
Relatos territorializados, situados y vivenciales del padecimiento

Ana Laura Lusnich | Universidad de Buenos Aires | CONICET | alusnich@gmail.com

En los largos meses transcurridos de la catástrofe del Coronavirus quedó en claro que los términos Audiovisual y Pandemia abarcaron en sí mismos una multiplicidad de aristas muy complejas, que por un lado aluden al rol y al compromiso de los medios de comunicación audiovisual en la transmisión y/o en la construcción de información en torno a la emergencia sanitaria, en tanto también se despliegan al campo específico del presente y del futuro de la producción y del consumo audiovisual, entre otras posibilidades. Se comenzó a reflexionar sobre las ventajas y las desventajas del consumo audiovisual en *streaming* –en términos económicos y sociológicos– y se ha enfocado en el consumo ilegal y la piratería, fenómenos preexistentes que se han incrementado con creces en el año y medio de la pandemia. Por su parte, los sectores de la producción y de la realización han pensado en algunos ejes que podrían intervenir en la reconstrucción del sector audiovisual en el futuro inmediato, lo que incluiría una reconfiguración multipolar (interpretando la industria a partir de diferentes polos, regiones, modos de producción y actores sociales que la estimulen de forma descentralizada), y/o bien la perspectiva de género (concebida ésta como un motor que impone cambios positivos e inigualables en diferentes niveles y espacios de la sociedad). Entre otros estudios, el informe titulado *Impacto de la pandemia de la Covid-19 en el sector audiovisual y del espectáculo en vivo en las Américas*, realizado por la Universidad Metropolitana para la Educación y el Trabajo (UMET) de la Argentina, con coparticipación de ocho países (entre ellos cinco latinoamericanos: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México y Uruguay), publicado en febrero de 2021, indagó en algunos temas de sumo interés: la necesidad del espectáculo en sala y/o en vivo, la implementación de protocolos sanitarios laborales, la pérdida y la precarización de las fuentes de trabajo, son algunos de ellos.¹

Partiendo de la diversidad de perspectivas que implica pensar el audiovisual en el contexto de la actual contingencia sanitaria, es de mi interés centrarme a continuación en otra vía de análisis que contempla la tematización y la textualización de la pandemia en una serie de obras audiovisuales realizadas en nuestro país entre marzo de 2020 y marzo de 2021. En particular ahondaré en las modalidades narrativas y espectaculares que estas han postulado, procurando encontrar marcas que nos hablen de una producción territorializada, situada y vivencial de la emergencia del Covid-19.

¹ Véase: https://www.uniglobalunion.org/sites/default/files/files/news/estudio_covid_19_es.pdf

› Pensar la pandemia y sus consecuencias

Pensadores y teóricos contemporáneos de diferentes disciplinas y orientaciones políticas postularon en todo este tiempo numerosas reflexiones e hipótesis sobre el devenir de la humanidad en y a posteriori de la pandemia. Debatieron el ocaso o la perdurabilidad del sistema capitalista, indagaron en toda una amplia gama de situaciones que comenzaron a exacerbarse en el mundo entero (desde las desigualdades de clase y capital a nivel global hasta la importancia de la microsociología de los saludos y de las interacciones diarias entre los seres humanos), registraron –y alertaron– acerca de las transformaciones digitales y la sobre-conexión a dispositivos y plataformas, e incluso intentaron formular algunas directrices para sobrevivir juntos, lo que supone vencer las contradicciones que existen entre los deseos individuales y la responsabilidad social.

En sus últimas publicaciones, incluida la traducida al español en 2020, el filósofo y ensayista Byung-Chul Han expuso y analizó las particularidades del sujeto contemporáneo, destacando dos rasgos que (con la distancia y las reservas necesarias) pueden observarse en las sociedades latinoamericanas: el sometimiento de los individuos a la sociedad del rendimiento capitalista tardo-moderna y la exposición como mercancía en las redes sociales.² Estas características que, de acuerdo con el autor, vienen desembocando en una existencia deserotizada, desgana, autorreferencial y quebrada en los vínculos afectivos primarios, se habrían agudizado en el marco de la actual pandemia. Por ello, esa desesperanza que se venía sintiendo frente a un presente que va perdiendo su sentido se ha comenzado a razonar a partir de otro conjunto de problemáticas acuciantes.

En la coyuntura sanitaria global, conjuntamente con el sufrimiento y el temor por la propagación de la enfermedad, el número indescriptible de muertes y las crisis económicas, la conexión virtual de los individuos, el uso de las redes sociales y de los medios audiovisuales ganaron un protagonismo inusitado transformando nuestros hábitos y realidades laborales, sociales y de entretenimiento. Dejando de lado las opiniones más radicales vertidas por Han (2020),³ resulta de gran interés depositar la atención en aquellos razonamientos que se asientan en la superposición entre el trabajo y el ocio, la pérdida del hogar como espacio de intimidad y la anulación de esos ámbitos y prácticas que permitían la alternancia tan necesaria entre lo productivo y el reposo, la dispersión y la congregación, lo individual y lo colectivo. Prácticas y rituales entre los cuales se encuentran algunos que nos competen e interpelan directamente en el marco de esta sección de Debates: el convivio entre los espectadores y los espectáculos en vivo, la asistencia a una sala cinematográfica o a un museo, las prácticas habituales en los rodajes y en los ensayos de los actores, el encuentro presencial entre alumnos y profesores. Ahora bien, si todas estas circunstancias contribuyen a una forma de vida que pierde su espesor y su sostén, de igual manera han fomentado (en las redes sociales y en numerosas producciones audiovisuales y artísticas) un tipo de expresión del padecimiento territorializado y situado labrado de acuerdo con las coyunturas políticas, económicas, sociales, sanitarias y tecnológicas de cada región y país.

² *La sociedad del cansancio* (2010), *Topología de la violencia* (2011), *La sociedad de la transparencia* (2012), *La agonía del Eros* (2012), *La Desaparición de los Rituales. Una topología del presente* (2020), siguiendo las fechas de las primeras versiones editadas en español.

³ El autor reinterpreta las condiciones de explotación convencionales del mundo capitalista en las últimas décadas, haciendo hincapié en la disponibilidad plena de nuestro tiempo en espacios en los que se superponen el trabajo con el ocio, lo que significa que cada uno de nosotros nos extraemos un tipo de plusvalía adicional que indica el ingreso al terreno de la auto-explotación y el aislamiento.

Lo situado también hace referencia a la dimensión emocional del padecimiento, componente que en términos de Sara Ahmed (2015) distingue y da sentido a la especie humana configurando nuestra subjetividad del mismo modo que las formas de convivencia e interacción con esos otros que nos circundan. En torno a estas aristas de lo emocional y lo vivencial las reflexiones enfocadas en las artes visuales, la danza y la música presentes en esta sección coinciden en postular una amplia gama de interrogantes (y de posibles respuestas), siendo un común denominador en los creadores el tránsito y/o la oscilación entre estados de inmovilidad, resistencia, resiliencia y persistencia. Con las nociones de “imagen alterada” y de “sonar en/con otros” Graciela Schuster y Marcelo Delgado dan cuenta, respectivamente, de los quiebres personales y de los deseos compartidos manifestados por los artistas. En este sentido, si bien es prácticamente imposible deslindar los términos padecimiento y subjetividad, en esta oportunidad será de interés auscultar qué tipo de reflexiones y de emociones se plasman y circulan en las producciones audiovisuales pandémicas, si las emociones (personales, autocentradas) se traducen en vivencias compartidas con los espectadores, y si es posible detectar circulaciones productivas entre las emociones, los códigos audiovisuales y los cuerpos (ficionales y reales).

› Producción audiovisual en torno a la pandemia

La producción cinematográfica y audiovisual mundial no dio una respuesta unificada en lo que respecta a la tematización y la textualización de la pandemia. Sin poder trazar una cartografía exitosa, sí es posible reconocer algunas modalidades principales que han ido configurando representaciones que oscilan entre la espectacularidad y lo intimista. Entre estas vertientes se ubican la creación de ficciones distópicas monumentales sobre sociedades indeseables (los films norteamericanos *Corona Zombies*, de Chales Band, y *Songbird*, de Adam Mason, estrenadas en 2020, e incluso *In the Hearth*, coproducción estadounidense-británica de 2021) y de ficciones familiares que se entroncan con géneros populares del cine industrial e independiente (el melodrama romántico en *The End of Us*, Steven Kanter, 2021; la comedia y el Road Movie en *Recovery*, Mallory Everton y Stephen MEEK, 2021). En paralelo, los films compuestos por cortometrajes que transversalmente reúnen a realizadores de todo el mundo en una suerte de catarsis global frente a una situación compartida (entre los que se encuentra el proyecto *Hecho en casa*, difundido por Netflix en 2020),⁴ y los documentales participativos tendientes a registrar los estados de ánimo de las personas en el momento del más duro confinamiento, son dos variantes que han explorado la dimensión intimista (individual y/o colectiva) de la catástrofe sanitaria.⁵

El sector audiovisual argentino no fue ajeno a estas problemáticas, consignéndose en el primer año de la pandemia una amplia serie de realizaciones disímiles en sus modalidades de representación y sus formatos, aunque homologables en su decisión de producir relatos en los que el padecimiento se construye en clave territorializada y situada.⁶ *Murciélagos*, compuesta por ocho piezas breves a cargo de

4 Las series para televisión y/o plataformas fueron otro núcleo productivo/creativo que incorporó la actualidad de la pandemia, especialmente en las de médicos y hospitales. Véase: https://www.abc.es/play/series/noticias/abci-coronavirus-cuela-series-television-202011150042_noticia.html

5 Entre ellos, *Madrid, interior* (Juan Cavestany, 2020) fue el primero en su tipo en filmarse en España. Tuvo la particularidad de reunir numerosas piezas breves rodadas por terceros, creando un mosaico de lo vivido en el tiempo presente-inmediato.

6 En primer lugar se dieron a conocer: *ADENTRO, la serie*, producción seriada de Crea Producciones, con circulación en la web (abril de 2020); *Terapia en cuarentena*, serie producida por Contar y NOS Producciones y estrenada en la Plataforma Contar (mayo 2020), y *Murciélagos*, compuesto por ocho cortometrajes dirigidos por

realizadoras y realizadores jóvenes (varios de ellos dirigidos de manera remota, colaborativamente con los actores y actrices a cargo de los dispositivos) asociaron semánticamente los términos pandemia, padecimiento, crisis y subdesarrollo. Los relatos resultan familiares, extraños o bien perturbadores siendo una estrategia recurrente la confrontación de situaciones distintas, aunque asentadas en lo referencial que precede y acompaña a la pandemia: en uno de los relatos una mujer espera la llegada de su bebé; el contrastante se centra en la condición que atraviesa otra mujer sometida a un abusador, en clara alusión a la violencia de género que creció en nuestro país durante el confinamiento. En la expresión de un padecimiento situado otra de las piezas enlaza la emergencia sanitaria con la crisis económica y habitacional que vienen atravesando vastos sectores de la sociedad argentina: en un entorno cerrado y claustrofóbico una pareja que decide separarse posterga esa determinación, sin quedar en claro si el motivo es la situación de aislamiento preventivo o la realidad de no poder afrontar el alquiler de una vivienda de forma individual. Por su parte, *(UPA): Una Pandemia Argentina* auscultó en clave paródica el universo del cine independiente porteño y su necesidad de sobrevivir y seguir creando en pandemia. Organizado en dos partes, el film reflexiona en torno a la situación presente del sector audiovisual local desde diferentes perspectivas. Por un lado, atendiendo a los conceptos de relato y de padecimiento situado, expone la realidad de la producción independiente frente a la industria del cine partiendo de la mirada de un equipo de trabajo localizado en un país poco desarrollado, que durante el año pasado y hasta la fecha no ha encontrado grandes soluciones en su apoyo a la producción audiovisual. En otro orden de ideas, profundiza en las contradicciones que se establecen entre la necesidad de garantizarse la subsistencia material en un contexto de crisis económica y laboral y la prolongación de los lazos de amistad, lo que claramente se ve afectado por las decisiones personales que toman los protagonistas.⁷

› Bitácoras: ese plus necesario para transitar y trascender la pandemia

Del conjunto de obras audiovisuales argentinas reseñadas, *Bitácoras* ocupa un lugar singular. Los cinco cortometrajes que la componen, realizados por las directoras Albertina Carri, Julia Solomonoff, Laura Citarella, María Alché y Natalia Smirnoff, imbrican de forma potente las dimensiones reflexiva y vivencial concibiendo a la pandemia como un campo abierto a nuevas búsquedas y hallazgos que razonablemente la sobrepasarán.⁸ Dos postulados en común trazados en el inicio del proyecto establecieron que cada realizadora debía buscar qué contar y una manera de contar.⁹ Con estas directrices, se

Hernán Guerschuny, Paula Hernandez, Daniel Rosenfeld, Tamae Garateguy, Diego Fried, Martín Neuburger, Connie Martín, Azul Lombardía y Baltazar Tokman, presentados en el sitio web de Amnistía Internacional (julio de 2020). Luego, *Bitácoras*, compuesto por cinco cortometrajes, con idea y producción general de Vanessa Ragone y Haddock Films, estrenado en la Plataforma Contar (marzo 2021), y *(UPA): Una Pandemia Argentina* (Tamae Garateguy, Santiago Giralty Camila Toker, 2021), presentado en el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), realizado en marzo de 2021. No incluimos las producciones audiovisuales gestadas en otros puntos geográficos de nuestro país, que las hubo y muy cuantiosas. Como ejemplo de ellas, mencionamos *Las fronteras del cuerpo* (2020), que incluye piezas de directores oriundos de varias provincias argentinas y fue difundido en Cine.ar Play.

⁷ La primera incorpora creativamente el lenguaje de las video llamadas. Con la finalidad de conseguir financiamiento para realizar una coproducción, los personajes entablan numerosas conversaciones virtuales. Motivados por la necesidad de producir y de crear, van cediendo a los requisitos y las expectativas externas, redefiniendo el proyecto original centrado en la figura de Eva Perón una y tantas veces hasta llegarse a plantear una superproducción que se podría caracterizar como disparate y/o pastiche. La segunda parte vuelve al terreno de la filmación de bajo costo. Para sobrevivir, el equipo decide filmar una serie web de zombis por encargo, con muy bajo presupuesto. Lejos de reivindicar el espíritu del cine independiente, ya que el rodaje tiene múltiples problemas e interrupciones, este segmento ahonda en las perspectivas y vivencias personales de los personajes, en la creciente inestabilidad emocional que experimentan.

⁸ Véase los cortos de *Bitácoras*: <https://www.cont.ar/serie/6bb550fe-fbdb-4ea8-8f54-fe3cccf19396>

⁹ Véase: *Bitácoras por sus directoras*: <https://www.cont.ar/watch/c848fb36-1375-483c-b893-c0ec233a4a95>

desplegaron reflexiones y lineamientos compartidos, si bien los resultados narrativos y espectaculares han sido muy diferentes entre sí. Sobre las maneras y estrategias (posibles y deseables) de cómo encarar la realización de los cortometrajes, las directoras coincidieron en el empleo de pocos recursos, el uso de dispositivos caseros, un esquema de filmación cercano a la fluidez del ensayo y del documental, y la preponderancia de locaciones que se ajustaban a los espacios habitados por ellas y sus familias en las circunstancias presentes. Estas decisiones no quedaron atadas necesariamente a la situación del aislamiento preventivo dictado por las autoridades, sino que se asociaron a reflexiones tendientes a revalorizar los sistemas de producción independientes y de bajo costo, producidos desde los márgenes o por fuera de la industria. De igual manera, al tratarse de relatos complejos que omitieron la referencia directa a la pandemia, se estableció un debate y una distancia respecto del discurso de los medios de comunicación (con sus tendencias a la sobreinformación, la falsa información y la banalización de la pandemia), aunque también con las vertientes cinematográficas y audiovisuales comentadas previamente en este escrito. Al respecto, es de interés mencionar que estas mismas o similares preocupaciones se han extendido al campo de otras áreas de creación artística. Como explican Alicia Aisemberg y Lía Noguera, las artes escénicas han entablado alianzas intermediales que siendo provechosas en la pandemia se constituyen en formas escénicas de cara al futuro. Por su parte, María Martha Gigena sostiene que la danza, en su impulso hacia la persistencia, encontró en el empleo de las plataformas virtuales y en el recurso de las pantallas partidas un efecto de comunidad y de vivencia compartida tendiente a recuperar los cuerpos presentes, en movimiento, en su estado habitual de afección.



“Diario rural”, Laura Citarella

A la par de cómo contar cada realizadora construyó su propio objeto (imágenes, sonidos, acontecimientos, situaciones), siendo una particularidad de casi todos los relatos haber plasmado los procesos

creativos en clave personal. De esta manera los espectadores no solo se constituyen en una suerte de testigos de esos procesos que implican cierta cuota de reflexividad, sino que a su vez comparten los momentos en los que afloran las emociones y pulsiones presentes en la creación artística. Con estas dinámicas se fueron configurando flujos productivos entre las emociones, los códigos audiovisuales y los cuerpos ficcionales y reales, propiciándose un tipo de recepción en la que los espectadores (igualmente aislados y sufrientes) son partícipes de una experiencia vivencial positiva y esperanzadora.

Ahora bien, en la búsqueda y el hallazgo de una “poética de la pandemia”, noción que retomamos de Lola Proaño Gómez (2020),¹⁰ los relatos pueden interpretarse individual o conjuntamente. Bajo esta segunda opción se reconocen tres perspectivas diferentes asociables a las nociones de cotidianidad, extrañamiento y distopía, si bien como venimos insistiendo todas las piezas aparecen formuladas desde un punto de vista plenamente autoral. Los relatos de Laura Citarella (“Diario Rural”) y Natalia Smirnoff (“Los cuadernos de Maschwitz”) abrazan la vida diaria de las directoras y sus familias en zonas rurales y/o alejadas de las grandes ciudades, siendo un común denominador la necesidad de dejar un registro audiovisual de las situaciones y acontecimientos que se viven en el tiempo presente de la vida y de rodaje. Con este fin, Citarella reenfoca su objeto inicial (las actividades cotidianas de su familia urbana en un ambiente natural) en la espera de una chancha que está por parir, transmutándose poco a poco con este cambio la representación audiovisual de lo amplio y general a lo íntimo y particular. Por su parte Smirnoff construye su relato en base a una serie de paralelismos que caracterizan su vida cotidiana (en la que lo familiar y lo laboral se superponen) y los procesos creativos de escritura y rodaje en los cuales no existe un organigrama claro y preciso (investiga, fluyen las palabras, corrige, reescribe, inventa imágenes y sonidos, borra, descarta). En tal dirección, el caos y la experimentación que venían marcando su existencia previa a la pandemia son reexaminados por la directora bajo la óptica de la liberación personal. Lo que viene a contradecir la mayoría de las opiniones vertidas en las realizaciones audiovisuales pandémicas que enfatizan las ideas del encierro, el sufrimiento y el estancamiento. En “La delgada capa de la tierra” Albertina Carri construye un cautivador universo en el cual la interacción entre el ser humano y la naturaleza se manifiesta de forma poco usual. En su relato confluyen la creación de un paisaje sonoro rural exacerbado, la supresión de cualquier manifestación de la voz humana y la presencia de lo corporal traducido en una serie de tomas y encuadres poco convencionales (primerísimos primeros planos de algunos elementos de la naturaleza, desenfoces, sobrepresiones, multiplicación en campo de la luna). Bajo estos principios compositivos, lo natural y conocido deriva en algo extraño y abstracto, circunvalándose con ello las disyuntivas planteadas en el plano de la realidad presente.¹¹ María Alché (“Después del silencio”) y Julia Solomonoff (“Hecho a mano”) plasman representaciones distópicas, en las que lo apocalíptico convive con lo lúdico, haciendo tolerables aquellas situaciones que se presentan antitéticas a los ideales de una sociedad ideal. “Después del silencio” da cuenta del presente sin nombrarlo: dos niñas (una pequeña y una más grande) viven completamente

¹⁰ Refiriéndose al campo de las artes escénicas Lola Proaño Gómez propone una serie de conceptualizaciones en torno a la “dramaturgia del encierro” y la “poética de la pandemia”, presentando como características centrales de esta última el recorte del cuerpo, del espacio, del tiempo, del movimiento, de la memoria y de la expresión vital; la inclusión de la tecnología; la presencia de espectadores sumidos en la cotidianidad; la existencia (para los creadores y espectadores) de un presente intenso del cual es imposible sustraerse.

¹¹ Con esto me refiero a las conexiones trazadas entre el coronavirus SARS-CoV-2 y las especies humana y animal en la propagación de la pandemia, a los razonamientos que auguran la venganza de la naturaleza o el fin del mundo tal como lo conocemos, y (fundamentalmente) a la posibilidad de interpretar la pandemia como un quiebre para la humanidad.

solas, autoabasteciéndose en sus necesidades básicas (cocinan, comen, se bañan) sin dejar de vivir su niñez de forma plena (conversan, se divierten, hablan de alienígenas, juegan con un niño vecino); en simultáneo, una mujer adulta que también pasa sus días en soledad, las observa hasta prácticamente espiarlas. Con este mecanismo el relato se acerca y se distancia del terreno de lo especular, pudiéndose interpretar las relaciones de los personajes en espejo (la mujer adulta se identifica y percibe “una” con las niñas) o bien desde una perspectiva lúdica y recreativa a partir de la cual las niñas (familiares directos de la realizadora) son asistidas y vigiladas en sus juegos y actividades por un adulto (María Alché). Finalmente, “Hecho a mano” computa otra dimensión de lo distópico, asociando las reflexiones en torno a una realidad futura en la que se han perdido los cuadernos y la letra propia y el tiempo presente que obliga a generar recuerdos y memorias sin que estas tengan un registro o una impresión en los cuerpos (en clara alusión a las situaciones de aislamiento y distanciamiento, tan necesarias pero difíciles de sobrellevar). Por otra parte, se trata de un relato plenamente autobiográfico y vivencial, en el que tienen un particular protagonismo la carta de despedida de su padre que fallece en esos meses de pandemia (la letra registra un gesto propio y singular, construye un recuerdo, refuerza la memoria) y las presentaciones performáticas de la hija de la directora, quien oficia explicando a los espectadores y oyentes las características y alcances del objeto cuaderno ya inexistente.



“La delgada capa de la tierra”, Albertina Carri

En su definición aplicada al campo artístico la bitácora es un cuaderno o publicación que permite el registro de las diversas acciones, pasos, métodos, materialidades y estados de ánimo que conllevan a la creación de la obra. Sin lugar a dudas, los cortos que componen la realización homónima analizada comprenden y en parte son esas bitácoras personales en las que las reflexiones y las vivencias aparecen aunadas en formas (poéticas) audiovisuales originales. De igual manera, volviendo a una acepción más

antigua del término, cada uno de estos cinco relatos/bitácoras se asimilan a aquellos instrumentos que se fijaban en la cubierta de los barcos para facilitar la navegación en aguas desconocidas: lo que traducido a nuestra materia de diálogo y debate abarca la posibilidad de crear y de experimentar lo audiovisual de forma potente y creativa, aún en las circunstancias de una pandemia que provocó consecuencias y pérdidas enormes en nuestro país y en el mundo.

› Bibliografía

- › Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Programa Universitario de Estudios de Género – Universidad Nacional Autónoma de México.
- › Han, B. (2020). *La Desaparición de los Rituales. Una topología del presente*. Herder.
- › Proaño Gómez, L. (2020). Teatralidad social / teatralidad pandémica: una continuidad. Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia (pp. 31-45). ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).