

UN FUTURO DEL TAMAÑO DEL UNIVERSO

PROXIMIDADES AFECTIVAS Y PORVENIR EN ESTRELLA ROJA

POR IANINA MORETTI BASSO

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

Resumen:

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

Palabras clave: afectos, responsividad, cine latinoamericano, temporalidad

Abstract:

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

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

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

i.

*To be a proletarian doesn't mean to have a dirty face and work in a factory:
it means to be in love with the future
that's going to explode the filth of the cellars — believe me.*
Vládimir Mayakovski, borrador de 150000000

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

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

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

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

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

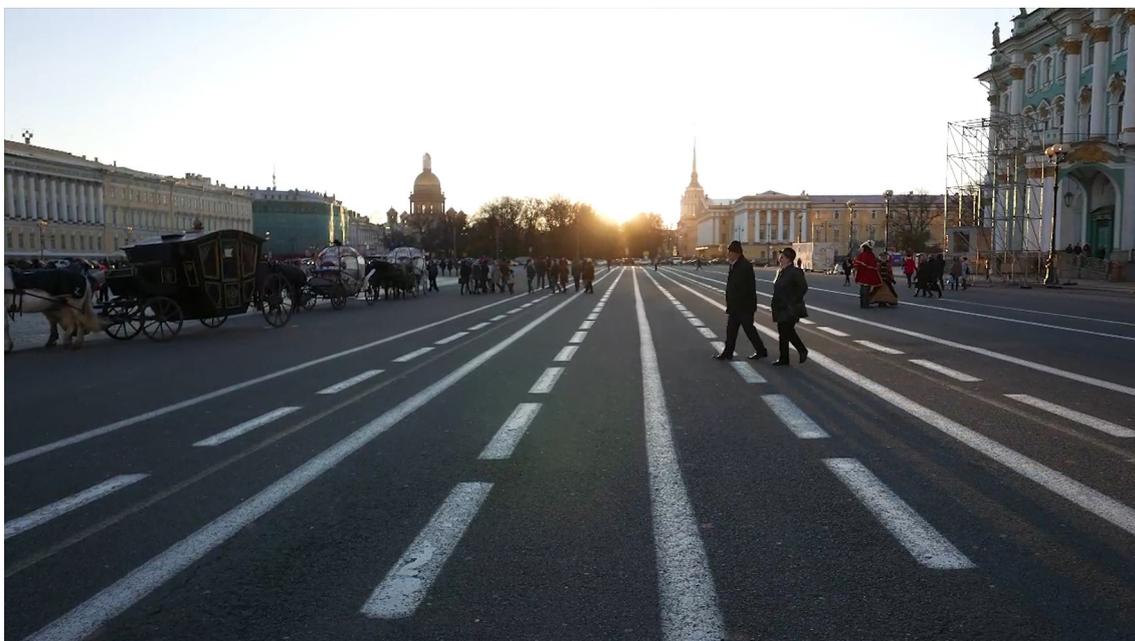
diferencial de la proximidad. Para la filósofa, la capacidad de respuesta afectiva está enmarcada por ciertas normas de inteligibilidad. “Que el cuerpo se enfrenta invariablemente al mundo exterior es una señal (...) de la indeseada proximidad a los demás y a las circunstancias que están más allá del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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

ii.

ii. a)

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

ii. b)

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



iii.

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

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

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

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

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

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

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

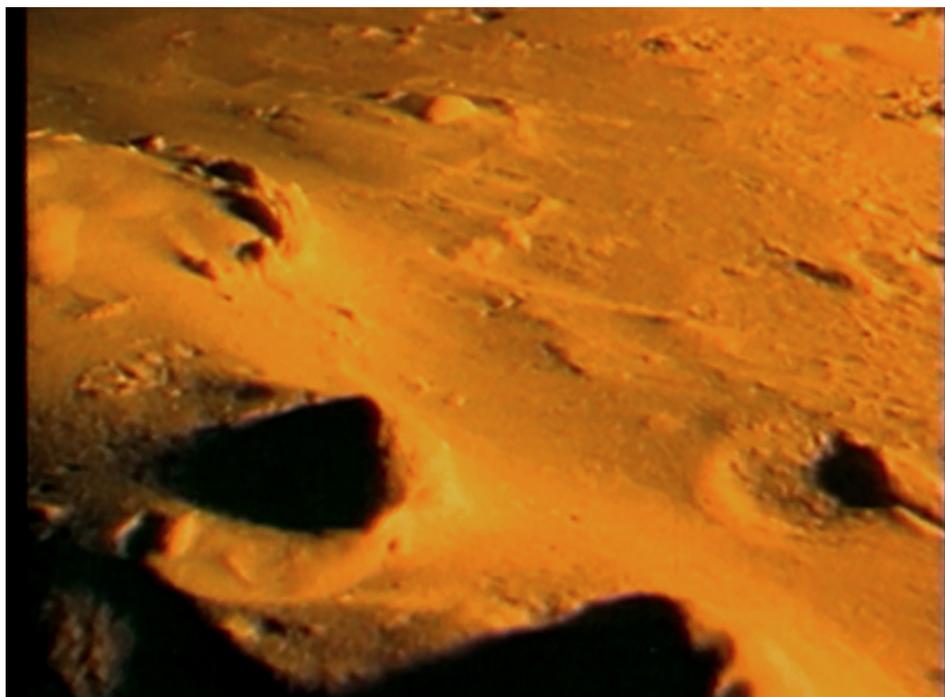
contra la fatalidad, donde los avances científicos vivían enlazados con la ilusión imaginativa. Cada novedad significaba un nuevo entusiasmo; y su derrota, un sufrimiento de igual intensidad. El autor de ese prólogo era, según Ana, un hombre sin futuro, sin éxito –dice, haciendo coincidir ambos afectos–.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

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

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

lo que el pasado nos legaba como reparación del presente.

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



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

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

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

Bibliografía

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

Aires: Paidós.

Dahbar, Victoria (2018). *Marcos temporales de la violencia. Hacia una configuración de lo humano-inhumano*. (Tesis no publicada). Doctorado en Ciencias Sociales, FCS, UBA, Buenos Aires. --- (2022) *Otras figuraciones. Sobre la violencia y sus marcos temporales*. Córdoba, Ed. Asentamiento.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ianina.moretti@unc.edu.ar

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