

DE LAS COMUNIDADES POTENCIALES: POLÍTICAS DE LA
AUTOFICCIÓN EN EL CINE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO*THE POLITICS OF AUTOFICTION: ON POTENTIAL COMMUNITIES AND
CONTEMPORARY ARGENTINE CINEMA

JULIO PRIETO

Universidad Complutense de Madrid

juprie01@ucm.es

Recibido: 17.09.2021

Aceptado: 26.10.2021

RESUMEN: Este artículo examina cómo se redefine la imaginación política en la Argentina contemporánea en un momento histórico generalmente caracterizado como "postpolítico" (Žižek; Mouffe; Rancière). Mi análisis se centra en películas que exploran diferentes formas de autoficción, y en particular en dos películas: *Los rubios* y *Estrellas*, que pongo en diálogo con un amplio espectro de obras de la generación de los "hijos" –obras de autores nacidos durante o poco antes de la última dictadura militar (1976-1983)–. A partir de este análisis, el artículo propone una redefinición teórica del concepto de autoficción, a menudo asociado a formas de narcisismo lúdico en el contexto de la cultura posmoderna del espectáculo, abordándolo más bien como una categoría productiva para repensar lo político en un momento de declive de las grandes narrativas de la modernidad y como una estrategia para reimaginar lo común en la era del capitalismo global.

PALABRAS CLAVE: Autoficción, teoría política, performatividad, cine argentino, *Los rubios*, *Estrellas*

ABSTRACT: This article examines how political imagination is being redefined in contemporary Argentina in a historical moment generally characterized as "post-political" (Žižek; Mouffe; Rancière). My analysis focuses on films that explore different forms of autofiction, and particularly in two films: *Los rubios* and *Estre-*

* Esta investigación forma parte del Proyecto I+D "Pensar lo real: autoficción y discurso crítico" (Ref. FFI2017-89870-P), Ministerio de Ciencia e Innovación, España.

llas, which I put in dialogue with a wide range of works of the generation of the “children” –authors born during or shortly before the last military dictatorship (1976-1983)–. Based on this analysis the article proposes a theoretical redefinition of the concept of autofiction, often associated with forms of ludic narcissism in the context of the postmodern culture of the spectacle, approaching it instead as a productive category to rethink the political at a time of decline of the grand narratives of modernity and as a strategy to reimagine the common in the era of global capitalism.

KEYWORDS: Autofiction, Political Theory, Performativity, Argentine Cinema, *Los rubios*, *Estrellas*



Pero, naturalmente, vosotros sois hijos.
César Vallejo

En la cultura argentina contemporánea abundan las prácticas autoficcionales que cuestionan la política de la memoria institucionalizada en los años de la postdictadura y especialmente bajo los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner (2003-2015).¹ Estas prácticas se apartan de la concepción hegemónica de la política que marcó la época moderna así como, en gran medida, la postdictadura y los años del kirchnerismo, subrayando la necesidad de repensar la relación entre memoria individual y colectiva a partir de otro “concepto de lo político” (Schmitt 1966), para evocar una obra mayor de la filosofía política del siglo xx. Este artículo se centra en dos películas que interrogan esa relación explorando la específica dimensión política de la autoficción: *Los rubios* (dir. Albertina Carri, 2003) y *Estrellas* (dirs. Federico León y Carlos Martínez, 2007). En aras de la concisión circunscribiré el análisis a estas dos películas, si bien sus postulados podrían aplicarse a otras películas argentinas de la década de los 2000, así como a otras creaciones artísticas y literarias de la llamada generación de los “hijos”:² películas como *Restos* (dir. Albertina Carri, 2010), *La televisión y yo* (dir. Andrés di Tella,

¹ La noción de autoficción fue acuñada por el escritor francés Serge Doubrovsky para describir su novela *Fils* (1977) y desde entonces ha tenido una notable fortuna crítica, principalmente como categoría narratológica, al tiempo que ha devenido una tendencia generalizada en la ficción literaria contemporánea. Para la trayectoria crítica del concepto, véase Colonna (2004), Alberca (2007), Gasparini (2008), Casas (2012) y Prieto (2019).

² En lo que sigue uso esta noción con cierta libertad para referirme a la generación de quienes en muchos casos perdieron a sus padres a manos del terrorismo de Estado durante la última dictadura argentina (1976-1983), pero también de quienes de manera más general perdieron los grandes relatos de la modernidad. Sobre la literatura de los “hijos” véase Drucaroff (2011), Logie y De Wilde (2011), Moreno (2018) y Basile (2019).

2002), *Fotografías* (dir. Andrés di Tella, 2007), *M.* (dir. Nicolás Prividera, 2007); y creaciones artísticas y literarias como la instalación fotográfica *Arquitectura de la ausencia* (2000-2001) de Lucila Quieto, la pieza teatral *Mi vida después* (2009) de Lola Arias, o la novela-blog *Diario de una princesa montonera, 110% verdad* (2012) de Mariana Eva Perez, entre otras.

En una aguda reflexión sobre el sentido de la imagen cinematográfica en la semiosfera contemporánea, Gonzalo Aguilar observa que las imágenes funcionan cada vez más como “organismos vivos” (2015: 80) inmersos en el flujo de la vida. Basándome en esta idea, me propongo examinar el tipo de interpelación que plantean estas películas como una forma de intervención biopolítica en el sentido de la “biopolítica afirmativa” teorizada por Roberto Esposito: “Una política que ya no se impone sobre la vida sino que *pertenece* a la vida” (2008: 11) [énfasis del autor].³ Se podría describir este tipo de intervención como una práctica “cinematobiográfica” que perturba la oposición binaria realidad/ficción,⁴ crecientemente inoperante en la era del semiocapitalismo (Berardi 2009) y la virtualidad digital. En contra de su caracterización por parte de algunos críticos como una forma narrativa apolítica o narcisista, más o menos sintomática de la cultura posmoderna del espectáculo (Sibilia 2008; Alberca 2017), la autoficción en estas películas conlleva un fuerte componente ético y político: es algo que concierne crucialmente a la conducción de la vida y a la reimaginación de los modos de convivencia –algo que estas películas ponen en juego en la forma de una demanda que va más allá de las “políticas del yo” posmodernas (Giddens 1991; Beck 2013). Es lo que Ana Amado llama el “régimen ético” de las producciones fílmicas y literarias de la generación de los “hijos”, en cuanto incitación a pensar de otra manera “la difícil y siempre compleja alianza entre los acontecimientos trágicos y su representación” (2009: 141).

La imaginación en estas películas de “familias alternativas” –diferentes configuraciones donde “la familia biológica deriva hacia una familia política” (Amado 2009: 152)– está directamente relacionada con la práctica de la autoficción como deconstrucción de un yo incierto, atravesado por otras voces. Desplegando estrategias de figuración autocrítica, estas películas exploran nuevos parámetros de “distribución de lo sensible” (Rancière 2004) y abren nuevas vías para conectar al individuo con la comunidad –nuevos modos de pensar la relación entre el “yo” y el “nosotros” que se alejan del paradigma hegemónico de la política moderna.⁵ Tan significativo es, desde esta perspectiva, el plano final de *Los rubios* como la cita de Faulkner que abre *M.* (2007) de Nicolás Prividera: “Su

³ Aquí y en lo sucesivo todas las traducciones de las fuentes citadas son mías, salvo indicación en sentido contrario.

⁴ Aunque lo propongo para describir un fenómeno contemporáneo, este neologismo quisiera evocar la fantasmagórica terminología de la historia temprana del cine. Los primeros nombres que recibió el invento de los hermanos Lumière en Argentina y en otros países hispanohablantes fueron justamente “cinematógrafo” y “biógrafo”. Ambos términos se utilizan indistintamente en las críticas de cine escritas por Borges en la década de 1920, por ejemplo. Véase Borges, “El cinematógrafo, el biógrafo”, *La prensa*, Buenos Aires, 28 de abril de 1929 (Borges 1997).

⁵ Para una crítica del paradigma político moderno basado en la noción gramsciana de hegemonía y sus ramificaciones en América Latina, véase Beasley-Murray (2010) y Moreiras (2013).

niñez estaba poblada de nombres, su propio cuerpo era como un salón vacío lleno de ecos de sonoros nombres derrotados. No era un ser, una persona. Era una comunidad”.

El “giro autoficcional” en Argentina (Blejmar 2016), entendido como un momento cultural que se recorta a partir del “giro autobiográfico” estudiado por Alberto Giordano en la literatura argentina de la década del 2000, se caracteriza por un trabajo deconstructivo con el “papel” del yo que se apoya en una estrategia de “máscaras a cara descubierta” (2010: 296), como observa Carlos Vallina a propósito de la obra de la dramaturga Lola Arias. Las prácticas cinematográficas, literarias y artísticas relacionadas con este “giro autoficcional” –noción que fácilmente podría extrapolarse más allá del contexto argentino y latinoamericano– sugieren formas de autoficción “posthegemónica” donde la construcción de la subjetividad apela a las potencialidades anacrónicas de la memoria colectiva, y donde la figuración del yo implica “la devolución del otro desde su apariencia autopercibida” (Amado 2010: 178).⁶

Se trata, en efecto, de prácticas que nos incitan a reactivar tanto como a repensar lo político en una época de “nublado” de los grandes relatos, para evocar la imagen que sugiere Albertina Carri en su cortometraje experimental *Restos* (2010). En esta película, la voz narrativa contrapone vívidamente el “nosotros” del cine político de los años 60 y 70 al desamparado “yo” del cine de los 2000 –el yo de los “hijos”, de los que perdieron los grandes relatos de la modernidad:

¿Acumular imágenes es resistir? ¿Es posible devolverles ahora el gesto desafiante? [Arden negativos y negativos, acumulados, apilados.] Durante las décadas del 60 y el 70 el cine también fue un arma política. Una cantidad indeterminada de películas desafiaron la censura y la represión. [...] La mayoría quedaron perdidas, desaparecidas ellas también. [Latas guardadas.] Curiosamente las películas que sobrevivieron ahora tienen dueños particulares, raramente se exhibieron, recuperaron la firma de autor, aunque así no fueron pensadas. Lo primero que se perdía era el nombre, detrás de un bautismo guerrero fundido en el grupo se ganaba otro, anónimo, una identidad colectiva para empujar la cámara. [...] Decir nosotros tenía la fuerza del agua que busca la pendiente. Desde esta orfandad que sólo puede decir yo me dejo encandilar por las imágenes perdidas. Buscarlas es resistir a esta intemperie sin sueños, enhebrar secuencias para empujar los flashes sueltos de la memoria. [...] ¿Podrán todavía mellar la trama que cubre el cielo de los rebeldes? (Vallina 2010: 241)

Como señala Ana Amado a propósito de *Estrellas*,

... si antes, en un contexto que marcó profundamente el llamado Nuevo Cine Latinoamericano en los años 60-70, la noción que animaba la dramaturgia de las películas era la de síntesis, la capacidad de un personaje para significar un

⁶ La emergencia de estas prácticas autofccionales “posthegemónicas” no implica que no existan en el panorama contemporáneo propuestas en que retornan visiones “hegemónicas” de la política y la memoria: sería el caso de películas como *Cautiva* (dir. Gastón Biraben, 2005), *Infancia clandestina* (dir. Benjamín Ávila, 2011) o *Andrés no quiere dormir la siesta* (dir. Daniel Bustamante, 2009).

grupo, una clase, una época, hoy importa más pensar en personajes singulares, que plantean una interrogación particular al mundo y entienden el mundo como representación. (Amado 2010: 182)

En el cine de los años 60 y 70, en una época en que la lógica de la hegemonía estaba en su apogeo –que por otra parte es también la época del testimonio y la autobiografía, los géneros literarios de los “padres”, de los héroes políticos–, se privilegió la representatividad social de los personajes cinematográficos, su capacidad de sintetizar un grupo, una clase social o una nación a través de la alegoría. Por el contrario, en los 2000, en una época de declive de los grandes relatos de la modernidad, la representación cinematográfica se centra en la singularidad de la persona en diálogo conflictivo con las ficciones sociales, favoreciendo una estrategia narrativa que expone una crisis en la misma lógica de la representación (en el sentido político y semiótico del término). Esta estrategia narrativa, cuyos tropos centrales son la paradoja y la catacresis (la metáfora pobre o fallida), señala el tiempo de los “hijos”, de las subjetividades precarias y marginales, de los sujetos “postsoberanos” (Butler 2013; Ariel Cabezas 2018) cuyo modo literario predilecto, como lo vio Serge Doubrovsky, es la autoficción. No en vano, al acuñar el término en la contraportada de *Fils* (1977), novela que explora la cuestión de la filiación desde el título –que significa tanto “hilo(s)” como “hijo(s)”–, Doubrovsky define la autoficción como el modo narrativo de los sujetos marginales, oponiéndola a la autobiografía como el modo narrativo de los protagonistas de la historia:

¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente. Ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción, habiendo confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje.

1. AUTOFICCIÓN Y TEORÍA POLÍTICA CONTEMPORÁNEA: HACIA UNA POLÍTICA PERFORMATIVA

La autoficción, en cuanto estrategia de autorrepresentación contradictoria o inverosímil, es una categoría políticamente útil que puede entenderse mejor en términos de la reflexión filosófica de Judith Butler y Athena Athanasiou sobre la “desposesión”. En su desarrollo de esta noción, Butler y Athanasiou distinguen entre la desposesión constitutiva del sujeto –entendido como sujeto relacional, cuyo existir está imbricado con su socialidad, con la “falta de sí” que implica la relación ética con el otro– y la desposesión “privativa” (2013: 5), impuesta por la lógica biopolítica del neoliberalismo a determinados individuos y grupos humanos. La autoficción nos permite calibrar ambos sentidos de la desposesión en cuanto a sus retos y posibilidades para la práctica cultural y artística: tanto la dimensión fenomenológica de la “desposesión productiva” por la que el sujeto se constituye performativamente en un continuo ser y dejar de ser, determinado por la relacionalidad ética con el otro, como la dimensión política de las estrategias para combatir la desposesión “privativa”, que adopta múltiples formas en

tiempos de capitalismo global. Como observa Butler, “estar desposeído por la presencia del otro y por nuestra propia presencia ante el otro es la única manera de estar presente ante el otro” (2013: 17). Este sería el principio de lo que denomina una “política performativa”, que se opone a la concepción moderna de la política basada en el “individualismo posesivo del capitalismo” (7) así como en el racionalismo cartesiano, esto es, en la soberanía del sujeto racional históricamente construido a partir del paradigma privativo del hombre europeo, burgués y heterosexual.

Podemos vincular la autoficción con lo que Athena Athanasiou llama actos de “repetición catacrésica”, que subvierten los modos de presencia hegemónica asumidos como “propios” de acuerdo con los parámetros del individualismo posesivo y privativo (Butler 2013: 15). La reproducción defectuosa, fisurada o autocontradictoria del yo –el modo de representación literaria conocido como “autoficción”– abre la posibilidad de pensar la “impropiedad” del yo en un sentido específicamente político, y por ende de reimaginar los modos de sociabilidad, agencia y pertenencia desde parámetros alternativos al individualismo neoliberal. La representación turbia o “catacrésica” del yo en la autoficción –por oposición a la representación metafórica de la autobiografía, que propone una relación de transparencia (una ilusión de equivalencia) entre el yo que escribe y recuerda y el yo escrito/recordado– se aliaría en ese sentido a una política performativa, que tal como la define Butler está ligada a la crítica derridiana de la “metafísica de la presencia” –una ontología esencialista a la que Derrida opone una “espectrología” [*hauntology*], un pensamiento de las ausencias que constituyen espectralmente la presencia (2013: 17).

El reto de la política performativa que proponen Butler y Athanasiou sería entonces pasar del “narcisismo (herido) de la identidad del yo soberano y autónomo, que está en la base de la ontología individualista de la modernidad, a una ética y una política de las subjetividades post-identitarias, que están consignadas y expuestas al abandono, la precariedad y la vulnerabilidad de otros” (2013: 136). La productividad política de la autoficción radicaría justamente en el hecho básico señalado por el filósofo Roberto Esposito de que lo que hace posible cualquier forma de comunidad es un cierto quiebre –un estremecimiento, una alteración– de la ficción del sujeto. Como observa Esposito, “la comunidad no es un modo de ser, mucho menos una ‘obra’ del sujeto individual. No es la expansión o multiplicación del sujeto sino su exposición a lo que interrumpe el cierre y lo vuelve del revés: un desmayo, un síncope, un espasmo en la continuidad del sujeto” (2010: 7).

La propuesta sería entonces activar políticamente la autoficción, en cuanto estrategia de representación crítica del yo coherente y transparente, en contra de las tecnologías neoliberales del yo que cunden en la modernidad tardocapitalista, en la línea de lo que Butler y Athanasiou llaman una “política performativa de la supervivencia y las formas de vida alternativas” (2013: 31). Desde esta perspectiva, la autoficción tendría una dimensión específicamente ético-política, en la medida en que como afirma Butler, “nos hacemos a nosotros mismos, si es que lo hacemos, con otros” (2013: 67). En ese sentido es útil la distinción que propone

Athanasίου entre una poética del yo auto-centrada [*“self-centered” self-poiesis*] y una ética del reconocimiento centrada en el otro [*“other-centered” ethics of recognition*] (2013: 68). Podemos vincular la primera a las formas de autofiguración narcisista que cunden en la “sociedad del espectáculo” del capitalismo tardío y en general en la “cultura de las pantallas” contemporánea (Debord 1995; Bernier y Fernández 2015) –el mundo de los “soportes virtuales y tecnológicos, donde reina la gloria de los hologramas y simulacros de la soberanía del individuo mercantil” (Ariel Cabezas 2018: 120)–. La segunda se manifiesta en diversas formas de autoficción posthegemónica y en un amplio espectro de prácticas performativas que abordan en nuestro tiempo la cuestión de la memoria y el duelo de maneras “impropias” (Taylor 2003; Sosa 2014). Es también, quisiera sugerir, algo que distingue a las dos películas argentinas que examinaré a continuación.

2. POLÍTICA DE LA PELUCA: AUTOFICCIÓN Y PERFORMATIVIDAD EN *LOS RUBIOS*

La reflexión autoficcional en torno a la identidad como algo fundamentalmente performativo –algo que implica la in-corporación y actuación de algún tipo de ficción– es particularmente aguda en *Los rubios*. Podemos interpretar en este sentido la estrategia de autofiguración autorial mediada que plantea el film: el hecho de que sea una actriz la que interpreta el papel de la directora –la cual comparte numerosos planos con aquella, en los que aparece dándole instrucciones sobre cómo interpretar ese rol de *alter ego*, cómo “hacer de” Albertina Carri, poniendo en juego una estrategia de “metaobservación” (Nichols 1991: 85). Es decir, que el objeto de observación “etnográfica” aquí no son tanto los actores sociales presentados cuanto el propio rodaje de la película, el propio acto de observación que implica su realización (lo que también incluye la auto-observación de la subjetividad de la directora en su interacción con esos actores). Lo mismo vale para el motivo de las pelucas rubias que da título a la película y que culmina en la última escena, la cual muestra a la directora y al equipo de realización del film, ataviados con pelucas rubias, avanzando por un camino en el campo que se pierde en el horizonte (fig. 1).



Figura 1. Plano final de *Los rubios* (dir. Albertina Carri, 2003)

Esta imagen desplaza y resemantiza el símbolo de la identidad familiar y de la otredad sociopolítica que identificara a los padres de la directora como “subversivos” a la vez que como víctimas del terrorismo de Estado –los padres desaparecidos por el aparato homicida de la dictadura, quienes al igual que su hija Albertina (la futura directora del film) y sus hermanas Paula y Andrea son percibidos como “rubios” en el barrio obrero de La Matanza al que se mudaron unos meses antes de la noche del 24 de febrero de 1977, cuando Roberto Carri y Ana María Caruso fueron secuestrados por soldados del ejército. De hecho, ni la directora de la película ni la actriz que la representa son rubias (más bien tienen el pelo negro o castaño), lo que refuerza el significado de “rubios” en el sentido de “forasteros”. “Rubios” funciona aquí como un marcador de clase social que define a la familia Carri sobre todo en términos de lo que no son (no son “cabe-citas negras”, no son de clase obrera) así como señala indirectamente lo que son: intelectuales revolucionarios, militantes montoneros. El plano final propone así una suerte de identidad alternativa que no se basaría en la herencia familiar o en la condición biopolítica de “víctimas” sino en la comunidad potencial integrada por esa futura “familia” que formaría la directora junto con el equipo de realización del film: la familia de los cineastas, de una nueva generación de ciudadanos argentinos y, de algún modo, de todos aquellos que quieran sumarse, todos aquellos que estén dispuestos en algún momento a “ponerse la peluca”.

En su tratamiento del motivo de las pelucas, *Los rubios* se distancia de los discursos revolucionarios de los años 60 e, implícitamente, del paradigma moderno de la hegemonía que los informaba.⁷ Ese distanciamiento se plantea desde la lectura inicial del tratado sociológico de Roberto Carri, *Isidro Velázquez, formas pre-revolucionarias de la violencia* (1968), que lee en voz alta la actriz que hace el papel de su hija, Albertina Carri. En este plano inicial el discurso del padre es “representado” por su hija, que adopta el papel de intérprete en el doble sentido teatral y semiótico del término. Desde la misma puesta en escena, así como en la lectura monocorde de la actriz-hija, se toma distancia de una idea central del discurso revolucionario sesentista que luego será cuestionada por medio del montaje: a saber, la idea de que una alianza entre los intelectuales orgánicos y las clases trabajadoras crearía un frente revolucionario capaz de derrocar a la oligarquía local apoyada por los intereses imperialistas estadounidenses, idea directamente ligada a la “conversión de la muchedumbre en pueblo” que describe el pasaje leído en voz alta por Analía Couceyro y que contrasta con la desconfianza hacia la familia de los “rubios” que muestran los vecinos del barrio entrevistados por Carri en las secuencias siguientes, los cuales aparentemente nunca experimentaron dicha conversión.

Ahora bien, la película de Carri es tan significativa por la mirada que lanza al pasado como por lo que propone en el presente y de cara al futuro. Más allá del desplazamiento de la voz paterna en esa escena de lectura inicial, que opera una suerte de extrañamiento brechtiano en cuanto al discurso de los padres re-

⁷ Ello seguramente no es ajeno al rechazo que despertó la película en su primera recepción en no pocos críticos, que la interpretaron como una defección de los ideales políticos por los que dieron la vida los padres de la directora (Kohan 2004; Sarlo 2005).

volucionarios, lo que me parece más destacable en *Los rubios* es que la película no se queda en la mirada crítica o melancólica hacia el pasado, en lo cual podría equipararse a otras obras más o menos contemporáneas.⁸ También sugiere un nuevo modelo de interpelación política basado en el vínculo de solidaridad simbolizado por las pelucas: un modelo performativo que se apoya en la crítica autoficcional de las identidades esencialistas –identidades “inmunitarias”, diríamos con Esposito– y en su capacidad de establecer vínculos transversales entre individuos heterogéneos unidos por un objetivo común. El tipo de interpelación que propone *Los Rubios* es especialmente relevante por lo que imagina para el futuro, en cuanto investigación del “futuro del pasado”: “Un tiempo dislocado en el que el pasado se proyecta finalmente hacia el futuro como una memoria creativa” (Nouzeilles 2005: 275). La escena final de la película nos ofrece la imagen de una comunidad alternativa cuya potencia política residiría precisamente en su carácter contingente y performativo. Es una imagen que, como visión final, excede los límites de la pantalla y se proyecta hacia el espacio social como una forma de intervención política posthegemónica, sugiriendo la posibilidad de extender a otros contextos la familia alternativa creada en la película –una “familia” que la directora elige como proyecto de vida no menos que como forma de afrontar la pérdida y, eventualmente, superar el duelo de la familia biológica desaparecida.⁹ A la manera de las *matriuskas*, esta familia imaginaria contiene muchas familias potenciales, muchas identidades posibles, así como la insinuación de una “democracia por venir”, por decirlo en términos de Derrida (1997: 104-105): una democracia que todavía no existe y que debe construirse sobre el principio de una crítica radical de las ficciones “naturalizadas” del yo, la familia y la nación (93).

3. ESTRELLAS: LA ACTUACIÓN DE LA POBREZA Y LA ECONOMÍA VISUAL DEL CAPITALISMO GLOBAL

En su aproximación autoficcional a la subjetividad como negociación entre la intimidad del yo y la extimidad de las comunidades potenciales que laten en la memoria colectiva, *Los Rubios* concuerda con otras exploraciones artísticas contemporáneas: con los álbumes pseudo-familiares de la instalación fotográfica *Arqueología de la ausencia* (2000-2001) de Lucila Quieto, por ejemplo, en la que las imágenes de los desaparecidos durante la última dictadura se reúnen espectralmente mediante el fotomontaje con las imágenes de sus hijos adultos; o con la obra teatral de Lola Arias *Mi vida después* (2009), en la que varios hijos de desaparecidos –así como de exiliados, torturados y perseguidos por la dictadura– interpretan el papel de sus padres, haciendo visibles las fisuras de la máscara y las grietas de la historia a través del continuo entrecruzamiento de los recuerdos de infancia (que sirven de fondo a la actuación teatral de los hijos adultos) y la

⁸ Pienso en una serie de propuestas que indagan en los puntos ciegos de la cultura política revolucionaria de los sesenta: el documental *Montoneros: una historia* (dir. Andrés di Tella, 1998), los estudios de historia sociológica e intelectual de Silvia Sigal (1991) y Óscar Terán (1991), o la polémica carta abierta “No matarás” del filósofo y ex-militante comunista Óscar del Barco (2004).

⁹ Para un desarrollo de este punto y un análisis más detallado de la película véase Prieto (2020).

dolorosa conciencia desde la que habla e interactúa el personaje “padre” o “madre” interpretado por el hijo o la hija adulta. Una dinámica autoficcional similar, ligada a la imaginación de comunidades potenciales y familias alternativas, se encuentra en el documental *Estrellas* (2007), codirigido por el dramaturgo vanguardista Federico León y el cineasta experimental Marcos Martínez.

Estrellas gira en torno a un grupo de villeros desempleados que viven en una de las muchas villas miseria que han pasado a formar parte del paisaje urbano de Buenos Aires y de otras ciudades de América Latina en el contexto de la globalización. Un grupo de desempleados que luchan por salir de la pobreza convirtiéndose en actores y actrices que se interpretan a sí mismos como hombres y mujeres pobres en películas y programas televisivos. Es decir, que se ofrecen, como explica el líder del grupo, como “portadores de cara”, ideales para interpretar el papel de lo que innegablemente son: pobres. En el desarrollo de este tema, *Estrellas* dialoga productivamente con la primera película de la historia, *La salida de los obreros de la fábrica* (1895). Los habitantes de las villas de emergencia, en cuanto “portadores de rostro”, vendrían a ser como los obreros de la fábrica en la escena fundacional del cine: trabajadores reales que, al ser filmados, se convierten en actores y actrices que interpretan el papel de lo que son. Esto no está exento de varias ironías, ya que los obreros del film de los Lumière se convierten en actores y actrices cuando son filmados en su trabajo diario –o, más exactamente, cuando terminan su jornada laboral– mientras que los de *Estrellas* son individuos desempleados que se convierten en actores y actrices precisamente para tener un trabajo –un trabajo que solo “tienen” en la medida en que entran en el papel de intérpretes de su propia pobreza.

En su aproximación a la cuestión de la pobreza y el trabajo (o la falta del mismo), *Estrellas* también rinde homenaje a una de las obras pioneras del arte conceptual latinoamericano, *La familia obrera* (1968) de Óscar Bony, una instalación-performance que “expuso” en el Instituto di Tella de Buenos Aires a una familia obrera integrada por un obrero industrial (un matricero), su mujer y su hijo, todos ellos vestidos de domingo en una suerte de retrato irónico de la familia peronista ideal. Tanto *La familia obrera* de Bony como la película *Estrellas* invierten la lógica de la mirada en la sociedad del espectáculo del capitalismo global, donde la mirada de los espectadores en los medios masivos produce plusvalía y acumulación de capital, de modo que, como dice Jonathan Beller, “mirar es trabajar” (2012: 2). En ambos casos se nos confronta con situaciones en las que los trabajadores revierten en su propio provecho la economía de la atención del espectáculo –situaciones en las que, parafraseando a Beller, “ser mirado es trabajar” y en las que los trabajadores se benefician, al menos parcialmente, de la plusvalía de la mirada: tanto los intérpretes villeros de *Estrellas* como los obreros de la *performance* de Bony cobran por ser mirados (en este último caso, el trabajador industrial cobró el doble de su salario diario por su participación y la de su familia en la instalación).

La instalación de Bony se cita sutilmente en la notable escena de la construcción de un cobertizo por un grupo de seis villeros en tiempo récord (exactamente en 2 minutos y 54 segundos, según lo indica el cronómetro que aparece

a pie de pantalla). Un cobertizo en el que, inmediatamente y tras proveerlo de algunos enseres básicos (una mesa, unas sillas, un calentador), se instala a vivir una familia de villeros integrada por un padre, una madre y una hija. Esta escena sin palabras muestra con admirable economía visual la eficacia del trabajo colectivo de los villeros, refutando el prejuicio “aporofóbico” (Cortina 2017) que suele presentarlos como vagos o incapaces. De ese modo provee un comentario irónico a la secuencia previa, en la que el activista villero Julio Arrieta cuenta cómo el célebre director británico Alan Parker y su asistente argentino, sucumbiendo a dicho prejuicio, le roban la idea de construir una villa-miseria en un “campito” para rodar una escena de la superproducción *Evita* –“se alquila un campito y en una hora con diez hombres le levanto una villa”, propone–, prefiriendo emplear trabajadores “profesionales” en vez de la cuadrilla de villeros que aquel les ofrecía.

De hecho, el plano que abre *Estrellas* invierte la perspectiva del plano de 46 segundos con que se inicia la historia del cine (fig. 2).



Figura 2. *Los obreros saliendo de la fábrica* (Auguste y Louis Lumière, 1895)

Si allí veíamos a un grupo de obreros saliendo de la fábrica en una toma rodada desde la perspectiva de los cineastas y propietarios del aparato cinematográfico (la fábrica de la que salen es, en efecto, la fábrica Lumière donde esos obreros manufacturaron las cámaras con las que están siendo filmados), aquí vemos a un grupo de villeros saliendo de un galpón, desde la perspectiva de los “trabajadores” (los cuales, recordemos, solo lo son en tanto que actúan): los vemos desde atrás, dirigiéndose hacia un equipo de rodaje con una cámara, es decir, hacia el

preciso lugar donde en *La salida de los obreros de la fábrica* estarían los hermanos Lumière operando la primera cámara de cine de la historia.

En esta “salida a escena” de los villeros se diría que los trabajadores se encaminan a apropiarse del aparato cinematográfico, pasando de su condición pasiva de objetos etnográficos o de obreros alienados o desempleados a convertirse en sujetos activos que se adueñan de su destino –sujetos que pasan a la acción al asumir el trabajo de “actores” (en la oscuridad del galpón, inmediatamente antes de salir, uno de ellos, inquieto, reprende a un colega bromista: “Concha’è tu madre, pará, estamos laburando”). Esto se subraya por el hecho de que, a diferencia de la obediente y rutinaria salida de la fábrica que filman los hermanos Lumière, aquí se trata de una salida “revolucionaria”, que evoca el imaginario del levantamiento popular: los actores-villeros literalmente escenifican un ataque, dirigiéndose a voz en grito hacia la cámara que los está grabando. Más adelante se revela que el objeto del ataque es otro –en realidad es un ataque “ficticio” dirigido contra un enemigo fantástico: los “extraterrestres” que invaden la villa en la película de ciencia-ficción que luego sabremos que están rodando. Pero a efectos simbólicos esta salida “revolucionaria” tiene una larga resonancia y se diría que vertebrata el argumento político de la película. Uno de los aspectos más interesantes del film es justamente cómo resignifica el imaginario del levantamiento popular, distanciándolo del discurso revolucionario sesentista y haciéndolo operativo en el contexto del capitalismo global de los 2000 según una lógica “post-hegemónica”. Esa resignificación, quiero sugerir, está directamente ligada a la categoría de autoficción como narración de sí precaria o autocontradictoria.¹⁰

4. LA POLÍTICA DE LA PRECARIEDAD Y LA FUNCIÓN ETO-POÉTICA DE LA AUTOFICCIÓN

Estrellas hace una apuesta por la autoficción que puede ser dilucidada, como antes señalé, en términos de la concepción performativa de la política que Judith Butler opone a la “política de la precariedad” imperante en el contexto contemporáneo del capitalismo postindustrial y el neoliberalismo global (2013: 102). Los villeros que se ofrecen como “portadores de rostros” y “actores de sí mismos” dispuestos a representar su verdadera pobreza, están poniendo en juego una “performatividad que opera desde dentro de la precariedad y contra su imposición diferencial” (101): la performatividad nombra aquí “un ejercicio no autorizado del derecho a la existencia que propulsa lo precario a la vida política” (101). La autoficción funciona en la película como una estrategia productiva de autorrepresentación en el sentido de una “política performativa”: la condición de “desposesión” impuesta por la precariedad socioeconómica que los villeros

¹⁰ La superación de la política hegemónica se subraya por la pasada militancia peronista de Arrieta, abandonada en aras de la iniciativa del grupo de teatro villero: “Milité quince años en política con el propósito de armar un centro cultural y no lo conseguí, a nadie le interesaba esa propuesta. Les interesaba que yo llevara gente a votar, que llevara a todos los negros que tengo a tocar el bombo”. En cuanto al uso coloquial del término “negros” para designar a las clases bajas en Argentina, véase la nota 13.

viven y actúan abre la dimensión ontológica de la “des-posesión” del yo –lo que Butler y Athanasiou denominan *self-othering* o “devenir otro del yo” (106)– así como el horizonte ético y político de la “responsividad y la responsabilidad hacia los otros” (104-105).

La desposesión, en otras palabras, produce una *disposición* hacia el otro. Y la responsabilidad, añadiríamos, está directamente relacionada con la capacidad de respuesta y disidencia –de contradecir y de decir *en contra*: “no hay responsabilidad sin una ruptura disidente e inventiva respecto de la tradición, la autoridad, la ortodoxia, la regla o la doctrina” (Derrida 1996: 27). Contra la lógica del discurso tecnócrata neoliberal que culpa a los pobres y a los trabajadores precarios de su indigencia, presentándolos como individuos fracasados o ineptos, y contra el discurso de la caridad cristiana que llama a “cuidar a los pobres” sin cuestionar las causas de la pobreza –lo que equivale a perpetuarla indefinidamente, como ya observó Hegel en su ensayo sobre la ley natural–, los actores del Grupo de Teatro Villa 21 de Barracas ponen en juego la autoficción en una iniciativa comunitaria que implica una toma de conciencia política y una responsabilidad colectiva: asumen el “cuidado” de su pobreza para salir de la pobreza –o, para ponerlo en términos de Foucault, toman la iniciativa en el “cuidado de sí” entendido como práctica social (1987: 51), activando lo que llamaríamos la “función etopoética” de la autoficción (1993: 15).

La estrategia de representación autoficcional desplegada en *Estrellas* implica un continuo deslizamiento entre realidad y ficción que tiende a deshacer la oposición binaria entre estas categorías, mostrando más bien cómo se enlazan en un bucle infinito. Ese continuo bucle real-ficcional es patente en el relato que hace Julio Arrieta, el impulsor del grupo de teatro villero, de cómo surgió la idea de hacer una película de extraterrestres en la villa. En ese relato, que ocupa la parte central del film, nos movemos continuamente entre la película contada y la realizada, sin que quede del todo claro dónde empieza y termina cada una. La narración de Arrieta alterna los planos estáticos convencionales del entrevistado en un documental (Arrieta como “busto parlante”) con su continuación en *voice over* sobre planos de preparación del rodaje de la película. Lo interesante es que la secuencia del relato se inicia con un breve primer plano de Arrieta enfrascado en lo que parece ser una acalorada discusión con otro villero; al final del plano, sin embargo, lo que parecía ser una estampa de la realidad cotidiana de la villa se revela como parte de la película de ciencia-ficción de la que habla en el plano siguiente. Lo agitado del diálogo hace que no se entienda bien lo que dicen, pero el grito con que Arrieta zanja la discusión (“¡Extraterrestres!”) da la clave para pasar a verla como una escena de ficción, es decir, como una escena de la película de extraterrestres en la que está actuando como personaje, lo que más allá de esta secuencia nos lleva a preguntarnos en qué medida se mezclan lo real y lo ficticio en su actuación como “informante” a lo largo de la película que estamos viendo y que contiene a aquella.

Esta estrategia de deslizamiento entre lo factual y lo ficcional (Schaeffer 2013) se repite a lo largo del film, ya desde el plano inicial. Lo que en principio parece ser una escena de la vida cotidiana en la villa se revela como una escena de ficción “actuada”, problematizando la idea de una realidad original,

enteramente desprovista de ficción o actuación. La recurrencia a lo largo de la película de estos deslizamientos metalépticos producidos a través del montaje y la puesta en escena juega hábilmente con el motivo teatral de entrar y salir del personaje,¹¹ planteando la cuestión de cuándo se “vive” y cuándo se “actúa”. Ello a su vez genera una serie de preguntas relacionadas con la dimensión sociopolítica de esas entradas y salidas de la ficción: ¿Quién tiene el derecho de actuar? ¿Quién tiene el derecho de trabajar como actor (y de ser reconocido y remunerado por ello)? ¿Quién tiene, simplemente, el derecho de trabajar? ¿Quién tiene derecho a la ficción?

5. PELÍCULAS DE ALIENÍGENAS Y NECROPOLÍTICAS NEOLIBERALES: LA AUTOFICCIÓN COLECTIVA COMO ANTÍDOTO

La película de ciencia-ficción villera –realizada e interpretada por actores villeros con naves espaciales hechas de basura– es una iniciativa comunitaria que podríamos describir como una forma de autoficción colectiva. Lo que aquí se auto-imagina y auto-produce en un continuo oscilar entre lo real y lo ficticio no es solo un “yo” (el yo de Julio Arrieta, el impulsor del grupo de teatro vocacional y protagonista del film) sino lo que con Judith Butler llamaríamos un “tenue nosotros”:¹² el “nosotros” de los villeros-actores que continuamente son y “hacen de lo que son” –una comunidad potencial que se produce performativamente, como la familia alternativa de los cineastas en el plano final de *Los rubios* (la familia de los que se ponen la peluca) y que al igual que esta se presenta como una suerte de “comunidad inoperante” (Nancy 1983): una comunidad que se forma no tanto a partir de lo que se “es” o se tiene en común, sino de un “querer ser”, un querer formar parte –un querer “hacer (de)” o actuar en común. En este caso, se trata de un “querer ser” extraterrestres –lo que en cierto modo los habitantes de la villa ya son, en la medida en que se los considera socialmente “abyectos”, una paradoja que la película no deja de explorar con acierto.

En cuanto autoficción colectiva, la película de ciencia-ficción villera es una creación comunitaria en la que el deslizamiento entre lo real y lo ficticio –así como la confluencia de las categorías de autor, narrador y personaje, rasgo distintivo de la autoficción en términos narratológicos– se articula en la primera persona del plural –o más exactamente, en la intermitencia entre la primera persona del singular y la primera del plural, en los continuos pasajes entre “yo” y “nosotros”. Cuando habla del proyecto, el organizador del grupo teatral villero explica que el origen de la película fue un deseo de traer la ficción a la villa. Igualmente lo podríamos describir como un deseo de llevar la villa a la ficción,

¹¹ Sobre la noción narratológica de metalepsis véase Genette (1972: 244). En cuanto a la centralidad de la disyunción personaje/actor en el teatro moderno y en la teoría de la *performance*, véase Fischer-Lichte (2008). Sobre la específica dimensión política del teatro autoficcional y de las prácticas performativas basadas en esa disyunción, véase Tossi (2017).

¹² Reflexionando sobre las precarias formas de subjetividad y agencia política que emergen en tiempos post-traumáticos, la filósofa norteamericana observa: “La pérdida ha formado un ‘tenue nosotros’ a partir de nosotros mismos” (Butler 2003: 82).

de llevarla a una ficción alternativa, a un relato de vida diferente. Lo significativo, en cualquier caso, es que ese deseo se expresa en la primera persona del plural, es el deseo de un “nosotros”:

Queremos contar la visión de un villero que cree en extraterrestres, si existen o no existen no lo estamos poniendo en juego acá, lo que sí estamos poniendo en juego es la visión que tiene el villero [...] ¿Acaso los villeros no tenemos derecho a tener marcianos? [...] La premisa de querer hacer algo en la villa diferente, querer contar una historia no contada. Es muy fácil rodar una imagen de un chico con el moco colgando, una mujer con las patas sucias, eso se ve todos los días... Historias de drogadictos y ladrones, de bandas de prostitutas, de mujeres golpeadas, de pobrezas, de miserias humanas... Pero nunca se mostró al villero desde el punto de vista de la ficción.

Es el mismo “nosotros” que emerge cuando habla del grupo de teatro vocacional en una entrevista televisiva, y es significativo que, si bien Arrieta lleva la voz cantante en cuanto organizador del grupo, rara vez habla solo. En esta y en otras escenas aparece acompañado por otros villeros, y a menudo se trata de una enunciación a dos voces o de una enunciación coral (así en la escena en que planean la construcción de la nave espacial, o en la escena donde explican los ingeniosos “efectos especiales” a que recurren para producir la ilusión del despegue de la nave con los rudimentarios recursos de que disponen):

Nosotros no somos importantes, tal vez sí interesantes. Estamos peleando por un espacio, un lugar. El lugar que peleamos sistemáticamente es: no contraten a rubios para hacer de negros. Nosotros queremos hacer de negros. Somos negros, no nos avergonzamos. Queremos hacer negros dignos. Pobres dignos, fuimos pobres toda la vida así que es un papel que sabemos hacer totalmente... También podemos hacer Shakespeare, ¿por qué no?¹³

El rechazo de una representación realista y miserabilista de la villa –la imagen estereotipada de la villa que reproduce el discurso neoliberal, en el marco de lo que Mark Fisher (2009) llama “realismo capitalista”– tiene una irónica continuidad en la secuencia que cierra el film, donde se recrea cinematográficamente el sitio web del grupo teatral villero. El menú de entrada ofrece entre sus opciones una sección de películas, y al clicar en el icono vemos varios cortos que parodian esa visión estereotípica de la villa. Uno de ellos es una supuesta escena de la vida cotidiana de Arrieta, en la que se exageran cómicamente todos los clichés del realismo miserabilista. Cuando le muestra a su esposa la tela metálica que ha comprado para hacer los trajes de astronauta, ella se lamenta amargamente: “Qué le voy a dar a los chicos para comer, tela les voy a dar?” Aquí Julio Arrieta y Ester Oviedo “hacen de sí mismos” parodiando la mirada neoliberal que reduce al villero al significativo melodramático de la abyección y la pobreza. Esta estrategia de contrapunto irónico entre la ficción dominante y la vida real o las

¹³ En el habla coloquial argentina, la oposición “negros”/“rubios” suele indicar una diferencia menos del color de la piel que la clase social, como también puede verse en el film de Albertina Carri.

ficciones alternativas de sujetos subalternos es también notoria en la secuencia del festival de cine villero, celebrado en la propia Villa 21 de Barracas, donde se muestran algunos de los trabajos fílmicos del grupo teatral. En el visionado colectivo de esos trabajos se tematiza el contrapunto irónico a través del montaje que alterna planos que muestran los roles estereotípicos que los villeros se ven obligados a interpretar en distintas películas y *spots* publicitarios (borrachos, delincuentes violentos, prostitutas, polígamos, etc.) con planos que muestran a los actores en la vida real viéndose a sí mismos actuando. En cierto modo, lo que plantean tanto el grupo teatral como la película de ciencia-ficción villera en cuanto proyectos de autoficción colectiva es precisamente la necesidad y el deseo de imaginar otras maneras de “hacer de sí mismos” –otras maneras de construir el vínculo entre la persona y el personaje, entre el “yo” y el “nosotros”, entre subjetividad y comunidad.

La autoficción colectiva puede verse, por tanto, como una estrategia de “des-narrativización del paradigma cultural de la hegemonía neoliberal” (Ariel Cabezas 2018: 229). No deja de ser significativo que la web del grupo de teatro, además de una sección de “locaciones” y “personajes típicos” (“preso”, “ladrón”, “barrabrava”, “guardaespaldas”, “callejón para peleas”, “casa tipo secuestro”, etc.), incluya también una sección de “personajes atípicos” que se apartan de las ficciones normativas impuestas a los villeros (“nuevo rico”, “turistas extranjeros”, “hippies”, etc.). La interpretación tanto de los papeles estereotipados como de los atípicos es altamente irónica y sobreactuada, cualidad que subraya el hecho de que un mismo actor interprete los papeles opuestos de “ladrón” y “policía”. En cierto modo, lo que está aquí en juego es la creación de una comunidad basada en lo que la teoría fílmica de Deleuze llamara “los poderes de lo falso” (1997: 126-155), toda vez que “el poder de lo falso no puede separarse de una multiplicidad irreductible. ‘Yo es otro’ [*Je est un autre*] ha sustituido a Ego=Ego” (133). De hecho, una forma bastante precisa de definir la autoficción sería lo que Deleuze describe como una “narración falsificadora”: “La narración falsificadora [...] plantea diferencias inexplicables al presente y alternativas indecibles entre lo verdadero y lo falso al pasado” (131).

En la misma línea de parodia del realismo miserabilista y la “pornomiseria” –término introducido por los cineastas colombianos Carlos Mayolo y Luis Ospina para criticar la estetización de la pobreza–,¹⁴ la secuencia final de la película muestra a Arrieta como una especie de James Bond villero, luciendo la misma desprolija peluca de rockero metalero que lleva en su papel de “astronauta” en la película de extraterrestres, conduciendo un auto rumbo al horizonte flanqueado por una mujer villera en el papel de “chica Bond” (papel interpretado por Ester Oviedo, esposa de Arrieta en la vida real). Así, *Estrellas* recorre en cierto modo toda la historia del cine –un arco de géneros y modos de representación realista y fantástica que iría desde *La salida de los obreros de la fábrica* (que se cita en el

¹⁴ Mayolo y Ospina, miembros del colectivo artístico Grupo de Cali y directores del pionero *mockumentary* *Agarrando pueblo* (1978), acuñaron el término en un breve manifiesto titulado “¿Qué es la pornomiseria?” que se repartió como folleto en el estreno de la película en mayo de ese mismo año en el teatro Action Républicque de París (Martí Freixas, Bonaides y Ospina 2021).

plano inicial y reiteradamente a lo largo del film) a la ciencia-ficción, el melodrama, y las películas de aventuras de James Bond (a las que remite hilarantemente la secuencia final).

En esa secuencia final se produce un momento memorable cuando, en un gesto de humor surrealista, la “chica Bond” villera le pasa la bombilla del mate –el más común de los objetos, una especie de significante arquetípico de la vida cotidiana argentina– al intempestivo activista-astronauta-agente secreto y cineasta de las villas de emergencia Julio Arrieta (pues en esta escena es todo eso a la vez). Es un momento de hilaridad sublime, que podemos relacionar con la autoficción colectiva como una forma de “*hilaritas* colectiva” en el sentido de la alegría de un poder de actuación en común, según propone Diego Tatián. Como explica el filósofo argentino en una reflexión spinoziana sobre el concepto de democracia, ésta podría pensarse como

... un ejercicio pleno y extenso de los derechos; la capacidad productiva de derechos siempre nuevos, imprevistos; la alegría común de un sujeto complejo que se experimenta como causa inmanente de sus propios efectos emancipatorios; una determinación social del deseo en tanto deseo de otros y no ya deseo de soledad. (Tatián 2014: 126)

A los hábitos autofigurativos del individualismo neoliberal, reiterados en una sociedad globalmente conectada de individuos melancólicos movidos por lo que en términos de Spinoza llamaríamos “pasiones tristes” –y ninguna pasión más triste que la melancolía en cuanto “pasión de soledad”– se opondría la autoficción colectiva en cuanto potencia de actuación en común y en cuanto horizonte de emergencia de una comunidad potencial movida por “pasiones alegres”. La “hilaridad” estaría en ese sentido directamente ligada a la autoficción en cuanto modo de producir “beatitud cívica” y de poner en práctica una “política del amor” (Negri 2014: 113) capaz de contrarrestar la aporofobia y la “necropolítica” del neoliberalismo global (Mbembe 2003).

6. LA POLÍTICA DE LA AMISTAD Y EL ESPECTRO DE LA REVOLUCIÓN

En la secuencia que muestra un fragmento de la película de ciencia-ficción villera –el tráiler de *El nexo* como película ya terminada, por oposición al proceso de su rodaje, a la película como *work in progress* que ocupa la mayor parte de *Estrellas*–¹⁵ vemos desde otro ángulo la escena inicial del film, en la que un grupo de villeros salen de un galpón y atacan a los “extraterrestres” (fig. 3). A lo largo de la película vemos esta escena tres veces, desde tres perspectivas diferentes. Primero, desde el punto de vista del grupo de villeros esperando a salir del galpón;

¹⁵ *El nexo* es un largometraje dirigido por Sebastián Antico, a quien se menciona al comienzo de *Estrellas* como la persona que regaló a Julio Arrieta la computadora con la que gestiona la base de datos y el sitio web del grupo de teatro. Basado en un guión de Antico y Arrieta, está protagonizado por Arrieta, Ester Oviedo y el Grupo de Teatro Villa 21 de Barracas. El rodaje y la posproducción de la película finalizaron en 2007, aunque su estreno se retrasó por problemas económicos hasta 2014 (Arrieta no llegó a verla, ya que falleció en 2011).

luego, hacia la mitad del largometraje, desde el punto de vista de un observador externo, en una toma lateral que sitúa la cámara en un ángulo de 90° en cuanto a donde estaba en la escena inicial; y por último, hacia el final, desde el punto de vista de los “extraterrestres” atacados, que no por casualidad coincide con el de los espectadores potenciales del film y con el de los propietarios del aparato cinematográfico en la película de los Lumière que evocan estas escenas.¹⁶



Figura 3. La salida de los villeros del galpón.
Estrellas (dirs. Federico León y Marcos Martínez, 2007)

Es un plano que invierte la perspectiva de la escena inicial, en la que vemos salir de golpe a los villeros del galpón, como si se abalanzaran *hacia nosotros*. Lo interesante aquí es la identificación implícita de los “extraterrestres” con los espectadores-propietarios, algo que también se sugiere a lo largo de la película. En otra escena, Arrieta razona que si los alienígenas nunca antes entraron en la villa sería porque tendrían miedo de que les robaran, y remacha: “Hasta los marcianos tienen plata”. El discurso de Arrieta propone varias veces la idea de la invasión de la villa por extraterrestres como metáfora de los dos “bandos” en que está dividida la sociedad: el bando de los ricos y el bando de los pobres, o bien los propietarios y los desposeídos –“la parte de los que no tienen parte”, como diría Rancière (1996: 45).

El fantasma de la horda de pobres que ataca a los espectadores “ricos” –el fantasma del levantamiento de “la parte de los que no tienen parte”– es aquí deconstruido y resignificado productivamente. La imagen fantasmática de los trabajadores como horda enfurecida que grita y ataca –el espectro de la revolución que obsede a la razón del individualismo burgués/neoliberal y estructura su “inconsciente político” (Jameson 1981)– se invoca a la vez que se disuelve desde el momento en que se presenta (por tres veces) como una imagen actuada. El desarrollo del film invoca y conjura ese fantasma al reemplazar la imagen espec-

¹⁶ En las puertas del galpón, un instante antes de abrirse, se lee el letrero “Video Club”, lo que refuerza la analogía con la fábrica de los Lumière en cuanto espacio de producción filmica.

tral de la horda furiosa que grita por la realidad cotidiana de sujetos que hablan y razonan. Como observa Rancière, este es un aspecto fundamental de la política como "reparto de lo sensible" [*partage du sensible*]:

La política consiste en reconfigurar la distribución de lo sensible que define lo común de una comunidad, introducir nuevos sujetos y objetos, hacer visible lo que no lo era y hacer audibles como hablantes a quienes eran percibidos como meros animales ruidosos. (Rancière 2004: 38-39)

Arrieta y los habitantes de la villa se presentan a lo largo de la película como sujetos creativos que hablan, razonan, imaginan y actúan juntos: sujetos que se crean a sí mismos en su deseo de otra comunidad. La lógica de la confrontación destructiva entre los dos "bandos" de la sociedad es aquí sustituida por un deseo político diferente, un deseo que puede entenderse mejor a partir de lo que Derrida (1997) llama una "política de la amistad". Como afirma Arrieta en otra escena, "de repente necesitamos amigarnos. Necesitamos amigos extraterrestres". La lógica destructiva del antagonismo hegemónico es parodiada y reducida a caricatura grotesca en el tráiler de la película de ciencia-ficción villera, que no por casualidad se titula *El nexo*. En una especie de argumento *a contrario*, esta película dentro de una película dentro de otra película plantea una política performativa del "nexo" dialógico entre subjetividades y bandos sociales como alternativa a la lógica necropolítica del neoliberalismo, así como al violento binarismo de la política moderna basada en el principio de hegemonía.

La práctica dialógica de una "política de la amistad" –una política de las singularidades plurales– se sugiere en varios planos en los que vemos a los "extraterrestres" mezclarse con los villeros (bromean, charlan, caminan juntos, etc.) (fig. 4).



Figura 4. La amistad entre los villeros y los extraterrestres.
Estrellas (Federico León y Marcos Martínez, 2007)

Así, la realidad de la convivencia pacífica en la villa –o cuando menos el deseo colectivo de esa realidad como fuerza movilizadora de la película– desmiente las ficciones normativas del neoliberalismo, que suelen traducirse en una narrativa plagada de fantasías de exterminio que reproducen abismalmente el fantasma de la alteridad, como muestra el delirante tráiler de *El nexo*. De hecho, hay un fuerte contraste entre la película que Arrieta cuenta y cuyo proceso de rodaje presenciamos parcialmente en *Estrellas* –una autoficción colectiva atravesada por la alegría de una comunidad por venir– y el fragmento de la película terminada (el tráiler de *El nexo*), donde Arrieta, caracterizado como astronauta villero –cuyo improvisado traje espacial lleva bordada una insignia en la que se lee “Villa 21”–, lidera la fuerza espacial argentina contra la invasión alienígena. La disparidad entre ambas versiones de la película sugiere un específico mecanismo de captación de las prácticas culturales alternativas por la lógica del mercado. Si la película que constituye el centro de la narración de Arrieta está animada por una política de amistad entre los mundos, el tráiler que vemos (la versión de la película ya lista para el consumo, la que estará disponible “próximamente sólo en cines”, como se anuncia en el último plano del tráiler) reproduce grotescamente la lógica necropolítica del neoliberalismo como fantasía de exterminio del otro (del “extraterrestre”).

Así lo sugiere la puesta en escena del tráiler desde su primer plano, que reescribe desde una perspectiva neoliberal la imagen de los villeros “revolucionarios” saliendo del galpón –una salida simbólica tanto de la pobreza real como de la ficción normativa, del estereotipo neoliberal de la indigencia de las villas. El tráiler de *El nexo* se inicia con un plano subjetivo (*POV shot*) análogo al que abre *Estrellas*– con la crucial diferencia de que el primero es un plano subjetivo individual mientras que el segundo es un plano subjetivo colectivo. Desde el interior de un oscuro cobertizo, vemos al astronauta villero Julio Arrieta salir al “espacio exterior” de la villa en su papel estelar de héroe salvador, encaminándose a poner fin a la devastación causada por la invasión alienígena de la villa de emergencia, y del mundo entero, ya que en ambas versiones de la película (la versión terminada dirigida por Antico y la versión *in progress* que ocupa la parte central de *Estrellas*) se trata de un desastre a escala planetaria, como mandan los cánones del género. La lógica comunitaria del levantamiento de los villeros en la película narrada por Arrieta, con su específica reimaginación de la escena fundacional de la salida de los trabajadores de la fábrica, ha sido sustituida por el trillado individualismo heroico del discurso neoliberal. El cambio de enfoque ideológico es patente también en la banda sonora: al pasar de la película de ciencia-ficción villera al tráiler de *El nexo*, los tambores festivos de la murga carnavalesca, al ritmo de los cuales Arrieta bailaba y se mezclaba con la multitud en su doble papel de activista villero y promotor de la amistad “intergaláctica” (ambos son difíciles de distinguir, aunque uno sea ficticio y el otro su ocupación en la vida real, en virtud de la estrategia autoficcional que promueve *Estrellas*), dan paso al redoble marcial de los tambores en la escena siguiente –la secuencia de apertura del tráiler de *El nexo*–, en la que Arrieta se enfunda el traje espacial y parte a la batalla como valeroso exterminador de alienígenas.

En el tráiler de *El nexo* asistimos al retorno de lo arcaico en el discurso moderno del antagonismo hegemónico, entreverado con la necropolítica del capitalismo extractivo y las fantasías neoliberales de exterminio del otro “alienígena”. Los “extraterrestres” son ahora el chivo expiatorio cuya aniquilación permite la alianza fugaz de los dos “bandos” sociales, lo que no hace sino reafirmar el binarismo de la lógica hegemónica y la necropolítica neoliberal. Sobre el telón de fondo de una raída bandera argentina flameando al viento, el astronauta villero Arrieta pronuncia un heroico discurso que representa exactamente lo contrario de lo que defendía poco antes del inicio del tráiler, en una secuencia en la que explicaba cómo se rodaron varias escenas de la película de extraterrestres. En una inversión grotesca, la “política de la amistad” y el llamamiento a la fraternidad entre los mundos mutan ahora en la lógica del nacionalismo homicida –o como diría Amin Maalouf (1998), de las “identidades asesinas” [*identités meurtrières*]. Es instructivo comparar ambos discursos.

El primero lo pronuncia en su condición de organizador del grupo teatral villero, luciendo una banda albiceleste en bandolera sobre el mismo traje de astronauta que lleva en el tráiler de *El nexo*, como si fuera una especie de presidente interplanetario enviando un mensaje al último confín de la galaxia. Es un presidente carnavalesco, a quien vemos en la siguiente escena bailando al ritmo de los tambores y chifles de la murga, emergiendo de entre la neblina roja que sale de la nave espacial –un inverosímil armatoste de hojalata– y sumándose al jolgorio de un grupo de villeros que lo reciben danzando y agitando banderas rojas. He aquí sus palabras:

Igual sigue siendo *El nexo* no sé hasta qué tiempo, capaz que hasta siempre y por siempre. Pero no *El nexo* de la película de ficción, el nexos entre la gente de la villa, de mi barrio, mis vecinos y la gente que venga a filmar. Hay que tratar de hacer un puente entre los dos bandos, porque yo sé que nos necesitamos, nos necesitamos mutuamente, tanto los que viven dentro de la villa como los que viven fuera. Nosotros necesitamos que nos traigan la tecnología que tienen los que viven fuera de la villa, que nos traigan el trabajo y que crean en nuestras posibilidades. Y ellos siempre precisaron que haya gente con este tipo de características, que no es ofensivo. Lo que tenemos que aprender es que no es ofensivo ser villero: es un acontecimiento, un hecho.

Y este es el discurso que dirige al mundo en el tráiler de *El nexo*, en cuanto heroico astronauta –y en cierto modo también como “presidente villero”, pues la puesta en escena y la propia retórica del discurso sugieren la idea de una alocución presidencial (está sentado ante un elegante escritorio, y en los planos siguientes el discurso continúa en *over* sobre imágenes de villeros combatiendo a los invasores, con melodramática música de fondo, todo visto a través de las ondulaciones de una desvaída bandera argentina):

Buenos días, les pido disculpas por presentarme de esta manera y con este atuendo. Pero vengo de una batalla. Nosotros, argentinos, los más pobres, los habitantes de las villas de emergencia, hemos descubierto cómo vencer a los

extraterrestres, para echarlos del planeta [aquí ocupa toda la pantalla el sol decolorado de una bandera argentina embarrada]. El antídoto es, señores, el agua podrida y el barro de las villas. Sí: se derriten, se vaporizan, se eliminan.

En esta parodia del discurso paranoide del individualismo neoliberal “aporofóbico”, el activista villero pasa a interpretar el papel de héroe exterminador de alienígenas, donde los extraterrestres representarían a los villeros, eliminados gracias al antídoto milagroso de la “miseria argentina”. Simbólicamente, los pobres del mundo –esa plaga invasora– son exterminados por su propia pobreza: es lo que literalmente propugna la política neoliberal del “abandono” (Agamben 2006: 79-83), que invisibiliza y expulsa a los pobres y a los sujetos marginales al espacio exterior de los guetos urbanos y las villas miseria –una desaparición del campo visual que no es sino el preludio de su completa eliminación, toda vez que las villas de emergencia en Argentina, como en otras ciudades del Sur global, vienen a funcionar en la práctica como campos de exterminio en los que cualquiera puede desaparecer sin dejar rastro.

En otra escena, Arrieta habla del proyecto de crear “un centro cultural que produzca cultura y trabajo al mismo tiempo, porque si no se le da trabajo a la gente se van a cagar de hambre, y yo no quiero fabricar cadáveres”. En su voluntad explícita de no querer “fabricar cadáveres”, el Grupo de Teatro Villa 21 de Barracas es un buen ejemplo de lo que José Manuel Valenzuela llama “bio-resistencia” (2014: 165): un emprendimiento que se opone a lo que en términos de Achille Mbembe llamaríamos la “necropolítica” del neoliberalismo en cuanto régimen de precarización social que produce “muertos vivientes” –seres humanos en vías de perder su condición humana, y por ende considerados como “vida prescindible”. Las villas miseria, los pueblos nuevos, las favelas, los guetos urbanos que cunden en las megalópolis del capitalismo global serían el ejemplo más patente de lo que Mbembe describe como un sistema orientado a “la creación de *mundos de muerte*, formas únicas y nuevas de existencia social en las que numerosas poblaciones se ven sometidas a condiciones de existencia que les confieren el estatus de *muertos-vivientes*” (2006: 75, énfasis del autor).

FINALE

Estrellas y *Los rubios* son, en suma, dos películas notables por sus maneras de explorar la función “eto-poética” de la autoficción en cuanto potencia de actuación a través de la cual se producen subjetividades y comunidades alternativas. Me gustaría concluir destacando una escena de *Estrellas* que articula esta idea con singular pregnancia. Se trata de un plano que culmina una secuencia donde se exponen las dificultades de rodar una película en la villa a la vez que la voluntad colectiva de sacarla adelante. Múltiples ruidos perturban el rodaje, haciendo que este parezca tarea imposible: un borracho canturrea en el arroyo, unas muchachas celebran ruidosamente un cumpleaños, hay lavadoras en marcha, radios a todo volumen, etc. Pero poco a poco, a medida que los ayudantes del rodaje van de casa en casa pidiendo silencio, todos los ruidos se van acallando hasta

desembocar en una toma aérea donde por primera vez tenemos una visión panorámica de la villa: una visión nocturna, y en el centro un foco de luz blanca que se intensifica y se agranda mientras se escuchan dos palabras en *off* que atraviesan el silencio de la noche para indicar el comienzo y el final del exitoso rodaje de una escena: “¡Acción!” y “¡Corten!”. Es un hermoso plano, que evidencia con notable economía visual el surgimiento de un deseo de otra comunidad, una comunidad movilizada por la voluntad de alcanzar un bien común. En cierto modo este plano ilustra la reflexión de Nancy, a partir de Bataille, sobre lo “aéreo” y lo “extático” de la comunidad: la idea de que “la circunscripción de una comunidad, o mejor su *arealidad/arrealidad* [*aréalité*] (su naturaleza de aire, de espacio formado) no es un territorio, sino que forma la arealidad de un éxtasis del mismo modo que, recíprocamente, la forma de un éxtasis es la de una comunidad” (1986: 53; énfasis del autor).¹⁷ Esa luz que brilla por unos segundos en la noche de la precariedad y la pobreza sugiere una imagen alternativa, una forma de resistencia “biocultural” (Valenzuela Arce 2014). O bien, como diría Spinoza, una “potencia de actuación” [*potentia agendi*] que se niega a reducir el valor de estas vidas al significante estereotipado o necropolítico de la pobreza en que las encasilla el discurso tecnocrático del neoliberalismo. Por esa resistencia –por la negación de lo dado que es el principio de toda ficción–, y específicamente a través de una práctica “cinematobiográfica” comprometida con una *poiesis* crítica tanto del yo como de la comunidad, emerge la posibilidad de otra vida, de imaginar otras formas de acción, subjetividad y convivencia. La poeta argentina Liliana Lukin, en un libro inspirado precisamente en la ética de Spinoza, lo dice mejor:

Algunos sueños son
mejores que otros,
porque parecen una fuerza natural
donde me pierdo
en otros que los sueñan conmigo,
son felices,
más fáciles de recordar
y antiguos: como si fueran
lo que llamamos –todavía–
“el sueño de todos”. (Lukin 2011: 42)

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio (2006). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- Aguilar, Gonzalo (2015). *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: FCE.

¹⁷ El neologismo *aréalité* propone un juego de palabras intraducible. En él confluyen dos nociones: “arealidad” (de área, pero también de aire) y “arrealidad” (en cuanto “no realidad”).

- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alberca, Manuel (2014). "De la autoficción a la antificción: una reflexión sobre la autobiografía española actual", in *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 149-168.
- Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Ariel Cabezas, Óscar (2003). *Postsoberanía: literatura, política y trabajo*. Adrogué: La Cebra.
- Basile, Teresa (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim.
- Beasley-Murray, Jon (2010). *Posthegemony: Political Theory and Latin America*. Minnesota: University of Minneapolis Press.
- Beck, Ulrich (2013). *An Introduction to the Theory of Second Modernity and the Risk Society*. Nueva York: Routledge.
- Beller, Jonathan (2012). *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of Spectacle*. Hanover: Dartmouth College Press.
- Berardi, Franco (2007). *Generación alfa: patologías e imaginarios en el semicapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Bernier, Charles y Álvaro Fernández (eds.) (2015). *La cultura de las pantallas. El cine iberoamericano en el panorama audiovisual actual. Dossier de Nuevo Texto Crítico*, 28.51. DOI: <https://doi.org/10.1353/ntc.2015.0005>.
- Blejmar, Jordana (2016). *Playful Memories: The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Borges, Jorge Luis (1997). "El cinematógrafo, el biógrafo" [1929], in *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 354-355.
- Butler, Judith (2013). *Dispossession: the performative in the political. Conversations with Athena Athanasiou*. Cambridge: Polity Press.
- Butler, Judith (2003). "Violencia, luto y política", trad. Edison Hurtado y Lola Pérez, *Íconos*, 17: 82-101. Accesible en <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50901711>> (3 de julio de 2021).
- Casas, Ana (ed.) (2012). *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.
- Colonna, Vincent (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. París: Tristram.
- Cortina, Adela (2017). *Aporofobia, el rechazo al pobre: un desafío para la sociedad democrática*. Barcelona: Paidós.
- Debord, Guy (1995). *The Society of the Spectacle*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Nueva York: Zone Books.
- Del Barco, Óscar (2004). "Carta al editor", *La intemperie*, 20: 3-4.
- Deleuze, Gilles (1997). *Cinema 2. The Time-Image-* Trad. Hugh Tomlinson y Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques (1997). *Politics of Friendship*. Trad. George Collins. Londres: Verso.
- Derrida, Jacques (1996). *The Gift of Death*. Trad. David Willis. Chicago: Chicago University Press.
- Dobrovsky, Serge (1977). *Fils*. París: Galilée.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.

- Esposito, Roberto (2008). *Bíos. Biopolitics and Philosophy*. Trad. Timothy Campbell. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Esposito, Roberto. (2010). *Communitas. The Origin and Destiny of Community*. Trad. Timothy Campbell. Stanford: Stanford University Press.
- Fischer-Lichte, Erika (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Trad. Saskya Iris Jain. Nueva York: Routledge.
- Fisher, Mark (2009). *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Ropley, UK: Zero Books.
- Foucault, Michel (1993). "Introducción", in *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. Trad. Martí Soler. México: Siglo XXI, 7-33.
- Foucault, Michel (1987). *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo XXI.
- Gasparini, Philippe (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. París: Seuil.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. París: Seuil.
- Giddens, Anthony (1991). *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford: Stanford University Press.
- Giordano, Alberto (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.
- Hegel, G. W. F. (1975). *Natural Law: The Scientific Ways of Treating Natural Law, Its Place in Moral Philosophy, and Its Relation to the Positive Sciences of Law [1803]*. Trad. T. M. Knox. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Jameson, Fredric (1981). *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Nueva York: Cornell University Press.
- Kohan, Martín (2004). "La apariencia celebrada", *Punto de vista*, 78: 24-30. Accesible en <<https://ahira.com.ar/ejemplares/78/>> (3 de julio de 2021).
- Logie, Ilse y July De Wilde (2011). "El uso de estrategias irónicas en la producción literaria de los 'hijos' de la última dictadura argentina", in *Ironía y violencia en la literatura latinoamericana contemporánea*, eds. Brigitte Adriaensen y Carlos van Tongeren Pittsburgh: ILLI, 157-171.
- Lukin, Liliana (2011). *La Ética demostrada según el orden poético*. Buenos Aires: La Cebra.
- Maalouf, Amin (1998). *Les identités meurtrières*. París: Grasset & Fasquelle.
- Martí Freixas, Miquel, Ángela Bonadies y Luis Ospina (2021). "What Is Pornomiseria", <<https://southasastateofmind.com/article/what-is-pornomiseria/>>(10 de septiembre de 2021).
- Mbembe, Achille (2003). "Necropolitics", *Public Culture*, 15.1: 11-40. DOI: <<https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>>.
- Moreiras, Alberto (2013). "Posthegemonía, o más allá del principio del placer", *alter/nativas. Revista de estudios culturales latinoamericanos*, 1: 1-21. Accesible en <<https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-2013/essays/moreiras.html>> (3 de julio de 2021).
- Moreno, María (2018). "H.I.J.A.S. de la lengua", in *Oración*. Buenos Aires: Literatura Random House, 155-254.
- Mouffe, Chantal (2005). *On the political*. Abingdon: Routledge.
- Nancy, Jean-Luc (1986). *La Communauté désœuvrée*. París: C. Bourgeois.

- Negri, Toni (2014). *Biocapitalismo. Entre Spinoza y la constitución política del presente*. Buenos Aires: Quadrata.
- Nichols, Bill (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nouzeilles, Gabriela (2005). "Postmemory Cinema and the Future of the Past in Albertina Carri's *Los rubios*", *Journal of Latin American Cultural Studies*, 14.3: 263-278. DOI: <<https://doi.org/10.1080/13569320500382500>>.
- Prieto, Julio (2020). "Autoficción y memoria colectiva: notas sobre el documental en primera persona en Argentina", *Letral. Revista electrónica de estudios transatlánticos de literatura*, 23: 24-58. DOI: <<https://doi.org/10.30827/rl.v0i23.9446>>.
- Prieto, Julio (2019). "Todo lo que siempre quiso saber sobre la autoficción y nunca se atrevió a preguntar (con una lectura de Mario Levrero)", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 90: 219-242.
- Rancière, Jacques (2004). *Malaise dans l'esthétique*. París: Galilée.
- Rancière, Jacques (2001). "Ten Theses on Politics", *Theory and Event*, 5.3: 21 n.p. DOI: <<https://doi.org/10.1353/tae.2001.0028>>.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schaeffer, Jean-Marie (2013). "Fictional vs. factual narration", in *The Living Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn et al. Hamburgo: Hamburg University Press.
- Schmitt, Carl (1966). *The Concept of the Political [1932]*. Trad. George Schwab. Chicago: University of Chicago Press.
- Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. México: FCE.
- Sigal, Silvia (1991). *Intelectuales y poder en Argentina: la década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sosa, Cecilia (2014). *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship. The Performances of Blood*. Woodbridge: Tamesis.
- Spinoza, Baruch (2011). *Ética demostrada según el orden geométrico [1677]*. Trad. Vidal Peña García. Madrid: Alianza.
- Tatián, Diego (2014). "Spinoza y la cuestión democrática", in *Biocapitalismo. Entre Spinoza y la constitución política del presente*, ed Toni Negri. Buenos Aires: Quadrata, 115-126.
- Taylor, Diana (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Terán, Óscar (1991). *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tossi, Mauricio (2017). "Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral", in *El autor a escena: intermedialidad y autoficción*, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 59-79.
- Valenzuela Arce, José Manuel (2014). "El cruising de la muerte. Biocultura: biopolíticas, biorresistencias y bioproxemias", in *Heridas abiertas: biopolítica y representación en América Latina*, eds. Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 165-182.
- Vallina, Carlos (2010). *El tercer relato: jóvenes, arte y memoria*. La Plata: EDULP.

Žižek, Slavoj (1999). *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós.