

caiana

Julia Kratje

FFyL-UBA/CONICET, Argentina

Atmósferas generizadas. Sobre algunas apropiaciones teóricas de las nociones de *Stimmung* e *idiorritmia* para el estudio del cine

Atmósferas generizadas. Sobre algunas apropiaciones teóricas de las nociones de *Stimmung* e *idiorritmia* para el estudio del cine

Julia Kratje
FFyL-UBA/CONICET, Argentina

La proliferación de películas “climáticas”, cuyas narrativas privilegian la experiencia sensorial por sobre la cohesión, la expansión o la economía del relato, puede pensarse como una de las reverberaciones contemporáneas del fenómeno de renovación del cine argentino de mediados de la década del noventa, que introdujo nuevas generaciones de realizadores, productores, guionistas y técnicos, así como nuevas formas de filmación, concepciones estéticas, estructuras dramáticas y narrativas.

Un recorrido sinóptico por una serie de films posteriores a la crisis de 2001,¹ con estilos tan diversos como los que siguen, permite apreciar *grosso modo* la centralidad adquirida por aquellas narraciones que amplifican las “atmósferas”, las sensaciones y la percepción, tanto en espacios exteriores como puertas adentro. Sea a lo largo de la trama o en algunas escenas clave, sus estéticas discurren sobre el *sensorium* corporal: *Extraño* (2003) de Santiago Loza, *Ana y los otros* (2003) de Celina Murga, *La niña santa* (2004) de Lucrecia Martel, *Nadar solo* (2003) de Ezequiel Acuña, *Como pasan las horas* (2005) de Inés de Oliveira Cézar, *Vísperas* (2006) de Daniela Goggi, *Una novia errante* (2007) de Ana Katz,

Liverpool (2008) de Lisandro Alonso, *Rompecabezas* (2009) de Natalia Smirnoff, *El último verano de la Boyita* (2009) de Julia Solomonoff, *Ostende* (2011) de Laura Citarella, *El premio* (2011) de Paula Markovitch, *Abrir puertas y ventanas* (2012) de Milagros Mumenthaler, *Favula* (2014) de Raúl Perrone, *Réimon* (2014) de Rodrigo Moreno, *Cetáceos* (2017) de Florencia Percia.

Como dice Borges, las omisiones son lo primero que se nota cuando se hace una lista. Pero al mirar estos títulos, se tiene la impresión de que sus herramientas expresivas (visuales, sonoras, plásticas, discursivas) están dirigidas, sobre todo, a exaltar estados de ánimo, climas físicos, tonalidades afectivas, paisajes sonoros, para narrar los ritmos elusivos, constantes y versátiles de la vida cotidiana. En efecto, sin subvertir la narración, las atmósferas de estos films destacan la materialidad y la textura de la imagen y del sonido, introducen discontinuidades en las relaciones de causalidad de las acciones, vuelven opacas las identidades de los personajes, transgreden las reglas de los empalmes convencionales, incorporan extensos planos secuencias o montajes vertiginosos (**Fig. 1**).²

La finalidad de este trabajo es exponer los aportes teóricos que la noción de *Stimmung* puede brindar al campo de estudios interdisciplinarios sobre cine y género. Teniendo en cuenta los postulados centrales de la teoría fílmica feminista, en la primera parte indico algunos lazos posibles con los estudios sobre *Stimmung* y la constelación de nociones derivadas (atmósferas, tonalidades, afectos, estados de ánimo) en función de un recorte pertinente para el análisis de películas. En la segunda parte, desarrollo la noción de “idiorritmia” –tal como ha sido forjada por Roland Barthes para señalar la necesaria consubstancialidad entre poder y ritmo–³ con relación a las figuraciones del deseo que –según una hipótesis de lectura plausible– cobran forma en lo que denomino “atmósfera generizada”. Para identificar aquellas secuencias fílmicas relevantes a los fines de indagar estas cuestiones, en la última parte del artículo enuncio un conjunto de interrogantes que pueden resultar orientadores para investigaciones interesadas en los aportes de los marcos teóricos considerados.



Fig. 1. *Una novia errante*, Ana Katz, Argentina, 2006. 00:09:33.

1. Un cine de atmósferas

La multiplicación de películas cuyo rasgo estético destacado –si no el principal– es la construcción de atmósferas, puede entenderse a partir de las resonancias del fenómeno cultural llamado “nuevo cine argentino” a lo largo de las dos últimas décadas. Por un lado, su búsqueda formal está atravesada por las conmociones sociales e institucionales que transformaron el mundo del trabajo y el espacio urbano, intensificaron el consumo, volvieron omnipresentes los medios audiovisuales y las redes informáticas, provocaron mutaciones en la manifestación de las sexualidades, entre otros cambios notables. Por otro lado, este nuevo cine ostenta una voluntad de ruptura con el cine industrial de los años ochenta: desvanecimiento de la demarcación entre documental y ficción, filmación de nuevos actores y problemas sociales, narraciones con tendencia a la dispersión y la falta de previsibilidad, relativización de las intrigas y los conflictos temáticos, quiebre de parámetros costumbristas, modos no convencionales de financiamiento y distribución.

Estas características ponen de manifiesto una apuesta transformadora: “frente al viejo cine artificial, perezoso y solemne”, como indica David Oubiña, el nuevo cine “hacía posible una nueva mirada (nuevos personajes, nuevos lugares, nuevos conflictos, nuevas estéticas), un modo de producción independiente y un vínculo más desprejuiciado con la realización de películas”.⁴ Hoy por hoy, se debate *in extenso* acerca de si el cine argentino más o menos independiente todavía conserva su capacidad expresiva y fuerza rupturista o, en cambio, se asienta en una especie de *establishment* de lo alternativo.⁵

Al margen de una respuesta concluyente, me interesa marcar dos cuestiones que actualmente saltan a la vista: por un lado, desde la poscrisis hasta los años recientes la creciente incorporación de mujeres al ámbito de la realización cinematográfica, entre otros rubros técnicos y creativos, se consolida en el rodaje de obras ficcionales, experimentales y documentales. Este dato que en el nuevo milenio parece cada vez más natural se tuvo, sin embargo, que conquistar. Frente al espíritu típicamente “masculino”, o androcéntrico, de los

cines clásicos e industriales, aparece la segunda observación: afectadas por un clima de época definido en gran medida por la renovación y la diversidad, las tramas audiovisuales que giran en torno a las atmósferas, los ritmos y las percepciones introducen un contrapunto respecto a los modos convencionales y más exitosamente comerciales de la narración.

No es una casualidad, por lo tanto, que en ciertos films –o en algún fragmento, algún pasaje como los de aquellos que señalaba al comienzo– las “atmósferas generizadas” incorporen figuras inéditas –formas textuales y personajes– que no se circunscriben al tradicional universo masculino (fútbol, política, bares, erudición, violencia), sino que exponen personalidades singulares que, en el caso de las mujeres, no redundan en su exhibición como madres abnegadas u objetos sexuales (por apuntar los dos polos más recurrentes que cristalizan la tipología de los personajes femeninos en la relativamente corta historia del cine a lo largo del siglo veinte). Se trata de ficciones que contienen un repertorio frondoso de figuraciones del deseo como condición para la creación de nuevos posicionamientos subjetivos: viajes, juegos, erotismo, ocio, itinerancias. Estos motivos se plasman desde perspectivas sensibles al género, tanto sexual como textual, ya que las atmósferas desarman el orden compacto de las formas cinematográficas: a la clásica virtud de una economía de recursos contraponen la multiplicación de climas, paisajes, estados de ánimo dispersivos, insignificantes, desencadenados o incluso resistentes al argumento vertebrador.

Así, pues, tal como ha sido indagado desde diferentes perspectivas críticas, una corriente heterogénea del cine argentino de las dos últimas décadas se abre a la indeterminación del sentido presentando nuevos ambientes, nuevos sujetos, nuevos problemas, en los que lo político, siguiendo a Gonzalo Aguilar, aparece como opacidad: no se subordina a una causa externa ni tiene por propósito el esclarecimiento del público.⁶ Como afirma Joanna Page, “la mayoría de las películas contemporáneas no ponen lo visual y lo material al servicio de una agenda política explícita”.⁷ Su régimen de visibilidad introduce lo político *en* la imagen: la puesta en escena de situaciones mínimas y cotidianas, por ejemplo, no indica necesariamente un escamoteo de la política,

sino que invita a revisar las categorías que se utilizan a la hora de discutir su misma condición: por consiguiente, no se trata de revelar un contenido encubierto, sino de pensar cómo el cine elabora y expresa sensibilidades que permiten *imaginar*, a partir de las figuraciones del género, otras temporalidades y otros mundos políticos y afectivos. El foco de interés se dirige, entonces, a las modalidades emergentes, silenciadas o consideradas menores por el régimen narrativo predominante: entre ellas, la *Stimmung* adquiere centralidad como una dimensión material capaz de figurar la rítmica imprevisible del deseo.⁸

2. Críticas y revisiones desde una lectura de género

Desde los años setenta, las principales contribuciones de la crítica feminista a los estudios fílmicos –y, en líneas más generales, al campo del arte– resultan insoslayables para indagar el placer visual y la construcción de la mirada, el cine como tecnología de género, los procesos de identificación y distanciamiento, las representaciones de la sexualidad, el problema de la producción y la recepción de imágenes. En la actualidad, en el ámbito académico local, se puede percibir cierta dispersión de su potencia heurística, pese a los trabajos que retoman los marcos interpretativos fundamentales y profundizan sus lineamientos (desde la sociología de la cultura, el psicoanálisis, las artes, la comunicación) o que contrastan los postulados canónicos en diversas producciones audiovisuales (donde lo novedoso está dado por los materiales de análisis más que por la originalidad del enfoque). Frente a esta situación, me interesa delinear un camino nuevo, que consiste en incorporar a los estudios fílmicos un área de investigaciones en auge que, por un lado, no ha sido examinada desde perspectivas de género, y, por el otro, no se ha explorado de manera sistemática en nuestro país. Una aproximación a las nociones de *Stimmung* y de “idiorritmia”, tomando como punto de partida ciertas pistas abiertas por la propia teoría fílmica feminista, permite forjar la noción de “atmósfera generizada” –en este punto, quizá sea necesario subrayar que no se trata de retornar a la pregunta por si hay *algo* específico vinculado al lenguaje de las obras hechas por mujeres (cuestión extremadamente compleja, que ha sido planteada también en

otros lenguajes artísticos, literarios y pictóricos), sino de prestar atención a una dimensión que se despliega en la propia materialidad de las películas, en su sentido etimológico ligado a la superficie que se roza, la piel, el umbral–.

Para establecer los acercamientos entre crítica feminista y atmósfera fílmica, propongo considerar cuatro derivas potencialmente convergentes. Comencemos por “Volver a pensar el cine de mujeres”, el ensayo en el que Teresa de Lauretis afirma:

Lo que la película [*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*] construye –formalmente y con sentido estético– es un retrato de la experiencia femenina, de duración, percepción, hechos, relaciones y silencios que se perciben como incuestionablemente verdaderos. En este sentido, lo “pre-estético” es estético más que estetizado, como lo es también en la película de Godard, *Dos o tres cosas que sé de ella*, en *Repulsión*, de Polanski, o en *El eclipse* de Antonioni. Dicho en otras palabras, la película de Akerman se dirige al espectador como mujer.⁹

Aquí se perfila una primera apuesta: las atmósferas afectivas actualizan el “sentido obtuso” postulado por Barthes: más allá del nivel informativo (la comunicación) y del nivel simbólico (la significación), que pueden ser captados por un metalenguaje, la significancia (un significante sin significado) tiene un énfasis más bien elíptico, como si se tratara de un suplemento resbaladizo que se añade al sentido obvio y que conlleva cierta emoción, cierto *pathos* difícil de nombrar:¹⁰ en este caso, la atmósfera que de Lauretis detecta en *Jeanne Dielman* refiere a la experiencia del personaje femenino como una forma de habitar el tiempo, de marcar el espacio, que toma en cuenta la duración, los movimientos, la percepción: “los caminos de una experiencia que no ha sido representada.”¹¹

En esta dirección, se puede leer el siguiente pasaje de Chantal Akerman acerca del tono de su película que, al amplificar a lo largo de 200 minutos la inercia de las rutinarias tareas que cronometran la vida de la protagonista, deshace las formas convencionales del relato:

Pienso que es una película feminista porque doy lugar a *cosas que nunca se*

mostraron de ese modo, como la vida diaria de una mujer. Estas imágenes son las menos jerarquizadas en el cine. (...) Más [que] *por el contenido, por el estilo*. Si una decide mostrar los gestos de una mujer con tanta precisión es porque una quiere a las mujeres. De alguna manera, una reconoce esos gestos que siempre han sido negados e ignorados. *Creo que el verdadero problema que se presenta con el cine de mujeres nunca tiene que ver con el contenido*. Es que muy pocas mujeres tienen suficiente confianza para dejarse guiar por sus sentimientos. En cambio, el contenido les resulta más simple y obvio. Lo encaran y se olvidan de buscar las vías formales de expresar lo que son, lo que quieren, *sus propios ritmos, su manera singular de ver las cosas*. Una gran cantidad de mujeres sienten un desprecio inconsciente por sus sentimientos. No creo que sea mi caso. Tengo suficiente confianza en mí misma. Esta es la otra razón por la que creo que es una película feminista –no sólo por lo que dice, sino por *lo que muestra y cómo lo muestra*.¹²

Los gestos, el propio ritmo, la forma singular de mirar, los afectos que exceden el plano del contenido son signos que dan cuenta de una tonalidad afectiva, un ambiente, un clima físico. Puesto que constituyen rasgos que ponen en escena experiencias cotidianas, prácticas y estilos que se asientan, como dice Akerman, en la jerarquía más baja de las imágenes cinematográficas, su presencia puede indicar que estamos ante un film “feminista” o –para expresarlo de una manera tal vez menos enfática– ante ciertas secuencias que construyen “atmósferas generizadas”. De nuevo: no por un contenido ajustado a una determinada tendencia política o agenda de temas que el movimiento de mujeres demanda en la esfera pública, sino por la creación de un clima que atraviesa la ficción y se conecta con los espectadores en tanto sus puntos de identificación (cámara, imagen, figuras, entonaciones) pueden reconocerse, en un sentido amplio, como huellas de experiencias vinculadas al género. Se trata de pensar que las condiciones de producción de una visión diferente, esto es, las condiciones de representabilidad de otros sujetos, afectos, relaciones sociales y repartos sensibles, están estrechamente ligadas a la creación de “atmósferas generizadas”.

Trinh T. Minh-ha, desde su rol de cineasta, señala que hacer films adoptando un punto de vista diferente implica:

1. Una reestructuración de la experiencia y una ruptura potencial con los códigos y las convenciones cinematográficas del patriarcado; 2. una diferencia en el nivel de la apelación –el uso de palabras, imágenes y técnicas familiares, en un contexto cuyo efecto es desplazar, ampliar o cambiar sus significados preconcebidos y hegemonicamente aceptados; 3. una diferencia en la concepción de “la profundidad” (el proceso en el seno del proceso, por ejemplo, no es lo mismo que un único proceso o varios procesos lineales); 4. una diferencia en la comprensión de los ritmos y las repeticiones –las repeticiones que no reproduzcan o no conduzcan jamás a lo mismo (“un otro entre los otros”, como se ha dicho); 5. una diferencia en las parejas, las pausas, el fraseo, el silencio; 6. una diferencia, finalmente, en la definición de qué es “cinematográfico” y qué no lo es.¹³

En esta enumeración, Trinh T. Minh-ha menciona, como los casos de Akerman y de Lauretis, una serie de rasgos que permiten reconocer la creación cinematográfica de una *Stimmung*: repeticiones, pausas, silencios, al margen del orden heterónimo patriarcal y capitalista, que en su distribución desigual de tiempos, espacios, bienes económicos, simbólicos, eróticos, pretende imponer un ritmo homogéneo a todos los cuerpos.

Así podría decirse que tanto o más importante que la oposición entre pasividad y actividad – que articulaba el enfoque político del influyente ensayo de Laura Mulvey sobre *El placer visual y el cine narrativo*– es la dialéctica entre proximidad y distancia en relación con la imagen. Íntimamente anudada a las tres cuestiones anteriores, se delinea una cuarta apertura a la noción de “atmósfera generizada”: según los estudios señeros de John Berger¹⁴ y de Christian Metz¹⁵ sobre el placer de ver, planteado en términos de una jerarquía social de los sentidos, el *voyeur* necesita mantener una distancia entre sí mismo (su propio deseo) y la imagen (el objeto deseado). Por ello, como indica Mary Ann Doane, no resulta

sorprendente que las artes consideradas “menores” (el arte culinario, el arte de los perfumes) sean precisamente aquellas que dependen de los sentidos del contacto físico. Siguiendo a Doane, la “imagen táctil” pone en primer plano la proximidad de lo tangible: “es en efecto esta oposición entre proximidad y distancia, control de la imagen y pérdida de la misma, la que localiza las posibilidades de una expectación dentro de la problemática de la diferencia sexual”.¹⁶ Puesto que las imágenes no se circunscriben al principio tautológico de visibilidad (“veo lo que veo”): “Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta”, afirma Georges Didi-Huberman.¹⁷ Llevando este argumento al campo que me interesa explorar, la noción de *Stimmung* permite investigar los extravíos del control a distancia, eminentemente visual. Entre otras cosas, la atmósfera implica pensar que la imagen no sólo involucra un drama de la visión.

3. Aproximaciones teóricas a la noción de *Stimmung*

Como mencionaba antes, ciertas inflexiones del cine argentino de las últimas décadas privilegian la construcción de atmósferas y estados de ánimo en donde se inscriben las acciones, apelando a temporalidades signadas por los ritmos minimalistas de la vida cotidiana, tal como sucede con las caminatas de la protagonista de *Ana y los otros* por Entre Ríos, punteadas por una serie de paradas aleatorias que toman la forma de conversaciones a la deriva, en un paseo distendido, motivado por búsquedas personales (la identidad, el amor) que delinear un trayecto de idas y vueltas entre mundos pasados y presentes, como también se puede apreciar en el viaje de la protagonista de *Una novia errante* por Mar de las Pampas, donde no sigue ningún programa organizado sino el ritmo propio de la errancia afectiva que escapa a toda predicción. El estudio de estas características implica considerar, por un lado, la cuestión de las atmósferas, y, por otro, la de los ritmos.

En los apartados que siguen, desarrollo la noción de *Stimmung* a la luz de diferentes corrientes del pensamiento que permiten examinar sus alcances para la esfera artística y, en especial, cinematográfica. A continuación,

expongo la noción de “idiórritmia” a partir de su conexión con las formas de socialización que son figuradas en las atmósferas generizadas. Más que un *racconto* teórico, me interesa situar los aportes de estas nociones en el cruce de los estudios fílmicos y los estudios de género.

3.1. Tonalidades afectivas

Stimmung es un concepto con una amplia tradición en el campo de la Estética. Según Hans Gumbrecht, puede dar forma a una “tercera posición” entre la teoría de la Deconstrucción y los Estudios Culturales: ambas perspectivas sustentan una ontología del texto como “representación” de una realidad extralingüística, cuya diferencia principal sería la negación o, viceversa, la afirmación de la capacidad de los textos de conectarse con alguna otra cosa.¹⁸ Las nociones derivadas de *Stimmung* establecen una distancia del paradigma de la representación al colocar la atención sobre la dimensión textual de las formas que nos envuelven corporalmente como una realidad física. El cine como copia de los hechos, la representación como elemento de la conciencia y lo representado como anclaje del mundo son puestos en discusión: la voluntad de captar lo que está ante la cámara no impide la aparición de un exceso o una hendidura que rasga la superficie misma de lo que aparece representado.

La atmósfera resalta la dimensión física de los fenómenos. Desde una concepción cercana a la perspectiva warburgiana,¹⁹ cada atmósfera, con sus armónicos y ecos del pasado, posee la singularidad de un fenómeno material que no puede ser definido en términos absolutos ni circunscripto por conceptos. Para hacer presente la atmósfera de un texto es preciso poder aprehender los climas predominantes a la luz de situaciones históricas más amplias. Es decir, percibir las atmósferas no es una tarea de desciframiento, sino de la comprensión de su génesis cultural, con el fin de descubrir aquellas “fuentes de energía” que nos afectan corporalmente.

Como indica Margrit Tröhler, la atmósfera es lo primero que advertimos al ingresar a un cuarto, aunque no sea de forma plenamente conciente: luz, color, aire, temperatura, sonidos, objetos, sujetos. Por ello, no consiste en elementos

particulares, sino en constelaciones y campos de fuerzas que refieren a cualidades en su conjunto (*Gesamtqualitäten*).²⁰ Tampoco es una categoría de posesión: como el afecto, la atmósfera es la relación misma. Dimensión formal-material o espiritual-sensible, su lugar es el pasaje entre vivencia y lenguaje.

De creciente interés para las ciencias sociales, la filosofía y las artes durante los últimos años marcados por un giro afectivo, la literatura sobre *Stimmung* se ocupa del concepto y la experiencia de atmósfera como un entre medio (*in-betweenness*) de sujeto y objeto. Tal como analiza Gernot Böhme, uno de los filósofos de la atmósfera más influyentes, la presencia de las cosas no se define por su mera facticidad, sino por los modos en que sujeto y objeto se vuelven palpables. Para Böhme, las atmósferas son cualidades perceptibles, “esferas de la presencia de algo, su realidad en el espacio”,²¹ que ponen de relieve la dimensión material (no necesariamente antropocéntrica) de los estados afectivos. En este punto, prestar atención a la *Stimmung* implica asumir una concepción renovada de la Estética como teoría de la percepción sensorial (*Aisthesis*), cuyos fundamentos fueron planteados a mediados del siglo dieciocho por Alexander Gottlieb Baumgarten.

Antes de retomar este camino, aclaremos que no se trata de asuntos estrictamente “sociológicos” (como los procesos de recepción o de creación), sino que el afecto, la *Stimmung*, está en la obra, como sostiene Denilson Lopes: “emerge de ella”.²² Así, pues, en un film, la escenografía, la luz, el vestuario, el maquillaje, son tan relevantes como los actores o el montaje, e incluso pueden apreciarse más allá del contenido explícito, la trama o el diálogo. Desde esta perspectiva, Inês Gil encuentra en la noción de atmósfera una puerta de entrada al análisis fílmico:

La atmósfera se asemeja a un sistema de fuerzas, sensibles o afectivas, como resultado de un campo energético que circula en un contexto determinado a partir de un cuerpo o de una situación determinada. En este sentido, la atmósfera tiene intensidades variadas y tiende a formarse sin necesariamente producir representaciones.²³

La taxonomía propuesta por Gil resulta operativa: la atmósfera cinematográfica se divide en dos categorías generales, la atmósfera espectacular (relación entre espectador y film) y la atmósfera filmica (relación entre los propios elementos filmicos: visuales y sonoros). A su vez, esta última incluye tres tipos: la atmósfera plástica (forma de la imagen), la atmósfera dramática (expresada por la diégesis) y la atmósfera sensacional, que actualiza la idea de “fotogenia” para indicar aquello que traspasa lo estrictamente racional. En este sentido, al investigar las atmósferas no se busca un repertorio riguroso de signos organizados, sino elementos tales como tiempo, espacio, sonido, ritmo, luz, según su relevancia específica para la creación del ambiente.

Se comprende entonces que el cine, “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) de los sentidos, escenifica una compleja sinestesia, que remite a la noción de *Aisthisis*, como indica Susan Buck-Morss:

Aisthitikos es la palabra griega antigua para aquello que “percibe a través de la sensación”. *Aisthisis* es la experiencia sensorial de la percepción. El campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material. Tal como señala Terry Eagleton: “La estética nace como discurso del cuerpo”. Es una forma de conocimiento que se obtiene a través del gusto, el tacto, el oído, el olfato: todo el *sensorium* corporal.²⁴

La atmósfera refiere al mundo diegético, a los efectos plásticos y compositivos de las texturas, a la función del movimiento en el flujo audiovisual, en síntesis: a la constelación de sus materiales significantes que evocan, a la manera del *punctum* barthesiano, una sensibilidad para las cosas pequeñas.²⁵ Los análisis de atmósferas están, por eso, más cerca de lo descriptivo que de lo narrativo, ya que la atención se dirige al cuadro (figuras, entornos, luces, colores), a lo teatral (escenas), al tono, la música y el vasto universo acústico.

3.2. Intensidad y expresividad

“Vivimos en los fantasmas”, escribe Gilles Deleuze.²⁶ Con una fuerza espectral que no existe más allá de su expresión, que está

abstraída de toda coordenada espacio-temporal, muy afín al “fantasma” que Barthes atraviesa para estudiar el Vivir-Juntos, Deleuze indica que “los fantasmas son rostros”: la experiencia de lo flotante, como un estado de errancia, como un espíritu ilocalizado, o una cualidad que reclama algo que lo exprese sin actualizarla: “Lo que estoy intentando llamar afecto es lo que en un sentido llamamos ‘una atmósfera’”.²⁷ En esta línea, se puede afirmar que ciertas películas, como dice Raúl Ruiz, “se *fantasmizan* por oleadas”.²⁸

En *Diferencia y repetición*, Deleuze indaga aquello que fuerza la sensibilidad a sentir. Siguiendo un camino que privilegia la sensibilidad como origen, lo intensivo al pensamiento, es posible acercar la noción de *Stimmung* a la del “encuentro”: una intensidad que adviene al pensamiento. Para Deleuze,

Hay algo en el mundo que fuerza a pensar. Ese algo es el objeto de un encuentro fundamental, y no de un reconocimiento. Lo que se encuentra puede ser Sócrates, el templo o el demonio. Puede ser captado bajo *tonalidades afectivas* diversas: admiración, amor, odio, dolor. Pero su primera característica, bajo cualquier tonalidad, consiste en que *sólo puede ser sentido*.²⁹

Las constelaciones afectivas, entendidas como mapas intensivos en devenir, determinan los avatares del cuerpo y sus distintas manifestaciones del deseo. Así, en la serie de películas argentinas “climáticas” que expuse al principio, el cuerpo se instala como punto de convergencia de estados afectivos que abarcan desde la postración, la ruina, el desasosiego, la espera, el tedio, a la vacilación, el arrebato, la pasión, el despertar sexual, la transgresión, tal como se puede ver en las escenas de *La niña santa* que exploran las posibilidades lúdicas de la amistad entre mujeres desde múltiples trayectorias del deseo.

Además de las intensidades, en el cine narrativo podemos indagar las atmósferas desde un ángulo diferente, dirigido a enfocar los componentes expresivos de las estéticas del humor (*mood*). En esta línea, Robert Sinnerbrink destaca el papel de las atmósferas para la apertura de mundos cinemáticos expresionistas.³⁰ En los años veinte, tal como

fue estudiado por Lotte Eisner, el expresionismo constituye un caso paradigmático para delinear este planteo. Los films expresionistas alemanes revelan una peculiar atmósfera visual, con su fuerte uso de sombras y luces, paisajes sublimes, personajes melancólicos, que “designa una presentación expresiva de un mundo de singularidades, lugares y cosas empapadas de una significancia estética”, como afirma Sinnerbrink.³¹ En la mística oscura del expresionismo, la atracción hacia lo indeterminado no parte de una búsqueda por el efecto momentáneo, sino que se enlaza con el fenómeno aurático, según señala Eisner en *La pantalla diabólica*:

Es necesario, afirman los expresionistas, desligarse de la naturaleza y esforzarse por destilar “la expresión más expresiva” de un objeto. Estas exigencias un tanto confusas fueron explicadas por Béla Balázs en su libro *El hombre visible*: puede estilizarse un objeto acentuando su “fisonomía latente”. Es así como habrá de penetrarse su aura visible.³²

Lo que por lo tanto hay que tener presente es que los aspectos expresivos de la imagen (luces, claroscuros, puesta en escena, montaje, color, textura, gestos, sonidos), que definen las características esenciales de lo que Jean Epstein y Edgar Morin llaman “fotogenia”,³³ son retomados por la teoría filmica para investigar la *Stimmung* en términos holísticos.

3.3. Estados de ánimo

De forma similar a lo que sucede con el paisaje, la dimensión humoral tiene un rol sustancial en la composición de las dinámicas emocionales, tal como revelan los *tempi* del film, sus variaciones, modulaciones, interludios, a los que me referiré en la segunda parte de este artículo.

El interés por la noción de *Stimmung*, que según veíamos puede traducirse como “estado de ánimo” (*mood*), reside en la posibilidad de enfocar no sólo los humores predominantes que definen nuestro modo habitual de estar-en-el-mundo, sino también la emergencia de contra-estados capaces de alterar las coordenadas existentes: una vía para favorecer *counter-moods* es a través de esas sintonizaciones afectivas (*affective attunement*) de las que habla

Jonathan Flatley siguiendo una concepción heideggeriana.³⁴ “Revelación primaria del mundo”, la *Stimmung* no se localiza ni en la interioridad (no se trata de un estado psíquico) ni en el mundo (no se trata de un estado objetivo), sino en el límite. Como expone Giorgio Agamben, “más que estar ella misma en un lugar, podríamos decir entonces que la *Stimmung* es el lugar mismo de la apertura del mundo, el lugar mismo del ser”.³⁵

Puesto que es en el ambiente donde se forman las intenciones y los proyectos perseguidos, estamos siempre, desde el comienzo, en un estado de ánimo. *Stimmung* es un fenómeno necesariamente compartido que envuelve los modos del estar juntos. Se podría decir que las películas no disponen estructuras de ánimo estables, sino experiencias y coreografías afectivas que entregan formas de conexión vital con el mundo. Las atmósferas filmicas implican considerar el problema de cómo el entorno físico y social condiciona la vida afectiva mediante ciertas estructuras de sentimiento que pueden ser efímeras y transitorias, pero tan agudas como las formaciones ideológicas.³⁶ En *Rompecabezas*, por ejemplo, la atmósfera generizada se despliega como una zona de juego que suspende la cadencia familiar y disloca el espacio doméstico. En *Ostende*, una atmósfera afectiva impresionista es lograda a partir de las intervenciones sobre las superficies de lo visible, revelando fenómenos ópticos que actúan sobre el modo de ver el film y a la vez se mezclan con el estado de ánimo detectivesco y ocioso de la protagonista. En *Réimon*, por poner otro ejemplo más, las atmósferas privilegian la proliferación de escenas disfuncionales narrativamente, pero climáticamente muy atractivas, como la música que envuelve las interrupciones del trabajo de la empleada doméstica permitiéndole la vivencia de un ocio contemplativo.

Hasta aquí, he señalado algunas consideraciones generales que pueden ser retomadas para el análisis de películas, sobre todo pensando en aquellas que sobresalen por su dimensión “atmosférica”. Como mencioné páginas atrás, su ubicación como parte del nuevo cine argentino indica un punto de vista posible respecto al clima de época que las atraviesa y, en particular, a las rupturas con el modelo narrativo predominante. A partir de referencias con enfoques diferentes, las

perspectivas teóricas sobre *Stimmung* fueron puestas en relación con ciertos pasajes de la crítica feminista. El resultado de todo ello –y el trazado que me interesa puntualizar– deriva en la noción de “atmósfera generizada” para aludir a aquellos momentos, escenas, situaciones que despliegan un conjunto heteróclito de rasgos formales propios de una *Stimmung*. La atmósfera generizada constituye un instrumento de construcción más que un concepto descriptivo, que puede contribuir a visibilizar y comprender las figuraciones del deseo que movilizan, en sentido amplio, un modo estético de inmersión en el mundo.

4. Aproximaciones a la noción de “idiorritmia”

Si lo que podemos comprender del entorno está condicionado, en primer lugar, por tonalidades afectivas, como parece indicar la noción de *Stimmung* en sus diversas acepciones, la vida social, pública y privada está atravesada por una multiplicidad de ritmos. Para Georg Simmel, la socialización es un proceso fluido e interrumpido a la vez, que conecta a los individuos incluso donde no emerge una organización propiamente dicha:

El hecho de que las personas se miren unas a otras, que se tengan celos, que se escriban cartas o que almuercen juntos, que se encuentren simpáticos o antipáticos más allá de cualquier interés personal perceptible, que la gratitud por un acto altruista siga teniendo sus efectos de lazos inquebrantables, que uno pregunte a otro por el camino y que las personas se vistan y adornen para otras, todas estas miles de relaciones que juegan entre una y otra persona de manera momentánea o duradera, consciente o inconsciente, evanescente o con consecuencias, nos entrelazan de manera ininterrumpida.³⁷

Las interacciones sociales residen justamente en esas fuerzas de resistencia y en esas tramas elásticas que, para Simmel, conforman “toda la policromía y uniformidad perceptible y tan enigmática de la sociedad”.³⁸ Esta concepción acerca de las formas de socialización rechaza la reificación de los conceptos sociológicos al vislumbrar aquellos modos más o menos fugaces o permanentes de estar con otros, así como las repercusiones recíprocas del

acontecer: la dinámica del afectar y ser afectado por medio de la cual nos modificamos mutuamente. Además de las configuraciones abarcadoras y definibles –Estados, familias, escuelas, gremios– existen incontables tipos de interacciones microscópicas que están en la base de lo social. Desde este punto de vista, gracias a sus múltiples focalizaciones, el cine permite descubrir los hilos delicados de las relaciones.

4.1. El propio ritmo

Entre estas interacciones minúsculas quisiera detenerme en una forma de relación en particular que cobra relevancia en las atmósferas fílmicas generizadas: se trata de la “idiorritmia”, una figura que Barthes encuentra en *L'Été grec* de Lacarrière, sobre la vida de los monjes del Monte Athos. En el curso dedicado a *Cómo vivir juntos*, Barthes retoma la oposición nietzscheana, actualizada por Deleuze, entre método –protocolo para descifrar exhaustivamente, camino recto hacia un objetivo– y cultura –que delinea un trazado excéntrico, como la escucha y el reconocimiento de fuerzas–, para encontrar, siguiendo la segunda senda, el fantasma del “idiorritmo”:

1. Idiorritmo, casi un pleonismo, pues *rythmós* es, por definición, individual: intersticios, fugitividad del código, de la manera en que el sujeto se inserta en el código social (o natural).
2. Remite a las formas sutiles del género de vida: los humores, las configuraciones no estables, los pasajes depresivos o exaltados; en resumen, lo contrario mismo de una cadencia tajante, implacable en su regularidad. Debido a que el ritmo ha tomado el sentido represivo (ver el ritmo de la vida de un cenobita o de un falansterio, que debe actuar con una precisión de un cuarto de hora), ha sido necesario adjuntarle *idios*.³⁹

Por lo tanto, se puede percibir que el buen vivir, el arte de vivir, es una cuestión ética y también estética. Puesto que los regímenes de poder imponen un ritmo (de todas las cosas: de vida, de tiempo, de pensamiento, de discurso), la demanda de idiorritmia, como dice Barthes, “se hace siempre contra el poder”.⁴⁰ La idiorritmia refiere a la organización de los espacios cotidianos en función de la distribución de los ámbitos públicos y privados. Siguiendo estas

observaciones, me interesa pensar la cuestión de la idiorritmia como una figura primordial del deseo que deviene en el interior de las atmósferas generizadas.

4.2. Contra la cadencia. Polirritmia y ritmo-análisis

El ritmo es uno de los elementos principales de la expresión de los sentimientos. Sus primeras acepciones se vinculan con el movimiento. “Ritmo” proviene del griego *rhythmos*, cuya raíz es *rheô*: corro. Según Edgar Willems, “para ejecutar un ritmo, pequeño o grande, no basta pues realizar la fórmula; es preciso que un impulso vital, procedente de adentro hacia afuera, restituya, a través de la fórmula, la vida de la que ella es apenas un signo intelectual”.⁴¹

Que el ritmo posee un valor afectivo inseparable del cuerpo es lo primero que se infiere cuando se experimentan los sentimientos que despiertan una espera, una tensión, un reposo, un relajamiento, que conllevan agitación, dudas, sacudidas corporales. Asimismo, al marcar un *tempo* para la interpretación musical, se está también evocando un estado de ánimo en el dominio de la afectividad.

Si bien el ritmo es un movimiento ordenado, no consiste en una disposición regular. Cada forma de poder se asienta sobre una determinada rítmica, que las interacciones cotidianas, ese constante fluir y pulsar de las relaciones sociales señalado por Simmel, pueden desarticular. Tal como Barthes, en tercera persona, escribe:

Siempre creyó en ese ritmo griego, la sucesión de la Ascesis y de la Fiesta, el desenlace de la una por la otra (y nunca ha creído en el ritmo chato de la modernidad: *trabajo/ocio*). (...) (Hay que señalar que el ritmo no es forzosamente regular: Casals decía con mucha razón que el ritmo es *retardo*).⁴²

La “ritmología”, siguiendo a Deleuze, distingue dos tipos de repetición. La “repetición-medida”, basada en una recurrencia isocrónica de elementos iguales, divide el tiempo de manera regular. La duración, en cambio, sólo existe si está determinada por un acento tónico, por intensidades que, en lugar de intervalos idénticos, crean desigualdades, inconmensurabilidades, en duraciones o

espacios métricamente iguales: “puntos relevantes, instantes privilegiados que marcan siempre una polirritmia”.⁴³

Fundado por Henri Lefebvre, el “ritmo-análisis” busca captar las polirritmias de una manera sensible, preconceptual: “[El ritmo analista] escuchará el mundo y, sobre todo, lo que peyorativamente se llama ‘ruido’, que se dice que no tiene ningún sentido, y los murmullos, llenos de significado; y, finalmente, escuchará los silencios”, sostiene Lefebvre, ilustrando la cuestión del ritmo con una imagen del mar: el movimiento de las olas depende de las estaciones, las aguas, los vientos, las inmediaciones de la playa, los acantilados, los bancos de arena.⁴⁴ De la misma manera, las películas ponen a circular distintas figuraciones del deseo, que implican nuevas apropiaciones del tiempo y el espacio.

Cabría preguntarse, llegado a este punto, si en aquellos films que ponen en primer plano las atmósferas, y con ellas una orquestación de los ritmos, las tramas se desenvuelven a favor o a contramano de las reglas heredadas del cine narrativo clásico en tanto sistema coherente de rasgos estilísticos dirigidos a crear un universo diegético uniforme y articulado.

4.3. Intervalos improductivos

La convención dramática y narrativa conocida con el nombre de “teoría del conflicto central”, que los fabricantes de la industria cinematográfica de Estados Unidos desarrollaron como un manual de instrucciones ineludible, consiste en un conjunto de reglas para ordenar los elementos de la historia alrededor de una columna vertebral. Según el sistema de credibilidad que sostiene esta teoría, la atención del espectador debe concentrarse en la relación de causalidad que se establece entre la voluntad del protagonista (como dice Ruiz: alguien, el bueno, que quiere conseguir algo) y el juego de estrategias orientadas hacia la concreción del objetivo, que implica atravesar una serie de confrontaciones (otro, el malo, busca impedir la victoria, desatando la colisión física o verbal). El conflicto mayor elimina las escenas casuales, aquellas que no avanzan en la dirección tramada por las decisiones del héroe. De este modo, los acontecimientos “secundarios” son ignorados.

En *Poéticas del cine*, Ruiz observa que esta ley promulgada por los expertos del entretenimiento busca llenar dos horas de la vida de unos cuantos millones de espectadores, “trabajadores extenuados”, para distraerlos del aburrimiento. Pero, ¿de qué clase de aburrimiento? El cineasta cita a Pascal: “en el capítulo de los *Pensamientos* dedicado a la diversión, advierte que ‘toda la desdicha de los hombres proviene de una sola causa: no saben permanecer en reposo en un cuarto’, en reposo aunque más no sea una hora. Es posible, pues, que el aburrimiento sea algo bueno”, indica Ruiz⁴⁵, en defensa de una “alta calidad de aburrimiento” que producen, por ejemplo, films de Michael Snow, Yasujirō Ozu, Andréi Tarkovski, Andy Warhol, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, que no obligan a tomar partido ni pasan por encima de las experiencias accidentales, no unificadas, de la vida diaria.

Frente a un cine gobernado por una organización demasiado rígida de los estándares de producción en cadena, obedientes a las convenciones narrativas, las películas “climáticas”, o ciertos pasajes en los que se privilegian las “atmósferas generizadas”, ofrecen una vía alternativa. Responder a la pregunta “de qué tratan los films” se vuelve un asunto complejo, puesto que revelan las variedades de mundos posibles que coexisten en la cercanía de nuestra experiencia sensible. Como un refugio del tiempo lineal, esta perspectiva permite realizar una aproximación a la *Stimmung* como *locus* de idiorritmia.

El ritmo impuesto por el capital es el de la producción y el de la destrucción. La sociedad industrial estandariza la multiplicidad de ritmos individuales y sociales, sometiéndolos a los parámetros de la productividad. El tiempo medido y cronometrado que unifica los tiempos del trabajo rige también otras esferas de la vida cotidiana. Regulación continua, previsión, sincronización; la presión constante del tiempo abstracto, cuantitativo, homogéneo, alcanza la vida pulsional. Por ello, el análisis de los ritmos nunca pierde de vista el cuerpo, que está en la base de las modalidades concretas del tiempo social.

El capitalismo industrial institucionalizó la división entre trabajo remunerado, guiado por el producto acabado, y labor, destinada a la reproducción de los medios de subsistencia, a

partir de dos formas temporales: el tiempo lineal ocupado en actividades productivas, y el tiempo circular que se afirma en la repetición de pequeños actos ritualizados que carecen en sí mismos de principio y de fin. Actividades que no dejan huella, cuyo consumo apenas sobrevive al acto de su producción, las labores remiten a la concepción de un tiempo invisible e infravalorado respecto al tiempo productivo. El “eterno femenino”, para usar la conocida expresión de Simone de Beauvoir, se diferencia del tiempo de lo público-histórico, simbólica y económicamente valioso, de prerrogativa masculina.

Así, en cuanto a la definición del “idiorritmo”, me interesa destacar su contraposición a una figura que condensa la regularidad de los fenómenos que se repiten de manera previsible y desembocan en la constatación de una resolución esperada: la *cadencia* (que viene de *cadere*: caer). Extendiendo este planteo, se puede señalar que la cadencia, equivalente a la *cláusula* o *conclusio*, es un punto culminante en el que confluyen regulaciones y consensos. Su fórmula recurre a una serie de mecanismos convencionales que aseguran una combinación perfecta de los acentos, las pausas, los silencios, mediante una distribución calculada de los grados, que tiene la función central de afirmar la tonalidad. Ya se trate de una progresión tranquilizadora hacia un acorde de base o de una acumulación de adornos que se insertan para alcanzar un desenlace fastuoso, la cadencia se recorta sobre un horizonte de expectativas que tienden a un orden presuntamente normal. Las formas habituales del encadenamiento, que funcionan a nivel del sobreentendido y suponen la eliminación de intervalos improductivos, traman la fuerza de las cadencias. Cadencioso es quien dispone las entonaciones para sortear la monotonía sin alterar la distribución de la métrica. Estar en cadencia significa ajustarse al compás. En cambio, prestar atención al ritmo implica un desplazamiento del *tempo*: precisamente, las atmósferas fílmicas generizadas permiten enfocar los contratiempos, la polirritmia, el ritmo propio.

5. Consideraciones finales

Teniendo en cuenta el trayecto preliminar, que retoma estudios sobre cine, ritmos y atmósferas, los siguientes interrogantes pueden ofrecer una

guía para el análisis filmico: ¿de qué modos se presentan las tonalidades atmosféricas? ¿Cómo se expresa la afección de lo narrativo por la presencia corporal? ¿Cuáles son los climas predominantes que inscriben a las películas como formas de vida en el presente? ¿Qué estados afectivos se materializan? ¿Cómo se construye el campo de fuerzas a partir de los elementos visuales y sonoros que definen los aspectos expresivos de las atmósferas generizadas? ¿Cómo se perfilan los mapas de intensidades? ¿Qué sintonizaciones afectivas y formas de estar con otros se favorecen? ¿Cuáles son los estados de ánimo que se convocan? Y finalmente: ¿la atmósfera afectiva es una materialidad de la imagen cinematográfica, el resultado de una operación artística, de una determinada organización estética, o una cualidad suscitada sólo por cierta clase de films, como los que llamamos “climáticos”? es una pregunta no clausurada ya que, en efecto, es preciso indagar en cada caso cómo un análisis de las atmósferas puede aportar una perspectiva plausible a los estudios interdisciplinarios de género con relación al campo del cine.

La incorporación de reflexiones sobre *Stimmung* permite focalizar aquellas figuraciones del deseo que introducen instancias de conflicto o desafíos al imaginario hegemónico, que no sólo ponen en escena cuestiones del orden de la mirada sobre las diferencias sexuales y los desbordes, más o menos disruptivos, del género, sino también una dimensión afectiva de la narración, en el mejor de los casos también estética, que llamé “atmósfera generizada”. Esta formulación amplia y flexible interesa a los fines de investigar las elecciones formales (narrativas, estilísticas, audiovisuales, discursivas) que concurren para la construcción de los puntos de vista y de escucha sobre las figuraciones del deseo. Como sus diversas manifestaciones no se presentan nunca separadas de otras instancias de la vida cotidiana, es preciso abordarlas en términos de “idiorritmo”, ya que se pone en primer plano el cuerpo, sus tiempos y sus cadencias.

Una veta del cine argentino de los últimos quince años acentúa estos climas físicos y estados de ánimo. Con intensidades débiles o fuertes, más o menos depuradas de los avatares de la acción, sus narrativas contienen figuras del deseo referidas a la búsqueda, la conquista o el

extravío del propio ritmo. Hay en estas atmósferas algo así como una apuesta a mostrar los distintos estados de los cuerpos cuando aparecen tensionados por las normas de comportamiento emocional en la sucesión de escenas cotidianas.

Para terminar este recorrido, en el siguiente pasaje de *La señora Dalloway* Virginia Woolf describe con exactitud y delicadeza una atmósfera:

Belleza, de todos modos. No la burda belleza de la visión. No era belleza pura y simple, Bedford Place conduciendo a Russell Square. Era rectitud y vaciedad, desde luego; la simetría de un corredor; pero también era ventanas iluminadas, el sonido de un piano, de un gramófono, una sensación de fuente de placer escondida, pero que una y otra vez aparecía, cuando, a través de una ventana sin cortina, de una ventana abierta, uno veía a gente sentada alrededor de una mesa, a jóvenes trazando círculos lentamente, conversaciones entre hombres y mujeres, criadas mirando ociosas la calle (extraños comentarios los suyos, cuando el trabajo ha terminado), medias secándose en alféizares, un loro, unas cuantas plantas. Absorbente, misteriosa, de infinita belleza, esta vida. Y en la amplia plaza por la que tan aprisa avanzaban y giraban los taxis, había parejas en descanso, retozando, abrazándose, encogidas bajo la lluvia de un árbol; esto era conmovedor; tan silencioso, tan absorto, que uno pasaba discreta, tímidamente, como si estuviera en presencia de una sagrada ceremonia que sería impiedad interrumpir. Era interesante. Y siguió adelante, penetrando en el resplandor y la luz.⁴⁶

Colocarse frente a las obras, indagar con las imágenes, hurgar en las atmósferas y las sonoridades supone encontrar también un ritmo propio de la escritura que no lance sobre los materiales una red de conceptos, ni tampoco se imponga límites premeditados a la imaginación, sino que intente producir un encuentro entre teoría y cine sin interrumpir su encanto mutuo, esa vitalidad que, como describe Woolf, alimenta las atmósferas.

Notas

¹ Pese a la violenta crisis de diciembre de 2001, que marca un punto de inflexión política, económica, social, en esta etapa se destaca el hecho de que las realizadoras mujeres consoliden su carrera o logren estrenar sus primeras obras.

² Se trata de procedimientos formales propios del cine moderno para poner de manifiesto las operaciones que fundamentan la ilusión realista o referencial, la ilusión de continuidad y la ilusión de transparencia, que los films llamados “climáticos” incorporan sin por ello suprimir el progreso de la trama narrativa, como también se puede apreciar en otras cinematografías latinoamericanas, como *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* (2009, Brasil) de Karim Aínouz y Marcelo Gomes, *Tanta agua* (2013, Uruguay) de Leticia Jorge y Ana Guevara, *Mar* (2015, Chile) de Dominga Sotomayor.

³ Roland Barthes, *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

⁴ David Oubiña, “La vocación de alteridad (Festivales, críticos y subsidios del nuevo cine argentino)”, en: *Historias extraordinarias*, Madrid, T&B, p. 16.

⁵ Ana Amado sostiene la hipótesis de un progresivo estrechamiento de los medios de producción con relación a la tendencia del cine argentino contemporáneo a privilegiar las atmósferas. Este planteo resulta clave para pensar críticamente el fenómeno sin pasar por alto sus oscilaciones, repliegues y potencialidades: es innegable, afirma Amado, que estos rasgos “parecerían responder a las estrecheces impuestas por el estrangulamiento de los presupuestos y la financiación”; y a la vez señala: “Pero admitir un empobrecimiento de las potencias del cine en este sentido parecería olvidar que todos o cada uno de sus diferentes componentes puede dar lugar a una verdadera invención.” Ana Amado, “Imágenes de sensatez y sentimientos (el nuevo cine desde una lectura de género)”, Conferencia de apertura del IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, Universidad Nacional de Rosario, 13, 14 y 15 de marzo de 2014.

⁶ Gonzalo Aguilar, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.

⁷ Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, North Carolina, Duke University Press, p. 26. De aquí en adelante, todas las traducciones al castellano me pertenecen.

⁸ La “materia” a la que aludo refiere a una “composición” de signos sensoriales –visuales, olfativos, táctiles, auditivos– que no está, en primera instancia, semióticamente organizada como una cadena significante; se trata de una “contigüidad” que habilita los deslizamientos del deseo, tal como lo enuncian Gilles Deleuze y Félix Guattari: “el deseo no es forma, sino un proceso, en los dos sentidos de la palabra”, en: *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, p. 18.

⁹ Teresa de Lauretis, “Rethinking Women’s Cinema”, en Patricia White (ed.), *Figures of resistance. Essays in Feminist Theory*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, p. 31.

¹⁰ Respecto a esta “incertidumbre [que] se experimenta cuando se pretende *describir* el sentido obtuso (dar una idea acerca de dónde viene o adónde va)”, Barthes dice que la “lectura se queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y la aproximación.” Roland Barthes, “El tercer sentido”, en: *Lo obvio y lo obtuso*, Buenos Aires, Paidós, 2014, p. 69.

¹¹ *Op. cit.*, p. 31. Teniendo en cuenta los aportes del feminismo a la noción de “experiencia” como una dimensión sexuada, de Lauretis concibe la experiencia como un proceso continuo e inacabado por el que se construye la subjetividad en interacción con el mundo.

¹² *Ibidem*, p. 31. Las cursivas son propias.

¹³ Trinh T. Minh-ha, “Images et politique”, *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, *CinémAction*, n° 67, 1993, p. 197.

¹⁴ John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2013. Christian Metz, *El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

¹⁵ Christian Metz, *El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

¹⁶ Mary Ann Doane, *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, London, Routledge, 1991, p. 22.

¹⁷ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2006, p. 47.

¹⁸ Hans Ulrich Gumbrecht, *Atmosphere, Mood, Stimmung*, Stanford, CA, Stanford University Press, 2012. En esta obra, Gumbrecht indaga la noción de *Stimmung* en obras literarias; no obstante, su aproximación resulta pertinente para otros lenguajes artísticos, como el cine.

¹⁹ El modelo cultural iconológico de Aby Warburg para pensar la historia del arte pondera la noción de supervivencia (*Nachleben*) al considerar que cada imagen encierra fenómenos antropológicos que cristalizan fórmulas pathémicas.

²⁰ Margrit Tröhler, “Einleitung. Filmische Atmosphären - eine Annäherung”, en Philipp Brunner, Jörg Schweinitz und Margrit Tröhler (comp.), *Filmische Atmosphären*, Marburg, Schüren Verlag, 2012.

²¹ Gernot Böhme, “Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics”, *Thesis Eleven*, n° 36, 1993, 122.

²² Denilson Lopes, “Afectos pictóricos ou em direção a Transeunte, de Eryk Rocha”, en Famecos, *mídia, cultura e tecnologia*, n° 20, vol. 2, Porto Alegre, p. 258.

²³ Inês Gil, “A atmosfera como figura filmica”, en *Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO*, 1, 2011, p. 142.

²⁴ Susan Buck-Morss, “The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering”, *New German Critique*, n° 39, Second Special Issue on Walter Benjamin, 2014, p. 173.

²⁵ Roland Barthes. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 59: “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza).”

²⁶ Gilles Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 316.

²⁷ *Ibidem*, p. 325.

²⁸ Raúl Ruiz, *Poéticas del cine*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2014, p. 209.

²⁹ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 215, subrayado propio.

³⁰ Robert Sinnerbrink, “Stimmung: exploring the aesthetics of mood”, *Screen*, n° 53, vol. 2, 2012, pp. 148-163.

³¹ *Ibidem*, p. 149.

³² Lotte Eisner, *La pantalla diabólica. Panorama del cine clásico alemán*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2013, p. 15.

³³ Jean Epstein, en *El cine del diablo*, Buenos Aires, Cactus, 2014, p. 40, afirma: “La metafísica del lenguaje visual no es tanto intelectual como emotiva.” Por su parte, Edgar Morin, en *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Paidós, 2001, p. 39, señala: “La fotogenia es esa cualidad compleja y única de sombra, de reflejo y de doble, que permite a las potencias afectivas propias de la imagen mental fijarse sobre la imagen salida de la reproducción fotográfica.”

³⁴ Jonathan Flatley, “How a revolutionary counter-mood is made”, *New Literary History*, n° 43, p. 503.

³⁵ Giorgio Agamben, “Vocación y voz”, en *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, p. 103.

³⁶ Raymond Williams, en *Cultura y materialismo*, Buenos Aires, La marca, 2012, p. 44, expone que: “las estructuras de sentimiento (...) anteceden a los cambios más reconocibles de ideas y creencias formales que conforman la historia ordinaria de la conciencia. (...) el arte es una de las actividades humanas primordiales, y que puede lograr la articulación no sólo del sistema social o intelectual, impuesto o constitutivo, sino también de su experiencia, de su consecuencia.”

³⁷ Georg Simmel, *Cuestiones fundamentales de sociología*, Barcelona, Gedisa, 2003, pp. 32-33.

³⁸ *Ibidem*, p. 33.

³⁹ *Op. cit.*, p. 51.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 81.

⁴¹ Edgar Willems, *El ritmo musical*, Buenos Aires, Eudeba, 1993, p. 46.

⁴² Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 208-209.

⁴³ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, pp. 49-50.

⁴⁴ Henri Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse: Introduction à la connaissance des rythmes*, París, Syllepse, 1992. Como se puede percibir a partir del fragmento citado, tanto las reflexiones sobre *Stimmung*

como sobre el ritmo presentan componentes metafóricos con altas dosis de imprecisión y dificultades para su inmediata aplicación analítica. No obstante, las figuras y poéticas que se pueden enfocar desde su heterogéneo campo semántico resultan de interés para habilitar una apertura original, al menos en una primera instancia, que en otros trabajos y sobre la base de un corpus fílmico se podría contrastar, por ejemplo, con las ideas de “montaje rítmico” y de “métrica” propuestas por la escuela soviética.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 20.

⁴⁶ Virginia Woolf, *La señora Dalloway*, Buenos Aires, Lumen, 2009, p. 225.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Kratje, Julia; “Atmósferas generizadas. Sobre algunas apropiaciones teóricas de las nociones de *Stimmung* e *idiorritmia* para el estudio del cine”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 12 | Primer semestre 2018, pp. 26-39.

URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=311&vol=12

Fecha de recepción: 9 de julio de 2017

Fecha de aceptación: 4 de diciembre de 2017