

Sociocriticism

XXXVIII-1 | 2024

« Regards oppositionnels » : Les cinémas indépendants dans les Amériques au XXI^e siècle

A priori audiovisual y paisajes de la diferencia: archivos, cuerpos, giros

Audiovisual a priori and landscapes of difference: archive, bodies, turns

A priori audiovisuel et paysages de la différence: archives, corps, tournants

Belén Ciancio

 <http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/3674>

Electronic reference

Belén Ciancio, « A priori audiovisual y paisajes de la diferencia: archivos, cuerpos, giros », *Sociocriticism* [Online], XXXVIII-1 | 2024, Online since 13 avril 2024, connection on 18 avril 2024. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/3674>

A priori audiovisual y paisajes de la diferencia: archivos, cuerpos, giros

Audiovisual a priori and landscapes of difference: archive, bodies, turns

A priori audiovisuel et paysages de la différence: archives, corps, tournants

Belén Ciancio

OUTLINE

A priori audiovisual

Cuerpos, archivos, giros

Paisajes de la diferencia: lo menor, el tercer mundo, cine de mujeres, alteridades, fugas y regiones

Cartografiar otras imágenes-memorias, archivos y cuerpos preguntando por el gesto cartográfico y sus escalas

TEXT

A priori audiovisual

- 1 El dispositivo de “a priori audiovisual”, como condición no sólo de semiosis y de saber sino de sociabilidad y afectos, se incrementó con la pandemia de COVID19 cuando las salas de cine, como otros espacios públicos, quedaron vacías y muchas películas, ya de por sí fuera del *mainstream*, no pudieron estrenarse o verse. El sentido de “a priori” está pensado aquí en correlación y mutación del oxímoron “a priori histórico” foucaultiano, porque la audiovisualidad ha pasado a ser algo más que una producción cultural, un régimen escópico determinado y con dimensiones tecnológicas específicas y tiene otro sentido que el concepto de “imagen”. No tiene que ver con condiciones de validez, valoración o fundamentación (como podrían ser otros “a priori”, como el antropológico en relación a la historia de las ideas), sino de emergencia, enunciación, performatividad (como la de inteligencias artificiales) y con una nueva configuración del archivo y de la subjetividad. Es un concepto propuesto en otros trabajos y diálogos (Ciancio, 2023) para indagar no sólo una condición específica del cine, sino nuevas formas y modos de subjetivación y performatividad de las imágenes y de lo audiovisual, y, más ampliamente, de la enunciación.

A las nuevas narrativas, usos y modos de producción y circulación de imágenes y sonidos (“videoteatro”, “videomúsica”, “videodanza”, “videoeducación”), a través de *streaming*, plataformas, softwares y dispositivos audiovisuales, cuando la presencialidad se limitó, se suma la intensificación de la exposición corporal y la construcción del *self* en aplicaciones que producen nuevas subjetividades y subjetivaciones. Una silicolonización o algoritmización neoliberal de la subjetividad y del cuerpo, según algunas perspectivas críticas. En medio de estas transformaciones, del surgimiento de un nuevo *sensorium*, la pandemia evidenció que el espacio y el tiempo tienen una dimensión limitante material concreta, y que la geografía tiene fronteras que, como convenciones de aparatos de poder, intensificaron sus efectos performativos. Efectos evidenciados en el confinamiento, en la imposibilidad de estar en unas pocas horas en otro continente, país o provincia, en la incrementación de mecanismos de control y administración, a veces unilaterales, mientras que la interconectividad se expandía. El cuerpo se confina y la mente interconectada se expande, aparentemente de modo ilimitado. No solo se puede ofrecer sexo y trabajar en el régimen que Paul B. Preciado llamó “fármaco pornográfico” (Preciado, 2008), se puede literalmente morir ante una *webcam*, como sucedió con el incremento y transversalidad del teletrabajo durante el confinamiento.

- 2 Podría decirse que estos acontecimientos redefinieron de algún modo lo que se ha llamado el “audiovisual expandido” (siguiendo el concepto de “cine expandido” de Gene Youngblond) y el efecto narcotizante de las imágenes técnicas (la imagen pantalla), sus dimensiones performativas algorítmicas. Pero también, según otras perspectivas, su potencial emancipador, en cuanto estos fenómenos suponen una expansión de la conciencia. Esta vertiginosidad provocó repensar la performatividad de las imágenes, pero también el valor del documental y del ensayo filmado o grabado, sus sentidos o reafirmación como prácticas (pos)autónomas, críticas o relacionadas con la ensayística filosófica, la experimentación, la indagación sobre la propia forma y materiales. Por ejemplo, en las reflexiones de Alejandra Castillo (2020) publicadas en plena pandemia y dedicadas a las imágenes y su performatividad en un sentido amplio. Es decir, no se trata de un trabajo específicamente acotado a alguna práctica o que aborde las diferencias entre imagen y audiovisualidad o entre performatividad

de las imágenes y del lenguaje, diferencias que evidentemente existen y se manifiestan de distintos modos. Mientras que realizadores como Nicolás Prividera (2022), se enfocaron en repensar nuevamente qué es un documental y sus variaciones ensayísticas. Pregunta lanzada más allá de los productos televisivos o de las plataformas de video a demanda que suelen estandarizar formatos, así como aquella respecto a su especificidad y diferencia con la audiovisualidad expandida y cómo se modula la pregunta por la representación (sus crisis y límites) en su historia, subalterna a la de la ficción.

- 3 Parece, así, como si existiera, a partir de estos fenómenos, una necesidad no sólo de pensar nuevamente qué es una imagen, qué es lo audiovisual, qué es un documental, qué es un cine independiente en contextos donde no existe la tradición de una industria establecida, sino también de reinventar formas que no están dadas *a priori*. Aunque vivimos en un *a priori* audiovisual digital, en una matrix de dispositivos para evitar la exposición al desierto de lo real. Si estos acontecimientos produjeron un multiverso de reflexiones y ensayos con ecos benjaminianos acelerados (entre la politización de la estética y la estetización de lo político a través de la tecnología que puede homogeneizar y anestesiar el *sensorium* audiovisual), estas reflexiones, sin embargo, no alcanzan al instante de las redes que, a pesar de sus efectos, algoritmos, cancelaciones y desertores, siguen creciendo o mutando en otras. Aunque son un dispositivo de control, y ocupan actualmente el lugar por antonomasia de la industria cultural y la producción de la “piedra del estereotipo”, también han sido espacios de circulación de diversos activismos para colectivos y minorías, transformando a su vez la noción de archivo. Más allá del lugar patriarcal de los arcontes, el conjunto de enunciados, de imágenes o domiciliación institucional de la memoria, la noción de archivo se ha multiplicado y ampliado hacia formas como los archivos afectivos, errantes, efímeros y sentimentales. Así como se viene produciendo la búsqueda de archivos en lugares o márgenes donde no han existido en las instituciones o como políticas públicas, o tienden a leerse a contrapelo los archivos oficiales. Por ejemplo aquellos que registran la patologización o criminalización de minorías, y esto ha tenido también implicancia en el audiovisual y los ensayos filmados.

Cuerpos, archivos, giros

- 4 Al mismo tiempo que acontecían estas transformaciones, se venía ya promoviendo una especie de “giro regional” en el marco de los estudios sobre cine y audiovisual y de otros campos. Así como en la historia del arte y la estética contemporáneas un “giro archivístico”, entre otros¹, en relación, por ejemplo, a la producción vinculada al concepto o estructura de posmemoria (Hirsch, 2015). Este concepto circuló ampliamente con diferentes reescrituras y críticas, para cartografiar un paisaje de documentales muy diferentes entre sí y que, en una primera modulación y diferenciación de la producción anterior, más que con archivos, trabajaban, aunque de diferentes modos, con una puesta en cuerpo. Películas como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2007) junto a otras, configuraron una constelación de memorias críticas que, en el momento de su surgimiento, funcionaron en alguna medida contrahegemónica y como formas de algún modo opositivas. Tanto a la apatía respecto a un tema del que se suponía que se había dicho todo, como alternativas no sólo a modos de representación y a los relatos de la generación anterior, sino a los dispositivos de representación misma, bordeando lo irrepresentable.
- 5 La algoritmización y la producción de imágenes a través de las redes sociales, el archivo digital y los dispositivos móviles, provocaron no sólo reflexiones y efectos, como los mencionados anteriormente (“a priori audiovisual”), sino acerca de las transmisiones de memoria y sus re-corporizaciones, de la subjetividad en el cine y en el audiovisual y están presentes en la práctica y el documental. “Gesto narcisista” llama una de sus formas Prividera en *Adiós a la memoria* (2020), título irónico, documental de ensayo donde también se pregunta por la supervivencia de su película digital en relación al fílmico de las imágenes heredadas que grabó su padre. Aquí ya no en primera, como en *M*, sino en segunda persona (“el hijo”), reflexiona ante la imagen multitudinaria de personas que miran el mundo a través de sus teléfonos, así como ante un archivo fílmico familiar que se vuelve parte de la memoria colectiva, evidenciando sus conflictos, y donde, como si fuera un capítulo audiovisual de *El libro de los pasajes* de Benjamin, se pasea por la ciudad enumerando las antiguas salas de cine de Buenos Aires, mostrando sus fachadas hoy como templos religiosos, cadenas de farmacias o tiendas de indumentaria. A diferencia de *M*, donde el

cuerpo en acción del cineasta es una puesta y una apuesta que evoca, voluntariamente sin apelar a la voz en *off*, al cuerpo desaparecido de Marta Sierra (el *punctum*, el aura, el fuera de campo, la imagen que hiera, en este y el otro documental), ahora la voz se encuentra ante el archivo y ante el olvido del padre. Fuera de plano, el cuerpo del director en el presente, en *Adiós...*, nunca es visto. La voz y el gesto documentalista no sólo están ante el archivo familiar, una parte vista en *M* (las películas en súper 8 filmadas por su padre donde aparece el mismo director niño y adolescente, imágenes que producen un intenso contrapunto con la voz que argumenta, narra, reflexiona, cita a Deleuze y Guattari, a Blanqui, a Gramsci, cuestiona el presente del olvido –la película fue realizada durante un retorno del negacionismo), sino ante el archivo de su devenir cineasta² y ante el escaso y casi inexistente archivo de imágenes del accionar de la dictadura. Por esto, a diferencia del cine europeo, el cine y los documentales de memoria en Argentina, como en otros países sudamericanos, han sido principalmente un cine imaginario y testimonial, o una forma de archivo imaginario (como *Cuatreros* [2016] de Carri) más que de un archivo explícito, “auténtico” o directamente referencial. Aunque en *La República Perdida* (Miguel Pérez, 1983-1985), se mostraran las fotografías que Victor Bastera extrajo de la ESMA, en ese contexto sin firma, no existen o no se han hallado imágenes como las fotografías del *Sonderkommando* Alex, o de los campos de concentración y exterminio, que Georges Didi-Huberman analizó hace casi veinte años y que provocaron una polémica en Francia, donde intervinieron Claude Lanzmann, Gérard Wajcman y Elisabeth Pagnoux. Tampoco termina de institucionalizarse una cinemateca y archivo nacional de imágenes, aunque se realizaron catálogos como *La dictadura en el cine*³.

- 6 La puesta en cuerpo, con la presencia en plano de la directora o “representada” en una actriz como modo de distanciamiento, prescindiendo de la voz en *off*, también estaba en *Los rubios*, donde el cuerpo singular deviene micro comunidad fílmica que asumía el gesto de ponerse una peluca, uno de los tantos recursos lúdicos, como el uso de muñecos Playmobil, inédito para escenificar el secuestro. Como *M*, aunque con varias diferencias, este trabajo comenzó como una investigación, en este caso grupal, y fue uno de los documentales argentinos contemporáneos sobre el cual más se escribió en torno a las aporías de lo irrepresentable también fuera del contexto nacional: me-

moria *queer*, posmemoria airada, documental performativo, documental deleuziano, fueron algunos de los modos de nombrarlo. Más de diez años después, *Cuaterros* es una película barroca, un ensayo de archivo caprichoso, según la misma directora. Resulta de una serie de viajes a la provincia de Chaco tras los pasos de Isidro Velázquez, de búsquedas de materiales sonoros y fílmicos heterogéneos que circulaban en Argentina antes y durante la dictadura, de experimentaciones y de la videoinstalación *Operación fracaso y el sonido recobrado*. Este trabajo está compuesto por *Investigación del cuaterismo*, que proyecta en pantallas múltiples un archivo relacionado con la película perdida *Los Velázquez* (Pablo Szir, basada en el libro de Roberto Carri *Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia*, 1968), las instalaciones sonoras *Allegro* y *A piacere* y la exposición *Cine puro*, que remite a la pérdida de la materialidad cinematográfica mediante la puesta en escena de cinta en desuso y *Punto impropio*, basada en la correspondencia que Ana María Caruso, desaparecida al igual que Roberto Carri, mantuvo con sus hijas.

- 7 *Cuaterros* surge así de algún modo como una no película, la basada en el libro de su padre con guión de Pablo Szir, a la que la directora se negaba por ser “de tiros”, “de motivaciones homosexuales encubiertas como dar la vida por el mejor amigo”. Como en *Los rubios* hay un “deberías” del que se fuga, aunque se confiesa finalmente conmovida con las imágenes de otra época. En este ensayo, Carri narra en primera persona, sin ocupar un lugar de saber total, sino desgarrado e irónico, como si se anticipara a críticas como las que se hicieron de *Los rubios*⁴. También existe una diferencia en la enunciación. Con la narración desde la voz en *off* ante las imágenes de archivo, *found footage* (metraje desencontrado, si tenemos en cuenta la no película de la que resulta este documental experimental), ahora se nombra a sí misma ya no solo hija, sino madre, y su obra es, más de diez años después, reconocida e institucionalizada dentro de una nueva hegemonía.
- 8 Carri construye en esa voz un personaje que enuncia una diferencia, que en todo caso está en el gesto documentalista, no tanto en las políticas públicas de memoria y sus movimientos de hegemonía o contrahegemonía, como el que se produce actualmente con una tendencia revisionista de derecha. Gesto que nombra la temida melancolía y el malestar en el cuerpo, en una búsqueda que se encuentra ante una alteridad, y produce un paisaje geográfico y archivístico⁵. Diferencia

no sólo respecto a una generación y a la violencia ante la cual no hay representación, sino también en sostener una crisis de la representación a partir de girones de imágenes y sonidos que no responden totalmente al *qué hacer con tanta masacre* que se enuncia en primera persona. Por esto, este ensayo como *Los rubios* y *M*, a diferencia de algunas lecturas que se hicieron desde la academia española, difícilmente pueden verse como “representaciones de la dictadura militar”, sino como un desmontaje de la representación misma. Diferencia también ante un paisaje (desierto, desde una mirada urbana) y un personaje popular provinciano (Isidro Velázquez), ante un presente desde los que se vuelve a otras imágenes buscadas a partir de un libro y una película desaparecidos. Imágenes en las que, como en *Austerlitz* de Winfried G. M. Sebald (a quien Albertina Carri dijo estar leyendo al recobrar el sonido de sus recuerdos), no se busca un saber histórico: “Busco en archivos fílmicos cuerpos en movimiento que me devuelvan algo de lo que se fue muy temprano... ¿Qué busco? Busco películas, también una familia. Una de vivos, una de muertos. Busco una revolución, sus cuerpos, algo de justicia. Busco a mi padre y a mi madre desaparecidos, sus restos, sus nombres, lo que dejaron en mí. Hago un western con mi propia vida”. Repeticiones diferenciales (respecto a una generación, respecto a *Los rubios*, respecto a otros gestos y signos, respecto a otro pueblo y un paisaje que se perciben infernales, ajenos), singularidades, voz intensiva que nuevamente expresan no solo la (im)posibilidad de representar el horror, sino un desencuentro ante la alteridad de un paisaje, de una familia, una extranjería.

- 9 En una primera cartografía arqueológica (Ciancio, 2021a) las memorias y (pos)memorias corporizadas fueron abordadas desde diferentes umbrales, describiendo, así, los modos en que la crítica y la academia se valieron de la producción que se vinculó al “cine de la democracia”, como “recuperación” o “reconstrucción”, como máquina de representación del pasado para la incipiente democratización (por encima de diferencias partidarias y del alcance mismo de la experiencia democrática), desde la metáfora del espejo o reflejo. Entonces una serie de películas, ficciones o alegorías, principalmente *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), pero también el díptico documental de archivo *La República perdida I y II*, *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993) fueron vistas como documentos que lograban mostrar algo sobre lo que a nivel social no era todavía posible visibilizar o articular en un dis-

curso: la desaparición, las ausencias. Esta perspectiva, que implicaba también una cierta performatividad de las imágenes, cuando el problema de la representación no se había planteado, se diferenciaba del concepto más amplio de “memoria liberadora” opuesto al del “historia dominadora”, que circulaba en algunos de los textos testimoniales de la praxis del Cine Liberación. Escritos donde también se pretendía diferenciar entre “cine de historia”, “cine de memoria”, “cine de recuerdo” o entre las diversas temporalidades de la memoria. Vinculada no sólo al pasado o a operaciones de reconstrucción, sino también a la cuestión de la representación, la percepción, la afectación y los efectos performativos de las imágenes, con lo cual la memoria muestra su relación conflictiva con el presente. Actualmente el largometraje *Argentina, 1985* (Santiago Mitre y Mariano Llinás, 2022, directores de cine llamado independiente⁶), con una narrativa clásica de género y actores tan reconocidos como Ricardo Darín como el fiscal Julio César Strassera, mostró una primera configuración del movimiento de derechos humanos y de los marcos judiciales para llegar a la figura de genocidio, antes de las políticas del kirchnerismo. La película provocó varias polémicas y posicionamientos respecto a su forma narrativa y tuvo más repercusiones que el documental *El juicio* (Ulises, De la Orden, 2023) y también algunas respuestas reaccionarias desde algunos sectores que niegan el genocidio y que tienden a incrementar la búsqueda de una “memoria completa”. Es decir, no una autocrítica del modo en que la hicieron algunos intelectuales de izquierda como Oscar del Barco.

- 10 Podría decirse así que aquello que en otros contextos, sobre todo en Francia, tomó la forma de un debate en torno a la (im)posibilidad de la representación o en torno a lo irrepresentable (Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Jean-Luc Nancy, Claude Lanzmann), en Argentina tiene otras características que en todo caso han sido moduladas desde una supuesta falta de imágenes originales y desde un correlato jurídico. Aunque esa misma no-imagen, o falta, desde una búsqueda que sólo encuentra fragmentos, escorzos, astillas y destellos, produce no sólo imágenes imaginarias sino una variación frente al problema de la representación. En varias oportunidades tanto Carri como Prividera, en relación a sus trabajos, se han referido a una falta de archivos y en otros textos (Ciancio, 2021a), he abordado algunas dimensiones de esta falta entre las modulaciones deleuzianas de un

cine imaginario, teniendo en cuenta además que Deleuze no trabaja en sus textos con el concepto de representación del mismo modo que lo harán los autores franceses antes mencionados. En sus ensayos sobre cine, imagen (movimiento y tiempo) no es representación de una cosa, sino movimiento y materia, modulación de un objeto. El cine de memoria es acontecimiento.

- 11 Por otro lado, una variación de las aporías de la representación, menos estudiada desde lo que a veces enmarcó las anteriores posiciones como “modelo del Holocausto” (término problemático), surgió a fines de los setenta desde Colombia a partir de la crítica satírica al miserabilismo, la pornomiseria y la pobreza como mercancía exportable, en *Agarrando pueblo* (Luis Ospina y Carlos Mayolo 1977). Desde este país también se produjeron hace poco los documentales de ensayo *Pirotecnia* (Federico Atehortúa 2019) y *Como el cielo después de llover* (Mercedes Gaviria 2020). Ambos trabajan con imágenes de registros familiares y cotidianos, entre otros, una tendencia que ha crecido no sólo en las prácticas documentales, sino como preservación en archivos cinematográficos y cinetecas. En el primero, con voz en off, Atehortúa se presenta como alguien que ha vivido la guerra a través de imágenes, desde ahí se pregunta por la relación entre esta producción (como las fotografías encargadas por Rafael Reyes) y eventos de violencia de una ficción estatal. Imágenes de “Falsos Positivos”, imágenes de un presidente sostenidas por indígenas, puesta en escena, imágenes de fútbol, imágenes familiares, sobreproducción de imágenes en una noosfera donde “más personas están haciendo la misma película que yo”, “todos estamos pensando las mismas imágenes”. A contraluz, en todo el documental, la pérdida de la voz de la madre. Si el ensayo de Atehortúa, despierta una serie de preguntas nuevamente hacia los límites de la representación, la ética del documental y sus condiciones de producción⁷ y acceso a materiales de archivo, en *Como el cielo después de llover*, Mercedes Gaviria trabaja con un archivo familiar que es también de algún modo un archivo del cine colombiano. Su padre, Víctor Gaviria, es el director de una de las películas colombianas más impactantes de fines del siglo pasado, *La vendedora de rosas* (1998), entre otras. En este ensayo audiovisual, de formas y espacios fronterizos (entre Buenos Aires y Medellín), hay una madre silente como en el de Atehortúa, aunque ha escrito un diario, y hay una reflexión sobre y desde las imágenes y también desde los so-

nidos, ya no de la puesta en escena estatal, sino de su impacto en las filiaciones y en la violencia, desde lo que aún se sigue escuchando. Pero, desde planos donde se bordea la frontalidad de la escena (la cámara se ubica muchas veces entre umbrales o marcos que cierran el plano) en este caso, quien se posiciona detrás de cámara también cuestiona la poética del padre. Dedicándose a ver de otra forma (la de hacer cine) las imágenes que parecerían recuerdos domésticos, familiares, intensificando la percepción cotidiana. Con un relato paralelo al de la mujer que vacila con el cuchillo, en la película que Mercedes Gaviria ha ido a asistir (*La mujer del Animal*, 2016), aquí se graba al padre dormido y mareado, se pasa al mismo lado (detrás de cámara), pero de otro modo. Aunque desarmando un modo de representación, se es cuestionada también por el gesto violento que supone grabar al otro (el hermano), en un diálogo con lo visto y escuchado que pregunta por la contradicción de filmar una violación siendo del género privilegiado, también por el desapego, el testimonio, el silencio y hablar de violencia de género en un país que sufre una guerra.

Paisajes de la diferencia: lo menor, el tercer mundo, cine de mujeres, alteridades, fugas y regiones

...diré con toda sinceridad que me habría gustado más poder escribir poesías, novelas de ciencia ficción o hacer cine.
(Teresa de Lauretis)

- 12 Aunque el “giro regional” no fue llamado específicamente así en contextos académicos, que en países como Argentina se han caracterizado por una centralización correlativa a la producción audiovisual, se evidenció en una multiplicidad de publicaciones y prácticas de investigación o escrituras que utilizaban de modos más o menos críticos o definidos la categoría de “región”. Si bien la concentración y la centralización, tanto de la producción cinematográfica como de escritu-

ras de investigación o ensayísticas, no siempre fue así, y se incrementó durante la última dictadura militar, la noción de “centralización” sigue teniendo un sentido ambivalente en cuanto uno de los modos del discurso neoliberal a comienzos de los noventa consistía en la necesidad de “descentralizar” el estado argentino. Mientras que actualmente, ante un horizonte político de neoliberalismo supuestamente libertario, la noción es aplicada desde ese mismo centro institucional historiográfico y geopolítico, frecuentemente para historizar y cartografiar la producción realizada fuera del AMBA (Área Metropolitana de Buenos Aires) y, sobre todo, de la CABA (Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Como si hubiera un intento de saldar “la deuda interna” cultural argentina. Sin embargo, ese mismo intento, además de que parte desde las escrituras de grupos de investigación situados y formados en su mayoría en instituciones de la ciudad de Buenos Aires que centraron hasta hace poco su interés en producciones locales de esa región y no de otras del país, en algunos casos puede reproducir binarismos y subalternizaciones o proyecciones anticipadoras de imaginarios, tópicos e “identidades”. Incluso una suerte de “demanda de identidad” que no se produce en otros contextos: nadie pregunta cuál es la identidad o si debe buscarla una película realizada en Buenos Aires, se la suele considerar “cine nacional” o argentino. También pueden producirse paisajizaciones o provincializaciones determinadas por construcciones imaginarias respecto a qué temas o argumentos son “regionales”, mientras que nadie pregunta por la región en la que se sitúan películas que abordan temáticas “universales”. A veces al escribir las “historias locales” no sólo se las describe, sino que se las performa. El gesto cartográfico es ambivalente y puede tener una connotación colonialista.

- 13 En la mayoría de los trabajos enmarcados en el “giro regional” se considera la expansión digital que ha ampliado el acceso no sólo a los recursos técnicos, sino a la circulación y producción de imágenes (una de las dimensiones del actual a priori audiovisual antes descrito) que pueden atravesar fronteras. Al mismo tiempo, se describe el rol de instituciones que, aunque ampliaron sus márgenes de inclusión, de todos modos, siguen funcionando en sus procedimientos y administraciones de financiación de manera centralizada⁸. A su vez, la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (Ley de Medios, 2009) suele afirmarse como hito que produjo una reactivación de la producción

en distintas provincias. Los trabajos historiográficos o ensayísticos se producen generalmente a partir de la clasificación más convencional de regiones del país: Noreste, Noroeste, Cuyo, Patagonia (con algunas diferenciaciones más en el programa Polos Audiovisuales Tecnológicos), que se utilizan frecuentemente no sólo en concursos o desde la denominación provincial, sino también en las plataformas de video a demanda, o en la construcción de imaginarios regionales.⁹ Otras aproximaciones que pretenden ser reflexivas respecto a sus escalas, mencionan una variación deleuziana como geoestéticas en las que más que un eje temporal se abarca una espacialidad (Kriger, 2019, p. 18). A veces con otras dimensiones como las geografías afectivas, una redimensión de los paisajes desde movimientos de territorialización y desterritorialización, que va más allá de demarcaciones geopolíticas, vinculadas a extractivismos.

- 14 En este caso, interesa mostrar como el “a priori audiovisual digital” se entrecruza con la interseccionalidad género-geográfica y la idea de “paisaje de la diferencia”, al preguntar por el gesto ambivalente cartográfico (las escalas) y al abordar una producción aún más invisibilizada en los marcos “regionales”. Es decir, las de ensayos audiovisuales, medimétrajes, cortometrajes, documentales y realizadoras o personas marcadas por el género o desde experiencias fronterizas o en fuga, no sólo en sus trayectorias, sino también en las formas, como pueden ser los trabajos en “primera persona” de Gaviria Jaramillo, o de una realizadora de otra generación como Susana Blaustein Muñoz. Esta realizadora nacida en Mendoza, presenta una de esas trayectorias en fuga que quedaron muchas veces fuera de las historias del cine “regionales” y también fuera de las “nacionales”. Aunque el medimétraje *Susana* (Blaustein Muñoz, 1980) fue uno de los primeros, no sólo en Argentina, que se situaban en primera persona desde un archivo familiar visto desde otro lugar, en diálogo con un presente cuando la directora, actualmente también pintora, se encontraba viviendo fuera de Argentina, en San Francisco. Blaustein dirigió, entre otras películas, también junto a Lourdes Portillo *Las madres* (1985), pionera en abordar los testimonios de familiares de víctimas de la dictadura. *Susana* es asimismo de algún modo un ensayo filmado que mostraba una disidencia y desobediencia a las tecnologías del género instaladas, también desbordando un encasillamiento identitario, y

cuando estos modos de abordar las imágenes y los registros caseros familiares no se había instalado.



Documental *Susana* (1980)



Volante con imagen de una obra de Susana Blaustein - Muestra "Los seres que en mí habitan" (2023)

Biblioteca Pública General San Martín, Mendoza

- 15 Estas modulaciones se producen en cuanto el ensayo filmado o grabado es una práctica que atraviesa géneros y modalidades diversas y está siempre entre las dimensiones del cine documental, experimental, la ficción, la filosofía. Se trataría de una "fuga continua" que no "busca representar(se) una totalidad o arribar a ella" (Prividera, 2022, p. 81). A su vez, si la noción de paisaje es pensada más allá de una representación pictórica, gráfica o geográfica (Deleuze y Guattari, 1980), es posible articularla, agenciarla o ensamblarla con la enunciación ensayística de la diferencia siguiendo a Audre Lorde (2009, p. 378): "nuestro lugar era el hogar mismo de la diferencia, más que la seguridad de cualquier diferencia en particular". Este legado crítico y

de poética feminista fue retomado por otra gran ensayista y teórica del género y del cine, Teresa de Lauretis, cuando planteó que son las diferencias “internas a cada una de nosotras” y su conciencia las que permiten entender y aceptar las diferencias internas a las otras mujeres (De Lauretis, 2000, p. 8).

- 16 El concepto de “tecnologías del género” y del género como representación mostraba como su construcción se basa, como la ideología, en relaciones imaginarias. Una precisión y un pensamiento muchas veces desconocido en la actual diatriba contra la “ideología de género” en los medios y en la web. De Lauretis fue además quien no solo propuso la “teoría *queer*”, sino una genealogía que muestra que más allá de lo *queer* chic académico, toda producción y subjetivación *sudaca*, migrante, cuartomundista, subdesarrollada, entre otras alteridades, subalternidades y clasificaciones identitarias que se intersecan con el dispositivo sexo-genérico y a veces son proyecciones sociales, puede ser considerada un tanto *queer* o *cuir*, más allá de la identidad sexo-genérica y de las connotaciones académicas. Aunque esto no signifique negar la especificidad de las injurias, y la diferencia de quienes se injuria, de la homofobia, junto a todas las otras fobias posibles y del racismo¹⁰.
- 17 En otros trabajos (Ciancio, 2018), he abordado las modulaciones del concepto de tecnologías del género, sus cruces epocales, afinidades electivas en cuanto a las cineastas (Chantal Akerman, Agnès Varda) y a los debates semióticos (Umberto Eco, Pier Paolo Pasolini), pero principalmente en cuanto a sus diferencias con los estudios deleuzianos de cine y con el concepto de “devenir mujer”. Así como sus implicancias en las “tecnologías de la memoria”, la memoria como membrana de imágenes y la (pos)memoria. Preguntando, allí, de qué modo se producen nuevas subjetivaciones audiovisuales que van más allá del lugar de objeto de la representación. No sólo como sujeto de la misma, sino desmontándola o asumiendo su crisis, a su vez indagando cómo estas prácticas entre memorias, o “tecnologías de la memoria”, se intersecan con otros “pos” como el posporno. Este ensamblaje entre memoria y género no sólo se produce porque el género es una representación y es equiparable a la ideología en sentido althusseriano y porque algunas representaciones del horror o de la pobreza se asimilan a códigos pornográficos (como logró mostrar la sátira *Agarrando pueblo* y su manifiesto), sino porque parte de esta produc-

ción, como la de Carri, y a quienes se ha clasificado con estos conceptos, tienen probablemente en común la búsqueda, consciente o no, de salir de objeto de la representación, de atravesarla, mostrar sus fisuras y evidenciar lo irrepresentable. Por lo tanto se produce también una fuga de salida de la victimización, en la medida que los documentales y ensayos filmados de memorias críticas o (pos)memoria, construyeron diversas y nuevas capas enunciativas y mnémicas que atraviesan la subjetivación como víctima y producen otra como cineasta o practicante audiovisual.

- 18 Las producciones que se nombraron “posporno” hacia fines del siglo pasado (más recientemente así nombradas en el área hispanohablante), desde los márgenes de disidencia del feminismo o de un feminismo que se quería no sólo posporno y punk, sino también *queer*, proponían, según Paul B Preciado (2007), que “(...) el mejor antídoto contra la pornografía dominante no es la censura, si no la producción de representaciones alternativas de la sexualidad...”. Este feminismo se entendía idealmente como una plataforma artística y política, y sus modos de producción y circulación autogestivos, más allá del cine institucionalizado, invocando el *DIY* (*Do it Yourself*, “Hazlo tú mismo”), como alternativa a un feminismo estatal, académico o abolicionista, aunque a veces sin considerar la precariedad que supone.
- 19 Las variaciones filosóficas de Preciado (quien ha devenido cineasta con *Orlando, mi biografía política* [2023]), en el informe kafkiano *Yo soy el monstruo que os habla* (2020), plantearon algo que, de algún modo, desde determinadas condiciones de enunciación venimos preguntándonos hace tiempo. Al ser nombradas “mujeres”, “latinoamericanas”, “migrantes”, “extranjeras”, “errantes”, “sudacas”, “provincianas” ... entre otros muchos nombres de la subalternidad y de la alteridad (en otros términos, de un devenir), no hemos sido “universales” y a veces tampoco “nacionales”. Desde la perspectiva de Preciado, esto significa cargar con el peso de la identidad o, mejor dicho, de una suelta identidad. Identidad se equipara, en este contexto, no a un derecho, sino a subalternidad y, paradójicamente, a alteridad. La escritura y la experiencia de Preciado con algunos dilemas de la enunciación filosófica generizada, describen una diferencia (y una identidad subalterna, por decirlo de algún modo) ya conocida desde fuera por quienes no pertenecemos *a priori* a la enunciación universal filosófica desde la condición no sólo de género, sino geo política, cultural e his-

tórica, desde la tradición, o no tradición, en la que se nos sitúa. Esto sucede desde que el mundo se divide en mundos, en fronteras y en dos géneros, con la modernidad, el genocidio constituyente de América, la instauración del paradigma de la diferencia sexual y el binarismo.

Todos tenemos identidad. O, mejor dicho, nadie tiene identidad. Todos ocupamos un lugar distinto en una red compleja de relaciones de poder. Estar marcado con una identidad significa simplemente no tener el poder de nombrar como universal tu propia posición identitaria. (Preciado, 2020, p. 39)

- 20 Preciado dice esto desde un lugar ya reconocido, en fuga de la España profunda y provinciana, un lugar subalterno ante la cultura europea urbana, no así ante los contextos latinoamericanos, y se refiere al psicoanálisis, sus mitos elevados a ciencia que no serían “sino historias locales, relatos de la mente patriarco-colonial europea” (Preciado, 2020, p. 39). Es una forma de posicionarse que muestra un deseo de universalidad, diferente a una afirmación de alteridad como la que se propuso desde los conceptos levinasianos en el marco de otras filosofías como la de la liberación, con filósofos como Enrique Dussel, también oriundo del “interior” argentino, fallecido ayer. Preciado expresa, en todo caso, un deseo característico de ciertas formas conceptuales de la filosofía y en este caso, concretamente, para desmontar un dispositivo psi sobre un cuerpo y un discurso que eligen fugarse del género que les fue asignado. Salir de una jaula, la de la diferencia sexual, y en todo caso elegir otra.
- 21 Otras son las formas que adquirió una diferencia desde otra subjetivación como en el caso de un intelectual y cineasta como Pier Paolo Pasolini, al que también recurrió De Lauretis (1992) en sus ensayos sobre semiótica del cine. En este caso no sólo en los “cinemas” (unidad semiótica infinita que proponía Pasolini y que diferenciaba de los limitados morfemas), sino en el habla dialectal, las diferencias provincianas y campesinas en una obra no sólo cinematográfica, sino escribiendo poesía en friulano además de italiano, resistiendo a un *sensorium* unificador, sin plantear, al menos en términos teóricos, un regionalismo. Pero, el posicionamiento ya legitimado de Preciado dice algo que permite pensar los procesos de subalternización, no sólo de

límites y divisiones geopolíticas, sino también estéticas, fronteras y semiósferas audiovisuales.

- 22 Estas modulaciones en torno a identidades, diferencias e imaginarios, y a las diferencias imaginarias género-geográficas, diagraman un enfoque situado no sólo en el contexto de la producción audiovisual reciente, sino de los estudios y campos que la abordan como una trama, con cortes y diferencias, con realizadoras, críticas y teóricas anteriores. Teniendo en cuenta que al mencionar feminismos se trata de algo que tiene muchas más implicancias que un giro académico y que las olas feministas no llegaron ni se formaron o surfearon del mismo modo de uno y del otro lado del océano. Se trata entonces de una trama de diferencias, y del paisaje de la diferencia. No sólo con pioneras en el cine y el feminismo argentino como María Luisa Bemberg y Lita Stantic,¹¹ sino como Akerman, nombrada a veces *queer*, y Sara Gómez, negra, es decir sujetas a una subalternidad, según Preciado, a una identidad. Las dos últimas fueron, en diferentes contextos, interesoras en la redimensión de la forma, no sólo feminista, sino cinematográfica. La primera tuvo un lugar fundamental en la historia “universal” (es decir occidental) del cine y este aporte ha sido actualmente revalorado en las listas que, arbitrariamente, producen canon. Pero esta revalorización también provocó reacciones polémicas que muestran más que una crítica hacia la forma o hacia la arbitrariedad del canon, un malestar y misoginia propios de una industria que ha hegemonizado y performado formas de ver y de representación desde una cierta y supuesta mirada masculina. La obra de Akerman tuvo también un lugar ineludible en la producción teórica en torno al “cine de mujeres”, la cual, a mediados de los ochenta, nombraron así no sólo Teresa de Lauretis, sino también Deleuze en el mismo capítulo en el que se dedica al cine político, al cine del “tercer mundo” como “cine menor” (Deleuze, 1985). Mientras que la obra inconclusa de Sara Gómez, latinoamericana y negra, menos conocida que la de Akerman, produjo un paisaje oposicional (hooks, 1992) feminista en el marco de la revolución cubana, sus imaginarios y montajes cinematográficos, citando documentales realizados al margen de la producción centralizada en Buenos Aires, como *Tire Dié* (1960) de Fernando Birri.
- 23 Akerman, junto a Agnès Varda, con quien trabajó Sara Gómez en Cuba, configuraron junto con otras realizadoras la noción de “cine de mujeres” que se describe en el mismo capítulo que Deleuze aborda el

“cine menor”. En los ensayos deleuzianos la noción de cine de tercer mundo y cine menor era fabuladora de fugas de una tradición, formas, esquemas y narrativas afectadas por el fascismo, el nazismo o el nacionalismo capitalista en el cine político europeo y en el norteamericano. Como si, en este momento, la imagen-tiempo se fugara de sí misma. Pero, esta valoración casi utópica de Deleuze se limita a unas pocas producciones como las del Cinema Novo y no tiene en cuenta acontecimientos fundamentales para el cine latinoamericano como fueron la revolución cubana (vista desde una mirada única, crítica y feminista por Sara Gómez) y luego las dictaduras militares.

- 24 Este último concepto deleuziano de “lo menor”, que se relacionaba con el cine de mujeres y que podría relacionarse con el de región, más allá de la macrocategoría de Tercer Mundo (y de su reinención en Deleuze en minúsculas y como espacio creativo más que geopolítico) vinculado al Tercer Cine y a las vanguardias de los sesenta, fue también críticamente resituado en la cinematografía local en torno al debate sobre Nuevo Cine Argentino, cuando el contexto de crisis y poscrisis del 2001 hegemonizó las líneas de producción y crítica, más que la cuestión del género y los feminismos. Reverdecidos recién en los últimos diez años, más allá del cine y lo audiovisual, con las movilizaciones en torno a la IVE (Interrupción voluntaria del embarazo) y el *Ni una menos* y las repercusiones locales, también críticas, de acciones como las del *Me Too*.

Cartografiar otras imágenes- memorias, archivos y cuerpos preguntando por el gesto carto- gráfico y sus escalas

- 25 Al repensar una nueva cartografía y paisajes (en sentido deleuzo-guattariano y no sólo geográfico, sino en cuanto multiplicidad y como paisaje social y político) del audiovisual y de la diferencia ¿es posible producir otra modulación de la categoría de región, sus alcances y límites como afirmación de diversidades y diferencias, sin reproducir un binario desde las dualidades que a veces se instalan desde la academia? En un país como Argentina estructuralmente centralizado y

concentrado, es necesario producir archivos e inventariar una producción que ha quedado invisibilizada, y actualmente esto se está haciendo. Pero las categorías que suelen configurar escalas: región/centro, nación; local/ nacional, universal, cosmopolita; provincias/ CABA, AMBA, nación; federal/ centro, unitario; independiente/ industrial; interior/ capital; ficción/ documental, son modos de nombrar que producen por momentos una dualidad y una identificación limitante. Aquí es necesario observar que la utilización de la categoría de región (como la de identidad, género y otras), es relacional y ambivalente en su función. Si en las cartografías e historias nacionales se utiliza para construir mapas de la producción en las provincias o fuera de la CABA, a nivel mundial se utiliza, a su vez, para englobar grandes regiones e imaginarios y regiones imaginarias. Por ejemplo “América Latina”. En otro sentido, podemos preguntarnos cómo pensar su interseccionalidad con el género, cuando éste muta más allá de binarismos y fronteras.

- 26 Con respecto al otro giro mencionado, el archivístico, en *Pirotecnia*, *Como el cielo después de llover*, *Cuatreros* y *Adiós a la memoria*, el archivo es recorporizado desde una narración, un montaje y un desmontaje de modos de representación, que no pretenden la objetividad del archivo histórico sino presentar laberintos de la memoria y de las imágenes, preguntar por las imbricaciones entre imágenes, procesos políticos y sociales y subjetivaciones, donde en última instancia como ha manifestado Carri, el archivo es el cuerpo. Los dos últimos muestran continuidades y discontinuidades con *M* y *Los Rubios* (ante el cual se posicionara críticamente Prividera) se realizaron desde CABA (aunque se extiendan a paisajes como el chaqueño) y circularon, así como las otras producciones vinculadas (*Operación fracaso* y *el sonido recobrado*), principalmente en salas, museos y espacios de la memoria de la ciudad de Buenos Aires, aunque también en plataformas virtuales. Mientras que *Como el cielo después de llover*, lleva al interior de un archivo familiar y afectivo y una experiencia de rodaje, no sólo la pregunta por el lugar y la voz de la madre, sino aquella que circunda algunos de los malestares de mujeres y posiciones feminizadas en el cine. Preguntas que continuaron en otros espacios de reflexión en muestras y festivales, como el GRABA donde surgió un diálogo con la realizadora y sonidista (Ciancio, 2023). Sin remedar victimizaciones o punitivismos, en algunos espacios se reto-

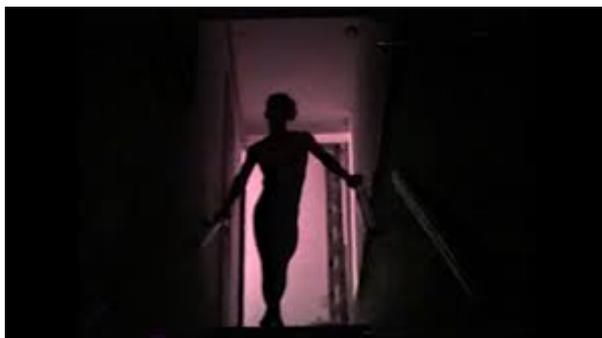
maron preguntas sobre las divisiones del trabajo jerarquizadas, generalizadas y centralizadas, que caracterizan a la industria del cine. Cómo se relacionan, y diferencian, con estéticas, modos artesanales, de autogestión o alternativos, en un contexto donde no existe una industria establecida. Por otro lado, y en algunos momentos cruzándose (Albertina Carri ha trabajado desde el corto *Pets* [2014] hasta la película *Las hijas del fuego* [2018] con imágenes del porno), se intensificaron prácticas de video y performance y producciones ensayísticas a partir de activismos como el posporno (Mullally y Florenchie, 2022), los cuales, aunque vinculados a la red y el ciberespacio, intentan producir no sólo por fuera de la industria del porno sino de las plataformas *mainstream* y desde corporalidades diversas. Una de estas producciones que muestra una memoria de estos activismos es la video-performance *Cuerpas y cuerdas* (2015) de Constanza Álvarez Castillo (Missogina), así como, de otro modo, los numerosos videos de Leonor Silvestri, acerca de discapacidad. Si hubiera que pensar de qué modo se relacionan estas prácticas con los documentales y producciones que se enmarcaron, conflictivamente, en la (pos)memoria, serían como se mencionó antes, al menos dos cuestiones. Por un lado, un cierto desmontaje o desperformatización de los modos de representación anteriores. En el caso de Argentina, no sólo las alegorías de la dictadura sino otros modos de representación del documental y del trabajo con el testimonio y el archivo, así como la puesta en cuerpo como firma. Por otro, aunque relacionado con el anterior, con una búsqueda que implica una salida de objeto de la representación a sujeto de la misma, en el trabajo de cuestionarla, desmontarla de formas que “ven por” o “producen una imagen y una memoria por”.

- 27 Una de las tendencias actuales es, así, no sólo des/re/montar archivos, al mismo tiempo que el concepto de archivo muta y se ablanda con variaciones como los archivos efímeros, errantes, sentimentales y con lecturas feministas, disidentes y a contrapelo de los archivos institucionalizados. También es recuperar otras memorias y corporalidades de lo que suele considerarse minorías y que, en muchos casos, salen de la producción centrada en Buenos Aires, o que durante mucho tiempo sólo formaron parte de archivos policiales o médicos, en lo que respecta a las instituciones gubernamentales. De algún modo se produce así un devenir “archivo” (aunque *strictu sensu*, para Deleuze por ejemplo, el devenir no es archivo) de imágenes, escritu-

ras, diarios, fotos, videos, narrativas en primera personas de minorías y subjetividades históricamente excluidas o patologizadas, como las de personas trans y travestis.

- 28 Por ejemplo, estas otras memorias y archivos aparecen en los largometrajes de Carina Sama *Madam Baterflai* (2014) o *Con nombre de flor* (2019). El primero arriesga un retrato coral de travestis que viven en Mendoza, algunas de origen rural, el segundo, aunque ubicado en Buenos Aires, está dedicado a Malva, travesti chilena de 95 años. Las imágenes con las que dialoga la directora, y donde hay un diálogo también con Malva, son de algún modo un archivo póstumo de la excepcionalmente larga vida de la protagonista, quien recurre a la estrategia corporal del escorzo, ante la cámara de Sama, poniendo en vilo la posibilidad de una mirada, espectadora o directiva, demasiado frontal y objetivante.
- 29 Mientras que en *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), situado en Córdoba, Agustina Comedi también trabajó, como en algunos de los documentales anteriores, con un archivo familiar en VHS, principalmente grabado por su padre, desterritorializándolo del mundo privado. Desde la voz y los subtítulos se hace presente un ahora en primera persona en diálogo con las imágenes, con testimonios de militancias políticas, de lo que hoy se llama diversidad sexual, durante los setenta y los ochenta, cuando, como se escucha en uno de ellos, “los calabozos se empezaron a llenar de putos”, en un momento en que la homosexualidad (femenina y masculina) eran también cuestionadas por algunas organizaciones militantes diezmadas. El documental supuso un intenso trabajo de edición de Valeria Racioppi (que en algunos momentos se autoevidencia) con los testimonios. Este trabajo de archivo también continúa, más allá del archivo familiar, en el corto *Playback. Ensayo de una despedida* (Comedi, 2019). Aunque en este caso desde la narración en primera persona de La Delpi, también se trabaja con archivos en VHS para entrever y escuchar los fragmentos de una memoria trans. El ensayo es un archivo de luchas con uniformes de lentejuelas y “nombres de guerra” como La Colo, Luisa Laine, La Gallega, Ivana... en “La Piaff”, donde las drags del grupo Kalas no sólo hacían playback de canciones de divas para rozar, noche tras noche, la vida que el mundo les negaba hacia los fines formales de la dictadura. También inventaban decretos (“Todo gay, habido y por haber, puede salir vestido de mujer sin tener problemas”, “Todo poli-

cía use un uniforme rosa con zapatos de tacón y moño de raso atrás...” y finales felices, como el que el corto ensaya en su edición, para La Gallega, para quien no llegaron hasta Córdoba los antirretrovirales en 1996.



Playback. Ensayo de una despedida

- 30 Entre otras producciones no directamente relacionadas con la cuestión de la memoria de disidencias o militancias, pero que muestran el acrecentamiento de la presencia de realizadoras y productoras, así como otros modos de producción, se encuentra *Hermanas de los árboles* (2018) de Camila Menéndez y Lucas Peñafort, cineastas de Mendoza, con trayectorias en diferentes lugares. Este último documental, producido fuera de los circuitos tradicionales y como una búsqueda de etnografía sensorial más que observacional, se ubica en Rajasthan en un pequeño pueblo, Piplantri, donde un grupo de mujeres desafía la tradición sobre la vida y la muerte, el nacimiento y supervivencia determinados por el género y el sexo femeninos. La ceremonia de plantar 111 árboles por el nacimiento de cada niña, la sequía y la explotación minera, los diálogos con las mujeres que llevan adelante el proyecto y con quienes se comprometen en dejar estudiar a sus hijas, todos estos acontecimientos y la cotidianeidad, emergen a través de la cámara, la fotografía y el montaje de Menéndez. Mientras que *Primas* (2017) de Laura Bari, cineasta de Mendoza que reside en Canadá, es otro documental que relanzó nuevamente una pregunta quizá demasiado ambiciosa, pero que circula desde hace años en feminismos y otros activismos, si el arte cura y qué pueden los cuerpos no sólo ante las violencias, sino ante las representaciones que los oprimen. En este documental, los planos de piel y la corporalidad desperforman la violencia representacional mediática.

- 31 La corporización de la memoria en el cine a través de prácticas como el documental y el ensayo filmado se encuentra hoy ante el desafío de un dispositivo que produjo archivos, imaginarios y memorias vinculados a otros dispositivos de representación históricos, políticos y sociales, es decir al presente. Se encuentra, además, como devenir y ensamble que atraviesan representaciones, en tensión y al mismo tiempo como posibilidad de resistencia y creación. No sólo con las nuevas tecnologías y el a priori audiovisual que atraviesa la vida cotidiana, intensificado desde la pandemia de COVID19 en marcos virales, sino con colectivos y corporalidades que no fueron solamente olvidados en la representación estereotipada, sino muchas veces performados anticipando y obturando sus potencialidades.

BIBLIOGRAPHY

(et Filmographie)

Atehortúa, Federico, *Pirotecnica*, 2019.

Bari, Laura, *Primas*, 2017.

Blaustein Muñoz, Susana, 1980.

Carri, Albertina, *Cuaterros*, 2016.

Carri, Albertina, *Los rubios*, 2003.

Castillo, Alejandra, *Adicta imagen*, Buenos Aires, La Cebra, 2020.

Ciancio, Belén, "Como el cielo después de llover: entreviendo y escuchando a Mercedes Gaviria Jaramillo", *Imagofagia*, n° 27, 2023, p. 338-349.

Ciancio, Belén, *Estudios sobre cine: (pos)memoria, cuerpo, género*, Buenos Aires, Biblos, 2021a.

Ciancio, Belén (comp.), *Imágenes paganas. Otras memorias, otros géneros*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2021b.

Ciancio, Belén, "Bodies, Gestus, Becoming: Cinema as a Technology of Gender

and (Post) memory", *Deleuze and Guattari Studies*, N° 12 (4), 2018, p. 555-571.

Comedi, Agustina, *El silencio es un cuerpo que cae*, 2017.

Comedi, Agustina, *Playback. Ensayo de una despedida*, 2019.

De Lauretis, Teresa, Alicia, *ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, Cátedra, 1992.

De Lauretis, Teresa, *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid, horas y HORAS, 2000.

De Lauretis, T., & Mayorga, S., « Repensando el cine de mujeres Teoría estética y feminista », *Debate Feminista*, 5, 1992, p. 251-277.

De Lauretis, Teresa, « Género y teoría Queer », *Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer* Vol. 21 - n° 2, 2015, p. 107-118.

De Lauretis, Teresa, « La tecnología del género », *Mora. Revista del Área Inter-*

- disciplinaria de Estudios de la Mujer* n° 2, 1996, p. 6-34.
- Deleuze, Gilles, *L'image-temps. Cinema* 2, Paris, Minuit, 1985.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mille plateaux: capitalism et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980.
- Hirsch, Marianne, *La generación de la posmemoria, Escritura y cultura visual después del Holocausto*, Madrid, Carpe Noctem, 2015.
- hooks, bell, "The Oppositional Gaze. Black Female Spectators", en *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992, p. 115-131.
- Kruger, Clara (ed.), *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*, New York, Peter Lang, 2019.
- Lorde, Audre, *Zami una biomitografía. Una nueva forma de escribir mi nombre*, Madrid, horas y HORAS, 2009.
- Menéndez, Camila y Peñafort, Lucas, *Hermanas de los árboles*, 2018.
- Mullally, Laurence y Florenchie, Amélie (coords.), « Desposesión. Postporno feminista en América Latina y España », *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, n° 19, 2022.
- Preciado, Paul B., *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*, Barcelona, Anagrama, 2020.
- Preciado, Paul B., *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*, Madrid, Espasa Calpe, 2008.
- Preciado, Paul B., « Mujeres en los márgenes », *Diario El País*, 13 de enero del 2007, [https://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html (6 octubre 2023)]
- Prividera, Nicolás, *Cine documental: la pasión de lo real*, Buenos Aires, La Marca, 2022.
- Prividera, Nicolás, *Adiós a la memoria*, 2020.
- Prividera, Nicolás, M, 2007.
- Sama, Carina, *Madam Baterflai*, 2013.

NOTES

1 La denominación de "giro" se instaló a partir del "giro lingüístico" con Richard Rorty, luego fue expandiéndose a la nomenclatura académica con distintas versiones (subjetivo, visual, icónico, poscolonial, afectivo...). Algunas versiones pretendían ir más allá de lo lingüístico como el "giro pictórico" (W.J.T. Mitchell). En todo caso, al utilizar esta terminología soy consciente de que es un artefacto académico que puede dar por supuesto que una perspectiva o dimensión no estaba presente hasta entonces o puede segmentar el *sensorium*, como puede ocurrir cuando, por ejemplo, en el marco del giro visual se incluye al cine donde no sólo interviene lo visual, sino el sonido.

- 2 En el ensayo filmado se incluye un corto de terror amateur filmado por Prividera en su adolescencia.
- 3 En 1999 se declaró una ley para la creación de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN), pero no termina de constituirse y la mayoría del material de cine mudo se ha perdido y sigue perdiéndose el sonoro. Parte del material con el que trabaja Carri proviene del archivo de Fernando Martín Peña y del Museo del Cine, materiales de difícil acceso. El catálogo de Memoria Abierta, puede consultarse en <https://memoriaabierta.org.ar/la-dictadura-en-el-cine>. Sin embargo, faltan algunas producciones, o resulta difícil encontrarlas en el catálogo, como el documental *Treinta y dos* de Ana Mohaded (2012), quien también ha escrito acerca de la producción audiovisual en Córdoba.
- 4 El texto de la voz en off proviene de un trabajo de lectura performática *El affaire Velázquez* que hiciera Carri en el marco de un ciclo *Mis Documentos*, dirigido por Lola Arias, donde se presentaban proyectos truncos.
- 5 Paisaje puede ser entendido en el sentido deleuzo-guattariano que supone agenciamientos típicos de la cultura occidental y otros conceptos como “máquina abstracta” y el de “rostridad”, por ejemplo. La desterritorialización del cuerpo implica una reterritorialización en el rostro, que funciona también como primer plano, no sólo rostro humano. En una nota, siguiendo a Maurice Ronai, Deleuze y Guattari señalaban como el paisaje remite a una semiótica: la geografía es política e implica relaciones de poder, el paisaje puede funcionar como “rostro de la patria o de la nación”, con todo lo que implican estos conceptos en los estados nacionales europeos (Deleuze y Guattari, 1980, p. 221).
- 6 A diferencia de otros contextos, como el norteamericano, donde la denominación “independiente” o “indie” suele referirse a películas realizadas fuera de grandes circuitos comerciales o Hollywood, en Argentina al no existir esa tradición afianzada de grandes estudios o productoras *mainstream*, suele utilizarse para nombrar la producción de cine argentino realizada fuera de los circuitos de escuelas, instituciones como el INCAA (como el caso de Llinás), o en provincias donde no existen modos de producción industrializados como en Buenos Aires.
- 7 Tanto Federico Atehortúa como Mercedes Gaviria Jaramillo se formaron en Buenos Aires, el primero también en el máster en Documental de Creación, Universitat Pompeu Fabra, desde donde parece haber surgido este documental.

8 En el caso del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales), el concurso Raymundo Gleyzer ha sido una de las nuevas vías de acceso desde los márgenes o desde otras regiones del país. Pero además de demandar diferentes procesos y requisitos desde CABA (Ciudad Autónoma de Buenos Aires) o desde una provincia donde no hay sedes administrativas del INCAA (a diferencia de otras instituciones como la ENERC, Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica), el concurso se presentaba hasta el 2019 con un Jurado Capacitador Nacional (guionistas, directores, productores) y otro Regional (productores, realizadores), mostrando la diferencia en la valoración de los roles. La regionalización para los concursos entendemos que funciona como una especie de “discriminación positiva”, pero esto no quita que sea problemática como categorización en lo que respecta a los imaginarios que supone. Por otro lado, es necesario mencionar que el INCAA, como otras instituciones, estuvo en la mira de la campaña de la “motosierra” del actual presidente Javier Milei, aunque la principal fuente de financiamiento del INCAA es el Fondo de Fomento Cinematográfico (Ley 24.377, conocida como “ley de cine”), integrado de manera autónoma mediante impuestos a la venta de entradas y a la facturación de los canales de TV y servicios de cable, entre otros.

9 Uno de los ciclos organizados por la plataforma Cine.Ar.Play, una de las más importantes para la circulación de la producción cinematográfica local, y que el gobierno actualmente amenaza con cerrar, precisamente se llama “Paisajes” y está dividido en regiones. Las películas se incluyen teniendo en cuenta el paisaje o la región más como locación que como lugar de producción o de procedencia o formación de las personas que trabajan en ellas. <http://www.incaa.gov.ar/?s=paisajes>

10 “El término *queer* tiene una larga historia; en inglés existe desde hace más de cuatro siglos, y siempre con denotaciones y connotaciones negativas: extraño, raro, excéntrico, de carácter dudoso o cuestionable, vulgar. En las novelas de Charles Dickens, *Queer Street* denominaba una parte de Londres en la que vivía gente pobre, enferma y endeudada”. Teresa de Lauretis, “Género y teoría Queer”, *Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer* Vol. 21: n° 2 (2015): 109.

11 Considero que las variaciones de los feminismos, y sus diferencias entre interseccionalidades y con los estudios de género, pueden abordarse en los estudios sobre cine en Argentina a partir de diversos umbrales (Ciancio, 2021a).

ABSTRACTS

Español

El “a priori audiovisual”, como dispositivo y condición de enunciación actual que va más allá de un campo específico, se entrecruza con la interseccionalidad género-geográfica como “paisaje de la diferencia”. Una trama de feminismos, estudios de género y variaciones filosóficas, ¿qué implican a la hora de pensar la producción vinculada al “giro regional” y al “archivístico” entre otros? ¿cómo se conectan estos conceptos con aquellos que se producen alrededor de una geoestética, una geografía de los afectos y con los conceptos deleuzianos y deleuzo-guattarianos: (des)(re)territorialización, paisaje, cine y literatura menor o tercer mundo? ¿cómo abordar críticamente una genealogía del concepto de región y todo aquello a lo que suele atribuirse una identidad audiovisual subalterna, forzosamente “independiente”? Este ensayo es, más que un análisis de películas, un *work in progress* para cartografiar formas audiovisuales “menores”, “fronterizas”, “regionales”, mutantes, documentales, ensayos filmados y audiovisuales, y otras producidas o situadas fuera de una región centralizada. Situándose entre fronteras geoestéticas y del género (sus dimensiones como tecnología social, performativas, su relación con activismos feministas, disidencias sexo-genéricas y no binarias) y de lo que suele considerarse “géneros cinematográficos”, que van más allá del marco nacional. Pero, también se propone como primeros apuntes para desautomatizar el gesto cartográfico regionalista, preguntando cómo se construyen sus escalas a veces duales, conceptos, perceptos, archivos, memorias, en el marco de los estudios y campos que la abordan.

English

The audiovisual a priori, as a device and condition of actual enunciation that goes beyond a specific field, intersects with geographical-gendered intersectionality as a "landscape of difference". What does the weaving of feminisms, gender studies, and philosophical variations imply when we need to thinking about a production linked to the "regional turn" and the "archive turn", among others? How do these concepts relate to those produced around geoaesthetics, a geography of affects, and Deleuzo-Guattarian concepts: (de)territorialization, landscape, cinema and minor literature or the Third World? How can we critically approach a genealogy of the concept of region and of all the productions to which we usually attribute a subordinate, necessarily "independent" audiovisual identity? Rather than an analysis of films, this essay proposes a work in progress to map "minor", "border", "regional", mutant audiovisual forms, documentaries, filmed and audiovisual essays, and other forms produced or located outside a centralized region. It lies between geo-aesthetic and gender boundaries (as a social technology, performative technology, in relation to feminist, gender-dissident and non-binary activism) and what are usually considered "cinematic genres", which go beyond the national framework. However, it is also conceived as a series

of first points of reference to un-automate the regionalist cartographic gesture, by questioning the way in which its scales, sometimes dual, its concepts, percepts, archives, and memories are constructed, within the framework of the studies and fields that address this cartography.

Français

L'a priori audiovisuel, en tant que dispositif et condition d'énonciation actuelle qui dépasse un champ spécifique, croise l'intersectionnalité géographico-générée en tant que « paysage de la différence ». Qu'implique le tissage que composent féminismes, études de genre et variations philosophiques, quand il s'agit de penser une production liée au « tournant régional » et au « tournant de l'archive », entre autres ? Comment ces concepts s'articulent-ils avec ceux produits autour d'une géoesthétique, d'une géographie des affects et avec les concepts deleuziens et deleuzo-guattariens : (dé)(re)territorialisation, paysage, cinéma et littérature mineure ou tiers-monde ? Comment aborder de manière critique une généalogie du concept de région et de toutes les productions auxquelles on attribue habituellement une identité audiovisuelle subalterne, forcément « indépendante » ? Plutôt qu'une analyse des films, cet essai propose un exercice visant à cartographier des formes audiovisuelles « mineures », « frontalières », « régionales », mutantes, des documentaires, des essais filmés et audiovisuels, et d'autres produits ou situés en dehors d'une région centralisée. Il se situe entre les frontières géo-esthétiques et de genre (comme technologie sociale, performative, en rapport avec les activismes féministes sexodissidents et non-binaires) et ce que l'on considère habituellement comme des « genres cinématographiques », qui vont au-delà du cadre national. Mais, il est également conçu comme une série de premiers repères pour désautomatiser le geste cartographique régionaliste, en questionnant la façon dont se construisent ses échelles, parfois duelles, ses concepts, percepts, archives, ses mémoires, dans le cadre des études et des champs qui abordent cette cartographie.

INDEX

Mots-clés

A priori audiovisuel, cartographies, essai filmé, archive, genre, région

Keywords

Audiovisual a priori, cartographies, filmed essay, archive, gender, region

Palabras claves

A priori audiovisual, cartografías, ensayo filmado, archivo, género, región

AUTHOR

Belén Ciancio

Belén Ciancio trabaja en docencia e investigación en CONICET. Estudió filosofía, después de diversos trabajos se doctoró en la Universidad Autónoma de Madrid con una tesis acerca de los estudios sobre cine, es máster por la Universidad de Salamanca y por la Universidad de Toulouse. Ha publicado varios ensayos y artículos acerca de cine y filosofía, Gilles Deleuze, modulaciones entre memoria y género, en revistas especializadas y los libros *Estudios sobre cine: (pos)memoria, cuerpo, género* (Biblos, 2021) e *Imágenes paganas: otras memorias, otros géneros* (comp., Imago Mundi, 2021). Coordina proyectos de investigación, acompaña y dirige tesis. Actualmente terminando el ensayo filmado independiente *Congresos, fracaso de una tesis (o, ¿acaso soy una bruja y mi madre es el diablo?)*
belenciancio@gmail.com