afecto se correspondería con el desarrollo de lo que Suely Rolnik denomina "modos de subjetivación singulares". El marco en el que Rolnik piensa estos "procesos de singularización" tiene que ver con la cultura de masas como elemento fundamental de la producción de subjetividad capitalista. La cultura de masas produce individuos normalizados, articulados con sistemas de valores y sistemas de sumisión no visibles ni explícitos; en tal sentido, la "poderosa máquina capitalista" pretende garantizar una función hegemónica en todos los campos de la vida individual y social. Es precisamente a esa máquina de producción de subjetividad a la que la autora opone una manera de rechazar esos modos de manipulación y de control; rechazarlos implicaría entonces, construir modos alternativos que produzcan subjetividades singulares: "una singularización existencial que coincida con un deseo, con un gusto por vivir, con una voluntad de construir el mundo en el cual nos encontramos, con

Como advierte Steven Shaviro, "nuestra existencia siempre está ligada a flujos afectivos y estéticos que eluden la definición cognitiva o la captura" (2010: 5). Cuerpos contingentes, conectados, contagiados, afectados por la intensidad de la experiencia sensorial que se amplifica, por un lado, a partir de los cruces, préstamos y diálogos (disciplinares, estéticos, genéricos, tecnológicos); y, por el otro, a través del movimiento que propone formas de circulación que evaden la normativización neoliberal, consumista y productivista al ofrecer experiencias del sentir que van más allá del sujeto. Si, en efecto, el tiempo y los afectos han sido capturados al ritmo de las lógicas de rendimiento, consumo, eficiencia y modelización de los comportamientos, la amplificación afectiva pone en crisis las formas en que el capitalismo produce subjetividades y habilita nuevas zonas de experimentar el tiempo. En esta línea, lo afectivo, entendido como el conjunto de fuerzas ajenas al saber consciente que conducen al movimiento y hacia formas de relación en flujo constante (Gregg y Seigworth; 2010: I) nos permite pensar a las producciones estéticas aquí reunidas desde una perspectiva que combina disciplinas, el fluir de géneros, una afición por el dragueo, el cruce entre obras y vidas, todo lo cual se entrelaza para dar cuenta de una amplificación temporal: expandida, desmesurada, proliferante. La repetición y la proliferación, así como la duración y el exceso operan como variantes de amplificación afectiva en tanto habilitan el paso de la representación a la experiencia. El tiempo se siente, se habita, se soporta, se vive, circula en y a través de los cuerpos; los sentidos se desestabilizan, los ritmos de percepción habituales se alteran haciendo emerger formas no normativas de saber sensorial.

---

la instauración de dispositivos para cambiar los tipos de sociedad, los tipos de valores que no son nuestros" (2005: 25).

Coda

Los tiempos resuenan

> es un sonido, es difícil de explicar.
> es… como…una bola enorme, de concreto, que cae en un fondo de metal
> rodeada de agua de mar
> de pronto es imposible
> (...)
> it´s more, more earthy
> it´s, it´s
> it´s like
> a rumble from the
> core of the Earth

La cita corresponde al diálogo que Jessica, la protagonista de *Memoria* (2021), mantiene con Hernán, un ingeniero de sonido al que ella pretende describirle el inquietante pero concreto sonido que la despertó intempestivamente la noche anterior. Jessica queda perturbada después de escuchar aquel estrépito, por eso, la búsqueda del origen del "inexplicable" estruendo, será el eje que articula esta película del cineasta tailandés, Apichatpong Weerasethakul. Desde el comienzo, el film se sitúa en una temporalidad enrarecida, desplazada del tiempo lineal; una temporalidad que, conforme avanza la película, se va tornando cada vez más porosa y abarcativa, como si cada estrato del tiempo vibrara en capas superpuestas, como una ruina que aún resuena bajo tierra. El sonido: una especie de explosión que solo Jessica escucha, emerge no solo como huella de una temporalidad que no puede explicarse desde la lógica del presente, sino también como fisura que remueve sedimentos y reactiva memorias.

A pesar de que el cine de Weerasethakul trabaje con una materialidad temporal cercana a la de los sueños, los recuerdos y lo espectral, lo particular en este film es que esa estética se traslada a un suelo latinoamericano. En *Memoria*, América Latina no es un escenario ni un decorado, sino un territorio vibrátil, un espacio que "resuena". Los paisajes, los cuerpos, los sonidos, los silencios, todo parece cargado de una memoria no dicha, no legible. América Latina no aparece representada aquí a partir de una identidad cerrada, sino como un espacio de multiplicidades temporales fuertemente fusionadas entre sí; capas históricas superpuestas, archivos, memorias, ruinas, escombros que no terminan de revelarse, porque lo que se destaca en ellos es su capacidad vibratoria. Así, el acecho de virus y epidemias, de contagios, de aparentes hechizos, el trance y el fuera de sí que experimentan los sujetos, exhiben cuerpos sensibles y permeables, afectados, entre los que se transmiten y reverberan temporalidades fuera de sincro. La película funciona entonces como una especie de zona de escucha, donde el tiempo histórico se entrelaza con la percepción; la memoria se propone como sensorial, y se articula con una temporalidad astillada que no busca ser restaurada sino simplemente experimentada en su excentricidad.

El recorrido que emprenderá la protagonista se configura como una arqueología afectiva del lugar, y el estruendo, como metáfora del trauma histórico que solo ciertos cuerpos sienten; un puente, o quizás un umbral, entre experiencias personales y memoria colectiva. A pesar de que la suya no es una desintegración física, como experimentan los protagonistas de las ficciones de Noll, lo que parece sucederle a Jessica es una apertura sensible paulatina que la vuelve permeable a un entorno. De ahí que las ruinas, los escombros removidos reactiven espectros y presencias de otros tiempos; ondas, energías que no cesan, proliferaciones que se desplazan de un cuerpo a otro, como un contagio vibrátil que amplifica la memoria pero sin fijarla. Así, la

ralentización, las interrupciones, repeticiones, retornos y latencias se escuchan, se sienten y se perciben a través de una sensibilidad que conecta cuerpos y naturaleza; tal como le explica Hernán a Jessica cuando le dice que no puede olvidar nada: “Ya hay muchas historias, como en esta piedra. Sucedió hace mucho tiempo. ¡Pero las vibraciones quedaron pegadas en esta piedra! Las piedras, los árboles, el cemento: ellos absorben todo. También puedo sentir las vibraciones guardadas en el cuerpo” (1:23). En esa suerte de *terra incognita* en la que transcurre la película, el dominio de la medicina y la ciencia no alcanzan para describir, ni atravesar, ni resolver las perturbaciones que van apareciendo; así como vimos en *Lejano interior*, lo que prima es una disposición afectiva ante lo incierto.



1:20:52

La elección de Colombia no es casual: es un territorio marcado por los estratos de violencia, de memoria silenciada, de presencia de lo no dicho. La película evita toda representación directa del conflicto, pero trabaja con una sensibilidad en primer plano que hace vibrar esos ecos. De modo más general, América Latina aparece no como un continente "exótico" sino como un continente excéntrico al tiempo homogéneo del capital y del progreso. Frente a la lógica extractiva que ha caracterizado la relación

colonial y neocolonial con el continente, *Memoria* se propone como sitio de escucha atenta, sensible, aunque por momentos incomprensible. Este modo de experimentación con el tiempo y los sentidos puede pensarse como una crítica sutil a las formas hegemónicas de conocimiento -aquellas que privilegian la linealidad, la causalidad, la representación transparente- y, en particular, a cómo estas se han proyectado históricamente sobre América Latina. Si el continente ha sido insistentemente codificado como espacio de lo otro -lo exuberante, lo primitivo, lo excesivo, lo inestable-, *Memoria* opera una torsión sobre esa tradición visual y epistemológica al detener el ritmo, la lógica narrativa, la necesidad de sentido, así como también el régimen de visión que ha sostenido ese imaginario. En una línea similar a la observada en *Hamaca Paraguaya*, la película no busca representar un territorio, un ambiente: tan solo lo registra. Y no como imagen únicamente, sino como experiencia afectiva, resonante y, por momentos, detenida en lo mínimo: el sonido de un río, el movimiento de las hojas, la quietud de un rostro. Es así que la escucha se demora y se abre a una espera sin apuro. Los espacios -la ciudad de Bogotá, la selva, los ríos, los túneles, los escombros- no actúan como escenarios meramente decorativos sino como superficies afectivas, cargadas de memorias que no son explícitas pero que insisten, que retornan -como sucede en la novela de Zambra-, que permanecen latentes en sus vibraciones. Del mismo modo, no se busca explicar esas memorias, ni ordenarlas, ni tematizarlas; simplemente se las habita. A partir de este gesto, lo latinoamericano no aparece como lo otro a ser descifrado, sino como lo que desajusta el marco de lectura: una zona de resonancia más que de representación.



1:18:24

La mirada de Apichatpong Weerasethakul, cineasta tailandés filmando por primera vez fuera de su país, podría ser leída desde una tensión incómoda, la del artista extranjero que llega a América Latina y registra una experiencia que no le pertenece. Sin embargo, *Memoria* no reproduce esa lógica de apropiación.[119] Como varios de los cineastas aquí trabajados, Weerasethakul filma a través de una mirada distanciada; y además, su película opera desde una extranjería que no refuerza una mirada colonizadora, sino que la descompone desde un lugar de extrañeza compartida.[120] Filmar en Colombia no supone aquí apropiarse de lo latinoamericano como un fondo exótico ni desplegar una mirada antropológica. Tanto Jessica (la protagonista, extranjera en el territorio) como el propio director se sitúan fuera de los códigos de pertenencia,

[119]-Según Expósito Barea (2023) "Apichatpong eligió Colombia como localización, alejada de su tierra natal, porque comparte una historia similar a la que él cuenta a lo largo de su filmografía, la pérdida de la memoria colectiva de la sociedad dentro del país, una memoria trágica que olvida los hechos siniestros y macabros que han ocurrido en sus territorios" (246).

[120]-Sus películas anteriores *Blissfully Yours* (2002), *Tropical Malady* (2004), *Syndromes and a Century* (2006) y *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010), conforman un conjunto de obras centradas en la misteriosa selva tailandesa, otra de las marcas distintivas del director. Esta temática surge de los recuerdos del realizador, al haber crecido con sus padres médicos en la ciudad de Khon Kaen, al noreste de Tailandia, una región que ha sido marginada política e históricamente por el estado tailandés y que ha atraído el interés de diversos críticos y académicos, tanto de historia como de estudios tailandeses, que discuten el retrato que hace la película sobre identidad, cuerpo y geopolítica (Expósito Barea; 2023: 236).

pero también fuera del deseo de dominar lo que no entienden. La película se sostiene en esa suspensión: en no saber, en no traducir, en no narrar. En una entrevista publicada en 2021, Weerasethakul dice:

> Cuando viajé a Colombia tuve que repensar la forma como me acerco a la memoria y, muy de la mano, al cine. En Tailandia, donde he hecho todas mis demás películas, yo usaba mi propia memoria o la memoria de mis conocidos para pensar una historia, para crear un relato audiovisual. Aquí me tocó operar de otra manera. Mi memoria era insuficiente; por eso tuve que absorber las memorias de otros. Quienes guardan la memoria de este territorio son otros. Y esa memoria estaba siempre fuera de mí: en los actores, los productores, en todo el equipo de trabajo colombiano, en el mismo paisaje. En la película lo pongo, desde el contraste entre Hernán y Jessica, en términos de discos duros y antenas: Hernán lo recuerda todo, es un gran disco duro, y Jessica es una antena que se deja atravesar por otras voces y recuerdos que están fuera de ella pero que ella hace suyas. En Colombia yo fui la antena (...) Creo que el corazón de eso es la despersonalización, el despojarse del yo. Visto así, más que una ética nueva, prefiero entenderlo como una entrega tal al mundo, una apertura tan radical, que se suspenda la necesidad de construir una ética individual. En Jessica hay un entregarse a la escucha atenta y un vaciamiento del yo que permite albergar el mundo completo (...) Esa es la razón por la que el film tiene una forma tan libre, por eso tiene la forma de un contenedor: es un gran recipiente que absorbe y acumula sonidos, luces, recuerdos, voces y paisajes.[121]

[121]-Sánchez, F.; Weerasethakul, A. "Me interesa lo que une al virus y el espectro: Apichatpong Weerasethakul, director de *Memoria*". Canal Trece, 7 oct. 2021. Consultado el 25 de agosto de 2025. Disponible en:

https://canaltrece.com.co/noticias/me-interesa-lo-que-une-al-virus-y-el-espectro-apichatpong-weerasethakul-director-de-memoria/



1:17:47

De acuerdo con esto, la película se configura sobre esa suerte de coincidencia entre el gesto cinematográfico del director y la experiencia de la protagonista, en tanto que ambos están descolocados, desplazados, sin saber cómo orientarse en un territorio extraño; y así, el propio relato se construye desde ese descentramiento, que no se resuelve en integración ni en revelación. Lo que parece proponer *Memoria* entonces, es una experiencia de no saber, de descentramiento y extrañeza persistente y compartida; el modo en que Jessica funciona como "antena", puede pensarse en sintonía con otras formas de percepción sensible. Como en los relatos que se bifurcan y no buscan clausura, en los que el sujeto se disuelve sin perder intensidad, Jessica se entrega al afuera, al murmullo del mundo y de las fuerzas e intensidades que lo habitan. En lugar de ofrecer una mirada totalizante, la película opta por *escuchar*. Y escuchar, en este contexto, no es solo una disposición perceptiva sino una forma ética de estar: una apertura a lo no dicho, a lo que persiste fuera de los relatos históricos oficiales, a lo que el tiempo cronológico no alcanza a contener.

No desconocemos que la película podría ser analizada desde una perspectiva ligada a los estudios sobre el tiempo profundo, en tanto escala temporal no antropocéntrica que permite pensar la agencia de lo geológico y lo planetario en el

entramado de la historia humana (Chakrabarty, 2021; De Landa, 2017; Parikka, 2021). Es evidente que el film se perfila hacia una reflexión sobre los estratos de memoria inscriptos en la materia -las piedras, los suelos, los cuerpos- y sobre la posibilidad de percibir temporalidades que exceden el marco histórico lineal. Sin embargo, sin desestimar los aportes del enfoque del "tiempo profundo" -en su intento por descentralizar al sujeto humano y abrir la historia a escalas geológicas o planetarias-, este análisis se orienta hacia una temporalidad que, si bien puede dialogar con lo no humano, se ancla en una experiencia afectiva, encarnada y situada. En esa línea, es preciso recuperar también la advertencia de Elizabeth Povinelli (2016) acerca de cómo ciertos giros teóricos hacia lo geológico o lo inhumano pueden, involuntariamente, borrar las violencias coloniales específicas y las memorias históricas inscriptas en los territorios. De ahí que el trabajo de Marisol de la Cadena (2015) resulte clave para pensar otros modos de existencia y de relación con la tierra que no se rigen por una separación moderna entre naturaleza y cultura. Su noción de "mundos que no se traducen" permite imaginar una temporalidad relacional, donde lo humano y lo más-que-humano coexisten sin reducirse mutuamente, y en donde las memorias se activan no como archivos objetivos sino como presencias resonantes, intensidades afectivas o modos de saber inscriptos en cuerpos, materiales y paisajes. Desde esta perspectiva, *Memoria* no excluye la posibilidad de pensar en términos de temporalidades no humanas, pero consideramos que se orienta principalmente hacia la experiencia sensible del tiempo como vibración, latencia y reverberación. Es decir, reconocemos que la temporalidad aquí es cósmica pero también espectral, es mineral, y por lo tanto, vibrátil, sensible, responde a una geología profunda aunque se sostiene sobre una arqueología afectiva.

Incluir el film *Memoria* en esta tesis no tiene como objetivo ilustrar los argumentos hasta aquí desarrollados, ni confirmar las hipótesis expuestas, sino prolongar su ritmo e impedir una clausura. Como una suerte de réplica diferida, en esta película resuena el ritmo con el que las ruinas y los escombros se resisten a la cristalización de sentidos; hacen eco las demoras que intensifican lo mínimo, y reverberan las expansiones que multiplican los afectos. En otras palabras, *Memoria* no representa lo dicho: lo repite, lo desplaza, lo amplifica. La memoria que invoca la película no es lineal ni narrativa, sino afectiva, vibrátil, atmosférica; como las producciones aquí analizadas, convocan un sentido a través del lenguaje de la imagen, del sonido, del silencio, de un ritmo otro, de una temporalidad que emerge por fuera de la sincronía impuesta, obligada.

En *Memoria*, la experiencia no se resuelve ni se esclarece; se intensifica. La vibración sonora que atraviesa el cuerpo de Jessica -y también el de la película- no remite a una causa o a un origen descifrable, sino que se instala como presencia, como afecto, como ritmo disonante en el tiempo ordinario. Esa vibración no busca ser traducida sino que exige ser sostenida. Como en esta película, pero fundamentalmente también como en el resto de los relatos seleccionados, lo que se propone aquí es *habitar* la experiencia de esa temporalidad desde lo afectivo. Habitarla en el sentido de disponerse a ser atravesada por ella, de aceptar su opacidad, de sostener modos de percepción que exceden lo reconocible.

Para terminar, quizás sea necesario un último comentario: así como Jessica se descubre permeable a intensidades que no logra comprender del todo, también me he ido encontrando, a lo largo de este proceso de investigación, en una posición de apertura frente a un corpus que, en un primer acercamiento, me desbordaba. Trabajar con la categoría de *temporalidades afectivas* no responde o no surge exclusivamente como un

gesto analítico, sino que también supone una forma de situarme en mi propio hacer académico. Quiero decir, de un modo similar al de Jesica, que se convierte en antena de resonancias ajenas, mi trabajo se configuró como un acercamiento y una práctica afectivos, en tanto los textos, las imágenes, las voces, y sobre todo los silencios que el corpus en su conjunto presentaba, más que ofrecer certezas, se desplegaban como vibraciones, como ecos que pedían ser sostenidos antes que explicados. Fue necesario, por tanto, optar por una disposición que sostuviera la incomodidad, que aceptara la opacidad de los textos y las imágenes, que escuchar en ellos aquello que no se dejaba reducir a explicación. Fue a partir de esa escucha que entendí que era necesario habitar la opacidad de las obras, sostener lo que no siempre ni simplemente se resolvía en clave interpretativa, a dejarme afectar por ritmos y silencios diferentes a los acostumbrados.

Esta tesis no solo habla sobre temporalidades, sino que también ha sido escrita desde una temporalidad particular: la de las demoras, las interrupciones, las latencias y reverberaciones que me atravesaron como investigadora y como lectora. Como Jessica, en *Memoria*, quien se descubre permeable a un sonido que la desestabiliza y que no logra comprender del todo, también yo, en el transcurso de esta investigación, me fui situando en una posición semejante: la de quien se abre a intensidades que no siempre puede traducir ni organizar en una trama coherente. El recorrido por las obras que conforman este corpus no fue para mí un tránsito transparente; por el contrario, estuvo marcado por desajustes, interrupciones, bifurcaciones. La categoría de *temporalidades afectivas* surgió entonces menos como una herramienta fija que como una manera de acompañar esos desvíos, de alojar lo que se resistía a ser capturado por marcos previos.

De ese modo, lo que aquí llamo *temporalidades afectivas* no constituye solamente una categoría de análisis, sino también una forma de estar en la investigación. Es decir, no se trata únicamente de describir cómo ciertas narrativas desajustan el

tiempo homogéneo, sino de reconocer que esa desincronía es parte constitutiva de este proceso. Si el cine de Weerasethakul, así como los relatos que seleccioné para este corpus trabajan con las vibraciones, con los restos y con la insistencia de lo no dicho, esta tesis intentó, en su propio gesto, replicar esa resonancia: más que cerrar un sentido, dejarlo vibrar; más que fijar una definición, sostener una experiencia.

Por eso, esta coda se piensa como un gesto de apertura, como una forma de dejar abierto el tejido sensible que la tesis ha ido desplegando. Habitar una experiencia, entonces, implica en cierto punto no asumir una posición de dominio o de captura, sino estar en disposición de resonar con aquello que excede, con lo que no se puede decir del todo. Ingresar a la coda en primera persona tampoco expresa un movimiento de clausura, sino un modo de continuar la lógica que acompaña a todo el trabajo de esta investigación; abrirme, como Jessica, a lo que me excede, a lo que no se deja reducir a un único sentido, a una interpretación. Y en esa apertura, reconocer que escribir, también, es otra manera de dejarse afectar.

Referencias bibliográficas

Corpus

Textos

LEVRERO, Mario [1986-87] (2013). *Diario de un canalla - Burdeos, 1972*. Buenos Aires: Mondadori.

—, [1996] (2011). *El discurso vacío*. Buenos Aires: Mondadori.

—, [2005] (2010). *La novela luminosa*. Buenos Aires: Mondadori.

NOLL, João [1993] (2008). *Harmada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

REJTMAN, Martín (1992). *Rapado*. Buenos Aires: Planeta.

—, (1996). *Velcro y yo*. Buenos Aires: Planeta.

—, (2012). *Tres cuentos*. Buenos Aires: Mondadori.

ZAMBRA, Alejandro (2011). *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama.

Películas

ENCINA, Paz (Directora) (2006). *Hamaca paraguaya*. [Película]. El Silencio Cine (Productora). Paraguay/Argentina/Francia/Países Bajos/Austria/Alemania.

LLINÁS, Mariano (Director) (2002). *Balnearios*. [Película]. Argentina.

—, (Director) (2008). *Historias extraordinarias*. [Película]. El Pampero Cine, I-Sat (Productoras). Argentina.

—, (Director) (2018). *La flor*. [Película]. El Pampero Cine (Productora). Argentina.

—, (Director) (2020). *Lejano interior*. [Película]. El Pampero Cine (Productora). Argentina.

REJTMAN, Martín (Director) (1996). *Rapado*. [Película]. INCAA/A.K. Films International/Producciones Kilimanjaro/Hubert Bals Fund (Productoras). Argentina/Países Bajos.

—, (Director) (1999). *Silvia Prieto*. [Película]. Les Films du Paradoxe/Buena Vista International (Productoras). Argentina.

—, (Director) (2003). *Los guantes mágicos*. [Película]. Rizoma Films/Artcamp International/Pandora Film. Argentina/Francia/Alemania/Países Bajos.

—, (Director) (2014). *Dos disparos*. [Película]. Ruda Cine/Jirafa Films/Pandora Film/Waterland Film/The Film Kitchen/Morocha Films (Productoras). Argentina/Chile/Alemania, Países Bajos.

—, (Director) (2023). *La práctica*. [Película]. La Unión de los Ríos/Rosa Filmes/Productora Forastero (Productoras). Argentina/Chile/Portugal.

WEERASETHAKUL, Apichatpong (Director) (2021). *Memoria*. [Película]. Kick the Machine/Burning Blue/Piano Producciones/Illuminations Films/Anna Sanders Films. Colombia/Tailandia.

Obras/Instalaciones

COSTANTINO, Nicola (2010). *Trailer* [Instalación y video]. Argentina.

—, (2013). *Alteridad* [Fotografías]. Argentina.

—, MUÑOZ, Oscar (2012). *Protografías* [Instalación]. Bogotá: Banco de la República. Museos y Colecciones.

Bibliografía general

AGACINSKI, Sylviane (2009). *El pasaje. Tiempo, modernidad y nostalgia*. Buenos Aires: La marca editora.

AGAMBEN, Giorgio (2001). "Notas sobre el gesto". En *Medios sin fin* (pp. 47-86). Valencia: Pre-textos.

—, (2011). "¿Qué es lo contemporáneo?". En *Desnudez* (pp. 17-29). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

AGUAYO RODRÍGUEZ, Eduardo (2015). "Entre la ruina y el prodigio: narrativas del desastre en la literatura sísmica chilena". *Argos*, *32*(63), pp. 15-33. Consultado el 6 de

junio de 2024. Recuperado de
http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372015000200002&lng=es&tlng=es

AGUILAR, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

AHMED, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género, UNAM.

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

ANTELO, Raúl (2008). "As imagens como força". *Crítica Cultural*, *3*(2). Consultado el 3 de enero de 2021. Recuperado de:
http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural

ANTÍN, Eduardo (Quintín) (s.f.). "Crítica: La flor". *BAFICI-Festivales*. Consultado el 4 de agosto de 2025. Recuperado de: https://asalallena.com.ar/critica-la-flor-quintin/

ANTUÑA, Jesu (2019). "Intersecciones: La materialidad de la imagen y la crítica de la violencia". En M. E. Lucero (Coord.), *Imágenes en tránsito. Acciones y procesos* (pp. 89-95). Rosario: UNR Editora.

ARAOZ, Isabel (2011). "Hamaca paraguaya de Paz Encina". *Revista Latinoamericana de ensayo*. Consultado el 26 de julio de 2024. Recuperado de:
https://critica.cl/cine/hamaca-paraguaya-de-paz-encina

ARFUCH, Leonor (2016). "El 'giro afectivo'. Emociones, subjetividad y política". *deSignis*, *24*, pp. 245-254. Recuperado de:
https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6181109

AUGÉ, Marc (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.

BAL, Mieke (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.

BARTHES, Roland (2008). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.

—, (2012). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

BATTLE, Diego y LERER, Diego (2010). "Todo por un sueño". En *Una década de cine argentino (2000-2009)*. Buenos Aires: FRIPESCI.

BAUDRILLARD, Jean (1992). *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*. Buenos Aires: Anagrama.

BENJAMIN, Walter [1940] (1973). *Tesis sobre el concepto de la historia*. (J. Aguirre, Trad.). Madrid: Taurus.

BENNETT, Jane (2022). *Materia Vibrante*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

BERGSON, Henri (1999). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca: Sígueme Ediciones.

—, [1923] (2005). *Duración y simultaneidad*. Salamanca: Sígueme Ediciones.

BERLANT, Lauren (2011). *El optimismo cruel*. Buenos Aires: Caja Negra.

BLANCHOT, Maurice (2007). *La espera el olvido*. Madrid: Arena Libros.

BLEJMAR, Jordana (2015). "Una colección afectiva de la ausencia". En C. Macón y M. Solana (Eds.), *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado* (pp. 275-286). Buenos Aires: Título.

BLEJMAR, Jordana; PAGE, Philippa y SOSA, Cecilia (Eds.) (2020). *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea*. Buenos Aires: Libraria.

BOYM, Svetlana (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

BREA, José Luis (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

—, (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen materia, film, e-image*. Madrid: Akal.

BREGA, Nazareno (26 de marzo de 2018). "Filmar 'La flor' es mi ocupación favorita" [Entrevista a Mariano Llinás]. *Los Inrockuptibles*. Consultado el 2 de agosto de 2024. Recuperado de: https://medium.com/los-inrockuptibles/mariano-llinas-la-flor-bafici-entrevista-43f1a1c9dcb9

CÁMARA, Mario (2015). "La palabra muda. Espectros y ruinas en João Gilberto Noll". *Recial*, *6*(8). Recuperado de: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/12962

—, (2017). *Restos épicos: la literatura y el arte en el cambio de época*. Buenos Aires: Libraria.

CAMPERO, Agustín (2009). *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.

CASAS, Fabián; LLINÁS, Mariano y LINGENTI, Alejandro (2010). "Un intenso encuentro de cine y literatura". *Eterna Cadencia*. Recuperado de: https://eternacadencia.com.ar/nota/un-intenso-encuentro-de-cine-y-literatura/5872

CHAKRABARTY, Dipesh (2019). "El clima de la Historia: Cuatro tesis". *Utopía y Praxis Latinoamericana*, *24*(84), pp. 98-108. Consultado el 20 de febrero de 2024. Recuperado de: https://doi.org/10.5281/zenodo.2653175

CHEJFEC, Sergio (2013). “Lápices y angustias”. En E. de Rosso (Selección y prólogo), *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero* (pp. 191-200). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

CLOUGH, Patricia y HALLEY, Jean (Eds.) (2007). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham, NC: Duke UP.

CÓCCARO, Victoria (2017). “Los cuerpos vulnerables de João Gilberto Noll”. En D. Niebylski y S. Buttes (Eds.), *Pobreza y precariedad en el imaginario latinoamericano del siglo XXI* (pp. 249-271). Santiago de Chile: Cuarto Propio.

CONTRERAS, Sandra (2010). “Cuestiones de valor, énfasis del debate”. *BOLETIN del Centro de Teoría y Crítica Literaria, 15*, pp. 1-10.

—, (2013). ”Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea (a propósito de Rafael Spregelburd y Mariano Llinás)”. *Cuadernos de Literatura, 17*(33), pp. 355-376. Recuperado de: https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/5607

—, (2016). “Levrero con Barthes, indagaciones novelescas”. *Cuadernos LIRICO, 14*. Recuperado de: http://journals.openedition.org/lirico/2186; DOI: https://doi.org/10.4000/lirico.2186

—, (2018). “En torno a las lecturas del presente”. En *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube negra.

CONTRERAS, Sandra y LAERA, Alejandra (2022). “A largo plazo: proyectos narrativos transtemporales en la Argentina contemporánea”. *Anclajes, 26*(1), pp. 1–8. Recuperado de: https://doi.org/10.19137/anclajes-2022-2611

CORTÉS ROCCA, Paola (2013). “La condición de las imágenes”. *Otra Parte. Revista de Letras y artes, 28*, pp. 32-38.

—, (2015). “La imagen dentro de sí. Sobre tres obras de Oscar Muñoz”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, (7), pp. 148-155.

—, (2023). “Juliana Robles de la Pava y Clara Tomasini (comps.), *La profundidad de las superficies. Estudios sobre materialidad fotográfica*” [Reseña]. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, (22), pp. 49-52.

COSTANTINO, Nicola (17 de marzo de 2013). "Nicola Costantino: identidad a través de la diferencia y el juego de los espejos" [Entrevista]. *Diario La Capital, Suplemento Señales*. Consultado el 15 de febrero de 2021.

CRARY, Jonathan (2015). *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*. Buenos Aires: Paidós.

CRISTIANI, Natalie (Directora) (2015). *La artefacta* [Documental]. INCAA, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (GCBA).

DAHBAR, María Victoria (2021). "Sobre temporalidad queer: alcance y potencia de una noción emergente". *Diferencia(s). Revista de teoría social contemporánea*, (13), pp. 93-106. Recuperado de: https://www.revista.diferencias.com.ar/index.php/diferencias/article/view/258

DALMARONI, Miguel (octubre de 2010). "La literatura y sus restos (teoría, crítica, filosofía). A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)". *Bazar americano*. Recuperado de: http://bazaramericano.com/buscador.php?cod=19&tabla=columnas&que=miguel%20dalmaroni

DE LA CADENA, Marisol (2015). *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*. Durham, NC: Duke University Press.

DE LANDA, Manuel (2017). *Mil años de historia no lineal*. Barcelona: Gedisa.

DE ROSSO, Ezequiel (Selección y prólogo) (2013). *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

DELEUZE, Gilles (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix [1980] (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

—, (1993). "Percepto, afecto y concepto". En *¿Qué es la filosofía?* (pp. 164-201). Barcelona: Anagrama.

DEL RÍO, Elena (2012). *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

DEPETRIS CHAUVIN, Irene (2011). *La juventud latinoamericana y la cultura de mercado en la época neoliberal* (Tesis de Doctorado). Cornell University, Ithaca, NY.

—, (2017). "Líneas de fuga. Música y (des)afecto en las ficciones de Martín Rejtman". En R. Carreño Bolívar (Ed.), *La rueda mágica: ensayos de música y literatura* (pp. 299-314). Santiago de Chile: Ediciones UAH.

—, (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin American Research Commons. DOI: https://10.25154/book3

DEPETRIS CHAUVIN, Irene y TACCETTA, Natalia (Comp.) (2019). *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires: Prometeo.

DEPETRIS CHAUVIN, Irene y PACHILLA, Pablo (2024). "Presentación del dossier. Cine-filosofía: imagen y afecto en tiempos de crisis". *Cuadernos Del Sur Filosofía*, (53), pp. 8–12. Recuperado de: https://doi.org/10.52292/csf5320244760

DÍAZ, José Pedro (2013). "Del inextinguible romanticismo. La imaginación de Mario Levrero". En E. de Rosso (Selección y prólogo), *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero* (pp. 21-26). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2011a). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

—, (2011b). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* [Catálogo de exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

DINSHAW, Carolyn (1999). *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*. Durham, NC: Duke University Press.

DUBOIS, Philippe (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La marca editora.

ECHAVARREN, Roberto (2013). "Autonomía literaria y ética personal". En E. de Rosso (Selección y prólogo), *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero* (pp. 237-246). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

EDELMAN, Lee (2014). *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Barcelona: Egales.

ENCINA, Paz (2010). "La hamaca paraguaya. Notas de la directora". *FILMIN*. Consultado el 3 de junio de 2024. Recuperado de: https://www.filmin.es/blog/la-hamaca-paraguaya-notas-de-la-directora-paz-encina

ENCISO DOMINGUEZ, Giazú y LARA, Alí (2014). "Emociones y ciencias sociales en el s. XX: La precuela del giro afectivo". *Athenea Digital*, *14*(1), pp. 263-288. Consultado el 14 de abril de 2023. Recuperado de: http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenead/v14n1.1094

ESCOBAR, Ticio (2007). "Los parpadeos del aura". *Cuadernos de Arte*, (13), pp. 69–94.

—, (2012). *La belleza de los otros. Arte índigena del Paraguay*. Asunción: Museo del Barro.

—, (2015). *Imagen e intemperie*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

—, (2017). "El porvenir de la memoria". *Arkadin*, (6), pp. 42-44. Consultado el 20 de octubre de 2024. Recuperado de: https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/article/view/438

—, (2021). *Aura latente*. Buenos Aires: Tinta Limón.

EXPÓSITO BAREA, Milagros (2023). “Memoria, imágenes fotográficas y recuerdos en el cine de Apichatpong Weerasethajul”. *L’ Atalante Revista de Estudios Cinematográficos*, *36*, pp. 235-250. Consultado el 25 de agosto de 2025. Recuperado de: https://www.revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/1059/1536

FARINA, Fernando (2010). “Trailer. Nicola Costantino. A imagen y semejanza”. En *Catálogo Fundación YPF*.

FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (2010). “Introducción. Elementos para una teoría del valor literario”. *Boletín/15. Boletín del Centro de Teoría y Crítica Literaria*, pp. 7-22.

FERRER, Christian (2015). “Prólogo”. En J. Crary, *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño* (pp. 15-26). Buenos Aires: Paidós.

FLORES, Valeria (2013). *Interruqciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, educación*. Neuquén: La Mondonga Dark.

FONTACUBERTA, Joan (2011). “El tiempo de la imagen”. En *Catálogo Protografías*. Bogotá: Museo de Arte Banco de la República.

FONTANA, Patricio (2018a). “Lo que abunda no daña/ Cuando no es mal ni cizaña. Apuntes sobre *La flor*, de Mariano Llinás”. *Revista Transas. Letras y Artes de América Latina*, (10 de mayo). Consultado el 28 de enero de 2025. Recuperado de: https://revistatransas.unsam.edu.ar/lo-que-abunda-no-dana-cuando-no-es-mal-ni-cizana-apuntes-sobre-la-flor-de-mariano-llinas/

—, (2018b). “Últimas imágenes del nuevo cine argentino. Algunas observaciones sobre *Dos disparos* (Martín Rejtman) y *JAUJA* (Lisandro Alonso)”. En E. Bernini (Comp.), *Después del nuevo cine. Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: EUFyL.

—, (2020). “Extensión, afectos y contemporaneidad. Sobre *Historias extraordinarias* y *La flor*, de Mariano Llinás”. En J. Blejmar, P. Page, y C. Sosa (Eds.), *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea* (pp. 172-191). Buenos Aires: Libraria.

FRANCICA, Cynthia (2015). “Lo ‘queer infantil’ en la literatura de Belleza y Felicidad”. En C. Macón y M. Solana (Eds.), *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título.

—, (2020). “Animalidad, comunidad e imaginarios de lo trans en la obra visual de Nicola Costantino”. *Revista Estudos Feministas*, *28*(2), e72439. Consultado el 20 de enero de 2021. Recuperado de: https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n272439

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

GANDOLFO, Elvio (Comp.) (2013). *Mario Levrero. Un silencio menos*. Buenos Aires: Mansalva.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2005). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa.

GARRAMUÑO, Florencia (2014). *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Río de Janeiro: Rocca Editora.

—, (2015a). *Mundos en común*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

—, (15 de junio de 2015b). "Presentación de João Gilberto Noll". Recuperado de: http://www.joaogilbertonoll.com.br/baires.htm

GIORDANO, Alberto (2017). "¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica". *El taco en la brea*, *4*(5), pp. 133-146. Consultado el 14 de septiembre de 2019. Recuperado de: https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/es/article/view/6620

—, (2021). *La literatura fuera de sí*. Santiago de Chile: Bulk Editores.

GIORGI, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

—, (2020). "'Temblor del tiempo humano': política de la novela en Juan Cárdenas". *Cuadernos de Literatura*, *24*. Consultado el 9 de mayo de 2022. Recuperado de: https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/33684

GIUNTA, Andrea (2011). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre el arte argentino latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

—, (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA.

GONZÁLEZ, Juan Natalicio (1988). *Proceso y formación de la cultura paraguaya*. Asunción: Ed. Cuadernos republicanos.

GORDILLO, Gastón (2018). *Los escombros del progreso. Ciudades perdidas, estaciones abandonadas y deforestación sojera en el norte argentino*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

GORDON, Rocío (2017) *Narrativas de la suspensión: una mirada contemporánea desde la literatura y el cine argentinos.* Buenos Aires: Libraria.

GOULD, Deborah (2009). *Moving Politics. Emotion and ACT UP's Fight against AIDS.* Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

GRAHAM-JONES, Jean (2020). "Autogestión, horizontalidad y 'riesgos baratísimos'. El Pampero Cine y el teatro independiente". En J. Blejmar, P. Page y C. Sosa (Eds.), *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea* (pp. 249-255). Buenos Aires: Libraria.

GREGG, Melissa & SEIGWORTH, Gregory (Eds.) (2010). *The Affect Theory Reader*. Durham, NC: Duke University Press.

GROYS, Boris (2014). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra.

GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.

HALBERSTAM, Jack (2018). *El arte queer del fracaso*. Barcelona: Egales.

HALFON, Mercedes y KAIRUZ, Mariano (5 de octubre de 2014). "Revolver el presente". *Página/12, Suplemento Radar*. Consultado el 9 de junio de 2025. Recuperado de: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10069-2014-10-05.html

HAN, Byung-Chul (2015). *El aroma del tiempo*. Barcelona: Herder Editorial.

—, (2020). *La desaparición de los rituales*. Barcelona: Herder Editorial.

—, (2023). *La vida contemplativa*. México: Taurus.

—, (2024). *El espíritu de la esperanza*. Barcelona: Herder Editorial.

HARTOG, François [2003] (2007). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana.

HEMMINGS, Clare (2005). "Invoking Affect: Cultural Theory and the Ontological Turn". *Cultural Studies*, *19*(5), pp. 548-567.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. (2010). "Desincronizados: Tiempos migratorios e imágenes del desplazamiento". *Arte y Políticas de Identidad*, *2*, pp. 9–24. Recuperado de: https://revistas.um.es/reapi/article/view/117251

HERZOG, Michel-Hans (s.f.). "Nicola" [Entrevista]. Consultado el 7 de enero de 2021. Recuperado de: https://www.nicolacostantino.com.ar/entrevista.php

HIRSCH, Marianne (2008). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press.

HORNE, Luz (2016). "Una ficción propia: notas sobre el nacimiento de la ficción contemporánea a partir de Fundido a blanco, de Oscar Muñoz, y La experiencia dramática, de Sergio Chejfec". *Cuadernos de Literatura*, *20*(40), pp. 89-102. Recuperado de: http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.fpnn

HUYSSEN, Andreas (abril de 2007). "La nostalgia de las ruinas". *Punto de vista*, *30*(87), pp. 34-40.

ILLOUZ, Eva (2007). *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. (J. Ibarburu, Trad.). Madrid/Buenos Aires: Katz.

—, (2019). “Emodities o la invención de los commodities emocionales”. En E. Illouz (Ed.), *Capitalismo, consumo y autenticidad. Las emociones como mercancía*. Madrid/Buenos Aires: Katz.

—, (2020). *El fin del amor. Una sociología de las relaciones negativas*. Madrid/Buenos Aires: Katz.

INDIJ, Guido (Ed.) (2014). *Sobre el tiempo*. Buenos Aires: La marca editora.

INGOLD, Tim (2011). *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge, and Description*. Londres: Routledge.

INZAURRALDE, Gonzalo (2012). “Apuntes sobre *La novela luminosa* de Mario Levrero”. *Revista Iberoamericana, 78*(214), pp. 1043-1065.

KIFFER, Ana Paula y GARRAMUÑO, Florencia (Orgs.) (2014). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

KOHAN, Martín (2013). “Sobre la postautonomía”. *Landa, 1*(2), pp. 309-319. Recuperado de: https://revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/MARTIN%20KOHAN.pdf

KOZA, Roger (20 de junio de 2008). “Las sorprendentes aventuras de Mariano Llinás” [Entrevista]. *Con los ojos abiertos*. Consultado el 4 de enero de 2020. Recuperado de: https://www.conlosojosabiertos.com/las-sorprendentes-aventuras-de-mariano-llinas/

—, (16 de noviembre de 2014). “Los ingrávidos. Un diálogo con Martín Rejtman acerca de *Dos disparos*”. *La voz del interior*. Consultado el 7 de marzo de 2020. Recuperado de: https://www.conlosojosabiertos.com/los-ingravidos-un-dialogo-con-martin-rejtman-acerca-de-dos-disparos/

—, (3 de agosto de 2020). “La invención de Mariano” [Crítica de *Lejano interior*]. *Con los ojos abiertos*. Consultado el 22 de enero de 2021. Recuperado de: http://www.conlosojosabiertos.com/lejano-interior/

KOZAK, Claudia (Comp.) (2006). *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario: Beatriz Viterbo.

—, (Ed.) (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.

KOSSELECK, Reinhart (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Buenos Aires: Paidós.

—, (2001). *Los estratos del tiempo. Estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós.

KRATJE, Julia y DAGATTI, Mariano (2017). “Odiseas, costumbres y extravagancias: una cierta tendencia del cine argentino”. *deSignis, 27*, pp. 207-221. Recuperado de: https://www.designisfels.net/wp-content/uploads/2022/04/i27p207-221-Odiseas-costumbres-y-extravagancias-una-cierta-tendencia-del-cine-argentino.pdf

LADDAGA, Reinaldo (2007). *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo.

—, (2010). *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

—, (2013). "Un autor visita su casa. Sobre *La novela luminosa*, de Mario Levrero". En E. de Rosso (Selección y prólogo), *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero* (pp. 223-236). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

LARA, Alí (2015). "Teorías afectivas vintage. Apuntes sobre Deleuze, Bergson y Whitehead". *Cinta de moebio, 52*, pp. 17-36. Recuperado de: www.moebio.uchile.cl/52/lara.html

LARA, Alí y ENCISO DOMINGUEZ, Giazú (2013). "El Giro Afectivo". *Athenea Digital*, *13*(3), pp. 101-119. Recuperado de: http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n3.1060

LENNARD, Patricio (12 de febrero de 2006). "Un Rejtman auténtico". *Página/12, Suplemento Radar*. Consultado el 7 de marzo de 2019. Recuperado de: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1956-2006-02-12.html

LIPOVETSKY, Gilles (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.

LLINÁS, Mariano (2009). "Guión de *Balnearios*". *Caravelle. Cinémas du réel en Amérique latine (XXIe siècle), 92*, pp. 167-187. Recuperado de: https://journals.openedition.org/caravelle/10405#quotation

—, (2011-2013). "Un experimento con el río". *Paraná Ra'anga. Itinerancia.*

LÓPEZ, Natalia; MARAMBIO, Matías y NITSCHACK, Horst (2021). "La experiencia del desamparo en novelas de João Gilberto Noll, Chico Buarque y Michel Laub". *Taller de Letras*, (69), pp. 70-90. Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9357616

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

LUDMER, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

LYOTARD, Jean-François (agosto de 1991). "Critical Reflections". *Artforum*, pp. 92-93.

MACÓN, Cecilia y SOLANA, Mariela (Eds.) (2015). *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título.

MAFFESOLI, Michael (2004). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

MANNING, Erin (2025). *El gesto menor*. Buenos Aires: Cactus.

MÁRQUEZ, Francisca; PALMA, Cristóbal y PINOCHET, Carla (2020). "Movimientos telúricos en la poesía chilena del siglo XX". *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (39), pp. 31-48. Recuperado de: http://revistas.uach.cl/index.php/racs/article/view/6166

MARTÍNEZ, Luciana (2013). "Mario Levrero, la ciencia y la literatura". En E. de Rosso (Selección y prólogo), *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero* (pp. 165-190). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

MASIELLO, Francine (2008). "Los sentidos y las ruinas". *Iberoamericana*, *8*(30), pp. 103-112. Recuperado de: https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/820

MASSUMI, Brian (1995). "The Autonomy of Affect". *Cultural Critique*, *31*, pp. 83-109. Recuperado de: http://dx.doi.org/10.2307/1354446

—, (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press.

—, (2018). "Lo que puede un cuerpo". *Revista Errata*, (19), pp. 93-109. Consultado el 15 de enero de 2023. Recuperado de: https://revistaerrata.gov.co/contenido/lo-que-puede-un-cuerpo

MELO MIRANDA, Wander (2014). "Formas mutantes". En A. Kiffer y F. Garramuño (Orgs.), *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

MOLINA, Sandra (2018). "La dilación en el arte contemporáneo: tiempo técnico y contención del acontecimiento de obra (Jonathan Schipper, Douglas Gordon y Dan Graham)". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, *13*(2), pp. 47-63. Recuperado de: http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-2.ldee

MORAÑA, Mabel (2012). "Postcríptum. El afecto en la caja de herramientas". En M. Moraña e I. Sánchez (Eds.), *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

MUMFORD, Lewis (1992). *Técnica y civilización*. Barcelona: Alianza Editora.

MUSITANO, Julia (2017). *Las ruinas de la memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo.

NANCY, Jean-Luc (2013). *Archivida. Del sintiente y del sentido*. Buenos Aires: Quadrata.

NEUBURGER, Ana (2020). "Estéticas de lo residual. Ruina, materialidad y escritura en Carlos Ríos". *El taco en la brea*, *11*, pp. 123–132. Recuperado de: https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/en/article/view/9161

OLIVER, María Paz (2024). "La espera del evento: dimensiones de la (in)movilidad doméstica en *La vida inmueble* de Federico Galende y *Preguntas frecuentes* de Nona

Fernández". *Revista Perífrasis*, *15*(31), pp. 31-47. Recuperado de: https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/perifrasis/article/view/8370/9054

ONETTO, Mauricio (2017). *Temblores de tierra en el jardín del Edén. Desastre, memoria e identidad. Chile, Siglos XVI-XVIII*. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana (DIBAM).

O'SULLIVAN, Simon (2001). "The Aesthetics of Affect: Thinking Art Beyond Representation". *Angelaki*, *6*(3), pp. 25-35.

—, (2011). "La estética del afecto". En *Un mundo de afectos*. Madrid: Exit Book.

OUBIÑA, David (2005). *Martín Rejtman*. Buenos Aires: Malba.

PAGE, Joanna (2020). "La transmedialidad y lo comunitario". En J. Blejmar, P. Page y C. Sosa (Eds.), *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea* (pp. 244-248). Buenos Aires: Libraria.

PARIKKA, Jussi (2021). *Una geología de los medios*. Buenos Aires: Caja Negra.

PAULS, Alan (5 de octubre de 2014). "De la supervivencia como arte". *Página/12, Suplemento Radar*. Consultado el 9 de marzo de 2020. Recuperado de: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/10069-2242-2014-10-05.html

PELUFFO, Ana (2020). "Pensar el siglo XIX desde los afectos". *Mora*, (26), pp. 113-128. Recuperado de: https://doi.org/10.34096/mora.n26.10099

POVINELLI, Elizabeth (2016). "Geontologies: The Figures and the Tactics". *Revista E-flux*, *78*, pp. 1-6. Recuperado de: https://www.e-flux.com/journal/78/81514/geontologies-the-figures-and-the-tactics

PORTELA, Guillermo (2023). "El cine en tiempo de espera: *Hamaca paraguaya* (2006) y *Eami* (2022) de Paz Encina". *Cuadernos De Literatura*, (21), e2102. Recuperado de: https://doi.org/10.30972/clt.0216888

PRIVIDERA, Nicolás (25 de febrero de 2019). "La joven flor platónica". *Con los ojos abiertos*. Consultado el 19 de abril de 2024. Recuperado de: https://www.conlosojosabiertos.com/la-joven-flor-platonica/

PUGLIESE, Anaclara (2022). "La escritura proyectada: poesía y visualidad en Lejano interior (2020) de Mariano Llinás". *Badebec*, *11*(22), pp. 96–119. Recuperado de: https://doi.org/10.35305/b.v11i22.541

RICHARD, Nelly (1999). "La cita de la violencia: convulsiones del sentido y rutinas oficiales". *Punto de Vista*, *63*, pp. 26-33.

RIVADENEIRA, Blas (2020). "La escritura como dispositivo terapéutico y forma de vida. Poética y lugar de autor en el escritor uruguayo Mario Levrero". *Orbis Tertius*, *25*(32), e164. Recuperado de: https://doi.org/10.24215/18517811e164

RODRÍGUEZ, Fermín (21 de octubre de 2010). *João Gilberto Noll. Harmada* [Reseña]. *Inrocks Libros*. Consultado el 8 de marzo de 2020. Recuperado de: https://inrockslibros.wordpress.com/2010/10/21/joao-gilberto-noll-harmada/

RODRÍGUEZ MONTIEL, Emiliano (2021). *Los contratiempos del dandi. El anacronismo como forma del dandismo contemporáneo en la narrativa de Alan Pauls* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Rosario, Rosario.

—, (2024). "Formas de irse de casa: el tiempo propio de Romina Paula". *Perífrasis. Revista De Literatura, Teoría Y Crítica*, *15*(32), pp. 30-43. Recuperado de: https://doi.org/10.25025/perifrasis202415.32.02

ROLNIK, Suely (2018). "A la escucha de los afectos. Notas para combatir el inconsciente colonial-capitalístico". *Revista Errata*, (19). Recuperado de: https://revistaerrata.gov.co/contenido/la-escucha-de-los-afectos-notas-para-combatir-el-inconsciente-colonial-capitalistico

—, (2019). *Esferas de la insurrección*. Buenos Aires: Tinta Limón.

ROSA, Hartmut (2016). *Alienación y aceleración. Hacía una teoría crítica de la temporalidad en la Modernidad Tardía*. Buenos Aires: Katz.

RUBINO, Atilio (2019). "El sinsentido como resistencia. Zombies, cyborgs y fantasmas en *Literatura y otros cuentos* de Martín Rejtman". *Orbis Tertius*, *24*(29), e112. Recuperado de: https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/issue/view/474

—, (2021). "Hacia un archivo de sentimientos maricas. Una lectura del cine de Martín Rejtman y Marco Berger". *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, (18), pp. 399-416. Recuperado de: https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/172246

—, (2024). "Las temporalidades del amor y del deseo. Hacia una literatura queer del fracaso en Argentina". *Uni(+di)versidad*, (5), pp. 111-132. Recuperado de: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.18732/pr.18732.pdf

SAFATLE, Vladimir (2019). *El circuito de los afectos. Cuerpos políticos, desamparo y el fin del individuo*. Cali: Editorial Bonaventuriana.

SAFRANSKI, Rüdiger (2017). *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir*. Buenos Aires: Tusquets.

SÁNCHEZ, F. y WEERASETHAKUL, A. (7 de octubre de 2021). "Me interesa lo que une al virus y el espectro: Apichatpong Weerasethakul, director de *Memoria*" [Entrevista]. *Canal Trece*. Consultado el 24 de agosto de 2025. Recuperado de: https://canaltrece.com.co/noticias/me-interesa-lo-que-une-al-virus-y-el-espectro-apichatpong-weerasethakul-director-de-memoria/

SANTAMARÍA, Enrique Martín (2019). "Mario Levrero y la escritura como forma de resistencia". *Les Ateliers du SAL*, *15*, pp. 102-111.

SARLO, Beatriz (2003). “Plano repetición. Sobreviviendo en la ciudad nueva”. En A. Birgil y J. Trimboli (Comps.), *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

SHAVIRO, Steven (2010). *Post-Cinematic Affect*. Winchester/Washington: O-books.

SMITH, Terry (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.

SOLANA, Mariela (2015). *Historia y temporalidad en estudios queer. Implicaciones ontológicas y políticas* (Tesis de Doctorado). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de: http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2809

—, (2017). “Asincronía y crononormatividad. Apuntes sobre la idea de temporalidad queer”. *El banquete de los dioses*, *5*(7), pp. 37-65. Recuperado de: https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/ebdld/article/view/2431/2052

—, (2020). “Afectos y emociones, ¿una distinción útil?”. *Diferencia(s). Revista de teoría social contemporánea*, (10), pp. 29-40. Recuperado de: https://www.revista.diferencias.com.ar/index.php/diferencias/article/view/206

SONTAG, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.

—, (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.

SOSA, Cecilia (2020). “El loro y el cine de Alejo Moguillansky. La ficción, el juego y una generación bajo el signo del duelo”. En J. Blejmar, P. Page y C. Sosa (Eds.), *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea* (pp. 108-128). Buenos Aires: Libraria.

SOUTO, Marcial (2013). “Prólogo”. En M. Levrero, *Diario de un canalla/Burdeos, 1972*. Buenos Aires: Mondadori.

SPERANZA, Graciela (2006). “Por un realismo idiota”. *Otra Parte. Revista de Letras y artes*, (8).

—, (2012). *Atlas portátil de América Latina*. Barcelona: Anagrama.

—, (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.

—, (2022). *Lo que no vemos, lo que el arte ve*. Barcelona: Anagrama.

STEWART, Kathleen (2017). “In the world that affect proposed”. *Cultural Anthropology*, *32*(2), pp. 192-198.

—, (2024). *Afectos cotidianos*. Buenos Aires: Mutatis Mutandis.

STEWART, Susan (2013). *El ansia*. Rosario: Beatriz Viterbo.

STILETANO, Marcelo (15 de abril de 2018). “Mariano Llinás: ‘A mí me hubiese gustado seguir filmando La flor siempre’” [Entrevista]. *La Nación, Suplemento Espectáculos*. Consultado el 9 de agosto de 2024. Recuperado de: https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/mariano-llinas-a-mi-me-hubiese-gustado-seguir-filmando-la-flor-siempre-la-historia-de-una-pelicula-de-14-horas-la-mas-extensa-de-la-historia-argentina-nid2125705/

SUSSEKIND, Flora (2005). “Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea, a experiência urbana”. *Literatura e sociedade, 8*, pp. 60-81.

SVAMPA, Maristella (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.

TACCETTA, Natalia (2015). “Arte, afectos y política. O de cómo armar un archivo”. En C. Macón y M. Solana (Eds.), *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado* (pp. 287-314). Buenos Aires: Título.

—, (2016). “Presentación. Dossier. Porque afecto se dice de muchas maneras”. *Mora*, (22), pp. 91-94. Recuperado de: https://doi.org/10.34096/mora.n22.3937

—, (2019). “Poéticas de archivo. Acerca del melancólico operante”. En I. Depetris Chauvin y N. Taccetta (Comp.), *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada* (pp. 215-238). Buenos Aires: Prometeo.

TOMPKINS, Cynthia (2013). *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*. Austin: University of Texas Press.

TORRE, Claudia (2020). “La espera íntima y estatal, en las obras de los hermanos Eduarda y Lucio Mansilla”. *Mora*, (26), pp. 167-174. Recuperado de: https://doi.org/10.34096/mora.n26.10105

TRIGO, Abril (2012). “La función de los afectos en la economía político-libidinal”. En I. Sanchez Prado y M. Moraña (Eds.), *El lenguaje de las emociones* (pp. 39-54). Madrid: Iberoamericana.

VELIZ, Mariano (2015). “La historia de los espectros: *Hamaca paraguaya* y el tiempo dislocado”. *TOMA UNO, 4*, pp. 71-78. Recuperado de: https://doi.org/10.55442/tomauno.n4.2015.14103

VERGARA, Pablo (2013). “Querido diario lector. Escritura, forma y novela en *La novela luminosa* de Mario Levrero”. *Revista Laboratorio*, (8), pp. 1-8. Recuperado de: https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/163/156

VIDAL, Paloma (2006). “Comunidades inadecuadas: la narrativa reciente de J. G. Noll”. *Grumo, 5*, pp. 18-21.

ZANGRANDI, Marcos (2018). “Territorios comunes: los lazos intrincados de la literatura y el cine contemporáneo argentino”. *Cuadernos de Literatura*, *22*(44), pp. 140-158. Recuperado de: https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/25746

ZANGRANDI, Marcos y SUÁREZ, Nicolás (2022). “Cómo filmar juntos. Transtemporalidades y variaciones de lo extenso en el cine de Llinás y Campusano”. *Anclajes*, *26*(1), pp. 37-52. Recuperado de: https://doi.org/10.19137/anclajes-2022-2614

ZIMERMAN, Gaspar (24 de noviembre de 2016). “La flor. Un filme de nueve horas” [Entrevista a Mariano Llinás]. *Clarín, Suplemento Espectáculos*. Consultado el 1 de agosto de 2024. Recuperado de: https://www.clarin.com/espectaculos/cine/flor-filme-horas_0_SJ9VYONfg.html

ZÓ, Ramiro (2013) “El efecto post-Ludmer: Presupuestos teóricos en torno a la post-autonomía de la literatura” *Landa*, vol. 1, n.2. págs. 349-371. Recuperado de: http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/RAMIRO%20ZO.pdf