

# LA HISTORIA COMO DESILUSIÓN (Y COMO FELICIDAD)

## EN TORNO A FICCIÓN PRIVADA DE ANDRÉS DI TELLA

POR CECILIA MACÓN

History as disappointment (and happiness).

Regarding Andrés Di Tella's *Private Fiction*

### Resumen:

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

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

### Abstract:

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

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

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

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

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

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

desplegado alrededor de las ideas de “sentimientos”, “sentidos” o “sensaciones” apostando al análisis crítico del modo en que las narrativas construidas alrededor de las emociones impactan sobre la experiencia colectiva y viceversa<sup>1</sup>. En este caso, más que discutir esta distinción como he hecho en otro lugar (2020), me preocupa explorar la dimensión afectiva de las narrativas históricas en su posible capacidad crítica, un lazo donde se diluye la diferencia aludida, pero donde, además, se vindican las posibilidades críticas del orden emocional que reenvían a la experiencia afectiva. Puntualmente, se trata aquí de cuestionar el supuesto de que la aproximación al pasado peca por ingenua y burdamente apegada a lo que fue o a lo que será si se deja atravesar por una matriz afectiva. Bajo la dicotomía ya clásica establecida por Massumi y sus discípulos la desilusión es, ciertamente, una emoción: contiene algunas características propias de los afectos, pero también de las narrativas, es decir, del orden lingüístico. Es, como veremos, profundamente performativa, y articula el sentido de un final con las posibilidades –o su ausencia— a futuro.

### ***Ficción privada: posmemoria y afectos críticos***

Me gustaría comenzar entonces analizando algunos de los problemas abiertos por *Ficción Privada* (2019), una película reciente que responde al género de la docuficción<sup>2</sup> y donde se expone el modo en que las narrativas sobre el pasado se construyen a través de configuraciones afectivas. Entendidas como “constelaciones únicas de un sitio intensivo en afectos de la vida social pensadas como nudos sostenidos en la tensión entre la transformación y la consolidación” (Slaby, 2019: 111) las configuraciones resultan contingentes, pero a la vez eficaces y generan “prácticas afectivas”, una instancia que da cuenta de lo emocional tal como aparece en la vida social (Wetherwell, 2012: 4). En nuestro caso, son estas constelaciones las que tornan performativas a las narrativas.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## La felicidad y su caída

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

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

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

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

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

### Contar la desilusión

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

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

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

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

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

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

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

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

## Bibliografía

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

### Cecilia Macón (Universidad de Buenos Aires-CONICET)

[cmacon@yahoo.com](mailto:cmacon@yahoo.com)

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

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

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

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

**Resumen**

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

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

**Abstract**

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

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

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

### **Atmósfera afectiva: Pizza con champagne**

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

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

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

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

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

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

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

estar en ese mundo compartido.

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

### **Archivos familiares: Lo personal es político**

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

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

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

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

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

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

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

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

### La ciudad como espacio afectivo

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

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

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

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