

En los umbrales de la luz

Las mil y una como archivo para moldear la mirada



Ianina Moretti Basso

Universidad Nacional de Córdoba, Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Recibido el 11/05/2023. Aceptado el 29/06/2023

Resumen

El artículo propone trabajar junto al film *Las mil y una* (Navas, 2020, Argentina) y la noción de *penumbra*, para poner a reflexionar la noción de archivo y su temporalidad, los afectos y la sexualidad disidente. Para ello retoma la propuesta de Ann Cvetkovich de volver sobre el trauma queer para analizar la diversidad de respuestas colectivas que se pueden generar, condensadas en un posible archivo de sentimientos. Siguiendo a Natalia Taccetta, repaso allí las implicancias de un archivo que atienda a las circulaciones sexo-afectivas y su relación íntima con la temporalidad, con la noción de crononormatividad de Elizabeth Freeman. El cine permite, apunta Taccetta, volver al pasado no solo cognoscible sino perceptible: *Las mil y una* integra el archivo de nuestras reflexiones sobre la identidad, las temporalidades en que con-vivimos y las economías afectivas que estas (des)habilitan. Poniendo en jaque la contemporaneidad, su título reenvía tanto al clásico relato de Scheherezade como a la expresión coloquial de una cadena de acontecimientos desafortunados, mientras recupera el nombre del barrio correntino que inspira y sitúa el film. Los personajes invitan a un *parcours* de orientaciones queer, en cuanto no heteronormadas pero tampoco clasificables en otras identidades. En un escenario sexoafectivo lejos de las apps y sus taxonomías, el film abre paso a las tensiones no resueltas entre la búsqueda y el escondite, la promesa y la amenaza que conviven en la penumbra.

Palabras clave: giro afectivo, cine latinoamericano, archivo, crononormatividad. penumbra.

On the verge of light. *Las mil y una* as an archive shaping the gaze.

Abstract

The article proposes to work with the film *Las mil y una* (Navas, 2020, Argentina) and the notion of the *verge of light*, to reflect on the notion of the archive and its temporality, affections and dissident sexuality. It undertakes Ann Cvetkovich's proposal to return to queer trauma to analyze the diversity of collective responses that can be generated, condensed into a possible archive of feelings. Following Natalia Taccetta, I review the



implications of an archive of sexual-affective circulations and its intimate relationship with temporality, with Elizabeth Freeman's notion of chrononormativity. Taccetta points out that cinema allows to make the past not only knowable but also perceptible: *Las mil y una* is part of the archive of our reflections on identity, the temporalities in which we coexist and the affective economies that these (dis)enable. In tension with contemporary times, its title refers both to the classic story of Scheherazade and to the colloquial expression of a chain of unfortunate events, while recovering the name of Corrientes' neighborhood that inspires and places the film. The characters invite to a *parcours* of queer orientations, not heteronormative but neither classified as other identities. In a sexual-affective scenario far from apps and their taxonomies, the film opens the way to the unresolved tensions between search and hiding, the promise and the threat that coexist in the verge of light.

Keywords: affective turn, latinoamerican cinema, archive, crononormativity, verge.

Introducción

*Los más Valientes – van a tientas.
Y hasta a veces se dan
La Frente contra un Árbol
Pero a medida que aprenden a ver*

*O bien la Oscuridad se altera
O hay algo en la mirada
Que a la Noche total se adapta
Y el paso de la Vida casi se endereza.*

Emily Dickinson¹

En el contexto más amplio de nuestra investigación sobre la capacidad de acción de los cuerpos sexuados en su negociación con las normas, la noción butleriana de marco de inteligibilidad condicionó nuestro trabajo con imágenes. Y ello en el doble sentido de la condición, como aquello que restringe, que limita a la vez que posibilita/habilita. Admitir porosidades en la estructura analítica del concepto de marco de inteligibilidad puede habilitar otras lecturas políticas sobre las disputas por el reconocimiento, como hemos estudiado anteriormente (Moretti, 2020, Canseco, 2017). Así, la visibilidad como promesa de reminiscencias iluministas puede no constituir el único destino, pues las condiciones de posibilidad siguen siendo arena de disputa de las corporalidades cuir y sus orientaciones (hacia otros cuerpos y hacia el mundo) posibilidades de interrupción de las economías sexoafectivas heteronormadas. El presente trabajo tiene por objetivo poner a reflexionar el problema de los afectos, el archivo y la imagen, alrededor de la noción específica de penumbra, en una complejización de aquel concepto de marco. La noción de penumbra toma cuerpo a partir del trabajo con el film *Las mil y una* (Navas, 2020), que a su vez funciona en un doble registro archivístico: dentro del propio corpus de investigación, y también en lo que el film recupera como material. En este sentido, retomamos la propuesta de Ann Cvetkovich, atendiendo a las críticas de Cecilia Macón sobre su “archivo de sentimientos”. Siguiendo aportes de Natalia Taccetta sobre una posible “temporalidad archivística”, repasamos allí las implicancias de un archivo que atienda a las circulations sexoafectivas y su relación íntima con lo que Freeman llamó crononormatividad, en un aporte a las discusiones sobre sexualidad y disidencia sexual. El giro afectivo habilita una crítica al supuesto de que, “[e]ntre los últimos bastiones del neoliberalismo, los afectos

¹ Traducción de Renata Prati.

son presentados comúnmente bajo el discurso de lo natural, de lo individual y por ende entendido como propio, como si nos pertenecieran de manera privada y singular, ocupando el lugar irrefutable de verdad” (Moretti, Perrote, 2019:173). Entendemos, en cambio, que “la relacionalidad es condición de lo afectivo” (2019:173), por lo que seguimos la narrativa de relaciones en sus modos oscilantes de aparecer.

El film *Las mil y una* es una coproducción argentino-alemana, dirigido por Clarisa Navas y estrenado en el año 2020. La trama sigue a Iris, una adolescente que ha dejado la escuela y practica el básquet, sus dos primos Darío y Ale, su tía – madre soltera –, y Renata, quien ha vuelto de Paraguay después de separarse de su novia mayor. El escenario es Corrientes, principalmente el barrio Las mil, que es donde se crió y aún vive por temporadas la directora del film. Sobre el título de la obra, comenta Navas:

Las mil y una es un juego con el nombre del barrio y la perspectiva o subjetividad de la protagonista, del “una” que engloba una perspectiva de género (...) Hay vínculo también con *Las mil y una noches* y un juego con la expresión de pasar “las mil y una” o me hizo “las mil y una”. La película aloja bastante esa sensación de pasar por mucho; los cuerpos y las vidas se atraviesan de muchos acontecimientos (Navas en Lima, 2021).



Fotograma del film *Las Mil y Una*. Se ve a Iris, la protagonista, en un plano exterior del barrio Las Mil. (Navas, 2020).

La realizadora cuenta que la idea original del film hace pie en vivencias personales de su propio recorrido vital en el barrio, de transitar historias similares a las que ahora relata allí. En ese sentido, el film implica también un trabajo de archivo, que a través de la ficción arma y desarma los elementos del pasado conformando una trama a la vez como memoria fragmentaria y como promesa que tensiona su temporalidad hacia otra cosa que lo que ha sido.

Esa modulación de la promesa aparece en la frase de Renata, “hay mucha vida por delante” que Navas toma, en gesto de archivo, de una persona que inspiró ese personaje. Renata parece navegar cierto cinismo, y sin embargo es quien pone en palabras ese augurio. La promesa se cifra, también, en lo que la directora marca como la propia evidencia de que se puede hacer cine desde un barrio como Las mil: se trata de “hacer un manifiesto, un ejercicio de resistencia desde un barrio en el cual, al que nace o crece ahí, le es imposible pensar que en el futuro va a poder, por ejemplo, hacer cine” (Navas, 2020b). Aún en la penumbra en que puede dejarnos el final del film, en la interrupción de su narración afectiva, constituye también “una fuerte apuesta por la resistencia y por la invención desde esos otros lazos que tienen que ver con el amor, el amor entre amigxs, entre personas que se reconocen diferentes, pero a la vez muy cercanas en esas afinidades” (Navas en Vignardi, 2020).

Leemos el film como ensayo posible de un archivo en cuanto se erige sobre recuerdos, vivencias, historias de la directora en su Corrientes natal, así como de otras personas

de su entorno. Dirá Navas: “Ixs actores que actúan en *Las mil y una* son personas que quiero y conozco de cerca sus vidas y sensibilidades. Es así que pudimos construir esta ficción, que tiene mucho de retazos propios de la vida de cada unx” (Lima, 2021). Un modo de archivar que no se pretende transparente y en el cual reconocemos las mediaciones. La fantasía, en un revés benjaminiano, desanda aquí los fragmentos de la memoria y los vuelve otros, en una narrativa que los contiene. Natalia Taccetta ha presentado la función de la *Phantasie* en textos juveniles de Benjamin, ante la necesidad de enfrentar el desastre –en el contexto del autor alemán, la crisis de la posguerra–: “La auténtica fantasía es inconstructiva, puramente desfiguradora o bien (visto desde el sujeto) puramente negativa” (Benjamin en Taccetta, 2019:238). Como capacidad de disolver figuras de la imaginación, la fantasía permite una composición del pasado sin atarse de manera determinística a él. Un cine atento a la tarea de archivo funciona como “un dispositivo que le permite figurar el pasado y destruirlo en el presente para no quedar pegado indefinidamente a él” (2019:238). Veremos en qué sentido el film trabajado permite acceder de algún modo al archivo sobre el que se ha montado, proponiendo otros presentes posibles.

La intención de Navas de crear otro tipo de terrenos existenciales no solo apunta a la circulación del film terminado y sus potenciales efectos en Ixs espectadorxs, sino que “parten como experiencias de vida entre quienes hacemos y construimos estas películas para hacernos la vida un poco más vivible e inventarnos también un sentido, esperar un poco más la vida” (Navas en Vignardi, 2020). Así, el film se monta sobre experiencias que se han archivado de modos diversos, que seguramente se vuelven otras –de allí la promesa de volver la vida más vivible, quizá incluso de recuperar esas experiencias de maneras menos hostiles– al narrarlas en un montaje diferente que actualiza esos pasados de un modo otro, plausible de abrir espacios a cuerpos orientados por fuera del guión heteronormado. En ese punto, veremos modos en que el relato disputa la circulación afectiva y el sistema de sexo-género-deseo que la guiona y normativiza. A su vez, es un material que permite interrogarse por lo que efectivamente constituye un archivo, como veremos de la mano de Natalia Taccetta y Ann Cvetkovich.

Lógicas de archivo

En su artículo “Poéticas de archivo. Acerca del melancólico operante”, Natalia Taccetta se hace eco de la profundidad del tema y habita la pregunta por lo vasto que puede abarcar. Allí, la autora intenta precisar la noción de archivo, más allá de la generalización que lo entiende en tanto “metáfora de una colección de huellas del pasado al tiempo que refiere a la estructura de una organización” (Taccetta, 2019:217). Es que nos encontramos frente a una noción que el llamado “giro de la cultura” ha puesto a circular en las últimas dos o tres décadas, en la reflexión acerca de la memoria y lo que la autora sintetiza como dinámica de lo social tecno-cultural y temporal. En ese sentido, Taccetta especifica que el archivo así entendido “[n]o implica un repositorio coherente de memoria, sino más bien una serie de capas temporales que discurren por distintas tecnologías y configuran su temporalidad inherente” (2019:217). Parece relevante el deslinde del requisito de coherencia, en cuanto habilita otra idea de la conformación irregular y no exhaustiva de un archivo.

Atenta a la temporalidad como vector normativo de las relaciones y los cuerpos, Taccetta recupera la noción que trabajara Elizabeth Freeman de *crononormatividad*. Con ella, las autoras dan cuenta de las tramas normativas que suponen ciertas concepciones temporales hegemónicas, que dictan una progresión y linealidad que no abarcan la complejidad de nuestros trayectos subjetivos. Freeman habla de la crononormatividad como un proceso que da cuenta del “uso del tiempo para organizar

cuerpos humanos individuales hacia la máxima productividad” (Freeman, 2010:3).² Quizá haya cierto acostumbramiento a la afirmación de que las normas participan en la producción de corporalidades, ya bajo la formulación foucaultiana que permite superar la hipótesis represiva del poder, ya bajo la explicación butleriana de la performatividad de la norma y sus efectos. En su texto de 2007 para introducir el dossier sobre temporalidad queer en la revista GLQ, Freeman advertía que “si bien la teoría de la performatividad revela interesantes torsiones en la construcción de la masculinidad y la femidad, aún le queda explorar cómo el *delay* y la sorpresa, tan cruciales para la descripción de Boudieu sobre el habitus, afecta lo que se percibe como naturalidad del género” (Freeman, 2007:161).

Freeman insiste, aquí, con la necesidad de pensar cómo la propia organización del tiempo tiene un impacto en los cuerpos y sus relaciones sexoafectivas. De modos quizá menos evidentes, los acuerdos sobre la temporalidad y su supuesta evolución lineal y homogénea han sido soporte de la norma, aún en discursos que pretenden ser críticos con el sistema de sexo-género en su formulación actual, capitalista. Poner el foco en el tiempo implica insertar la comprensión de lo temporal en su propia historicidad. El supuesto de una temporalidad única ha sido funcional al tiempo re/productivo del sistema, organizando los cuerpos desde lo afectivo, en modulaciones de familia tradicionales, hasta el mundo de lo laboral, largamente estudiado por las tradiciones marxistas, pasando por el vínculo pendular entre ambas esferas, como bien ha subrayado Lauren Berlant.

El libro de Freeman, *Time binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, recupera la centralidad del tiempo en el diagnóstico del fracaso de la modernidad, desde una perspectiva que atiende a lo queer como sitio de lectura crítica del progreso. El término inglés *bind* conjuga más de una significación: su raigambre freudiana, la idea de socializar, reunir, como así también el sentido de amarrar y hasta obligar. Freeman llama la atención sobre los modos en que el tiempo funciona uniendo a las personas de una forma determinada, como manera de socializar y obligar. Así, la autora refiere “a que las personas están ligadas unas a otras, agrupadas, llevadas a sentirse coherentemente colectivas, a través de modos particulares de orquestar el tiempo” (Freeman, 2010:3). Se trata de una cohesión desde lo temporal, que puede entenderse desde la doble valencia foucaultiana de sujetar y subjetivar a la vez: amarrar y socializar, obligar y ligar. Así, los procesos de subjetivación pueden apreciarse en su estrecho vínculo con la norma temporal, *incorporada*, vuelta cuerpo: “La crononormatividad es un modo de implantación, una técnica por la cual las fuerzas institucionales aparecen como hechos somáticos” (Freeman, 2013:3). La corporalidad aparece, entonces, performada en esa crononorma. Por su parte, Victoria Dahbar ha estudiado la cuestión en su investigación doctoral; ella marca que las fuerzas institucionales naturalizadas son históricamente variables, “de modo que lo que toca pensar este tiempo es un marco temporal particularmente cristalizado, que es la temporalidad capitalista, un marco temporal signado por la producción y la reproducción como horizontes normativos” (Dahbar, 2021:97). Efectivamente, el sistema capitalista organiza el tiempo de un modo específico que hace pasar por único e, incluso, logra naturalizar como tal.

La crítica de una temporalidad normada de forma específica, en línea con el capital y la heterosexualidad obligatoria, no impiden que Freeman exprese cierto tipo de confianza en otro modo de comprender el tiempo. Al finalizar el prefacio de su libro, leemos que la autora no puede embarcarse en una traducción de la teoría a políticas

2 Las citas de Freeman (2007 y 2010) son de traducción propia.

que permitan una vida mejor o más radical, pero en cambio ofrece una apuesta quizá más compleja en relación al mañana:

Escribir, después de todo, es solo arriesgar la posibilidad de que habrá un futuro de algún tipo, un «Tiempo Queer» fuera del campo de batalla de la existencia cotidiana, en el cual el acto de leer puede tener lugar de algún modo, en algún lugar. (Freeman, 2010, xxiv)

La posibilidad de la lectura es imprevisible y, quizá por eso, se logra mantener no intentando la institución de nuevas normativas temporales, sino tensionando el gesto presente hacia lxs otrxs, quienes pueden hacer con lo escrito otras alianzas corporales y afectivas. Freeman no renuncia a la socialidad ni al sexo, esto es, a lo que de hecho acontece entre cuerpos queer; veremos que *Las mil y una* también tiene modos de persistir sin renunciar al sexo y a los lazos afectivos, enfrentando los riesgos antes que cancelándolos de antemano. Si la crononormatividad performa corporalidades y las relaciones que las componen, otras temporalidades –queer, al decir de Freeman, o archivísticas y afectivas, al decir de Taccetta– pueden dar cuenta de relatos minoritarios que involucran otros modos de reconocerse en relación.



Fotograma de *Las Mil y Una*. Iris y Renata cenan con la familia de Renata, plano interior de su casa. (Navas, 2020).

El texto de Taccetta “intenta pensar al archivo como la lógica propia de la memoria, como aparato alternativo a la crononormatividad” (2019:217). Creemos, con la autora, que se pueden encontrar en producciones artísticas tramas de deseos y afectos que permitan contactar con el pasado críticamente. En ese sentido, *Las mil y una* puede considerarse un archivo que disputa los pasados que convoca, las relaciones sexoafectivas que sigue y atiende. Allí las ambivalencias propias de su significado, que se hamaca entre los fragmentos y la incompletitud opaca de todo archivo, esbozan un gesto político tanto en el abordaje de la temporalidad como en los modos en que ésta performa los cuerpos sexuados.

En el film propuesto, la sexualidad de los cuerpos se hace presente encarnada ya como iniciática o como experimentada, ingenua, violenta, amorosa, paga, atravesando la narrativa de tensiones feministas y queer. Las discusiones dadas por zanjadas en muchos ámbitos LGTBQ+ y/o feministas, aparecen como contemporáneas, cuando en realidad conviven con otras discusiones y urgencias. En ese movimiento de develación de simultaneidades, el film nos invita a poner en cuestión las agendas de movimientos que siguen dando por sentada una temporalidad progresista y que homogenizan, así, las demandas y los procesos de las comunidades minoritarias o alejadas de ciertas consignas dadas por descontadas. Los personajes del film nos devuelven interrogantes: ¿Qué sucede con la educación sexual integral? ¿Se trata de una conquista de derechos ya asegurada? ¿Todxs tenemos la misma información y los mismos cuidados en relación al sexo? ¿Qué se sabe sobre enfermedades de transmisión sexual, sobre violencias

de género, sobre riesgos, pero también sobre modos y posibilidades de placer? ¿Son la salud y el cuidado, como se dice en boca de Renata, un privilegio de clase? ¿Qué incumbencia debería tener la comunidad sobre las condiciones de salud, enfermedad o convivencia con virus de una persona? ¿Son estos temas un anacronismo en las luchas de los colectivos de feminismos, de disidencias? ¿O es que hay que abrir la revisión de un supuesto tiempo lineal y un progreso homogéneo que se cristaliza sólo en los derechos adquiridos bajo el formato heteronormado? Son esas, también, preguntas que habilita la noción de la crononormatividad y su crítica productiva.

Por su parte, la teórica feminista Ann Cvetkovich nos permite cifrar el archivo en un sentido particular de la búsqueda: seguir el rastro de las migas de pan, volver la mirada sobre el camino sinuoso que trazamos al narrarnos. Con la expectativa de aquellos personajes de cuento infantil, el archivo parece funcionar como posibilidad de marcar y recordar un/os sendero/s para poder regresar. ¿Cuál es el destino de ese retorno? Quizá la ilusión del sí mismx, aún bajo la coartada queer que permite extraviarse en los productivos sentidos que advirtiera Halberstam.³

En su texto *Un archivo de sentimientos*, Cvetkovich presenta un aporte fundamental para el giro afectivo. La autora ha vuelto sobre el trauma para analizar la diversidad de respuestas colectivas que se pueden generar, condensadas en un posible archivo de sentimientos: “una exploración de los textos culturales como depositarios de sentimientos y emociones, que están codificados no solo en el contenido de los textos, sino en las prácticas que rodean a su producción y su recepción” (2018: 22). Para Cvetkovich, el trauma es “parte del lenguaje afectivo que describe la vida bajo el capitalismo” (2018:39), lo que permite, por un lado, disputarle la noción a la psicología y hacer énfasis en las respuestas afectivas y no sólo en los síntomas, y por el otro, desafiar el modo habitual de concebir un archivo. La autora hace entonces un espacio para compartir lo traumático como aquello que “forja las conexiones manifiestas entre la política y la emoción” (Cvetkovich, 2018:17), considerando ese conjunto de experiencias en referencia a “una violencia política socialmente situada” (2018:17). En el sentido de Freeman, la autora subraya el marco capitalista en que se inscriben dichas violencias, así como toda una gramática sexoafectiva específica, que lo queer puede interrumpir desde experiencias culturales no reconocidas por lo institucional. Las respuestas afectivas a eventos traumáticos no son unívocas, ni tampoco, resalta la autora, se reducen a sus síntomas clínicos. Por eso es que le interesa analizar la diversidad de respuestas colectivas que se pueden generar, condensadas en un posible *archivo de sentimientos*: “una exploración de los textos culturales como depositarios de sentimientos y emociones, que están codificados no solo en el contenido de los textos, sino en las prácticas que rodean a su producción y su recepción. El foco puesto en el trauma sirve como punto de entrada a un vasto archivo de sentimientos, las muchas formas del amor, rabia, intimidación, pena, vergüenza, entre otras cosas que forman parte de la vitalidad de las culturas queer” (Cvetkovich, 2018: 22). Los personajes de *Las mil y una* nos dan algunas claves en este sentido: alianzas contra la violencia homofóbica, estrategias afectivas para sobrellevar las dificultades del contexto, búsqueda de sitios y tiempos para el placer, entre otros modos queer/cuir de relacionarse en esa época que suele entenderse como de *iniciación*. La violencia de los compañeros de colegio hacia uno de los primos homosexuales de Iris, los prejuicios sobre el trabajo sexual de Renata y el VIH puesto a circular como un fantasma del cual se sabe poco,

3 El teórico queer Jack Halberstam ha propuesto, en una retoma de la baja teoría, examinar las gramáticas de éxito en este sistema de sexo-género y oponerle como modo ya existente de resistencia, ciertas formas queer del fracaso que implican también perder/se de los supuestos que dicho sistema trae aparejado para los individuos. “Bajo ciertas circunstancias, fracasar, perder, olvidar, desmontar, deshacer, no llegar a ser, no saber, puede en realidad ofrecernos formas más creativas, más cooperativas, más sorprendentes de estar en el mundo” (2018: 114).

son algunos de los conflictos que archiva el film y a los cuales los personajes se enfrentan, nunca en soledad, siempre en el tejido frágil y efímero de los lazos queer.

Para Cvetkovitch, la noción de trauma disputada a la psicología desafía también el modo habitual de concebir un archivo, ya siempre marcado por el olvido y la disociación, que “a menudo parece que no deja registro alguno. El trauma cuestiona y fuerza las formas convencionales de documentación, representación y conmemoración” (2018:23). Como bien expresa Eduardo Mattio,

En ese gesto, entonces, la apelación a la noción de trauma desafía aquello que se entiende por “archivo”: en el caso de las culturas gays y lesbianas está compuesto por materiales efímeros (recuerdos personales, cartas, diarios), sujetos a formas de privacidad e invisibilidad, elegidas o forzadas, de las que es preciso recuperarlos si se quiere poner de manifiesto la capacidad que tienen ciertas expresiones culturales para crear formas de vida o contrapúblicos. (2022:319)

Si bien los largometrajes pueden pertenecer a géneros más tradicionales y tangibles de lo que constituye un archivo, Cvetkovich indica que ha de atenderse a cómo se engarzan en culturas públicas⁴ integradas por materiales más experimentales y efímeros, entendiendo por cultura pública “formas de vida que no se han solidificado en instituciones, organizaciones o identidades” (2018:25). Así, las experiencias queer pueden aparecer como formas afectivas y eróticas disponibles para la memoria y sus posibles refiguraciones. *Las mil y una* puede leerse como un modo de archivar ciertos afectos contrapúblicos, situado como está en una pequeña localidad de lo que se da en llamar “el interior del país”. Allí, en las fronteras de la crononormatividad, nos damos con cartas de amor leídas en intimidad, secretos no heteronormados, complicidades entre personajes queer, eróticas que rozan el trabajo sexual, encuentros sexuales que conviven con la violencia homofóbica, relaciones entrelazadas con el VIH y otras zonas de penumbra de la norma. El film aparece, así, como un archivo ficcional que involucra expresiones efímeras de culturas públicas queer –cartas, rumores, juegos de roles, estrategias de seducción, etc.



Fotograma de *Las Mil y Una*. Plano interior, escena con Ale, Darío y Susi. (Navas, 2020).

Como bien considera Cecilia Macón, la noción de archivo habilita una constelación de discusiones constituyendo una estrategia singular dentro del propio giro afectivo. Así, apunta que el trabajo de Cvetkovich “genera la discusión, no meramente alrededor de una serie de afectos en forma aislada, sino que se monta sobre la posibilidad de escudriñar la compleja superposición de afectos diversos” (Macón, 2016:14). Por su

⁴ Siguiendo a Berlant y Warner, la autora piensa en “formas de vida afectiva, erótica y personal que son públicas en el sentido de accesibles, disponibles para la memoria y sostenidas a través de la actividad colectiva” (Cvetkovich, 2018:26).

parte, la filósofa argentina propone recuperar en cambio la noción de *mapa*. En su trabajo sobre sitios de Memoria en nuestro país, explica: “mientras el archivo resulta en mera sedimentación –aún bajo una perspectiva heterodoxa (...), el mapa implica una instancia productiva de esos sedimentos a los que pone en relación abierta y problemática con la acción futura” (Macón, 2016:15). En una lectura minuciosa de la propuesta de *Archivo de sentimientos*, encuentra en ese concepto cierto estancamiento, cierta parálisis generada por una supuesta relación fija entre ciertos afectos y los reservorios que lo archivarían. En todo caso, insiste en el mapa como figura que recupera la capacidad de orientar la acción, más allá de la fijeza que observa en el archivo. De la mano de Flatley (2008), dirá que “los mapas son máquinas móviles de autoextrañamiento” (Macón, 2016:15) que permiten la narración de estructuras afectivas al tiempo que producen a quien las lee. Por otra parte, el mapa habilita marcos que vuelven inteligibles relaciones emocionales no sólo entre pasado y presente sino también con el futuro y el territorio. Aun así, en un texto unos años posterior, Macón apuntará que en el caso de Cvetkovich también puede entenderse que “un contra-archivo de sentimientos deviene en un contra-archivo de afectos. Trasladado a la calle, forma una relación particular y afectiva con el pasado, articulando un rol clave en el desarrollo de un encuentro entre cuerpos con el activismo” (Macón, 2021:47). La propuesta de Cvetkovich recupera así su fase corporal y encarnada, que responde al trauma desde entramados sexoafectivos otros. Allí, “los modos que inventan el contra-archivo son definidos en su relación con la agencia” (Macón, 2021:47) en cuanto la temporalidad es moldeada afectivamente. Considerada desde el trauma queer y sus múltiples respuestas afectivas, la práctica de archivo “elude entonces los relatos típicos de satisfacción doméstica para recalar en aquellas estructuras de sentimientos que configuran culturas sexo-afectivas alternativas” (Mattio, 2022:321), por lo cual se vuelve una noción interesante y pertinente para pensar con *Las mil y una*.

Taccetta dice, con Jaimie Baron, que los archivos reúnen imágenes que permiten “volver al pasado no solo cognoscible sino perceptible” (Taccetta, 2019:218). Esa es una cualidad de las imágenes que aquí tomamos prestadas para pensar con una ficción, erigida sobre un archivo que permanece a la vez oculto y por momentos develado bajo otra forma al espectador. Así, la experiencia de recepción de quien presencia el film puede ensayar relaciones emocionales con el pasado que se narra, pero también con el presente, y con los modos de habitar las economías afectivas que rigen, al tiempo que se dejan desafiar. El film de Navas puede entonces experimentarse como una *superficie para explorar la vida*, en palabras de Baron, en un ejercicio en el que abreva la fantasía y el propio método de, simplemente, desarchivar. En jaque con una idea dura de contemporaneidad, la película recrea un escenario sexoafectivo lejos de las apps y sus taxonomías, lejos de los reclamos identitarios que han ocupado mayormente las agendas de feminismos y movimientos LGBTQI+. En cambio, abre paso a las tensiones no resueltas entre la búsqueda y el escondite, la oscuridad de la noche en el pueblo y ciertas libertades, encarnadas espasmódicamente en una especie de desafío benjaminiano a la lógica de lo sucesivo. En ese sentido, el film también integra nuestro propio archivo para pensar el quiasmo entre temporalidad y afectos, en cuanto resulta “un lugar en el que la gente puede estar a solas con el pasado motivando una suerte de suspensión de la cronología para encontrarse con las compulsiones de una temporalidad nueva, ni lineal ni normativa, sino archivística” (Taccetta, 2019:223).

Más allá - más acá - de las taxonomías identitarias

En los varios sentidos aquí expuestos, *Las mil y una* aparece montada sobre un archivo y a la vez parte del propio archivo de nuestras reflexiones sobre la identidad, las temporalidades en que con-vivimos y las economías afectivas que estas (des)habilitan. Los personajes invitan a un *parcours* de intencionalidades y orientaciones queer, en cuanto

no heteronormadas pero tampoco exactamente clasificables en otras identidades. La filmación de las conversaciones, muchas de ellas caminando, otras en el espacio seguro de la habitación con cuchetas de los primos, logra capturar *intimidad*. Desde el comienzo, Iris se sostiene en el básquet y a lo lejos ve aparecer a Renata, que camina como guiando, pero sin quererlo. Hacia adelante, sin voltear. Muchas veces la escucharemos invitar a Iris a moverse –“¡vení!”– en una búsqueda incesante de ambas. Si a la pregunta de Renata “¿Qué te gusta?”, Iris responde en su primer encuentro “Nada...soy como un ángel yo”, esa afirmación irá mutando en un cuerpo cada vez más terrenal y dispuesto al encuentro. Pero si bien se vuelve claro que a Iris le gusta Renata, ante la presunción de sus primos, aclara que le gustan las chicas, pero “lesbiana ya es mucho”. Si bien la respuesta puede denotar lo difícil que puede ser encarnar una identidad disidente, más en ciertos contextos, parece también una resistencia del personaje y del film todo a taxonomizar las singularidades.



Fotograma de *Las Mil y Una*. Iris y Renata viajan en un colectivo urbano (Navas, 2020).

Un escenario sexoafectivo donde corren los rumores y bajo cierto halo de desprotección, también parece ser un espacio propicio para desafiar constructos identitarios fuertes que pueden volverse a su vez normativos. Si podemos reconocer estas escenas como contemporáneas, es aún en contraste con las dinámicas que parecen reinar a través de redes y otras digitalidades. No entran en juego apps de citas con nominaciones hiperespecíficas, no se ven las clasificaciones de los cuerpos según morfología o preferencia de práctica sexual. Hay más bien una búsqueda, un movimiento, y breves placeres dislocados: Renata e Iris encontrando rincones poco transitados, Darío refugiándose en los monoblocs o bailando a gusto en la vereda de su casa, Ale escribiendo cartas de amor lejos de la violencia patente de sus compañeros de clase, las amigas LGBTQ+ hablando de sexo en una esquina del pueblo donde improvisan un *after*... Al reflexionar sobre el deseo de Iris por esta *chica nueva*, Navas pone en cuestión las definiciones identitarias, oponiéndole a la idea de constructo otra concepción mucho más móvil y menos categórica. Y agrega: “hay cosas que hay que redefinir todo el tiempo, que hay que volver a pensar. Porque también los términos capturan muchísimo y las identidades se vuelven nada más que moldes y formas de identificación –en el sentido de la captura–” (Navas, 2020b).

En el film las amenazas de la crononormatividad y la heterosexualidad obligatoria se hacen sentir, pero también las alianzas que la resisten son múltiples y alojadoras. Los deseos disidentes se encuentran y se acompañan. Sin embargo, lxs adultxs parecen fallar en el intento de comunicarse con esos guiones otros: la pregunta *¿estás bien?* aparece como modo de reemplazar los interrogantes que no se animan a esbozar. *¿Estás bien?*, mantra repetido como sospecha de que algo está fuera de lugar en esos cuerpos, de que hay un deseo fuera de quicio. Más que tiempo para una respuesta, a ello suele seguirle alguna distracción: música fuerte, una repregunta que escandalice, cualquier otra cosa. En medio de esas elipsis, el mandato del cuidado también permanece siempre incompleto. ¿Quién tiene la prerrogativa de cuidarse? Iris dirá que los varones son los que pueden cuidarse, Renata lo marcará como privilegio de clase, Darío dirá que le da vergüenza pedir que otro use preservativo pues *¿Cómo cuidarse de las*

enfermedades de transmisión sexual? Los primos buscan en internet formas de sexo lésbico que protejan del contagio del VIH, que recorre el film como fantasma sobre el que poco se sabe y no puede preguntarse. Desde las advertencias –“fíjate”–, los pedidos –“cuidate”–, hasta los rumores insistentes sobre Renata, que van atados a su supuesta conducta como si fuera más una consecuencia ética que vírica, se coleccionan ambigüedades y presupuestos que no pueden señalarse con transparencia.

Cvetkovich cuenta que la llamada crisis del sida ha influido en su composición de un archivo del trauma queer: lamentablemente “ofreció pruebas claras de que algunas muertes eran más importantes que otras, y que la homofobia como significativamente, el racismo, podían afectar la forma en la que se reconocía públicamente el trauma” (2018:19). En una retoma de este trabajo, Mattio dirá:

Acontecimientos traumáticos aparentemente inconexos como la guerra de Malvinas o la emergencia del HIV-sida, en el marco homofóbico más amplio heredado de la última dictadura cívico-militar argentina, han modelado ciertas formas de subjetivación marica –el “puto tapado”, la “marica embichada”, etc.– que hoy suelen resultar irreconocibles o denostadas desde el paradigma post-homosexual abierto por la notable aceleración de la agenda LGTB de los últimos años. (2022:324)

En este punto, como parece sugerir el personaje de Renata en el film, no hay en Cvetkovich una voluntad de esterilizar la cultura queer como costo a pagar por el reconocimiento público; al contrario, “quería que las culturas sexuales que el sida amenazaba fueran reconocidas como un logro y también como una pérdida potencial” (2018:20). En un sentido similar, el film no condena ni higieniza la posibilidad del contagio; antes bien, abre interrogantes. ¿A quién concierne esa información? ¿Por qué toma peso de verdad entre rumores? ¿Cómo cuidar/se? De nuevo, la pregunta que parece responderse a partir de prueba y error, pero no desde la privación, ni desde la supuesta seguridad que brindaría simplemente volverse, en un punto, visible. Freeman también ha observado una dificultad de lo queer a la hora de ajustarse a las normas temporales y estructurales de la crononormatividad, y recuerda, con Butler, a la crisis del sida como una muestra de ese desajuste: “la respuesta lenta del gobierno y las industrias médicas a la crisis del sida acortó la esperanza de vida, y las pérdidas consiguientes demandaron una queerización del propio duelo” (2010:64). Dicha queerización puede leerse desde una gestión otra del trauma, forjada en alianzas y placeres sexodisidentes. En la apertura del interrogante sobre el VIH, *Las mil y una* permite que sus personajes convivan con él y establezcan lazos no clausurados en su definición. La pequeña comunidad queer que forman Iris y sus primos buscan estrategias de cuidado, y el personaje de Renata critica la responsabilidad acotada a la persona que vive con el virus; en todo caso, se trata de una construcción conjunta en los modos de relación y en la búsqueda de los placeres compartidos. El film no intenta “echar luz” sobre la cuestión, sino que abre paso a tramas tejidas en la penumbra de lo incierto.

Umbrals de la luz

Clarisa Navas cuenta que se trabajó intensamente sobre la construcción de imágenes de los espacios en el film. Vulnerable al cliché de la marginalidad, es también un lugar querido para ella, y en ese sentido quiso “construir algo diferente, de manera ética, sobre un lugar que habité y todavía habito. Construir un mundo que pueda evocar la sensación de estar ahí, de ser parte de una minoría, un lugar que a veces se vuelve complejo” (Navas, 2020b). En ese escenario, el cuerpo se orienta de formas específicas, dice la realizadora, en modo alerta, aunque entre las mil situaciones que parecen darse simultáneamente, también hay los gestos de cuidado. Las bellas

escenas con los primos y la tía, con planos fijos en los interiores, exponen ciertas condiciones de precariedad y a su vez unas modulaciones del amor muy profundas. Armin Marchesini, director de fotografía, se guió por esos lineamientos, y mostró los exteriores con planos-secuencia que hacen experimentar el continuo movimiento del barrio, como “imagen reducida que intenta no ver más allá de lo que se ve cuando se vive ahí. Porque una nunca ve tan en gran angular, ves de a fragmentos, partes. En esa mirada una ve con lo que puede” (Navas en Lima, 2021). Es esa mirada la que parece tener que acostumbrarse a la poca luz, a escenas en penumbras.



Fotograma de *Las Mil y Una*. Darío abraza a su mamá, Susí, en la habitación que comparte con su hermano, su prima, y su perra (Navas, 2020).

Jack Halberstam ha considerado que la oscuridad puede ser reclamada como patrimonio de lo queer. Ante un esquema de éxito violento y capitalista, piensa al fracaso como sitio de resistencia y lazo para posibles compañías. Trabaja, con Daphne Brooks, la oscuridad como un “tropo de insurgencia narrativa, supervivencia discursiva y resistencia epistemológica” (2006:108), y ambos permiten pensar así una estrategia interpretativa desde la oscuridad. En esa línea, y pensando en las posibles intensidades que puede tener tanto la luz como lo oscuro, aquí proponemos pensar la penumbra. No implica renunciar a la mirada, ni a la visibilidad como tal escogiendo el ocultamiento, sino denunciar en acto la falsa alternativa: o bien muy visibles o bien completamente ocultos. Intentar salir de esa “trampa de la visibilidad” que Foucault (1979) nombraba cuando la plena luz y la mirada de un vigilante captan mejor que la sombra, que al final protegía. La opacidad, el claroscuro, no es siquiera el justo medio entre lo luminoso y lo sombrío, lo claro y lo oscuro, lo borroso y lo neto, lo transparente y lo turbio, sino la falla de esos binarismos. La penumbra tira de un hilo que destejiendo aquel binarismo y sus valores subyacentes. A poco de empezar *Las mil y una*, lxs protagonistas se encuentran con un grupo que entre noche y alcohol proponen jugar a las escondidas. Pareciera desfasado de la adolescencia que les convoca, pero pronto abre a exploraciones sexuales, el escondite y la noche entre una arquitectura precarizada como posibilitador de eróticas no permitidas. Al mismo tiempo, se sigue respirando la tensión de cierta amenaza: tener que soportar la reiteración de lo mismo, de la violencia heterosexista latente entre edificios medio abandonados y luminarias que no funcionan. Mientras los primos homosexuales logran un refugio para su deseo, Iris aguanta los avances poco receptivos de un chico que no la registra. Será más adelante cuando, de la mano de Renata, Iris busque también entre esa arquitectura laberíntica

5 Al momento final de la escritura de este artículo, se publicó el Dossier *Oscuminar*, en la *Revista Diferencia(s)* (2022). Tanto el Pre-texto como el resto de los escritos del dossier rondan la idea de pensar una epistemología desde el sur que permita poner en cuestión el binomio luz-oscuridad. Lo fundamental de este neologismo parece tener que ver con lo que marca Sergio Tonkonoff en la introducción: “Esa palabra y este discurso singulares surgieron en un contexto singular: el proceso de investigación sobre Lo Negro que llevaron adelante un grupo de educadores, adolescentes y niños en la Ciudad de Buenos Aires” (2022:15). En este sentido, la pregunta que encontramos en el artículo de Bardet subraya el lazo que ya viéramos con Brooks entre racialización y conocimiento iluminista, ahora cifrada de la siguiente manera: “¿Cómo se relaciona esta propuesta de “oscuminar” con la “producción” histórica de la raza, los regímenes de visibilidad y las afectividades?” (Bardet, 2022:45). El anclaje local nos permite pensar de otro modo la propia intuición sobre la penumbra, al poner el colonialismo en juego. Sin embargo, nuestra propuesta no busca “echar oscuridad sobre las cosas para reconocerlas de otro modo, para verlas de otra forma” (Pre-texto, 2022:21); más bien supone la penumbra como un escenario dado, al cual hay que adaptar la vista como estrategia colectiva de resistencia.

un lugar donde poder *estar*. Estar juntas, dejar aparecer el juego sexoafectivo que las envuelve. Una pregunta parece insistir en su búsqueda: ¿Cómo generar intimidad en la vía pública? El lugar que encuentran parece ser, una y otra vez, en el umbral de la luz y hacia las figuras que abre la sombra. Sin embargo, la cámara logra *ver*: no se trata de la oscuridad absoluta. La percepción se agudiza entre sonido e imagen, siguiendo la narración en la penumbra.

El trabajo desde los umbrales de la luz funciona también como crítica a la confianza iluminista en la claridad en tanto modo eximio del conocimiento y la aspiración epistemológica última. La luz como gesto de una razón anclada en la lengua homogénea del progreso y la reproducción, supone una imposición lumínica que puede resultar invasiva para articulaciones afectivas que han sobrevivido en otras tonalidades del reconocimiento. La escritora y maestra feminista Val Flores ha reflexionado en este sentido:

Ante las políticas del acuerdo comunicativo y su idioma promedio, que castiga los desvíos de la lengua, ¿qué sucede con las hablas feministas más cercanas a la opacidad, lo refractario, lo traslúcido, errabundas en sus trayectos de sentido, desafiadas de la serialización discursiva? ¿qué operaciones del lenguaje articulan hoy la capacidad del pensar disconforme feminista y de la disidencia sexual, que desmoronan el poder sedante de los modelos textuales y visuales normalizados e higienizados de los medios, las disciplinas científicas y las instituciones estatales? (Flores, 2019:10)

La advertencia de Flores rige también para ciertos feminismos que han tendido a la homogenización y la visibilidad en términos de derechos como *única agenda*,⁶ con el acotado horizonte de lo que Jasbir Puar ha denominado *sujeto homonormativo*. La penumbra permitiría, en cambio, convivir con la opacidad del reconocimiento. Las narrativas errabundas que cobija la penumbra evitan cifrar en términos normativos identidades estables o definitivas. En esos trayectos del relato que se ofrecen a una mirada no predatoria ni total, aparecen lazos sexoafectivos otros, menos delimitados en su forma y en su circulación.

Una de las últimas escenas de *Las mil y una* acontece en una terraza. Oscura. Renata “fabrica” la oscuridad o, mejor dicho, disminuye la luz, con un pedrazo a la luminaria de la vía pública. Abriéndose paso entre los senderos errantes de los monoblocs, suben ellas dos, ríen. Aparece la pregunta por el miedo, Iris responde que no tiene. Exploran la penumbra. Se besan. La noche. Envuelta en esa densidad porosa, la cámara anhela y espera. Esa penumbra, lejos de forzar los cuerpos hacia la victoriosa luminiscencia de lo visible, parece cobijar las posibilidades del encuentro entre Iris y Renata. Se acuestan juntas y otra vez fuera de cámara, pero a Iris algo le pasa, puede que se sienta interrumpida en su deseo por Renata. Al decir de Canseco, “de pronto, algo que formaba parte de mí “allí” o que ingresa en él, me interrumpe a través de la excitación sexual, me detiene y me obliga, en todo caso, a realizar un esfuerzo por recobrar mi estado” (2017:173) previo a la interrupción. La escena persigue el éxtasis de Iris y Renata, pero no puede continuar como si se tratara del relato heteronormado de un encuentro sexual. Sara Ahmed ha recuperado la comprensión freudiana de la perversión como “el retraso del punto de la unión sexual” (2019:206). La autora reconoce el gesto queer en el término inglés *linger*⁷: demorarse, merodear,

6 La teórica queer Jasbir Puar ha tratado los conflictos entre cierto Occidente blanco y cierto mundo cultural del Oriente Próximo. Junto al concepto de “hegemonía de la blanquitud”, advierte sobre la incorporación de comunidades lgtbqia+ a los discursos nacionalistas, liberales y laicistas que pueden plasmarse en un ideal de lo queer que denomina “sujeto homonormativo”. Se trata de una subsunción que no implica la heterosexualidad en tanto práctica, sino como sistema. Fundamentado en la producción de discursos irreflexivos sobre la raza, la sexualidad, el género y la clase, oculta estas diferencias para, otra vez, producir un sujeto normativo.

7 En el texto original: “We linger, we do not get to the point” (Ahmed, 2019:206). No llegar al punto, al supuesto objetivo de la unión sexual,

posponer, tomarse (otro) tiempo para esa unión. Al mismo tiempo, *linger* significa sostenerse en la vida, resistir, sobrevivir. El juego polisémico de la palabra vuelve sobre las escenas de placer queer: en la penumbra, el tiempo del placer es otro y es, también, la temporalidad de la supervivencia. En esta escena del film, no llegaremos a saber qué le pasaba a Iris cuando interrumpe aquel encuentro erótico con Renata.



Fotograma de *Las Mil y Una*. Renata e Iris en penumbras en una terraza (Navas, 2020).

En un instante temible aparecen dos hombres que quieren forzar a Renata aun cuando ella les ha dicho que no puede atenderlos –presumiblemente uno de ellos, cliente–. Sube la agresión hacia ella, hay un forcejeo contra Renata que intenta resistir, pero sola no lo logra, hasta que Iris la defiende pegándole con un ladrillo en la cabeza a uno de los agresores. ¿Cuáles son las defensas posibles? La pregunta por la defensa feminista vuelve a instalarse ante una violencia que no se repliega en la mera denuncia. Iris y Renata se alían de nuevo pero esta vez de otra manera. La penumbra era su refugio y su amenaza, la posibilidad de su encuentro y la exposición a la violencia, simultáneamente en una tensión no resuelta. Ambas corren y se ven por última vez.

En una escena contrastante, llena de música, un cumpleaños infantil, un festejo, Iris busca a sus primos, su pequeña comunidad que la aloja y contiene. Lxs tres buscan a Renata, buscan al tipo caído, nadie está ya en esas calles noctámbulas. Solo caballos sueltos corriendo y los tres primos atrás. ¿A dónde se fue? Atrás suenan sirenas, después silencio. ¿A dónde van?

Finales abiertos

Este trabajo intenta pensar con *Las mil y una*, como parte activa de un posible archivo sobre la identidad sexual puesta en tensión, las temporalidades en que con-vivimos y las economías afectivas que (des)habilitan. Propone, también, correr la atención a los afectos otros, que pueden no estar codificados en los términos contemporáneos ni de la heteronorma ni de la disidencia identitaria. Tal como señala Mattio, en este escenario los fracasos de ciertos lazos no son una cuestión individual, sino consecuencia de condiciones violentas y restrictivas del sistema de sexo/género. En ese sentido, el trabajo con formas de archivo nos implica en el reconocimiento de trayectorias sexoafectivas pasadas y también presentes, tanto en el dolor como en el placer que se imbrica en ellas. Este gesto atento al archivo, aún desde la ficción, “no solo reconstruye nuestro vínculo con las violencias y placeres de ese pasado que nos constituye; también abre la puerta a la elaboración colectiva de un presente sociosexual en el que proliferen otros vínculos sexuales y afectivos” (Mattio, 2022:332). Quizá

está relacionado en el texto con posibilidades queer del uso del propio cuerpo y sus órganos por fuera de la norma de reproducción. A su vez, tensiona las condiciones de esas orientaciones sexuales queer con su capacidad de habitar un mundo regido por lo que aquí hemos llamado crononormatividad.

la narración abierta del film recuerda a los modos queer de entablar relaciones no regidas por el final previsible, ni de lo sexual –como Ahmed supo resignificar en Freud– ni de los relatos.



Fotograma de *Las mil y una*. Iris y Renata, en un plano exterior del barrio.
Imagen que sirvió de promoción del film (Navas, 2020).

Si decimos que en *Las mil y una* la contemporaneidad se ve puesta en jaque, es en relación a las discusiones que pueden parecer saldadas en ciertas agendas feministas y lgtbqi+. También implica asumir el problema de la fantasía en términos benjaminianos como modo de acceso a la propia contemporaneidad. Pero si la fantasía tiene un proceder de disolución, el desafío sería, entonces, como propone Taccetta, configurar “un dispositivo que [permita] figurar el pasado y destruirlo en el presente para no quedar pegado indefinidamente a él” (2019: 238). Quizá esa idea de destrucción es aquella pulsión crítica a la que alude Navas “cuando el cine no corrobora el sentido común de las cosas, sino que inventa otros modos de estar, y propone otros ritmos y desafía esa hegemonía tan apabullante en la que estamos sumidxs todxs en materia de discursos e imágenes” (Navas en Vignardi, 2020). A su vez, el film se encuentra disponible en una plataforma masiva como Netflix, disputando allí modos de dejarse afectar y orientarse hacia los cuerpos, las calles, los nombres. Creemos que la circulación de estas narrativas permite experimentar eso que la directora llama otro tipo de *territorios existenciales*, que aquí hemos pensado de la mano de temporalidades que tensionan la crononormatividad y su modo de performar los cuerpos sexuados y sus relaciones. Con Dahbar, entendemos que “lo queer de la temporalidad, lo que queerifica al tiempo, también varía históricamente y funciona como una categoría relacional” (2021:97), por lo cual desafiar la crononorma también supone una agencia de cuerpos en alianza. En todo caso, no se trata de cambiar una norma por otra, unos afectos por otros, una temporalidad por otra. Antes bien, como el giro afectivo ha enseñado, las emociones pueden convertirse “en una llave de la tarea crítica, una vía de ingreso donde pensar qué tipo de normalizaciones afectivas el poder exige, y cuáles son las señales de que otro modo de la afectación es posible” (Dahbar, 2021:139).

En el umbral de la luz con el que se mueve la cámara, nos invita a movernos también, entre personajes y objetos, en esa circulación no solo perceptiva sino afectiva. Allí, la penumbra será posibilidad y amenaza, refugio y peligro a un tiempo. Con val flores, esperamos ofrecer ciertos elementos para una crítica de la hiperluminosidad, donde la visibilidad parece ser el único horizonte de las agendas lgtbqi+, los feminismos y la disidencia sexual. Sin negar la importancia de la conquista de derechos y el reconocimiento como condición de vidas precarizadas por su encarnación sexogenérica, se trata más bien de llamar la atención sobre los efectos de lo que flores llama *luminosidad omnisciente*:

nos instigo a pensar colectivamente los regímenes de luz como modos de producción de conocimiento y normalidad que provocan sus propias ignorancias, porque más que ocultar, lo que hacen es naturalizar e inhibir ciertas posibilidades de visión, percepción e interpretación de los cuerpos, que no es ni más ni menos que nuestra capacidad de habitabilidad del mundo. (Flores, 2021: 79-81)

Hemos dicho que no se trata de una invitación a oscurecer; en todo caso, se busca evidenciar una penumbra que ya rodea ciertos cuerpos, junto con cuestionar lo que la luz puede y no puede mostrar. La luminosidad reitera un marco normativo de lo inteligible, en los objetos que muestra y los modos en que lo habilita. En orden a ver otros matices, como los que nos presentan las escenas sexoafectivas de *Las mil y una*, tenemos que acostumbrar la mirada a la penumbra. Al decir de la bella Emily Dickinson, habituarnos a las distintas intensidades de la oscuridad, aun cuando “Por un Momento – incierto es Nuestro paso/ Porque es nueva la noche – / Luego – a lo Oscuro ajustamos la Vista – /Y encontramos la Calle – erguidas –”. Probablemente ello signifique por momentos ir a tientas, así como también aplacar la insistencia de la mirada hasta acostumbrarla a ver, e incluso – diremos con Dickinson – alterar la oscuridad. Quizá, con ello, se puede potenciar ese “casi” de la última línea del poema: “Y el paso de la Vida casi se endereza”, en relatos que nos permitan narrarnos en la errancia de los lazos sexoafectivos que nos constituyen.

Bibliografía

- » Ahmed, Sara (2015) *La política cultural de las emociones*. Universidad Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género: México.
- » Ahmed, Sara (2019) *What's the use? On uses of use*. North Carolina: Duke University Press.
- » Bardet, Marie (2021). Oscuminando. Miedos que arden y "derecho a la opacidad". *Diferencia(s)*. Revista de teoría social contemporánea, 13, 43-52.
- » Brooks, Daphne (2006) *Bodies in Dissent. Spectacular Performances of Race and Freedom, 1850–1910*, Durham: Duke University Press.
- » Butler, Judith (2010) *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- » Canseco, Alberto (2017) *Eroticidades precarias. La ontología corporal de Judith Butler*. Córdoba: Ed. Asentamiento.
- » Cvetkovich, Ann (2018) *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*, Barcelona: Edicions Bellaterra.
- » Dahbar, Victoria (2021) *Otras figuraciones. Sobre la violencia y sus marcos temporales*. Córdoba: Ed. Asentamiento.
- » Dickinson, Emily (1998) "We Grow Accustomed to the Dark", en Johnson, Thomas, *The Poems of Emily Dickison*, Harvard: Harvard University Press, p. 325.
- » Freeman, Elizabeth (2007) "Introduction", en *GLQ*; 13 (2-3): pp. 159–176, disponible en: <https://doi.org/10.1215/10642684-2006-029>
- » Freeman, Elizabeth (2010) *Time binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham: Duke University Press.
- » Flores, val (2019) "Esparcir la incomodidad. El presente de los feminismos entre la fascinación y el desencanto". Trabajo presentado en *Primer encuentro internacional Arte y política en América Latina*. Ciudad de México: UNAM.
- » Flores, val (2021) *Romper el corazón del mundo. Modos fugitivos de hacer teoría*. Madrid: Continta Me Tienes.
- » Halberstam, Jack (2018) *El arte queer del fracaso*. Barcelona / Madrid: Egales.
- » Macón, Cecilia (2016) "'Mapas afectivos': El MUME y el Parque de la Memoria como matrices críticas para la re-presentación artística del pasado".
- » Macón, C. (2021) "White Scarves and Green Scarves. The Affective Temporality of #QueSeaLey [#MakeltLaw] as Fourth-Wave Feminism", en Macón, C., Solana, M., Vacarezza, N. *Affect, gender and sexuality in Latin America*, Suiza: Palgrave Macmillan.
- » Mattio, Eduardo (2022) "Trauma marica.: El lugar de los afectos en el archivo sexo-disidente". En L. Anapios & C. Hammerschmidt (Eds.), *Política, afectos e identidades en América Latina* (pp. 317–336). CLACSO. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2v88djc.18>
- » Moretti, Ianina, Perrote, Noelia. (2019) *Sentirse precarixs. Afectos, emociones y gobierno de los cuerpos*. Córdoba: Ed. UNC.
- » Navas, Clarisa (2020) *Las mil y una*. Argentina, Alemania: Auténtika Films, Varsovia Films.

- » Navas, Clarisa (2020b) Se estrena "Las mil y una" en *Página 12*, disponible en <https://www.pagina12.com.ar/306668-las-mil-y-una-de-clarisa-navas>
- » Lima, Fernando (2021) "Crítica de "Las mil y una" + Entrevista a la directora Clarisa Navas" en *Otros cines*, disponible en <https://www.otroscines.com/nota?idnota=16765>
- » Puar, Jasbir (2017) *Ensamblajes terroristas. El homonacionalismo en tiempos queer*. Barcelona: Bellaterra.
- » Taccetta, Natalia (2019) "Poéticas de archivo. Acerca del melancólico operante" en Depetris Chauvim, I. y Taccetta, N., *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires: Ed. Prometeo.
- » Vignardi, V. (2020) "Construimos películas para hacernos la vida más vivible" en *Revista Bache*, disponible en <https://revistabache.com.ar/cine-series/clarisa-navas-entrevista/>