

Nacidas en llamas. Materialidades, cuerpos y espacios soñados en *Las hijas del fuego* y *Sol Alegria*

Por Iván Zgaib*

Resumen: *Sol Alegria* (Tavinho Teixeira, 2018) y *Las hijas del fuego* (Albertina Carri, 2018) son dos películas recientes de Brasil y Argentina que permiten repensar las intersecciones entre las poéticas del cine latinoamericano contemporáneo y el presente histórico. Partiendo de un enfoque afectivo, más allá de la categoría de representación, este texto propone concentrarse en la materialidad de las películas para observar sus operaciones de extrañamiento sobre el espacio y los cuerpos. Al alejarse de la representación verosímil del territorio, los films habilitan algo más: una reflexión de lo sensible donde el espacio se performa y se modula para habilitar accesos alternativos al mundo del presente.

Palabras clave: cine latinoamericano contemporáneo, espacialidad, materialidades, extrañamiento, presente histórico.

Nascidas em chamas. Materialidades, corpos e espaços sonhados em *Las hijas del fuego* e *Sol Alegria*

Resumo: *Sol Alegria* (Tavinho Teixeira, 2018) e *Las hijas del fuego* (Albertina Carri, 2018) são dois filmes recentes do Brasil e da Argentina que nos permitem repensar as interseções entre a poética do cinema latino-americano contemporâneo e o presente histórico. Partindo de uma abordagem afetiva, para além da categoria da representação, este texto se propõe a concentrar-se na materialidade dos filmes para observar suas operações de estranhamento no espaço e nos corpos. Afastando-se da representação credível do território, estes filmes possibilitam outra coisa: uma reflexão do sensível onde o espaço é performado e modulado para possibilitar acessos alternativos ao mundo do presente.

Palavras-chave: cinema latino-americano contemporâneo, espacialidade, materialidades, estranhamento, presente histórico.

Born in Flames. Materialities, Bodies and Spaces in *Las hijas del fuego* and *Sol Alegria*

Abstract: *Sol Alegria* (Tavinho Teixeira, 2018) and *Las hijas del fuego* (Albertina Carri, 2018) are two recent films from Brazil and Argentina that allow us to rethink the intersections between the poetics of contemporary Latin American cinema and the historical present. Starting from an affective approach, beyond the category of representation, this article proposes to concentrate on the materiality of films to observe their estrangement strategies on space and bodies. By moving away from the credible representation of the territory, these films enable something else: a

reflection of the sensible where space is performed and modulated to enable alternative accesses to the world of the present.

Key words: contemporary Latin American cinema, spatiality, materialities, estrangement, historical present.

Fecha de recepción: 27/07/2021

Fecha de aceptación: 27/03/2022

I. Más allá del verosímil: los cines argentinos y brasileños bajo el extrañamiento

Pensar la relación entre las películas y su presente implica, de alguna manera, volver a habitar un espacio de tensiones germinales; aquellas que estremecen al mito fundacional del cine. Hija maldita de la técnica, la imagen en movimiento es a la vez icono e índice; algo semejante a los objetos y cuerpos de nuestro mundo y además una huella, una prueba tangible de que esas figuras espectrales habrían tenido correspondencia en la realidad concreta. Quizás por eso no resulta azaroso que las discusiones entre el cine y la política reaparezcan una y otra vez en los campos de estudios académicos y de la crítica. Una pregunta recurrente, siempre controvertida: ¿tiene el cine un compromiso especial en el registro fiel del presente? Y si así fuera, ¿cómo se trama aquel tejido vincular que parece llevarnos de regreso hasta una suerte de *big bang* cinematográfico?

En el caso de los cines argentinos y brasileños contemporáneos, los debates exigen una actualización que contemple directores y estéticas en emergencia. Los abismos entre ciertas lecturas canónicas y las obras recientes de Brasil son en ese sentido notorios. Mientras a comienzos del nuevo siglo autores como Ivana Bentes (2003) y Luiz Zanin Oricchio (2003) hablaban de una representación despolitizada del espacio, en los últimos años distintos pensadores llamaron la atención sobre la emergencia de una nueva generación de cineastas sintonizados con los

movimientos sísmicos de la escena política nacional¹ (Araújo 2018; Solomon 2018; Koza 2019). Directores como Adirley Queirós, André Novais, Luiz y Ricardo Pretti, Juliana Antunes y Gustavo Vinagre: todos ellos, cada uno con sus matices, ofrecieron una radicalización del vínculo entre las poéticas y el presente histórico, invocando tanto retratos de comunidades posibles como los fantasmas de una democracia quebrada y la fuerza de una derecha en ascenso.

En Argentina, la dimensión política ha gestado una discusión recurrente en el cine contemporáneo nacional, expresado especialmente en la polémica entre Gonzalo Aguilar (2010) y Nicolás Prividera (2014). Mientras el primero reconocía nuevas miradas donde lo político se construye tangencialmente, el segundo contraargumentaba que el cine argentino reciente carece de una perspectiva histórica y política. Incluso pensando en posterioridad al agotamiento del Nuevo Cine Argentino, Prividera continúa señalando la reproducción de limitaciones viejas: la superación trunca de un realismo minimalista a través de un gesto estético vacío; la imposibilidad de abrirse al mundo fuera de la pantalla; la representación de criaturas solitarias sin sentido de pertenencia más allá del propio grupo afectivo. Acá, una revisión de los films estrenados en los últimos seis años también exige repensar aquella cerrazón histórica y social que percibe Prividera. Sin ir más lejos, el grupo de directores que marcó la escena del mainstream nacional estos años —desde Damián Szifrón y Santiago Mitre, hasta Mariano Cohn, Gastón Duprat y Armando Bó Jr.— inauguró una combinación particular: un cine industrial con cierta estilización de las formas, alejado de las concepciones tradicionales del entretenimiento e interesado en representar ciertos tópicos de la agenda pública. Sus representaciones —a rasgos generales, de una comunidad fragmentada donde

¹ De acuerdo con Victor Guimarães (2019), este giro en la escena brasileña puede identificarse a partir de las movilizaciones populares que marcaron la vida política durante el año 2013, con reclamos hacia el gobierno de Dilma Rousseff por los aumentos del transporte público y la proporción de fondos estatales dirigidos al evento de la Copa Mundial de fútbol. En tanto el cine realizado anteriormente permanecía reacio a abordar la historia del país, “después de 2013/2014, el cine brasileño vuelve a hablar en términos nacionales y a pensar qué estamos viviendo, qué es la historia” (2019: 130).

ninguna construcción colectiva y política parece posible— pueden problematizarse en términos ideológicos, pero eso no quita que las películas ensayen su propia lectura de la coyuntura histórica.² Más allá de las lecturas políticas, tanto estos films como otros que aparecen fuera del mainstream, deben leerse en los términos de sus poéticas: una fuga de las experimentaciones agotadas por gran parte del cine independiente. Es decir, una alternativa a las películas que se encerraron en una estética minimalista, la construcción de dramas de baja intensidad, registros contemplativos y un repliegue hacia el plano de la intimidad.



Sol Alegria (2018), Tavinho Teixeira

Me interesa, desde este panorama heterogéneo, recuperar dos películas que expresan maneras peculiares de vincularse con el presente histórico. Pero esas maneras no están aferradas a un verosímil realista, sino que se valen de la

² Si bien podría resultar arbitrario conceptualizar el cierre de esta década en términos abstractos, en términos concretos supone las oscilaciones fácticas entre las políticas progresistas del kirchnerismo, con sus alcances y contradicciones, y la restauración conservadora del macrismo. Ese es el marco sobre el cual se ubican las representaciones de este grupo de directores, donde films como *Animal* (Armando Bó, 2018) y *4x4* (Mariano Cohn, 2019) pueden pensarse como intentos de narrar la idea de “grieta” que circula en el discurso público.

exacerbación del artificio como una operación de extrañamiento sobre el espacio y la relación entre los cuerpos. Por un lado, *Las hijas del fuego* (2018), de Albertina Carri: una road-movie fogosa que sigue la odisea de unas chicas por la Patagonia, mientras sueñan con filmar una película porno. Por otro lado, *Sol Alegria* (2018), de Tavinho Teixeira: una utopía tropicalista cuyos héroes forman una comunidad deseante con la pulsión de abrirse paso por el Brasil profundo hasta asesinar al Pastor Tisérias, el nuevo candidato a presidente que quiere controlar los cuerpos en cada rincón y dormitorio del territorio brasileño. Tanto una película como otra podrían pensarse en términos de las representaciones que construyen sobre determinados hechos de la realidad social. En el caso de *Las hijas del fuego*, la concientización en torno al machismo depredador y las luchas de liberación por parte de los movimientos de género en Argentina —expresados en el colectivo Ni Una Menos y en los reclamos por la legalización del aborto, así como en las leyes del matrimonio igualitario y de identidad de género pujadas por las disidencias sexuales—. En la película de Teixeira, los reclamos de la izquierda y de los movimientos de género junto a la avanzada conservadora en Brasil —captando algo del espíritu de época desatado con el golpe a Dilma Rousseff, pero también adelantándose a la llegada de Jair Bolsonaro al poder, como si el film invocara una suerte de ficción profética o especulativa—.

Sin embargo, los procedimientos que ponen en juego estos films ejercen un distanciamiento con respecto al mundo real, al mismo tiempo que habilitan otros modos de percibir el espacio y las relaciones sociales del presente. Lo que propongo, en ese punto, es no detener mi reflexión en las categorías teóricas de representación y de la pregunta discursiva por la producción de sentido y las condiciones de producción. Los procedimientos poéticos de Carri y Teixeira exigen un enfoque diferente, sobre todo considerando que tienen raíz en la materialidad de las películas: es decir, la pregunta será por una dimensión de lo sensible a través de

la cual se abre el canal de acceso al mundo.³ Por eso mismo, entenderé el espacio que componen estas películas más allá de la representación verosímil del territorio (Depetris Chauvin, 2019); es decir, no desde el reflejo ni la recreación, sino desde un carácter afirmativo y performativo de la espacialidad, puesta en escena a través del cine.

Siguiendo a Estela Schindel y Pamela Colombo, no concebiré al espacio como “un soporte estático y fijo de los eventos históricos, ni una dimensión neutral y dada naturalmente sino un producto social y una fuerza productiva” (2014: 4). En el caso de *Las hijas del fuego* y *Sol Alegría*, los modos de filmar los cuerpos y la espacialidad —de la Patagonia, por un lado, y del interior brasileño, por el otro— resquebrajan la mimesis y la apariencia de inmediatez de la imagen en movimiento. Sus manifestaciones, sobre las cuales me extenderé a lo largo del escrito, incorporan una mirada en torno a los afectos y los cuerpos: es a partir de la difuminación entre espacios privados y públicos, y entre espacios reales y soñados, que las películas forjan un recorrido alternativo por el territorio. Desde ese lugar, los aportes de Jonathan Flatley (2009) permiten pensar cómo estos films se comportan a la manera de dispositivos que logran mapear una afectividad cuya magnitud es social e histórica antes que individual. Ahí, también, se vislumbra el resquebrajamiento de la mirada que desatan estas películas: un gesto que no las deja de rodillas, rindiendo culto y fidelidad a la realidad, sino que las revela, utilizando el cine como catalizador para invocar un espacio-otro, diferente. Vinculado a nuestro propio mundo, pero ligeramente corrido de lugar.

³ Un abordaje semejante sitúa este escrito dentro de los estudios afectivos. Como señala Labanyi (2011), la atención sobre los afectos supone contemplar la materialidad y la experiencia de las obras artísticas como una manera de evitar forzar la interpretación hermenéutica según la cual una película —o cualquier “discurso”— se convierte en el sistema cifrado de algo más.

II. El cuerpo es el paisaje: cartografías patagónicas y deseantes en *Las hijas del fuego*

Tierra del Fuego, año 2018. Violeta llega en barco desde el fin del mundo. Baja las escaleras a paso atolondrado y se lanza en los brazos de su amante, mientras su voz flota sobre el paisaje frío. Se pregunta por los sistemas, por los cuerpos y los espacios que resisten al paso del tiempo; los físicos militares que vio pasearse por la tierra negra de la Antártida; las mujeres científicas que llegaron allí por primera vez, muchos años antes que ella, exponiendo sus cuerpos para desafiar las normas del clero y la milicia. “El problema nunca es la representación de los cuerpos”, dice, “El problema es cómo esos cuerpos se vuelven territorio y paisaje frente a la cámara”. Aquella voz flotante, la que abre y articula los distintos pa(i)sajes en *Las hijas del fuego*, se despliega de manera compleja. Es la protagonista ficticia, pero también el alter-ego espejado de Albertina Carri: una mujer que se fascina con la idea de filmar una película porno y que al mismo tiempo se cuestiona cuál es la forma justa de filmar aquellos cuerpos. Es la voz autoconsciente de la película —de la que imagina Violeta, la ficción dentro de la ficción, pero también de la de Carri, la ficción que vemos nosotros como espectadores—. Con ese monólogo inaugural, la voz de Violeta sienta las bases para la pregunta que *Las hijas del fuego* pone en escena de manera constante. Es su proyecto manifiesto y su ensayo. Los cuerpos que filma Carri —los de Violeta y su novia Agustina, así como los de las mujeres que se cruzan en la ruta y se suman a su viaje dionisiaco— se convierten en la pieza central del film. Y ésta es inseparable de una segunda pieza, otro pilar expresivo: el espacio sobre el cual vibran y suspiran aquellas corporalidades, desde las habitaciones de cuatro paredes hasta las rutas de la Patagonia, las aguas diáfnas de los lagos o las montañas y el interior misterioso de las cavernas. ¿Puede el cine capturar la totalidad de un cuerpo, como si embistiera la empresa colonizadora sobre un territorio? ¿O debe, en todo caso, emprender una exploración diferente; una donde el cuerpo no se doblegue como objeto conquistado y la imagen no se erija con la ilusión de mostrarlo todo, ostentando objetividad y absolutismo?

En las primeras escenas de sexo, aquel proyecto —a la vez poético y político— ya muestra sus marcas. Un breve deslizamiento de la cámara sobre el suelo empedrado y cubierto de nieve se eleva hasta el cielo; un paneo cenital adentro de una caverna oscura descubre la espalda desnuda de una chica, sentada en cuclillas y gimiendo como una criatura mitológica —nuestra propia interpretación del Yeti, mujer y patagónica—; un plano detalle mezcla partes de los brazos, las manos, la vagina, las botas de cuero y el dildo lila de la protagonista. Llegamos a percibir que se está masturbando, pero la imagen es particularmente confusa para tratarse de un plano detalle —es decir, un encuadre usualmente diseñado para acercarnos de manera clara a una porción concreta del cuerpo o del espacio—. Esta figura está despedazada, armada a base de partes de las partes, fusionadas de manera monstruosa hasta crear una forma nueva y desconocida. Pero ese registro está lejos de ser un aspecto aislado. Es, más bien, la brújula que guía los procedimientos poéticos de Carri: los cuerpos de sus chicas siempre están sometidos a la fragmentación para integrarse a un orden nuevo. Más adelante, cuando Violeta y Agustina se reencuentran después de varios meses, la escena de sexo adquiere un aspecto semejante. Un plano centrado en la boca de Violeta tiembla, moviéndose de arriba a abajo de tal modo que expulsa fuera de campo algunas partes del cuerpo y vuelve a reencuadrarlas. Otro plano confuso une las piernas de las amantes, pero prácticamente sin elementos contextuales que nos permitan identificar esas partes del cuerpo fácilmente: observamos sus pliegues trazando nuevos contornos físicos. Lo que sucede —aquí y más adelante, cada vez que se repite como un motivo visual— es que la película no prioriza una percepción clara sobre aquellas siluetas. Lo que hace es ensayar una puesta del cuerpo: figuras diseñadas y erigidas por el cine, para administrarles una vida propia, solo alcanzable por el ojo súper-humano de la cámara. Los cuerpos de Carri no están registrados bajo una lógica realista ni objetiva; es decir, no están subyugados bajo un procedimiento que esconda la mediación de la cámara y los presente como si pudiéramos acceder a ellos directamente. Se trata de composiciones que reencuadran y re-escalan los cuerpos

femeninos para trazar nuevas constelaciones; formas que eluden ser aprisionadas por una visión de totalidad.

La correspondencia de esos cuerpos con la naturaleza tampoco es secundaria. De hecho, ambos son igualados desde las operaciones de registro cinematográfico: cada escena en la ruta utiliza paneos para recorrer las montañas. El lente de la cámara se desliza por el contorno del paisaje tanto como sobre la superficie de las pieles desnudas. Todo está situado en la Patagonia —el equivalente visual a la idea vernácula de paisaje, dispuesto especialmente para las postales y los anuncios turísticos— pero el film raramente se dedica a construir planos generales que pretendan dar una vista panorámica de esos fenómenos naturales. Las montañas, como los cuerpos, permanecen fraccionados. Los cuerpos, como los fenómenos salvajes de la naturaleza, no pueden aprehenderse completamente. Son territorios que se (re)corren, que la cámara transita y ante los cuales nosotros, los espectadores, nos convertimos en exploradores. La cámara no los fija en una imagen total y cerrada, sino que va captando sus detalles y sus micro-espasmos de placer, las micro-pulsaciones y micro-formas que los presentan desfiguradamente. Allí, las composiciones ponen de manifiesto que siempre hay algo que se escapa, que queda por fuera del radar visual. Si el cine, como sugiere Teresa Castro (2009), nació junto con la pulsión de expansión territorial de los Estados Nación, podríamos pensar que la pulsión que moviliza a *Las hijas del fuego* propone una lógica diferente.⁴ Su manera de cartografiar los cuerpos y la naturaleza no se vincula tanto con la apropiación del conquistador, más bien con el recorrido sensible del caminante que habita momentáneamente una parcela del mundo.

⁴ En una nota semejante, Castro sostiene que el uso de las tomas panorámicas en el primer período del cine responde al deseo de abarcar y circunscribir el espacio. Se trata de operaciones formales cuyo origen se remonta a ciertas prácticas cartográficas del siglo XIX; particularmente, a la reproducción detallada y total de la realidad, pero también al impulso de dominio espacial que habían encarnado los Estados Nación y sus proyectos imperiales. Esto resulta especialmente pertinente dado que encarna al antagonista dramático identificado por Violeta en su monólogo, al inicio de la película: la milicia y el clero, son las lógicas que hace siglos producen “los mismos trajes, los mismos hombres cargando una historia de fronteras y represión”.

Hay una consecuencia que se desprende de aquella equiparación. Los cuerpos adquieren una fuerza indómita; a veces inteligible, siempre indomesticable. Pero también, las operaciones que pone en juego la película liberan el espacio en relación a los cuerpos, los placeres y el deseo. En la primera escena de sexo entre Violeta y Agustina, por ejemplo, ambas permanecen encerradas en su dormitorio: este se constituye como el espacio doméstico tradicional, destinado a las prácticas privadas y a los vínculos afectivos de la pareja. La habitación como una burbuja íntima —que separa momentáneamente a las amantes del resto del mundo— también se construye dramáticamente: Violeta y Agustina quedan desparramadas en la cama, desnudas y riéndose porque tienen hambre, pero les da fiaca salir a buscar comida. Cuando finalmente dejan su dormitorio, el bar al que se acercan constituye un espacio público. La tranquilidad de la intimidad se diluye. El lugar es más amplio y —paradójicamente— más restrictivo para ciertos cuerpos; un espacio donde la expresión del deseo lésbico pasa a ser eje de tensión. La escena, construida caricaturescamente como la pelea explosiva de un viejo western, abre con un tipo despotricando contra las mesas llenas de “tortas” y cierra con el mismo tipo desplomado en el piso, después de la piña que le encaja una *bartender*.

Lo que sigue a ese momento catártico implica dos quiebres en términos de expansión de posibilidades para el espacio y los cuerpos. Por un lado, la chica que golpea al hombre es seducida por Agustina y Violeta y termina teniendo sexo con ellas en su dormitorio. Es decir, el espacio de la intimidad deja de estar circunscripto exclusivamente a la pareja. Y, por otra parte, las tres deciden emprender un viaje por la Patagonia, desbarrancando su deseo por fuera de la intimidad: el dormitorio, en tanto espacio propio del sexo, se expande hacia afuera y los límites que dividen tradicionalmente lo público de lo privado se van difuminando.⁵ De repente, cada

⁵ Esta manera de problematizar las fronteras espaciales se encuentra en sintonía con la perspectiva teórica del “giro afectivo”, cuya atención a los afectos y emociones implica repensar ciertas jerarquías epistemológicas basadas en dicotomías, como es el caso de lo público y lo privado (Macón y Solana, 2015). Para Sarah Ahmed (2004), por ejemplo, las emociones pasan a considerarse objeto del ámbito colectivo antes que de los estados psicológicos individuales. Lauren Berlant (1998), otra pensadora

parada del viaje se convierte en el escenario para un episodio pornográfico: la sala común de una iglesia, las praderas abiertas al pie de la montaña, las orillas de un río. El desplazamiento por el territorio se convierte en desplazamiento del libre deseo.⁶ El giro se termina de plasmar durante la lectura de un poema escrito por una de las protagonistas, mientras su voz en *off* flota fantasmagóricamente sobre dos tipos de imágenes distintos: los retratos del mundo marino, con peces gigantes y medusas babosas retorciéndose en el agua; y los registros sexuales, con los cuerpos de las chicas superponiéndose a las criaturas del océano. Para ese punto, las mujeres —en tanto cuerpos sujetos a las normas heteropatriarcales que encarnan los personajes masculinos del film— quedan integradas al reino animal, al reino marino, a una dimensión de descarga y movimiento sin restricción alguna. Son pura pulsión vital, desprendidas de los espacios normados, entregadas a un espacio de fluidez absoluta. Las imágenes de sus cuerpos, vibrando y fusionándose entre sí, flameando junto a las medusas. El rugido de sus gemidos, alzándose hasta desintegrarse con el zumbido del agua, hasta confundirse con el burbujeo del fondo del mar o con el ronquido de alguna criatura misteriosa que se asoma desde las cavernas de coral. Es un devenir no-humano: un espacio de trascendencia. Un lugar que alcanzan los cuerpos cuando se entregan al placer. Un espacio que inventa el cine cuando renuncia a las prácticas de mimesis y verosimilitud porque estas se han revelado insuficientes, cuando no incoherentes, para invocar otro estado que rebasa

inscripta en aquella perspectiva cuestiona la noción de intimidad, señalando cómo ciertos modos de vinculación vuelven público lo personal y cómo ciertos escenarios colectivos devienen espacios de intimidad. Estas aproximaciones tienen también su correlato en los estudios *queers* y de género, donde las fronteras entre lo público y lo privado entran en tensión con los modos de expresar la sexualidad y el deseo. En ese punto, Preciado propone su manifiesto contra-sexual en relación a la espacialidad, y sostiene: “la concepción y la creación de espacios contra-sexuales estarán basadas en la deconstrucción y en una re-negociación de la frontera entre la esfera pública y la esfera privada. Esta tarea implica deconstruir la casa como espacio privado de producción y reproducción heterocentrada” (2011: 35).

⁶ Giorgi (2019) aporta una dimensión clave para pensar los alcances de esa liberación del deseo. Las experimentaciones sexuales —que en la película desembocan, finalmente, en una fiesta— expresan el contracampo de un cine y una cultura donde la celebración tiene poco lugar. Una cultura signada por la deuda, ante la cual “esa fiesta de mujeres, la fiesta en femenino, *es una forma que el arte le da a la política como cifra de futuro en el presente de la restauración conservadora*. A la austeridad como norma [...] que nos quiere hacer creer que ‘la fiesta se acabó’, las hijas le contestan con la fiesta como multiplicación y contagio”.

la correspondencia figurativa con el mundo, tal cual lo hemos aprehendido culturalmente.



Las hijas del fuego (2018), Albertina Carri.

III. Era una vez en *Sol Alegria*: movimientos, superficies y texturas cromáticas para un mundo nuevo

“Estamos en 2018. Nuestro planeta se ha vuelto un lugar inhabitable”. La voz alarmista se escurre por la radio de un auto. El Padre, que escucha con atención, sabe que hablan de él y toda su familia. El clan de evangelistas liderado por el Pastor Tirésias está diseminando el mensaje por todos los recovecos del territorio nacional. Con los militares desfilando por las calles. Con los oradores llorando y denunciando un mal diabólico que pervierte al país entero. Para recuperar Brasil, dicen, deben arrancar de raíz a todos ellos: los “monstruos, los humanos-vampiros que prosperan en la guerra, el hambre, la enfermedad y la miseria”. Cualquiera que se aleje de la norma religiosa y se entregue al goce desvergonzado llevará la

etiqueta de enemigo nacional. Ese es el caso del Padre, que escucha los mensajes desde el auto, y de toda su familia y su comunidad de monjas cachondas que están armados y organizados para asesinar el Pastor Tirésias.

Las líneas argumentales, tan extravagantes como suenan, expresan también la coraza formal que muestra *Sol Alegría* en cada uno de sus minutos: está edificada sobre la exacerbación de un artificio pomposo, desde sus personajes carnavalescos hasta el aspecto brillante y colorido de sus imágenes. Incluso en el inicio, mientras el Padre maneja el auto, las imágenes que se ven desde las ventanillas van mutando abruptamente, como si salieran del *zapping* de un televisor o de las proyecciones en una sala de cine. Cuando se escuchan las declaraciones del Pastor, el paisaje de la ruta vacía desaparece y empieza a ser reemplazado por un desfile militar. Los hombres con sus uniformes toscos. Los armamentos fálicos que giran hasta apuntar al protagonista. Todo se ve artificioso, a tal punto que el croma no está disimulado, sino expuesto en su plenitud. Los cuerpos militares están adheridos sobre las ventanillas del vehículo, como si fueran figuritas de colección pegadas a la fuerza. Los hombres se ven exageradamente gigantes: sus cabezas infladas y ensanchadas, flotando encima de la figura diminuta del Padre. Ésta es la primera señal del gesto autorreflexivo que se reitera una y otra vez a lo largo de la película: *Sol Alegría* ofrece una ficción, y Teixeira nunca se molesta en ocultarlo con trucos ilusionistas. De hecho, como profundizaré más adelante, la opacidad de aquella construcción tampoco se restringe a una reiteración azarosa del acto brechtiano: la película invoca, por sobre todas las cosas, una reivindicación de la ficción —y de la fuerza productiva del cine— como un dispositivo para vislumbrar mundos nuevos; los horizontes de posibilidad que parecen cancelados en nuestra propia realidad. Por eso, el film no debe entenderse tanto como la historia de un grupo de rebeldes, sino como una mirada sobre el acto de forjar ese espacio ficticio. Un lugar imaginario donde los cuerpos encuentran su válvula de escape.

Parte distopía tropicalista, parte road-movie del Amazonas, parte película de espías guerrilleros y pornochanchada de los 70, el film de Tavinho Teixeira es una creación mutante; cambia de géneros como sus criaturas protagónicas cambian de amante. Si bien los primeros minutos se desarrollan de manera relativamente clásica —tramando el entorno político que lo envuelve todo, presentando a sus personajes y al hilo dramático claro que los moviliza—, esa estructura se diluye una vez que el atentado se concreta —apenas el reloj marca los doce minutos—. Después de asesinar al Pastor Tirésias, los rebeldes secuestran su avión y se lanzan en paracaídas sobre la finca de sus aliadas —una comunidad de monjas que rinde culto al sexo y planta marihuana en los pasillos de la casa—. Aquella morada secreta, perdida en las profundidades de la selva, aparece como una escala temporal antes que los héroes continúen su viaje: ahí hablan sobre un mapa, sobre llegar a un lugar misterioso llamado Sol Alegria, pero todo se enuncia con un aire secreto que no permite saber concretamente a qué se refieren ni hacia dónde nos llevarán sus próximos pasos. Desde ese momento, los episodios narrativos son escasos y están desligados de la lógica causal. Lo que importa no son tanto las declaraciones políticas ni las necesidades dramáticas. Tampoco hay demasiado margen para la clásica psicología de personajes. Teixeira se inmiscuye en cambio en otro tipo de aproximación: un seguimiento por el espacio, donde el movimiento de los cuerpos expresa a carne viva un placer desenfrenado.

Una conversación entre los hermanos, colgando al filo de una ventana, es interrumpida por el hombre que hace señas eufóricas desde afuera, invitando al Hermano a un encuentro sexual en el jardín. Eso es lo que expone Teixeira: una forma de estar en el mundo, estremecida por besos, escupitajos en la boca y sesiones periódicas de meados sobre el prójimo. Semejante a lo que sucede en *Las hijas del fuego*, las fronteras de los espacios públicos y privados también se vuelven porosas: el patio o los pasillos de la casa, en tanto lugares compartidos, se transforman en escenarios propicios para los intercambios sexuales. Pero acá, los procedimientos formales no están dirigidos a captar las corporalidades de manera

pormenorizada. No hay intentos de cartografiar esas figuras como si fueran paisajes, al estilo de Carri, sino una construcción del ambiente que envuelve a los personajes mientras se entregan a la liberación del deseo. Lo que importa es un juego doble, entre el movimiento y la variación de los colores impresos sobre la imagen. Cuando la Hermana y dos monjas están fumando en una habitación, por ejemplo, quedan hipnotizadas con el sonido repentino de campanas que llegan desde el corazón de la casa: “vamos, vamos” gritan emocionadas mientras se lanzan a recorrer el lugar entero en una caravana musical. El plano siguiente, con la cámara pegada a sus espaldas, sigue la caminata a medida que avanzan: la puerta es angosta y una vez que la abren nos enfrenta a un sendero cubierto por cortinas de flores y enredaderas. La cámara registra este movimiento sin cortes, lo cual nos hace atravesar aquel umbral paso a paso: lo traspasamos, rozando primero el borde de la puerta, y tocando después los matorrales verdes. Todo se desenvuelve como si cruzáramos un portal hacia un universo paralelo: la cámara trazando una especie de túnel, las campanas retumbando y disolviéndose sobre el llanto de una oveja, las luces esfumándose apenas abandonamos la puerta hasta hundirnos en las sombras del jardín. ¿Qué hay del otro lado? Una monja abrazando un cabrito entre sus pechos desnudos, un cuarto de cultivos de marihuana que tiñe a las mujeres de un halo rosa, una pasarela donde las personas bailan y se besan.⁷

⁷ Es interesante reconocer cómo la figura de la fiesta no adopta los mismos sentidos en cada una de las películas, dado que ocupa lugares diferentes en las tradiciones culturales de Brasil y Argentina. Como señala Giorgi en el texto citado anteriormente, *Las hijas del fuego* encarna una *rara avis* al sobrevolar una cultura del ajuste: un país donde la lógica imperante de la deuda estrecha los márgenes para la fiesta. Pero en el Brasil actual, vía *Sol Alegria*, puede rastrearse una historia de continuidades: una liberación que nos lleva hasta la época del desbunde en los años 70, donde los jóvenes practicaban nuevos estilos de vida y procesos de singularización —asociados a la experimentación sexual, al uso de drogas, los modos de organización comunitaria y los activismos de las minorías—. *Sol Alegria* bebe de las fuentes de esta tradición y de otras aledañas, como de la sensualidad andrógina de Ney Matogrosso, la energía caótica del cine marginal y la desfachatez de la pornochanchada. Por estos matices, el trabajo de Cecilia Palmeiro (2011) resulta esclarecedor para entender cómo los modos de operar de las dictaduras militares entre los 60 y los 80 incidieron en el origen de estos escenarios culturales: mientras en Brasil la preocupación recayó en las articulaciones entre la izquierda y los sectores populares, en Argentina se identificó el peligro en cualquier tipo de manifestación que surgiera más acá de la moral católica y de derecha. Las posibilidades para la formación de una contracultura, entonces, fueron diferentes a un lado y otro de la frontera.

Este mismo procedimiento, basado en la mutación de colores magnéticos y los movimientos de la cámara y los cuerpos, ya aparecía en una escena anterior. Teixeira experimenta constantemente con una combinación inusitada de tinturas corpulentas y tonalidades que rasgan la imagen, plasmando una textura por demás ostentosa: rojos fogosos, rosas delicados y misteriosos, haces blancos y enceguecedores que bañan el cuerpo de las criaturas y las hacen ver excitadas y hermosas. Una de las escenas más hipnóticas está montada sobre otra cámara en seguimiento, arrimada a la espalda del Hijo que avanza entre las malezas de un bosque perdido. Tanto la caminata del chico como de la cámara dotan a toda la secuencia de una cualidad secreta, como si ese simple andar recreara el descubrimiento de una tierra desconocida. Una tierra algo oculta que requiere del tiempo del plano para introducirnos en sus pliegues. Por eso cada detalle lumínico también es importante. Agrega densidad e inyecta vida. Las orillas de las ramas flamean un naranja cálido —desplegado con tanta suavidad que pareciera acariciar las plantas—, mientras el resto del bosque permanece hundido en un verde oscuro y pantanoso. Aquí y allá, entre los troncos frondosos y la vegetación salvaje, el Hijo encuentra parejas. Chicos y chicas que se aprietan babosamente, todos envueltos en una tiniebla que es más cautivante que aterradora. La escena se presenta como un llamado espiritual: el Hijo es empujado hasta el final del sendero, pasando de las sombras hacia una esquina iluminada por un eclipse rosa. En ese, su propio limbo, finalmente va a tener sexo hasta desmayarse.

Por todo eso, *Sol Alegria* puede pensarse como una película de superficies. Una película que modula la imagen en un sentido extremo; que separa la visualidad de su confusión mimética con la realidad; que la llena de detalles decorativos y exagerados donde pone de manifiesto su carácter producido. La hace ver falsa y es en esa falsedad donde descubre la “verdad” de sus personajes: la de sus afectividades y deseos, condensados bajo otro modo de estar; al margen del régimen de las buenas costumbres que predicán el Pastor Tirésias y sus seguidores. El film de Teixeira también puede ubicarse en el centro de una experimentación

estética que Giuliana Bruno (2018) identifica como la naturaleza háptica del cine: una composición minuciosa que erige los planos como un arquitecto erige su morada. Un espacio habitable que trae de la mano una dimensión psicogeográfica: es decir, una experiencia construida en base al movimiento y a la textura, dos componentes que *Sol Alegria* no sólo utiliza, sino que los lleva al centro de la escena desde una lógica de la desmesura. Su dimensión política no se descubre necesariamente en la línea argumental, sino allí, en su capacidad de performar el espacio en relación a los cuerpos. Ese recorrido —por los senderos de un bosque, en el interior de una casa o por el Amazonas brasileño hasta el pueblo imaginario de *Sol Alegria*— redefine nuestra cognición sensorial en relación al espacio. Un mundo imaginario saldrá de las entrañas del exceso, de los colores estridentes, de las actuaciones efusivas.

Ninguna escena expresa mejor esto que el clímax en la casa de las monjas. Allí, el recorrido de la cámara revela una arquitectura tramada por múltiples recovecos y pasajes interconectados, cada uno de los cuales acoge a los personajes en nuevas experimentaciones de goce. La imagen se desliza con un travelling y observa a aquellos hombres y mujeres moviéndose por el espacio, atravesando los distintos ambientes y las puertas abiertas que tienden puentes entre una habitación y otra. El recorrido resquebraja la sensación de que cada espacio guarda su propia función individual y aislada. Su navegación compleja parece laberíntica por el modo en que abre distintos senderos dentro de las piezas, pero aun así desafía la misma esencia del laberinto: nunca tiende a la obstrucción ni a la encrucijada. Al contrario, todo permanece abierto y enlazado, habilitando tanto el movimiento de la cámara como de los personajes. Cada plano produce un ensanchamiento de la sensación del lugar y la cámara se va topando con escenas de placer descarrilado: una revolcada en el jardín, una caravana musical que va de los pasillos de la biblioteca hasta el palier de la casa, una cabalgata colectiva arriba de un dildo mecánico. Media hora es el tiempo que se toma Teixeira para componer cuidadosamente los movimientos dentro de esa casa. Todo lo que sucede allí, cada acto de lujuria y cada gemido de

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°25 - 2022 - ISSN 1852-9550

felicidad, construye una espacialidad abierta. Habilita una expansión del campo visual, que no es otra cosa que la expansión del libre deseo.



Sol Alegria (2018) , Tavinho Teixeira

IV. Espacios soñados y comunidades: algunas consideraciones finales

Sol Alegria y *Las hijas del fuego*, cada una con sus matices, se presentan como ejemplares peculiares que tensionan algunas reflexiones sobre los cines argentinos y brasileños contemporáneos. Una primera lectura podría detenerse en la dimensión argumental: cómo cada película trama un tejido narrativo que canibaliza ciertos acontecimientos políticos y sociales, esos que estremecieron la esfera pública de sus respectivos países.⁸ Pero hay otro rasgo, escenificado desde la propia materialidad, que puede rastrearse en las operaciones de extrañamiento conjugadas por Carri y Teixeira. Es decir, un conjuro poético que observa de manera explícita cierto costado de nuestro presente, aunque lo hace desde un ataque sistemático a la presentación mimética y verosímil de esa realidad. Es por esta razón que he intentado prestar atención al modo en que los films potencian su artificio, al punto de presentar una percepción torcida sobre los cuerpos y el espacio. En cierta manera, aquellos artilugios hacen que las categorías de la representación o la producción de sentido —tan omnipresentes en ciertos análisis cinematográficos actuales— queden trucas, devolviendo una mirada incompleta de lo que están poniendo en riesgo estos films. La escena del poema en *Las hijas del fuego*, cuando los cuerpos extasiados de las mujeres se disuelven sobre el mundo marino —hasta que sus gemidos y sus figuras adquieren una forma indiscernible, monstruosa— es por eso

⁸ Desde un enfoque que parte de esta línea, Cecilia Sosa (2021) lee a *Las hijas del fuego* como la expresión de un momento cultural: “la revolución de las hijas” que acontecía en las calles se proyecta en la pantalla del cine. Pero su análisis conlleva, más allá de la referencia directa a los acontecimientos sociales, un esfuerzo profundo por comprender las dinámicas y matices que implican esas formas de resistencia en las calles. Por eso, la insistencia de Carri en los cuerpos como territorios de lucha y de deseo —es decir, una forma de política celebratoria— puede pensarse en el marco de las nuevas manifestaciones que adquirió el colectivo Ni una menos entre 2016 y 2019. Para Sosa, el proceso de duelo por las víctimas de femicidios conectaba al movimiento feminista con la experiencia de las Madres de Plaza de Mayo. Y además emergía algo nuevo: la actualización de aquel legado a partir de un nervio *queer* y feminista. Las marcas del trauma por la violencia empezaban a convivir con un placer y una celebración por el encuentro. Esto también puede advertirse en los intentos del movimiento por evitar estrategias de victimización, algo que Sosa encuentra en la transformación de ciertas prácticas y consignas —de “Marchamos porque nos están matando” a “Vivas nos queremos” y “Nos mueve el deseo” —.

reveladora. Lo que pone en escena es un estado y un espacio *más allá*: más allá de la mimesis, más allá del realismo, más allá del lenguaje. Como diría Simon O' Sullivan (2001) acerca de la dimensión afectiva en el arte, se trata de una alteración en el registro espacio-temporal de la cotidianidad, "un portal, un punto de acceso a otro mundo (nuestro mundo experimentado de manera diferente), un mundo de impermanencia e interpenetración, un mundo molecular en devenir" (2001: 28).

El distanciamiento que ejercen estas películas tiene raíz en su modo de presentar la relación entre cuerpos y espacios bajo un modo experiencial —reescalando y reencuadrando los cuerpos en *Las hijas del fuego*, y explotando los movimientos y las texturas cromáticas en *Sol Alegria*—. Pero la operación no se detiene allí. Lo más llamativo es cómo ambos films explicitan los mecanismos de su construcción, desatando tormentas ficcionales dentro de la ficción. En el caso de Carri, se trata del voice-over de Violeta, que piensa en voz alta cómo filmar una película pornográfica corrida de los lugares más estereotipados. En el caso de Teixeira, la ilusión se resquebraja sistemáticamente de otra manera: con la aparición de un equipo de filmación que persigue a los actores, o la escena espectral de la familia reunida en una camioneta, viendo imágenes de sí misma sobre los vidrios como si fueran espectadores de su propia película. Una creación dentro de la creación. La ficción de *Sol Alegria* es expansiva y por eso mismo derivativa. Incluso el montaje aporta a esa ruptura: por momentos desecha las normas de causalidad a cambio de una discontinuidad espacio-temporal. Lo que fue establecido como el presente narrativo es objeto de fuga hacia ensoñaciones paralelas. El pueblo ficticio de Sol Alegria, al cual los protagonistas se transportan sobre el final, ¿existe realmente o es soñado? ¿se trata de un lugar que importa por existir dentro del universo diegético o es, por el contrario, un lugar que importa sólo porque da cuenta de la capacidad inventiva del cine?

Incluso si *Sol Alegria* y *Las hijas del fuego* dedican escenas enteras a concretar las fantasías sexuales que conmueven a sus criaturas heroicas, queda la sensación

sobre el final de que nada de eso es suficiente. Ambas películas recurren a cierres ambiguos. Transportan a sus personajes a espacios paralelos, despegados de la propia diégesis narrativa, sin dejar en claro si lo que estamos viendo ocurre efectivamente a las protagonistas. En cierto modo, es una declaración de principios implícita, la última que hacen ambos films antes de despedirse victoriosamente: el verosímil realista y la mimesis son tan insuficientes para expresar el estado convulsionado del mundo y de los personajes, que estos terminan lanzados hacia un espacio soñado. Esas coordenadas —el pueblo de Sol Alegria y la casa del final en *Las hijas del fuego*, donde las mujeres se unen en una última orgía explosiva⁹— no son otras que el espacio del cine: un lugar inventado, erigido desde el propio registro sensible de la cámara; capaz de transmitir una afectividad dislocada y de restituir una justicia poética para sus protagonistas. Esto resulta singular también en términos históricos. A contramano de un canon latinoamericano que ha priorizado las estéticas realistas, Carri y Teixeira se embelesan con el artificio: hacen cine de las apariencias.¹⁰

Así como el espacio permanece extrañado, liberando una afectividad particular, también es cierto que esa dimensión no queda circunscrita al plano individual. Lo que atañe a las experiencias de estos films remite a una esfera histórica y

⁹ El pueblo de Sol Alegria, al cual los personajes hacen mención a lo largo del film y al cual terminan viajando, también puede pensarse bajo la larga historia de ciudades y aldeas imaginarias en la cultura latinoamericana. Al respecto de esta tradición, Gudrun Rath (2014) destaca su potencial como un acto de imaginación radical que no se limita a la representación o la reproducción de lo ya existente, sino que se expande por su carácter productivo. En el caso de *Las hijas del fuego*, resulta llamativa la aparición de otro pueblo imaginario: “Rey muerto”, donde la amiga de una de las protagonistas es golpeada por su marido. Pero lo verdaderamente peculiar es que no se trata de una invención arbitraria: remite directamente al nombre del cortometraje dirigido por Lucrecia Martel en 1995 — donde una mujer también escapa de los golpes de su marido—. Entonces, aquella cita ubica las coordenadas imaginarias de *Las hijas del fuego* en la historia del cine.

¹⁰ En el caso particular de las road-movies, Verónica Garibotto y Jorge Pérez (2016) hacen énfasis en cómo el crecimiento de este género durante los años '90 en Latinoamérica estuvo vinculado a ciertas técnicas documentales y neorrealistas: el uso de locaciones reales, iluminación natural, actores no profesionales y la observación de situaciones cotidianas. Toda una serie de decisiones contrapuestas a las que exploran Carri y Teixeira: la exacerbación del artificio a través de vestimentas, iluminación, encuadres, actuaciones y situaciones dramáticas que trabajan sobre el carácter falso de la imagen.

colectiva.¹¹ En ese sentido, también resulta llamativo que *Sol Alegria* y *Las hijas del fuego* dialoguen con el género del road movie, sin que el desplazamiento de sus personajes suponga la ausencia de grupos colectivos de referencia. Esto implica una diferencia con ciertos films contemporáneos analizados por Aguilar y Depetris Chauvin (2019), donde el deambular de los personajes irrumpía como señal de situaciones de no pertenencia. Pero en las películas de Carri y Teixeira, la reinención de los espacios y los recorridos funcionan como una matriz para acoger comunidades precisas. Unas comunidades de cuerpos unidos por el golpe bajo de una opresión compartida, pero también —y aún más importante— por el deseo carbónico de erigir un mundo diferente, con códigos propios. Un mundo de libertades que los incluya, que habilite su derecho al goce y a enterrar en las pieles sus lenguas frías. Estos films vislumbran un paisaje-otro, menos destructivo.¹² La composición de un territorio visual y sonoro donde las protagonistas —y los espectadores y el cine y el mundo— aún pueden reunirse en torno a un “común”, algo compartido.

¹¹ Sobre el film de Carri, resulta esclarecedor el análisis de Giorgi (2019), quien hace hincapié en cómo la figura de las “hijas” trae aparejado un linaje, un vaso comunicante con las mujeres y las resistencias de otro tiempo. Se trata de “[...] el entramado de una continuidad, de una historia común, de los desvíos y secuencias en los que se tejen las temporalidades compartibles. Y estas hijas vienen a armar un linaje que activa pasados de culturas y de luchas, que mantuvo vivos a cuerpos, a historias y a sentidos”.

¹² Más allá de los rasgos compartidos, vale rescatar las formas diferentes que adoptan estas comunidades en cada película. En el caso de *Sol Alegria*, la comunidad encarnada por los protagonistas permanece construida en oposición a un enemigo de escala histórica y nacional. Es decir, tanto el Pastor Tirésias como sus seguidores encarnan algo más que la expresión reaccionaria de una parte de la población brasileña: se trata de una población reaccionaria que se organiza y que ocupa lugares de poder, haciendo eco de los vaivenes en la política brasileña de los últimos años — con la figura de Jair Bolsonaro como su manifestación más acabada—. En *Las hijas del fuego*, la comunidad nómada de mujeres lesbianas, trans y hétero que se forma tiene su contrapunto en los personajes masculinos: hombres violentos y homofóbicos que intentan pisotear a las chicas cada vez que se presenta la oportunidad. Pero aquellas identidades no tienen otra inscripción articulada con un relato nacional. Por eso, la comunidad imaginaria que emerge en el film de Carri se diferencia de los personajes alienados que marcaron al Nuevo Cine Argentino —como los de *Pizza, birra y faso* o *Silvia Prieto*—, pero tampoco se acerca a las identidades políticas propias del cine de los 70 —como las que filma Solanas en *Los hijos de Fierro*—.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Ahmed, Sara (2004). *The cultural politics of emotion*. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd.
- Araújo, Inácio (2018). "Festival de Brasília começa em meio ao desinteresse do público por cinema nacional". Disponible en: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/festival-de-brasilia-comeca-em-meio-ao-desinteresse-do-publico-por-cinema-nacional.shtml>
- Bentes, Ivana (2003). "Te sertão and the favela in contemporary Brazilian film" en Lucia Nagib (editora), *The New Brazilian Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Berlant, Lauren (1998). "Intimacy: a special issue" en *Intimacy. Critical Inquiry*, volumen 21, número 2. University of Chicago Press.
- Bruno, Giuliana (2018). "Un archivo de imágenes en movimiento" en *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Verso Books (traducido por Irene Depetris Chauvin).
- Castro, Teresa (2009). "Cinema's mapping impulse: Questioning Visual Culture" en *The Cartographic Journal*, volumen 46, número 1. Uk: Taylor & Francis.
- Colombo, Pamela y Estela Schindel (2014). "The Multi-Layered Memories of Space" en Pamela Colombo y Estela Schindel (editoras), *Space and the memories of violence*. Uk: Palgrave Macmillan Memory Studies.
- Depetris Chauvin, Irene (2019). *Geografías afectivas: desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin America Research Commons.
- Flatley, Jonathan (2009). *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Harvard University Press.
- Garibotto, Verónica y Pérez, Jorge (2016). "Introduction: Reconfiguring Precarious Landscapes: The Road Movie in Latin American" en Verónica Garibotto y Jorge Pérez (editores), *The Latin American Road Movie*. Estados Unidos: Palgrave Macmillan.
- Giorgi, Gabriel (2019). "La fiesta militante" en *Kilometro 111*. Disponible en: <http://kilometro111cine.com.ar/la-fiesta-militante/>
- Guimarães, Víctor y Ramiro Sonzini (2019). "Una conversación con Víctor Guimarães" en *La vida útil- Revista de cine*, número 2. Buenos Aires.
- Koza, Roger (2019). "Las ficciones proféticas del nuevo cine brasileño". Disponible en: <http://www.conlosojosabiertos.com/las-ficciones-profeticas-del-nuevo-cine-brasileno/>
- Labanyi, Jo (2011). "Doing things: emotion, affect, and materiality" en *Journal of Spanish Cultural Studies*, volumen 11, número 3-4. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/14636204.2010.538244>

Macón, Cecilia y Mariela Solana (2015). "Introducción" en Cecilia Macón y Mariela Solana, *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Recursos Editoriales.

Oricchio, Luiz Zanin (2003). "The sertão in the Brazilian imaginary at the end of the millennium" en Lucia Nagib (editora), *The New Brazilian Cinema*. London: Palgrave Macmillan.

O'Sullivan, Simon (2001). "The Aesthetics of Affect: Thinking Art Beyond Representation" en *Angelaki*, volumen 6, número 3. Disponible en: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09697250120087987>

Palmeiro, Cecilia (2011). *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Recursos Editoriales.

Preciado, Beatriz (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.

Prividera, Nicolás (2014). *El país del cine*. Córdoba: Los Ríos Editorial.

Rath, Gudrun (2014). "Imaginary Cities, Violence and Memory: A Literary Mapping" en Pamela Colombo y Estela Schindel (editoras), *Space and the memories of violence*. Uk: Palgrave Macmillan Memory Studies.

Solomon, Stefan (2018). "Sobre máquinas y mecanismos: El nuevo Nuevo Cine brasileño". Disponible en: <http://revistaiconica.com/sobre-maquinas-y-mecanismos-cine-brasileno-contemporaneo/>

Sosa, Cecilia (2021). "Mourning, Activism and Queer Desires: Ni Una Menos and Carri's Las hijas del fuego" en *Latin American Perspectives Inc*, volume 48, Issue 2, 2021. Disponible en: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0094582X20988699>

* Iván Zgaib es Crítico de cine e Investigador. Se encuentra cursando el Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y es Becario doctoral de CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Ha escrito para distintos medios extranjeros y nacionales como *Rolling Stone* (Colombia), *The Brooklyn Rail* (Estados Unidos), *Senses of Cinema* (Australia), *laFuga* (Chile), *La Voz del Interior* y *Otros Cines*. Actualmente colabora de manera regular con el diario *La Nueva Mañana de Córdoba* e integra el staff de redacción de la revista de cine *La vida útil*. Además, ha sido becado para participar de distintas instancias de práctica profesional, como el Taller de Crítica y Jurado Joven 2021 (Festival Internacional de Mar del Plata, Argentina), Berlinale Talent Press 2018 (Alemania), Residencia NidoErrante 2017 (El Chaltén, Argentina) y Talent Press Buenos Aires 2016 (Argentina). Algunas de sus críticas están reunidas en su blog [Querido Sr. Proyectorista](#). E-mail: jzivan@gmail.com