

## Espacio, cine y estéticas del afecto

Katarzyna Paszkiewicz – *Universitat de les Illes Balears*

***Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002–2017)***

**Irene Depetris Chauvin**

**Pittsburgh: Latin American Research Commons, 2019**

**DOI: <https://10.25154/book3>**

**274 páginas**

En las últimas dos décadas hemos asistido a un creciente interés en el afecto cinematográfico, tal y como lo evidencia una proliferación de trabajos que desplazan el foco habitual en las teorías de la mirada —que tradicionalmente han privilegiado el ojo por encima de otros órganos de percepción— para centrarse en el papel de la percepción encarnada y la experiencia fílmica sensorial-afectiva. Aunque quienes proponen el giro afectivo en los estudios fílmicos presentan una variedad de enfoques teóricos —como, por ejemplo, los acercamientos a la «visualidad háptica» (Marks, 2000), el afecto spinoziano retomado por Gilles Deleuze (Shaviro, 2011), o la teoría fílmica influenciada por la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty (Sobchack, 1992 y 2004; Barker, 2009)—, lo que estos tienen en común es que parten, en menor o mayor medida, del sentido del tacto como eje afectivo de la percepción. Pensado de esta manera, el sentido del tacto facilita un modo de encarnación mutua entre el espectador y la imagen fílmica, una experiencia afectiva que incluye necesariamente un movimiento. Como nos recuerda Giuliana Bruno en su influyente *Atlas of Emotion*, la palabra «emoción» se vincula con una fuerza que nos mueve, ya que proviene del latín *emovere*, compuesto de *movere* (mover) y *e* (fuera, afuera) (2002: 6). Del mismo modo, la etimología de la palabra griega *kinema* (κίνημα), que engloba tanto el «movimiento» como «la emoción», alude a la capacidad del cine de «llevarnos» y de «movernos», es decir, «afectarnos» (7). Sentir, se dice a menudo, es sentirse conmovido; el afecto es algo que nos pone en marcha, abriéndonos a conexiones humanas o no humanas.

*Geografías afectivas*, de Irene Depetris Chauvin, se enmarca en estos debates, ofreciendo una aportación sumamente innovadora. El libro traza un recorrido por un conjunto de películas documentales y de ficción producidas entre 2002 y 2017 en Argentina, Chile y Brasil. Dialogando con el pensamiento de Bruno, que comprende lo háptico desde lo táctil —como un contacto recíproco entre el espectador y el medioambiente— y desde la kinestesia —como la capacidad de sentir nuestro propio movimiento en el espacio—, Depetris se propone ir más allá de una simple metaforización del paisaje, vinculando las dimensiones espaciales de las películas abordadas con sus dimensiones afectivas, estéticas, políticas

e históricas. En definitiva, más que ofrecer un estudio del espacio como objeto que pueda ser observado con una mirada distante, la autora nos invita a repensar nuestra relación con «el espacio fuera de pantalla» y a «imaginar modos de vincularnos con el pasado y con los otros: nuevos modos de ser/estar juntos» (6). En este sentido, el libro de Depetris es una valiosa contribución a los debates sobre el espacio y el afecto, no solamente en el contexto latinoamericano, sino también en cuanto a otras tradiciones fílmicas. El foco en la dimensión háptica del cine le permite realizar un análisis muy convincente en distintos niveles: por una parte, se fija en la «piel del cine» prestando una atención detallada tanto a las texturas de los objetos filmados como a la propia materialidad fílmica de la imagen que, tal como propone Laura Marks (2000), moviliza el sentido del tacto a partir de la memoria cultural y sensorial del espectador; por otra, nos ofrece un recorrido por las «rutas hápticas» (Bruno, 2002), que hacen referencia a una construcción táctil del espacio y a las maneras kinestésicas de aprehenderlo (por ejemplo, a través del análisis de los movimientos de los personajes o de la cámara).

El volumen impresiona por su ambición intelectual, ya desde la introducción, situando la lectura de los filmes en el cruce entre la teoría del cine, los enfoques de la geografía cultural y los provenientes del campo de los estudios sobre los afectos. Al poner en diálogo «el giro afectivo» y «el giro espacial» en las humanidades y las ciencias sociales, la autora moviliza una serie de «conceptos viajeros» —el paisaje, el mapa y el itinerario— que, como explica, «de disciplina en disciplina, se desplazan acuñando a su paso nuevos territorios del conocimiento» (8). Desde esta perspectiva, llevada específicamente al territorio de la producción fílmica, plantea una serie de preguntas sobre la potencialidad del cine para reconfigurar nuestras formas de concebir y habitar diversas geografías sensibles y afectivas, a partir de «prácticas espaciales» y «estéticas de los afectos» (6). Sin embargo, la autora se niega a simplemente «aplicar» las teorías a las películas analizadas, sino más bien intenta pensar *con* ellas, tal y como proponía Deleuze en sus libros sobre el cine.

Según explica Depetris en la introducción, los capítulos desarrollan «un modo de escritura afectiva» (18) para disminuir la distancia entre la frialdad de la escritura teórica y la naturaleza afectiva, multisensorial de la experiencia del visionado de las películas. Sin duda, la autora lo consigue: sus lecturas invocan una escritura atenta a las texturas, las sensaciones y la intensidad del afecto cinematográfico que rara vez se encuentra en otros libros dedicados a la teoría del cine. Depetris no solamente destaca el papel de los sentidos que participan en la recepción de las películas —el gusto, el olfato y, sobre todo, el tacto—, sino que también muestra cómo estos sentidos nos abren a nociones alternativas de temporalidad y nuevos modos de estar en el mundo. Para ello, nos lleva de viaje por un extenso corpus de películas sobre desplazamientos, atendiendo tanto

a la materialidad de la imagen fílmica como a la de los territorios en los cuales transcurren las películas, explorando los vínculos que se establecen entre el sujeto y el paisaje humano y «más-que-humano» (Alaimo, 2010). El *voyeur* se convierte en un *voyager* (15) que habita o atraviesa espacios abiertos, no urbanos —como la Patagonia, el desierto, el litoral, archipiélagos o el *sertão*— asociados tradicionalmente a los discursos sobre identidades nacionales, pero que aquí adquieren nuevos sentidos, convirtiéndose en «paisajes vivientes» (129).

El libro se organiza en seis grandes secciones que no siguen la lógica de las geografías físicas, nacionales o autoriales, sino más bien la de «las atmósferas afectivas» (19) de las películas y las dinámicas espaciales que estas generan. En «Itinerarios dulces y melancólicos», la autora conceptualiza el cine como una forma de turismo imaginario, centrándose en *Balnearios* (2002), de Mariano Llinás, *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009), de Karim Aïnouz y Marcelo Gomes, y *Turistas* (2009), de Alicia Scherson. La idea central del capítulo, que recorre todo el libro, es que las dimensiones hápticas de estos filmes no son simplemente una cualidad estética, sino que se pueden entender como «una forma de pensar los afectos y un estar en el mundo contemporáneo» (19). La segunda sección, «Tierras en trance», desarrolla este argumento en relación con tres *travelogues* que se centran en zonas afectadas por distintas crisis: el nordeste brasileño después de una sequía (en *Sertão de Acrílico Azul Piscina*, de Karim Aïnouz y Marcelo Gomes, 2004) y el sur de Chile después de un terremoto (en los documentales *Tres semanas después*, 2010, de José Luis Torres Leiva, y *Tierra en movimiento*, 2014, de Tiziana Panizza). En esta sección, la autora traza una serie de vínculos entre la memoria y la visualidad háptica, poniendo en evidencia la materialidad y la espectralidad de los espacios que estas películas recorren, para reflexionar sobre cómo el cine nos puede hacer «tocar» las huellas del pasado, ofreciendo modos alternativos de comprender el desastre y «estar juntos» en la pérdida. En la siguiente sección, «Estados insulares», el análisis se centra en las atmósferas afectivas de los territorios isleños y sus diferentes dinámicas históricas: Rapa Nui (a partir del documental de Tiziana Panizza, *Tierra sola*, del 2017) y las Islas Malvinas (a partir de *La forma exacta de las islas*, de Edgardo Dieleke y Daniel Casabé, del 2012). A través del espacio geográfico de las islas, la autora se interesa en las experiencias y en los modos de habitar un «espacio otro», en términos temporales y afectivos, así como en nuevas maneras de aprehender la vulnerabilidad, la resiliencia y la pérdida propias de la condición insular.

En «Geografías sensoriales», Depetris explora la obra de Gustavo Fontán (*La orilla que se abisma*, 2008; *El rostro*, 2013; y *El limonero real*, 2016) y de Cao Guimarães (*Andarilho*, 2007), dos cineastas que destacan por un cine no narrativo, que a menudo se acerca al lenguaje de la poesía y de la fotografía. La intensificación perceptiva y estética a través de un

inventario visual, sonoro y táctil en estos filmes permite desdibujar, según propone Depetris, los límites entre «lo interior y exterior [...] entre el yo y el otro, entre lo referencial y lo textural, entre el significado y la esfera de lo sensible», así como poner de relieve la relación entre la sensorialidad háptica y «una precariedad de registro» (21). «Geografías espectrales», la siguiente sección del libro, retoma las dimensiones espectrales de los espacios —esta vez en relación con la memoria posdictatorial en el Cono Sur— para reflexionar sobre cómo estos se materializan en la obra de Raúl Ruiz, Patricio Guzmán, Enrique Ramírez y Jonathan Perel. Según argumenta Depetris, sus películas ofrecen los espacios abiertos como un «contramonumento» (181), que generan nuevas formas de pensar el «estar juntos» en la pérdida y, desde un «afecto melancólico» (158), se abren a nuevos modos de participación en procesos de reparación colectiva, trascendiendo así cartografías estabilizadoras. La última sección del libro, «La agencia del mapeo o de cómo vivir juntos», vuelve al cine de Jonathan Perel, en particular su película *Toponimia* (2015), para explorar lo que Depetris denomina un «cine cartográfico»: «un cine-mapa que se piensa abierto y desmontable, una agencia del mapeo que es antes que una competencia un asunto de *performance*» (201). La autora aborda también *El otro día* (2012), de Ignacio Agüero, que reescribe la relación entre el pensamiento espacial de la arquitectura, el urbanismo y el cine, oscilando entre espacios interiores y exteriores, visibles e invisibles, así como entre los mundos presentes y los pasados. Es en esta sección del libro en la que Depetris propone, de manera contundente, entender el mapa (y el cine) no tanto como una herramienta para representar, capturar o controlar la realidad, sino más bien como un modo de experimentarla o incluso (re)componerla.

El libro cierra con unas reflexiones finales sobre cómo «el cine puede funcionar como crítica espacial al retomar dispositivos y geografías pre-existentes y construir otras hechas de texto, sonido e imágenes en movimiento» (218). La autora resalta una vez más la dimensión política que atraviesa el volumen, la cuestión de «cómo vivir juntos», planteándose la siguiente pregunta en el contexto de la devastación medioambiental actual: «¿producen las narrativas de algunas películas suficientes remolinos que hagan si quiera temblar un imaginario geopolítico más amplio?» (219). Es decir, ¿pueden ciertas películas desafiar las formaciones espaciales hegemónicas? Si bien no nos proporciona respuestas, sí nos deja una serie de herramientas teóricas para poder enfrentarnos a las realidades en las que vivimos. Su libro abre caminos para futuros estudios sobre nuevas geografías fílmicas, feministas, queer, descoloniales o ecológicas, insistiendo en que considerar el espacio desde lo afectivo, desde sus texturas y sus materiales, nos permite repensar la relacionalidad humana y más-que-humana, obligándonos «a desplazarnos de las narrativas centradas en lo humano para dar cuenta de los modos en que

la memoria se infiltra en los escombros, en los restos, en las cicatrices» (77). En definitiva, el foco en la visualidad háptica y en las perspectivas no representacionales que subyacen el libro nos permiten ver cómo el cine nos abre a una «materia vibrante» (Jane Bennett, 2010), generando nuevos sentidos, sensibilidades y afectos en el mundo de hoy.

### Bibliografía citada

- ALAIMO, S. (2010): *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington: Indiana University Press.
- BARKER, J. (2009): *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley: University of California Press.
- BENNETT, J. (2010): *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press.
- BRUNO, G. (2002): *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Londres: Verso.
- MARKS, L. (2000): *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press.
- SHAVIRO, S. (2011): *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SOBCHACK, V. (1992): *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton N.J.: Princeton University Press.
- SOBCHACK, V. (2004): *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press.