

En *Sentirse precar\*s. Afectos, emociones y gobiernos de los cuerpos*. (Argentina): Editorial de la UNC.

# **Entre la ronda y la noche porteña. Atmósferas y afectos en la Argentina reciente.**

De Mauro Rucovsky, Martín.

Cita:

De Mauro Rucovsky, Martín (2019). *Entre la ronda y la noche porteña. Atmósferas y afectos en la Argentina reciente*. En *Sentirse precar\*s. Afectos, emociones y gobiernos de los cuerpos*. (Argentina): Editorial de la UNC.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/martindemauro/90>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdgg/Fx1>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

# ENTRE LA RONDA Y LA NOCHE PORTEÑA: ATMÓSFERAS Y AFECTOS EN LA ARGENTINA RECIENTE<sup>1</sup>

Martín De Mauro Rucovsky  
(CIFYH, CONICET, UNC)

## Hacer la ronda, hacer el territorio

La película de Cozarinsky, *Ronda Nocturna* de 2005, narra una jornada completa -de principio a fin de la noche- en el recorrido callejero de Víctor, quien deambula vendiendo drogas, ofreciendo servicios sexuales, charlando con sus colegas *taxis boys*, en una esquina oscura o en un sauna de levante. Con un clima sonoro constante- el tango y su efecto siempre nostálgico-, la película construye una estética mítica y enrarecida que se trama durante la noche del 1 de noviembre, el Día de los Muertos. “Ronda fantasmagórica” en la cual Víctor es acechado, visitado y seducido por distintos espectros que regresan al mundo de los vivos (hasta tal punto que Víctor y el fantasma de Mario se acuestan en una habitación de un albergue transitorio). Vemos muchas escenas de Víctor caminando y cruzando la calle mientras cartoneros recogen cajas y revuelven bolsas -insistencia que atraviesa la película: los cartoneros y su presencia, sus recorridos y su marcha callejera<sup>2</sup>, las

1 Una primera versión de este artículo salió publicado en *Narrativas del descalabro gay en América Latina*. Diego Falconi (comp.) Madrid-Barcelona: Egales, 2018.

2 Puede leerse *Ronda Nocturna* desde este foco, es decir, desde las zonas de sociabilidad común que se tejen entre los cartoneros, los sin techo y Víctor. Inversión del rol protagónico, los cartoneros no son la escenografía urbana de *Ronda Nocturna* y la sexualidad del chongo no es su eje narrativo sino que es este escenario de la precariedad común lo que delimita un espacio de contacto o un territorio de intensidad mutua. En esta misma sintonía *La villa* de César Aira (escrita en

vidrieras de los negocios exhiben zapatillas, taxis y buses que pasan por las calles, distintas personas entran y salen del subte -se lee en un empedrado del barrio de San Telmo “los necróticos anónimos”- y un grupo de personas sin techo que toma mates y se cobija debajo de un puente. Así, la secuencia del film construye la mirada de los espectadores en la alternancia de planos-contraplanos de lugares nocturnos múltiples. Atisbo de los espectadores y aún más, el intercambio de miradas -entre los trabajadores sexuales y sus clientes- “queda asociada de manera activa e inmediata a la forma monetaria” (Andermann, 2015: 94).

*Ronda nocturna* -y veremos que sucede en *La noche* de Edgardo Castro- tienen lugar en el paisaje de esta nueva precariedad de la vida -definida en gran medida por el desmantelamiento de las protecciones, imaginarios y seguridades sociales del estado, sinónimo de vulnerabilidad, exposición al peligro, inestabilidad e incertidumbre que se vinculan a mecanismos y dispositivos -intensamente paranoicos- de seguridad e inseguridad (Lorey, 2016; Standing, 2013; Papadopoulos, D y Tsianos V. 2006; Le Blanc, 2007).

En Argentina este proceso se vio intensificado desde fines de los '80 y durante los '90 -con una especial modulación durante el llamado menemismo y la crisis del 2001- y hasta entrada el nuevo milenio<sup>3</sup>. Proceso simultáneo a la constitución de una cultura democrática y la emergencia de políticas de género y de la “diversidad sexual”. Cultura liberal democrática que históricamente

---

Julio de 1998) construye una alianza sensible y una sintaxis de lo precario a partir de los cartoneros y su universo sensible como así también hace foco sobre la materialidad del desecho y el agenciamiento picaresco de la villa (su diseño lumínico y las geografías circulares, espiraladas)

<sup>3</sup> La referencia ineludible a los años novela es la novela *Vivir Afuera* (1998) de Rodolfo Fogwill, en cuya trama se ensaya un idioma de intemperie y una lengua de la marginalidad que en sus vínculos construye otra nacionalidad, aquel adentro-afuera de la urbe porteña que se emplaza como el conurbano bonaerense o que avanza sobre la metrópolis (como en *El Aire* de Sergio Chejfec en 1992 o *El año del desierto* de Pedro Mairal en 2005). Asimismo conviene revisar el volumen 19 y 20 *Apuntes para el nuevo protagonismo social* del colectivo situaciones (2002).

osciló entre la criminalización y la exclusión invisibilizante hasta una presunta integración ciudadana del colectivo LGTBIQ y de la disidencia sexual.

Sobre el fondo sensible de lo precario, *Ronda nocturna* explora un “procedimiento” (topología) desde el yire del chongo por la Buenos Aires neoliberal: dos chongos se pasean en taxi por la zona roja de Buenos Aires, Víctor que es taxi boy y *dealer* de drogas y su colega Mario que maneja y luego resultará ser un espectro. Con burla e ironía y a ritmo pausado van encarando a trabajadoras sexuales travestis, preguntando precios, tarifas y servicios desde la ventana del auto. Se ríen y hacen bromas en tono de complicidad mutua, miran con exotismo desde el auto y se frenan, tocan, acarician, saludan y hacen promesas. La última en ser consultada, una chica vestida con minifalda, muy formal y estricta, responde ante la consulta: “Por 30 dólares te podés culear a la Thatcher...”

El escenario urbano de *Ronda Nocturna* se revela como una verdadera zona de contigüidad y encuentros efímeros entre vidas gratuitas y cuerpos abandonados. Los *taxis boys*, los maricas, los cuir o cuy-r, las trans y travestis, trabajadoras sexuales y prostitutas, indigentes y sin techo, cartoneros y desocupados, los viejos, enfermos e improductivos<sup>4</sup>.

En el film de Cozarinsky la deriva del *taxi boy* se vuelve un modo de percibir y leer el mecanismo de expansión de la marginación y de la proliferación de cuerpos residuales en una ciudad mar-

<sup>4</sup> *Ronda Nocturna* puede leerse también como trasfondo sensible de las disputas por la regulación del trabajo sexual. En marzo de 1998 la ciudad de Buenos Aires sancionó su nuevo código de convivencia urbana que primero despenalizaba el trabajo sexual y que luego prohibiera (en marzo de 1999). El nuevo código se redactó bajo un marco legal de inspiración democratizante respecto al compendio de Edictos Policiales (que databan de 1946) y que hacían de la Policía Federal un poder soberano de facto (contaba con iguales facultades legislativas y judiciales). Así, desde 1998 hasta 2004 se producen una serie de disputas, luchas y acaloradas negociaciones (entre organizaciones trans, el sindicato de trabajadoras sexuales y distintos organismos estatales) que culminan con la última reforma del código, lo que establece una “zona roja” y su permisibilidad legal (Sabsay, 2011).

cada por el desamparo, la crisis social del 2001 y la desprotección. En este contexto, la resonancia de los debates y luchas por el reconocimiento de los derechos de ciudadanía sexual nos confronta con una fantasía proyectiva sobre el espacio de lo público -lo común- y su respectivo imaginario nacional sexualizado: ¿Dónde se ubican estas sexualidades y estos cuerpos? ¿Qué espacios y territorios de lo nacional-urbano se imaginan, emplazan y proyectan sobre estas sexualidades disidentes?<sup>5</sup>.

La performatividad del yire de Víctor -o más bien del trabajo sexual del chongo- desempeña un papel clave en la reconstrucción y reconfiguración del espacio público porteño, en este sentido, la relación con el territorio deviene cartografía del abandono y más aún topología de lo precario. Visto de este modo, *Víctor se pasea por una zona roja o frontera* -imaginaria, política, espacial, visual y sexual- *signada por la ausencia del estado, la ley y la policía*, en un borde adyacente a la marginalidad. Pero más aún, *Ronda Nocturna* -y algo similar ocurre en *La noche*- tiene lugar a la sombra de la policía y de toda presencia estatal, en territorios urbanos desnacionalizados, abandonados y desprotegidos, próximos a la extrañeza y el despojo.

## La noche de los cuerpos, de los sexos y de los afectos

*La noche* es una película cíclica compuesta de rutinas que se reiteran una y otra vez. De una estética por momentos *trash*, la película de Edgardo Castro nos ubica en el universo sensible de Martín

<sup>5</sup> Aquí conviene incluir un amplio espectro de disputas que van desde las políticas en torno al HIV-Sida, el reconocimiento del matrimonio gay, la despenalización y legalidad del aborto, el parto y nacimiento respetado o humanizado, la ley de identidad de género, leyes de adopción para familias homoparentales hasta la mencionada lucha alrededor del trabajo sexual y las zonas rojas promulgadas por la ciudad autónoma de Buenos Aires. Resultan incluíbles, al respecto, el trabajo de Leticia Sabsay (2011) y la biografía de Mabel Bellucci (2010) sobre el activista gay Carlos Jáuregui.

(en primera instancia) y hacia la mitad del film, la cotidianidad de Guada<sup>6</sup>. Personajes, los dos, de quienes sabemos poco. El primero es un varón de mediana edad (cuarentón) en la soledad de su departamento quien no deja de arrojarse a los flujos de deseo, las salidas constantes y reiterativas hacia la disco, la fiesta sexual, el consumo hiperbólico de alcohol y cocaína y su vuelta en resaca profunda, a punto de desfallecer. En segundo término, Guada es una chica trans y trabajadora sexual quien es amiga de Martín y participa junto con él de encuentros sexuales, salidas a bares o de compras por el Once.

La película de Castro hace foco en la “vida mínima” de Martín y Guada, sus rutinas cotidianas sin demasiados sobresaltos y en igual medida, el yire nocturno como deseo y placer inagotable. Sobre el paisaje “brillante y soleado de la asimilación” (Love, 2015:191), la presunta integración generalizada y el avance de los derechos civiles LGTBIQ, y más aún, a partir del trasfondo sensible de lo precario, la película de Castro pone el foco en las “vidas menores” de Martín y Guada. Pero aquí lo precario se revela no solo como *procedimiento* topológico (a lo Víctor en *Ronda Nocturna*) sino que desde *lo afectivo* se expande y amplía en otra dirección: como registro sensible de una experiencia histórica y desde allí se construyen atmósferas y climas sensibles.

Así, como un ejemplo reciente del *cinema de la precariedad* (Berlant, 2011), la película de Castro está compuesta por planos cerrados, en los que el movimiento incesante de la cámara, el carácter rutinario de algunas escenas y el sonido ambiente colaboran en la construcción de las sensaciones dominantes del film. La trama refuerza en cualquier caso la experiencia de la so-

<sup>6</sup> Respecto a una estética *trash*, la intemperie e igualmente de la disidencia sexual puede leerse la novela iniciática de Mariana Enríquez *Bajar es lo peor* (1995) y como procedimiento exploratorio de la topografía barrial del Once, los biografemas, el alcohol y su cadencias *Black Out* (2016) de María Moreno, laboratorio y experimento narrativo que puede leerse en paralelo, con un cierto aire de familia, a la trama de *La noche*.

ledad y de la apatía que atraviesa toda la narración. *La noche* es una película de atmósferas y de ambientes que pareciera registrar, como trans fondo narrativo y sensible, aquellos modos de gestión y distribución diferencial de los afectos. Y más aún, la película de Castro logra hacer foco en los efectos subjetivantes de estas atmósferas y climas afectivos.

Temple, estado de ánimo, ambiente o atmósfera afectiva, todos estos términos aluden a aquello que en *Ser y Tiempo* (1927) M. Heidegger llama *Stimmung*. El término *Stimmung* se compone del vocablo alemán *Stimme* que refiere a la “voz” y del *Stimmen* que indica “afinar un instrumento”. Como sugiere el último, “el afinar o poner a punto un instrumento, las atmósferas y estados-temple de ánimos son vividos como un *continuum*, al modo de las escalas musicales, y de allí que estas se nos presenten como matices y tonalidades que desafían nuestra capacidad de discernimiento y descripción” (Gumbrecht, 2012:4). El *stimmung* supone una escucha de sonidos, en la complejidad de las tonalidades y las escalas, que involucra la totalidad del cuerpo. Cada tono que percibimos es una forma de realidad física que le ocurre a nuestro cuerpo y que, al mismo tiempo, nos envuelve y rodea. En este sentido, las atmósferas y los temple de ánimo aluden al encuentro entre nuestro cuerpo y la materia circundante (Gumbrecht, 2012:3-5).

Derivado del imaginario materialista e igualmente inspirada en la fenomenología (Anderson, 2009 & Ahmed, 2015:335-337), las *atmósferas afectivas* apuntan también a una clase de experiencia que ocurre antes y durante la formación de la subjetividad, a través de materialidades humanas y no-humanas y en la distinción (el-entre) sujeto/objeto. Las atmósferas, en similitud a los fenómenos meteorológicos y físicos, se asocian con la incertidumbre, el desorden, la formación y deformación, el cambio y la contingencia -aquello que nunca logrará tener una forma estable-. En similitud a los fenómenos meteorológicos y físicos -las nubes, los movimientos de vientos y mareas o el arcoíris- la *atmósfera afectiva* (Anderson, 2009) nos recuerdan a un cierto tipo de

espacialidad (la atmósfera ocupa, delimita y permea el ambiente) y de circulación (envoltura y radiación) que surge producto de la unión-proximidad-contacto entre cuerpos (humanos y no-humanos), cosas y medioambiente. Las atmósferas son cualidades afectivas singulares (prepersonales o transpersonales) que surgen cuando los cuerpos se afectan mutuamente (aquello que irradia, envuelve y permea a los cuerpos) pero que tampoco puede reducirse a una propiedad de este o aquel cuerpo. Así, no es que una persona nos contagie un sentimiento por proximidad o contagio, más bien, estamos siendo afectados por lo que nos rodea, estamos inmersos en sentimientos que no son nuestros. La atmósfera, entonces, apunta a una forma de sociabilidad compartida, un ambiente circundante y en común resonancia (Anderson, 2009 & Ahmed, 2015:335-337).

Y en esta dirección pareciera apuntar *La noche*. Antes que vidas desmotivadas, fracasadas e infames (lectura en un doble registro, económico productivo y moral-conservador), el ritmo narrativo del film, en la oscilación de sus protagonistas, entre el aburrimiento y el éxtasis de la salida -allí donde fiesta, clímax y resaca parecen coincidir punto por punto-, logra construir *distintas atmósferas afectivas* que atraviesan la narración<sup>7</sup>. Al ser un

7 Siguiendo el trabajo de Leonor Lawlor (2006: 122-142) hemos denominado a esta atmósfera, escala musical sensitiva o clima afectivo como *powerlessness precarity*. Lawlor define al *powerlessness* en contraste a una noción de vida determinada por la abundancia, plenitud y crecimiento o de la “bio-voluntad de poder” (allí donde Heidegger y Foucault se asemejan), ligada a una concepción cartesiana de la subjetividad y deudora de la metafísica de la presencia, la representación o de la percepción (objeto de visión). La vida *powerlessness* es una forma de neovitalismo o de la vida-en-sí (*life-ism*) que asume a la muerte como proceso constitutivo de la vida y el ser viviente (mortalidad y finitud en términos de Heidegger y de la lectura que Foucault toma de Bichat), que hace de la baja modulación, la invisibilidad y la imperceptibilidad una *pragmática vitalista* (Gago, 2014). En términos de Lawlor, se trata del ser viviente que se escabulle de la presencia perceptiva constante y del régimen de representación visual-óptica del panóptico) y que finalmente puede dar cuenta de la singularidad y multiplicidad de la vida.

objeto estrictamente relacional, la atmósfera afectiva funciona precisamente por el trabajo del vínculo, por la relacionalidad de los sujetos (el entre-sujetos), de allí que su capacidad de afectación no se halla (ni origina) en un signo, una figura, un sujeto particular, un “yo” o en un objeto. La atmósfera afectiva precaria no está contenida dentro de los contornos del sujeto (no es una propiedad psicológica que posea en mi interior o que pueda predicarse) ni dentro de un objeto preciso, antes bien está afuera y por todos lados. Las emociones y sentimientos involucran diferentes movimientos -de orientación, vinculación, proximidad o distanciamiento- de otras personas, de tal manera que definen los contornos, ese es su efecto de frontera y de superficie, del espacio tanto social como corporal.

Así como señala Laurent Berlant, el cinema de la precariedad es aquel donde se construyen atmósferas afectivas que se expanden y donde también vemos performances corporales de la inestabilidad, la película de Castro, entonces, hace de “lo precario” tanto un “tema” como un “procedimiento” y un “modo de producción” que construye una atmósfera afectiva continua y un conjunto de efectos subjetivante sobre sus protagonistas. Lo que involucra reacciones o relaciones en las que nos vemos dirigidos a o rechazados por otros cuerpos: efecto de languidez y modulación de lo precario-somático en términos de emoción tenue, vidas mínimas sin demasiada intensidad o más bien baja sintonía anímica que redundan en sujetos lisos, personajes que carecen de toda psicología y mundo interior. De allí que su registro fílmico sea, antes que un cinema de la precariedad, más bien el de un “cine precario”. Por su parte, este desajuste anímico como ocurre en *La Noche* y a diferencia de los materiales trabajados por Berlant, no se vincula necesariamente al desmoramiento de un horizonte social alrededor del trabajo fordista y los imaginarios fantasmáticos de ascenso social. En *La noche* no hay trama social que los contenga ni biografías del fracaso social o laboral, en distintas escenas se proyecta una errancia por la noche y una

circulación corporal sin límites prefijados: ¿cómo llegaron allí? ¿por qué están allí? ¿están aislados o aburridos?

Entre la carencia y la fatiga de sus personajes, la sutileza y por momentos el aburrimiento de los mismos, la técnica narrativa de *La noche* pareciera apuntar a un solo objetivo: no indagar sobre las prácticas e identidades sexuales de sus protagonistas, la centralidad del homosexual-chongo y su potencialidad resistente frente a la norma disciplinar, lo que es decir, el devenir lumpen o chongo a la deriva como revés oponible a un mapa disciplinar, heteronormado y burgués bien delimitado (como así puede leerse en *Siberia Blues* de Nestor Sanchez, publicado en 1967). La película de Castro se propone explorar atmósferas afectivas de lo precario -de la baja sintonía anímica- que logran subjetivar a sus protagonistas (vale la insistencia, sujetos que carecen de todo mundo interior y psicológico) frente a un escenario disciplinar desfigurado. Y para ser más precisos, esto ocurre de modo más patente, en escenas marcadas por el encuentro sexual explícito.

Poco común en el cine argentino reciente, el coito homosexual y trans es, sin lugar a dudas, un eje central en la trama de Castro. Martín organiza encuentros sexuales, orgías con chicos y chicas cis y trans, busca el levante o el *crusing* en distintos boliches, pero la coreografía de esos cuerpos en las distintos encuadres de sexo explícito es más bien opaca o de un claro efecto de languidez.

En diferentes escenas encontramos largas tomas de “sexo explícito” pero en un registro y encuadre de lo sexual que logran tensionar códigos y normas pedagógicas del porno. En primer lugar, los modelos corporales que “performan” los actos sexuales -cuerpos panzones, fuera de forma, avejentados, con cicatrices, cuerpos gordos, osos, peludos- se alejan de las convenciones de los estándares de belleza pornográfica *mainstream*. Es decir, los estereotipos californianos de belleza, musculosos y viriles en hombres, curvilíneos y voluptuosos en mujeres. En segundo lugar, también se produce un desplazamiento de los patrones corporales exigidos por los dispositivos de producción en su inflexión de neoliberalismo

magro<sup>8</sup>. En tercer lugar, algo similar ocurre con la homonorma y sus canones corporales, cuerpos tonificados al ritmo de la vida saludable y atlética, el *wellness* y su deriva *fitness* que vaticinara, en los años 50', el dibujante Tom de Finlandia.

Y por último, a diferencia de una pornografía obvia signada por el modelo fálico de la penetración, la literalidad de lo explícito y la prometida profundidad del desnudo -efecto de realismo o retórica de la autenticidad pornológica-, en *La noche* la excitación y el entusiasmo no conducen al placer orgásmico de cualquiera de los protagonistas -hay muchas escenas de sexo coreográfico o mecánico pero no hay jadeos de placer o *climax* orgásmicos-, lo que tampoco supone algún tipo de frustración de los protagonistas. De algún modo, en *La noche* se interrumpe el circuito de respuesta sexual excitación-meseta-orgasmo-placer. Y tampoco se visibiliza un encuadre obvio sobre la eyaculación externa masculina, equivalente general o capital simbólico en la economía política del significativo porno: el *cum shot* o *money shot*, literalmente la “toma del dinero” que suele ocupar el centro del climax narrativo en la diégesis pornográfica (Gatto, 2015).

*La noche* orbita en torno a una determinada economía sentimental y ambiental de lo precario que parten de la soledad -la distancia afectiva entre los cuerpos- y el aislamiento urbano, pero además logra registrar la errancia del encuentro sexual, los polvos-coitos (cifrados en un registro del *porno enrarecido*), y hacia el final del film, un nuevo modo de sociabilidad y relacionalidad afectiva entre chongo y trans: una escena de *La noche* nos muestran a Guada y Martín de compras por el barrio porteño del Once. En plena luz del día, caminan juntos entre la gente, entran y salen por dis-

<sup>8</sup> Laura Contreras y Nicolás Cuello (2016) definen al neoliberalismo magro en relación a la alocución oficial del ministro de Haciendas y Finanzas de Argentina “no vamos a dejar la grasa militante, vamos a contratar gente idónea”. Cortar la grasa, reducir y eliminar el excedente hacen referencia a una lógica productiva neoliberal que cruza una aspiración económica, clasista, eugenésica y por demás criminalizante (la gordofobia, afirman, siempre tiene como latencia la criminalización de la pobreza, de los cuerpos improductivos, desmesurados, negros y bárbaros).

tintos negocios y comercios populares, preguntan precios, Martín se mide camisas y Guada le aconseja talles, estilos. Salida de compras y en compañía mutua que concluye en una pizzería del barrio -sospechamos que Plaza *Miserere*: literalmente “tener piedad o compasión” -donde los vemos charlando y comiendo.

Pero hay más todavía. En la secuencia final, el tono cambia. *La noche* recurre también a la distancia en el registro formal pero esta vez lo que emerge es la posibilidad de algún tipo de sosiego compartido: Martín espera en un bar a Guada, llega demorada, viene de un telo (motel o albergue alojamiento). Después de tomar cerveza e ir al baño, él le entrega a Guada un regalo de cumpleaños, quien lo recibe emocionada. Suena de fondo “*The waiting*” de Tom Petty *and the Heartbreakers*. Ella se conmueve por el gesto, se mantienen agarrados de la mano frente a frente, la música cobra centralidad en la escena, notamos un cambio en el registro, la cámara se aleja del plano y se posa detrás de la vidriera transparente del bar. Los vemos agarrados de la mano y finalmente se abrazan afectuosamente. Una vez sentados, ella le devuelve un cariño sobre su cara y manos, mientras siguen conversando.

Como en esta secuencia final, *La noche* propone otros imaginarios, con un énfasis particular en el vínculo que sostienen Martín y Guada. Sobre el transfondo sensible de lo precario, *La noche* explora una zona de eticidad posible, a partir de la soledad de sus protagonistas y desde un signo anímico en baja sintonía. Pero además nos encontramos con un espacio de alianzas afectivas o fraternidad anímica en lo colectivo y heterogénero de sus protagonistas. Porque vale recordar, finalmente no hay equiparación posible entre las posiciones que ocupa el homosexual-chongo y la trans en el campo social, sino un espacio compartido y un territorio en la soledad de sus vidas, un espacio de sociabilidad donde estar juntos, una zona inmanente de lo precario donde necesidad y deseo se juntan<sup>9</sup>.

<sup>9</sup>A diferencia de *Ronda Nocturna*, en la escena que señalábamos al comienzo, donde se conjuga un modo jerárquico y cisnormativo entre gays y trans, en *La*

## ¿Por qué en el bosque de la noche no se hacen preguntas?

Como podemos leer en *Ronda Nocturna* y en *La Noche*, una insistencia parece recorrer estos materiales, en el yire del chongo o las rutinas cotidianas de Martín y Guada, y aun en tiempos de avances civiles y derechos sexuales adquiridos, la centralidad de la norma identitaria pierde relevancia: “me seducen situaciones, no el sexo de las personas” le dice un chongo a Martín.

Lo precario invade los imaginarios sexuales en Latinoamérica en tanto procedimientos y nuevos espacios de experimentación no solo como síntoma de la descomposición (política, social y cultural) y el despojo (material, físico corporal, anímico y sexual), los vaivenes de la crisis económica o el desfondamiento de las gramáticas disponibles sino también en la gradual mitigación del universo de las identidades. Si la pregunta por la identidad es “¿quién soy ante la norma, ante la ley?” o “¿cómo quiero ser reconocido?” (En donde se descubre una verdadera lógica del reconocimiento), de lo que se trata en estos materiales es producir atmósferas, de narrar y tramar zonas de politicidad, pragmáticas vitalistas (Gago, 2014) y modulaciones afectivas sin espacios de interioridad subjetiva y psicológica.

Entre la pregunta por el territorio o la performatividad topográfica de Víctor en *Ronda Nocturna*, la ambivalencia de la figura del chongo-gay-homosexual hasta las vidas mínimas y los rituales cíclicos de *La noche*, el palimpsesto pareciera ser el efecto de lectura de estos materiales. Es decir, antes que la desaparición o el solapamiento definitivo del homosexual, del gay-globalizado o del chongo se conservan sus huellas en la misma superficie urbana pero se ven opacadas por otras dinámicas de la experiencia y otras vibraciones de lo afectivo-sexual. Se trata de cartografiar y re-hacer a partir del abandono, un modo de producción que procede no por negación o contraste con lo dado sino que trabaja por super-

---

*noche* se cifra una sociabilidad compartida y hacia el final un modo de relación por venir, desde la alianza sensible y la compañía mutua.

posición de capas, por el desvío tenue de los cuerpos en el bosque de la noche. Y esto ocurre porque el foco narrativo está puesto, primeramente, en la experiencia y las sensaciones, los climas y atmósferas afectivas envolventes, en ritmos cotidianos e improductivos, de la soledad o de la fiesta, en un registro sensitivo que hace de lo sexual-precario una zona de encuentro fugaz. La película de Castro se propone, en este sentido, explorar atmósferas afectivas de lo precario que logran subjetivar a sus protagonistas. Y en esa trama se sitúa la figura enrarecida y ambivalente del homosexual-chongo o lo que queda de él, puesto que no hay una norma disciplinar que trasgredir.

De otro modo, la estética *trash* -más cercana a la ficción documental- de *La noche*, construye distintas atmósferas afectivas (Anderson, 2009) que ponen en escena un modo de experiencia histórica signado por el desfondamiento neoliberal. Estrategia de menor envergadura pero no menos efectiva, *La noche* recurre a la indiferencia del hábito cotidiano y su cadencia, con esa opacidad propia de las rutinas microscópicas y desde allí permite vislumbrar un mapa de lo visible, lo pensable y lo que es dado a sentir en una economía afectiva neoliberal.

Entre una y otra película, en los casi diez años que las separan, y cada una con tonos y estéticas disímiles, se reinventa un *procedimiento* que hace de lo precario una potencia creativa y un modo de interrogar el tiempo presente -bajo otros signos y coordenadas-. La obra de Cozarisky como la de Castro ponen la incertidumbre sensorial en el centro de sus experimentos narrativos -de una lado, el vacío de la norma disciplinar que enrarece escenarios, personajes e identidades y de otro, una intensidad de climas afectivos tenues que decanta hacia modos de relacionalidad-. Y así sucede en *La noche* y su marcada cadencia narrativa: hay sexo sin buscar nada a cambio, sin ganar ni perder nada, ni placer o felicidad ni siquiera amor. Lo que se produce -casi como efecto imprevisto- son vínculos afectivos o alianzas contingentes entre figuras sexuales disímiles, como sucede entre Martín y Guada.

## Bibliografía

- AAVV (2017) ¿Qué hacemos con las normas que nos hacen?: usos de Judith Butler. Alberto Canseco; María Victoria Dahbar; Emma Song (edits). ISBN 978-987-42-3897-9 Córdoba: Sexualidades Doctas Cooperativa Editorial.
- Ahmed, Sara (2015) *La política cultural de las emociones*. México: Programa universitario de Estudios de Género.
- Andermann, Jens (2015) *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós
- Anderson, Ben *Affective atmospheres. Emotion, Space and Society*, 2(2), 77-81, 2009. Version on line: <http://dx.doi.org/10.1016/j.emospa.2009.08.005>
- Berlant, Lauren (2011) *Cruel optimism*. Durham and London: Duke University Press
- Berlant, Lauren (2006) "Cruel optimism". En *Differences: A journal of feminist cultural studies*, Volume 17, Number 3. Brown University.
- Berlant, Lauren & Michael Warner (1998) "Sex in Public". En *Critical Inquiry*, Vol. 24, No. 2, Intimacy, pp. 547-566: The University of Chicago Press
- Bellucci, Mabel (2010) *Orgullo. Carlos Jáuregui, una biografía política*. Buenos Aires: Emecé.
- Butler, Judith (2004) *Undoing gender*. Nueva York: Routledge.
- Butler, Judith (2006) *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Contrera, Laura y Cuello, Nicolás (2016) *Cuerpos sin patronos. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*. Buenos Aires: Madreselva Editorial.
- De Mauro, Rucovsky (2016) "El retorno del trabajo y la emergencia de lo precario" en *Nombres*. Revista de Filosofía, N°30 Dossier Crítica de la Economía Política. ISSN: 0328-1574. Director: Oscar del Barco. FFyH, CIFYH, UNC.

- De Mauro, Rucovsky (2016) *Cuerpos en escena. Materialidad y cuerpo sexuado en Judith Butler y Paul B. Preciado*. ISBN 978-84-16491-40-7. Madrid: Egales.
- Gago, Verónica (2014) *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta y Limón.
- Gatto, Fabián Gimenez (2015) *Pospornografías*. México: La cifra Edit.
- Giorgi, Gabriel (2017) “Las vueltas de lo precario”. En ¿Qué hacemos con las normas que nos hacen?: usos de Judith Butler. Alberto Canseco; María Victoria Dahbar; Emma Song (edits). ISBN 978-987-42-3897-9 Córdoba: Sexualidades Doctas Cooperativa Editorial.
- Giorgi, Gabriel (2016) “*La noche de los cuerpos*”. En *Kilómetro 111*, Ensayos sobre cine. Julio 2016. Disponible en: <http://kilometro111cine.com.ar/la-noche-de-los-cuerpos/>
- Giorgi, Gabriel (2008) “Zona común: imágenes de la ciudad neoliberal. En torno a *Ronda Nocturna*, de Edgardo Cozarinsky”. En Melo, Adrián (comp.) *Cine argentino y cultura queer*. Buenos Aires: LEA.
- Giorgi, Gabriel (2004) *Sueños de exterminio. homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Guillaume Le Blanc (2007) *Vidas ordinarias Vidas Precarias. Sobre la exclusión social*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2012) *Atmosphere, mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*. Translated by Erik Butler. California: Stanford University Press.
- Lawlor, Leonard (2006) *The Implications of Immanence. Toward a New Concept of Life (Perspectives in Continental Philosophy)*-Fordham University Press (2006)
- Lorey, Isabell (2016) *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños.