

Muchachos del Este: Boceto para des-ordenar los afectos

Lic. Ianina Moretti Basso

CIFPyH -CONICET

UNC

...Ésta es la historia de un amor con oscuros y tiernos orígenes:
vino como unas alas de paloma y la paloma no tenía
ojosy nosotros nos veíamos a lo largo de los ríos
y a lo ancho de los países
y las distancias eran como inmensos
océanosy tan breves como una sonrisa sin
luz
y sin embargo ella me tendía la mano y yo tocaba su piel llena de gracia
y me sumergía en sus ojos en llamas
y me moría a su lado y respiraba como un árbol despedazado
y entonces me olvidaba de mi nombre
y del maldito nombre de las cosas y de las flores...

Efraín Huerta

Nuestro nombre, los nombres que les damos a las cosas, nos preceden en un juego normativo que nos condiciona pero no nos determina: allí reside la negociación que entablamos con lo que se ha querido de nosotros. Así también los modos en que somos afectados, narramos esos afectos e imaginamos pasados y futuros, materializan los cuerpos, les otorgan reconocimiento o se los priva de él, habilitan lazos o los obturan, repiten o consiguen la diferencia en esa iteración. La preocupación por los modos en que respondemos políticamente, y particularmente a la *precaridad*¹ del otro, implica desmontar las narraciones y sus *marcos*, que circunscriben por un lado a quién reconocemos como sujeto, y por el otro, qué consideramos que es la violencia, y cuando se ejerce contra quién.

¹ La *precariedad*, por un lado, es la condición generalizada de vulnerabilidad común (Butler, 2009b). La *precariedad*, en cambio, tiene que ver con el hecho de que en el mapa geopolítico, hay una distribución diferencial de dicha vulnerabilidad: “La idea de ‘precaridad’ determina aquello que políticamente induce una condición en la que cierta parte de las poblaciones sufren de la carencia de redes de soporte social y económico, quedando marginalmente expuestas al daño, la violencia y la muerte” (Butler, 2009b:322).

El escenario geopolítico actual, que manifiesta un triste incremento de las formas de violencia estatal, requiere una actitud crítica entendida como praxis teórica, que ponga en cuestión esos marcos hegemónicos que habilitan a la vez que justifican las violencias contra cuerpos precarizados y deslegitimados de su condición de sujetos ya sea por su raza, clase, nacionalidad, género o morfología corporal, cargados de narrativas estigmatizantes y limitantes.

Los afectos, por su parte, aparecen en este escenario como último bastión del individualismo, sagrada ilusión de posesión definitiva y absoluta, cuidada fantasía de transparencia, resguardo de la teoría de la correspondencia, donde *lo que conozco es lo que es, y lo que es, es mío, y lo que es mío me pertenece, y sobre lo que me pertenece puedo decidir libremente*. Falacia lógica, pendiente resbaladiza en la que se puede fácilmente incurrir. Individuo, libertad, posesión, autonomía, toda una zaga de conceptos sobre los que se erigió por tanto tiempo una noción de sujeto que, aún en sus variantes más flexibles -“tolerantes”-, se cierra sobre sí mismo y apuntala fronteras excluyentes y violentas frente a un *otro* espectral, estigmatizado. Esa idea de sujeto, no por añosa y *demodée* menos activa, encuentra en las concepciones corrientes sobre los afectos un enclave para sostenerse vigente. En materia afectiva, aparece todavía como posible afirmar un reducto natural, previo al discurso y al poder, en que el individuo almacena algo que le pertenece sólo a sí mismo, al cual tendría un acceso privilegiado y que sólo después exterioriza, decidiendo libérrimamente si y cómo compartirlo con un otro, por lo demás siempre puesto bajo sospecha, posiblemente amenazante de ese sí mismo encapsulado y liberal.

Nuestro recorrido de investigación atiende a las formas en que el gobierno neoliberal de los cuerpos precariza marcadamente ciertas poblaciones, subjetivándolas de modo en que las violencias infringidas a esos cuerpos se invisibilizan, o se visibilizan de maneras que las vuelven ininteligibles. Estas operaciones son a veces forjadas en nombre de ciertos afectos (Ahmed, 2015), mientras otros son ocluidos o reservados para sujetos y vínculos específicos. Retomando el trabajo reciente de la filósofa feminista Judith Butler, nos preguntamos con ella en qué medida una nueva ontología social corporal puede habilitar otras formas de concebir la política de los afectos, ya no centrada en una noción individualista liberal del sujeto.

La noción butleriana de marco de inteligibilidad permite analizar las normas de reconocimiento necesarias para devenir sujetos, puesto que tal status no es igualmente distribuido en todos los cuerpos, sino que está restrictivamente reservado a cierta porción de la población mientras se le niega a su propio *exterior constitutivo*. Como evolución del concepto de *matriz de inteligibilidad* (Butler, 2006), la noción de *marco* abarca tanto el aspecto epistemológico de nuestros modos de comprender lo humano, como el ontológico y político: da cuenta de lo que hay, dejando fuera ese exterior fuertemente marcado por la violencia. En ese sentido, los marcos de

inteligibilidad participan activamente en los modos en que respondemos afectivamente a esos escenarios, pues delimitan quiénes cuentan como vidas, muertes, eroticidades y resistencias válidas.

Los marcos normativos nos preceden y condicionan nuestras posibilidades de actuar, pero no las determinan de modo absoluto. Por ello podemos recuperar la noción de *performatividad*: en la reiteración de normas violentas que nos constituyen como sujetos, existe la posibilidad de la subversión. Hay otros cuerpos, otros afectos, otros modos de circular y erigirse como sujetos que tensionan los marcos hegemónicos desde su existencia, aún en la dificultad de no ser reconocidos. Encontramos una vía para dialogar sobre la agencia subjetiva, en el marco de un contexto latinoamericano y mundial que parece coartar cada vez más los modos de actuar, relacionarse, afectar o ser afectados.

En este contexto, el cine aparece como un lugar que permite acceder desde narrativas críticas a las problemáticas actuales aquí esbozadas, así como a modos de las agencias subjetivas locales pero también trasladables, traducibles. Por otra parte, los films como material de la cultura habilitan a un acceso a ciertos escenarios íntimos y afectivos en donde también se juega la tensión entre violencia normativa y acción subversiva. Teniendo en cuenta las condiciones de producción de cada caso, el cine permite apreciar a la vez la diversidad de miradas sobre nuestra actualidad, poniendo así en cuestión el intento por homogenizarlas y hegemonizar sólo una forma de ver la realidad, en consonancia con el sistema neoliberal y neocolonial del mercado en general y del cinematográfico en particular. Trabajar con esta expresión artística habilita a repensar el modo en que nos narramos y la responsabilidad que implica narrar a otros, como bien advierte Adriana Cavarero². Pues los modos en que nos describimos y nos imaginamos también materializan cuerpos, modos de subjetivarnos y de vivir nuestros afectos y relaciones. Es en este marco que podemos preguntarnos, con Butler y Athanasiou, qué hace posible la respuesta política (2013) y cómo podemos interrumpir los relatos hegemónicos sobre los afectos posibles y su circulación en los marcos de lo que puede aparecer.

Echar a rodar los marcos

La dimensión de lo audiovisual aparece hoy como productora de sentido, donde diferentes estrategias representacionales validan regímenes de visibilidad. Como adelantábamos, Butler (2010) ha trabajado un concepto útil para pensar dichas esferas y regímenes: el *marco* (*frame*). Heredero

² Agradecemos el diálogo con Emma Song (Asentamiento Fernseh) respecto de estas nociones de Cavarero, A. (2000) *Relating narratives. Storytelling and Selfhood*. London: Routledge, así como otras apreciaciones sobre la importancia de la narrativa en la materialización del mundo y en las imaginaciones de nuestros futuros y pasados.

del *parergon* derridiano, este concepto permite analizar críticamente la selección de lo aprehensible y lo ininteligible, lo visible, lo invisibilizado, lo hipervisibilizado y los flujos entre estas categorías.

El film *Eastern Boys* (Robin Campillo, 2013) sobre el que volveremos más adelante, es un caso a partir del cual pensar diversas maneras de comprender lazos sexoafectivos en marcos normativos violentos. En las escenas del film el director intenta distintas claves para leer las relaciones que allí se plasman; allí también subyacen ciertos *marcos* que limitan a la vez que posibilitan los vínculos y sus múltiples formas. Si la violencia de los marcos reside en el modo de responder a la pregunta de quién puede aparecer y cómo, entonces hemos de asumir la tarea crítica de *enmarcar el marco* (Butler, 2010) a fin de iluminar modos de interrumpirlos, impugnarlos, ponerlos en cuestión.

Los marcos participan en una administración diferencial en lo visual, el ámbito de la imagen, con implicancias en el campo del reconocimiento, y en particular el reconocimiento de ciertos modos de afectar y ser afectados. Puesto que se desplazan constantemente, en cada desplazamiento pueden dar con su propia falla evidenciando lo que había quedado *fuera de campo*, y allí “una realidad dada por descontada es puesta en tela de juicio” (BUTLER 2010:28). Estos desplazamientos pueden pensarse en relación a unas representaciones no hegemónicas de la sexualidad, como aparecen en el film *Eastern Boys*: no sólo se pone en escena una relación homosexual, sino que está atravesada por el trabajo sexual y luego de una evolución inesperada hacia otros afectos por fuera de los cánones de la historia del amor romántico contada desde marcos representacionales dominantes.

En su libro *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*, Butler dedica un capítulo a discutir con Sontag acerca de la fotografía, su ética, sus alcances. Allí se propone “considerar la manera como se nos presenta el sufrimiento, y cómo esta presentación afecta nuestra capacidad de respuesta. En particular, querríamos detenernos en el modo en que “los marcos que asignan reconocibilidad a ciertas figuras de lo humano están asociados a unas normas más amplias que determinan cuál será y cuál no será una vida digna de duelo” (Butler, 2010:96). El duelo es, para la autora, uno de los estados extáticos del cuerpo, siempre vulnerable, interdependiente, relacional. Sin embargo, y como bien advierte y desarrolla Beto Canseco, también la furia política y la pasión erótica son modos del éxtasis corporal. Siguiendo a Canseco³ entonces, nos preguntamos por los marcos que funcionan tanto de manera coercitiva como habilitante, en las re-presentaciones de lazos afectivos. También allí se juega la reconocibilidad, y las normas que determinan lo eróticamente deseable, lo afectivamente aceptable, los tipos de vínculos inteligibles. Merecería un trabajo aparte una

³ Canseco, A, Reconocimiento y exposición corporal: la propuesta de una nueva ontología social en el pensamiento de Judith Butler. Tesis no publicada. Doctorado en Género CEA UNC.

apreciación como la que propone Sara Ahmed (2015), en la que no sólo se analizan los afectos “permitidos” a determinados sujetos sino los efectos que los mismos tienen en los procesos diferenciales de subjetivación. De ese modo, el sentido vectorial del análisis cambia, permitiendo indagar no sólo sobre las normas que regulan los afectos que ciertos sujetos debieran sentir para con otros, sino también qué efectos políticos tienen esos afectos reconocibles en el marco que define de lo humano y sus encarnaciones corporales.

En su discusión con Sontag, Butler refiere a la interpretación visual, en tanto la perspectiva de la imagen resulta regulada por el marco. Aún en los casos de fotografía documental, dirá la autora, “parece importante reconocer que, al enmarcar la realidad, la fotografía ya ha determinado lo que va a contar dentro del marco, un acto de delimitación que es interpretativo con toda seguridad, como lo son, potencialmente, los distintos efectos del ángulo, el enfoque, la luz, etcétera” (Butler, 2010:100-101). Aunque sería interesante profundizar en este análisis, aquí tomamos la idea de pensar las decisiones técnicas de la imagen, ahora en el cine, a manera de ensayo y esbozo.

Butler reafirma su tesis: *los marcos participan en el hacer y rehacer de la guerra*; ampliando esta intuición es que decimos que participan en el hacer y rehacer de la violencia. “[H]asta la más transparente de las imágenes documentales tiene un enmarque, y ello con un fin, y lleva este fin dentro de su enmarque y lo lleva a cabo a través de dicho enmarque” (Butler, 2010:104); el “fin” u objetivo con que se captura una imagen aparece intrínsecamente relacionada con el marco, aún cuando éste invisibiliza su propia operación. Recordemos el título del film que se llama precisamente “Las decisiones formales”, e intenta contar fragmentos de la historia de Kimby, una chica travesti que canta y compone bellas canciones a la vez que vendedora en Retiro (Melisa Brito Aller, 2016, Buenos Aires). En ese film, la directora hace explícito en el título la importancia de los modos de filmar, las técnicas, los colores -blanco y negro- y los enmarques, según lo que se quiere compartir de esa vida y sus narraciones.

En este sentido, pueden y deben criticarse los marcos tanto en relación al material audiovisual documental como al ficcional, entre los cuales encontramos continuidades en los modos de delimitar lo inteligible según un juego de normas hegemónicas que conforman marcos heteronormativos, clasistas y racistas en el contexto más amplio del neoliberalismo global actual. Si bien el análisis de los marcos puede comprenderse desde cierta idea de la esfera de lo visible, encontramos pertinente revisar la metáfora butleriana de *lo visible vs. lo invisible* en relación a lo que el marco habilita a inteligir. La invisibilización se combina con otras operaciones de hipervisibilización, o visibilización bajo ciertas formas: de ahí la importancia del cómo se muestra lo que se muestra. Creemos que los marcos definen también concepciones determinadas de tiempo y espacio, los tiempos normales estipulados, los espacios usuales y convenidos para cada actividad,

para cada tipo de lazo, para la circulación de los cuerpos.

Cine, precaridad y performatividad

En el marco del recientemente denominado “giro afectivo”, la profesora nortamericana Laurent Berlant ha llevado a cabo una tarea de análisis sobre los afectos y la política en que se inscriben, reflexionando sobre los modos de pertenencia en los Estados Unidos. Últimamente ha observado en esta línea lo que ella denominó “cine de la precaridad” (2011). La pensadora define una relación de optimismo cruel, que “existe cuando algo que uno desea es en verdad un obstáculo para tu prosperidad. (...) Este tipo de relaciones no son inherentemente crueles. Devienen crueles sólo cuando el objeto que llama tu atención activamente impide la realización del objetivo que te llevó a ella en primer lugar” (Berlant, 2011:1)⁴. La autora utiliza esta noción para explicar el afecto que aún nos une con un ideal de “vida buena” que ya no se sostiene, dado el alto grado de precarización de las poblaciones en las últimas décadas. Así, da cuenta de cómo el *precariato* es una condición que se ha expandido: desde la pobreza circunscrita a una clase, al mundo del trabajo como regla general a partir de la flexibilización laboral del neoliberalismo de los ‘90s. Luego se expande al mundo íntimo, a los afectos, al sentido de pertenencia, es decir en general al ideal de “buena vida” al cual se aspiraba y que se ha desmoronado.

En este nuevo panorama de precarización expandida, se trata de no saber qué es una vida “buena”, de no poder aspirar a la movilidad que prometía el sueño americano, y sin embargo no poder reemplazar ese horizonte, ello provoca confusión, ansiedad, inseguridad. Aún en este horizonte, parece que nos erigimos sobre las ruinas de esos ideales, y como no pueden ser logrados generamos *impasses* – o hasta nos volvemos impasibles- que se prolongan, mientras se busca una forma de “ajustarse” a los escenarios en que esos ideales ya no funcionan, pero aún no pareciera haber nuevos *objetos felices* a los que encaminarse, utilizando la noción de Sara Ahmed (2010).

Para Berlant, el “nuevo realismo” francés a partir de los noventa se suma a un estilo global que puede definirse como ese *Cine de la precaridad*, y que “documenta este cambio en la precaridad de estructura limitada a ambiente de vida generalizado” (2011:201). Este cine une melodrama y política en una nueva estética que tiene por precedente el realismo melodramático del Hollywood de los ‘30-’40 y del cine italiano de posguerra. En este nuevo panorama sin garantías de lazos nacionales, sociales, políticos o económicos, se plantea una nueva estética que muestra también una población-desperdicio cada vez más expandida, más allá de nacionalidades y clases. Aún así no hemos de perder de vista las especificidades de la explotación, a riesgo de universalizar

⁴ Las traducciones del inglés de *Cruel Optimism* (Berlant, 2011) son propias ya que el libro aún no está traducido al español.

la experiencia y así homologar dominaciones que siguen reproduciendo diferencias de clase, raza y género entre otras. El cine precario se articula de modo que

“el relato que cuenta de lo que es ejemplar en la privatización de la vida pública y la fragilidad de todas las instituciones y espacios por la reproducción de la vida -íntima, pública, privada, nacional, económica, transnacional, ambiental – enfatiza el presente como una zona transicional donde las formas normativas de la reciprocidad se están gastando, tanto en el mundo como en la estética – exceptuando la reproducción de fantasías heredadas de lo que significa querer llegar a algo – ese relato de la vida buena” (Berlant, 2011: 202).

Dada las crisis en todos esos niveles, el modelo queda desestabilizado y en ese marco “los films graban la soledad de la singularidad colectiva, los impactos del desilachamiento afectivo y el pequeño optimismo de gestos de recuperación en medio de todo esto, para aquellos que pueden manejarlo” (Berlant, 2011:202). En este escenario de precarización, Berlant analiza escenas y hasta gestos de los personajes en los que se puede ver los efectos de la crisis, la impasibilidad en que se sumen los personajes o, a lo sumo, los pequeños “ajustes” con los que logran sobrellevar las ruinas de lo que era su horizonte de vida buena.

Los films que elije Berlant (en este caso los dos dirigidos por los hermanos Dardene y también sería el caso de la siguiente película que filmaron, *Dos días y una noche* (2014)) giran en torno a la cuestión laboral. Flexibilización, precarización, inestabilidad de los contratos, y el cruel modo en que eso afecta los vínculos entre los personajes, que prácticamente deben socavar las relaciones interpersonales en orden a mantenerse en pie. *Eastern Boys*, en cambio, así como films sobre los que hemos reflexionado anteriormente en nuestra investigación como *Strella* (Panous H. Koutras, Grecia: 2009), *The duke of Burgundy* (Peter Strickland, Hungría/Inglaterra: 2014) o *R100* (Hatoshi Matsumoto, Japón: 2014) tienen por temática principal la sexualidad y el género. Formas alternativas a la heteronorma, cuestionamientos a la noción clásica del parentesco y al tabú del incesto sobre el que se erige, disidencias, sadomasoquismo, pequeñas subversiones en la repetición, estos films articulan otras narrativas del género y de los cuerpos que les encarnan.

Más allá de la distinción sobre cuál es el eje de los films a analizar, pensamos que la precaridad subyace y parece imbricar de modo complejo estos panoramas. Podemos, a partir de ellos y de los modos en que se enfoca el género, pensar en la violencia normativa en relación a las posibilidades de circulación en el espacio público, atender a los modos en que dispositivos de seguridad asociados a esa circulación funcionan reprimiendo y subjetivando a su vez, entrecruzar problemáticas de raza, clase, diversidad funcional, etc.

Por otro lado, Berlant trabaja sobre films que quedan en esa impasibilidad ante la precarización. Si hay algo que, según comprendemos, puede *aparecer* en este Cine de la precaridad,

es a partir de los cuerpos moviéndose con esas cargas, siempre en esos impasses. Queda quizá lugar “para investigar potenciales nuevas condiciones de solidaridad que emergen de sujetos no con identidades históricas o sociales similares, sino con similares estilos de ajuste ante las presiones de la nueva normalidad emergente” (2011:202). Sería interesante profundizar en ese concepto de ajuste (*adjustment*⁵), para analizar si queda espacio para la agencia subjetiva o es sólo un reacomodamiento dentro del escenario crítico.

Creemos que en los films analizados en nuestra investigación, ya desde las formas, ya en las dimensiones temporoespaciales o en la narrativa y sus finales, podemos vislumbrar el espacio para la subversión performativa de los cuerpos, los discursos, los afectos. Aún sin pretender movimientos de instauración, e incluso desde la apertura que genera la crítica de los marcos hegemónicos de las narrativas, en la performatividad de las normas que allí se representan, creemos entrever una disidencia, una ruptura con lo mismo, una apuesta a otros modos de aliarse en contra de la violencia de la precarización neoliberal. En ese sentido procuramos un trabajo que ponga en relieve los desplazamientos que ciertos afectos -difíciles de clasificar- realizan en la relacionalidad intrínseca que nos constituye como sujetos desposeídos, extáticos, interdependientes.

Violencias y agencia performativa

Daniel, un francés discreto de unos 50 años, se fija en un joven inmigrante que se pasea con su banda de “muchachos del Este” por una estación de trenes en París. Así comienza *Eastern Boys* (Robin Campillo, Francia, 2013). En este grupo de inmigrantes, bajo la dinámica de una pandilla, ninguno parece mayor de 25 años y el menor se diría tiene unos 14 años. Algunos de ellos ejercen la prostitución, y así Daniel entabla conversación con “Marek”. El joven accede a visitar a Daniel al día siguiente, habiendo fijado el encuentro en 50 euros, pero termina siendo una emboscada: ante la amenaza de ser acusado de prostituir a un menor, Daniel permite que la pandilla vacíe su departamento durante una particular fiesta en la que a veces él mismo es parte.

En *Eastern Boys*, el personaje del francés *bo-bó*, “buen burgués” adaptado al sistema laboral, afectivo y habitacional como podremos ver en las imágenes, es Daniel: recibe la visita pactada pero más que un encuentro íntimo, se encontrará como el anfitrión de una especie de *rave* que tiene lugar en su propia casa, mientras los “chicos del Este” se llevan prácticamente todo. Lo que sucederá entre Daniel y Marek, el joven ucraniano, ya después del robo en su casa, le dará un giro

⁵ La palabra inglesa “adjustment” tiene una acepción más cercana a la noción de arreglo o modificación, y otra que subraya el carácter de adaptación. Es sobre esta ambigüedad que sería interesante elaborar un análisis más profundo en trabajos futuros para evaluar en qué medida hay allí espacio para alguna subversión de ese *impass* que señala Berlant.

insospechado a la película. La atracción sexual devendrá más tarde en afectividad filial, la cual vendrá acompañada por otros matices y descubrimientos de lo que significa ser un inmigrante en París. El crítico Virat Nehru observa lo siguiente:

*“Eastern Boys es un film sobre lo que queda no dicho en la pantalla. Usa la incompletitud del diálogo con muy buen efecto. Como audiencia, nos otorgan el mínimo de subtítulos. La mayor parte de la acción que se desenvuelve en la pantalla nos la dejan para descifrarla por nosotros mismos. Esta elección cinematográfica consciente, es la cualidad más característica del film. En su mayor parte, esto parece ser un golpe maestro, pues levanta la narrativa lenta y progresiva del film a un punto en que te encuentras enteramente involucrada con el film – intentando descifrar los mensajes y significados escondidos en él”*⁶ (Nehru, 2014).

El film se divide en cuatro apartados: 1. Su majestad la calle, 2. Esta fiesta de la que soy rehén, 3. Lo que fabricamos juntos, 4. Hotel Halt. Calabozos y dragones. Como bien apunta Nehru, son muchos los temas que el film insta a reflexionar, y los subtítulos sugieren que hay algo más que ver que la mera continuidad narrativa. Encontramos que es un buen caso para analizar en cuanto evidencia los marcos que funcionan para delimitar la violencia. Ya desde la primera escena se palpa una doble violencia, la de la policía y la propia de la cámara que en un excelente plano amplio se sitúa casi en el lugar de la vigilancia. Los cuerpos y movimientos de los inmigrantes están vigilados, aunque también ellos saben sortear esa persecución latente. La burlan, el menor de ellos provoca a los policías, y por su parte el “jefe” de la pandilla ejerce a su vez el control sobre sus miembros.

La violencia de estado para con la situación de los inmigrantes, se desdobra en varios sentidos. Por un lado, la más evidente es la violencia policial: en las primeras escenas, con esa vigilancia que los subjetiva constantemente como sospechosos. Son potenciales “sujetos peligrosos” esa figura ambigua siempre presente en los dispositivos de seguridad que habilita la discrecionalidad y el racismo de estado (Moretti, 2013), en el sentido foucoltiano del concepto (1976). En el último tramo del film, de velocidad e intensidad mucho mayor a las tres partes previas, se evidencia ya la violencia física y brutal de la policía al ingresar al hotel Halt, en una *razzia* deteniendo a muchos de los inmigrantes mientras otros intentan huir, poniendo incluso en riesgo sus cuerpos, saltando por los techos, separándose de sus familias. Es una escena muy compleja pues es desatada por Daniel, en pos de salvar a Marek de la violencia de sus compañeros.

Es importante notar que la policial no es la única forma de violencia estatal que se evidencia en el film: también el modo precario en el que habitan los inmigrantes, como ya comentábamos, y el desconocimiento sobre las posibilidades de cobertura médica, la desprotección contra violencias que pueden sufrir en los suburbios cuasi liberados en los que viven, entre otras.

⁶ Traducción propia

También la escena de la “fiesta” como apunta Koza, “es de una violencia total, pero no porque se desate una golpiza encarnizada, sino por la relación violenta que se establece entre los objetos y los desposeídos” (Koza, 2015), señalando la precarización forzada de sus condiciones materiales. El jefe de la pandilla entabla casi una persecución psicológica de Daniel, haciéndole ver lo vacío e inútil de su vida materialista, donde todo puede desaparecer. En ese monólogo del ruso, aparece el cuerpo: él habla con el torso desnudo, mostrando sus músculos y su buen estado físico. Se burla en cambio del “buen ciudadano francés” y sus aparatos de gimnasia, pues -dice- ya es demasiado tarde para él, ya ha comido demasiada porquería, ya ha visto demasiada televisión, y le enrostra sus malos hábitos de la comodidad que vende el capitalismo actual. Es interesante observar cómo el director muestra allí modos en que la economía materializa cuerpos. El “jefe” de la pandilla, mientras hace flexiones sin esfuerzo, le asegura a Daniel que el cuerpo es *la* herramienta, es lo único con lo que verdaderamente contamos, y no los objetos que se ha empeñado en coleccionar. El diálogo promueve la reflexión sobre las relaciones de la clase con el cuerpo, con su morfología y la comprensión de lo que es su cuidado, y una ponderación del cuerpo de este personaje sin Estado -en constante carrera contra lo posible- en relación a la supervivencia.

Algo de la violencia de esa fiesta se vuelve contra el cuerpo de Marek, cuando se presenta días más tarde para llevar a cabo, después de todo, el encuentro sexual acordado con Daniel. Como con cierta furia de venganza por la emboscada sufrida (sobre su “cuerpo expandido”, su hogar), pero también evidenciando el lugar dominante del cliente-ciudadano por sobre el trabajador sexual-inmigrante, la cámara nos muestra un Daniel de gestos hoscos que despojan a Marek de su condición de sujeto, subyugándolo en nombre del dinero acordado. A su vez Marek asume un gran riesgo al regresar allí, pues lo hace solo y se expone a represalias por mano propia o legales que pudiera querer llevar a cabo Daniel. Eso no sucede, pero la tensión de que pase o bien de que vuelva la pandilla al departamento persiste por un tiempo en el film. Es interesante cómo esta primera violencia de Daniel luego desaparece, y de hecho deviene en ternura, y en la complejidad del lazo que termina en esa peculiar encarnación del amor filial. Estos giros performativos sobre la relación afectiva entre ellos pueden verse porque el director ha decidido contar una historia no sólo de alguien que ejerce trabajo sexual, sino de su cliente⁷.

⁷ Agradecemos a Omar Villarreal (UAM-X) su crítica en relación a lo importante de no dejar afuera al cliente en las re-presentaciones del trabajo sexual. No siempre se tematiza esta segunda figura; es el caso de la reciente *Hermanos de la noche*, (Patric Chiha, Austria:2016) documental ficcional expresionista que trabaja con improvisaciones de chicos búlgaros que ejercen trabajo sexual en Viena. Según ha comentado recientemente el director (7ma edición FICUNAM, México), su decisión de no involucrar al cliente fue porque sólo quiso mostrar el mundo de esos chicos, y su lengua “caótica” hubiera resultado interrumpida por la lengua racional y explicativa de los clientes

Por otra parte, y como anuncia el tercer apartado del film “Lo que fabricamos juntos”, la trama y el modo de narrarla muestran lo imbricado de las responsabilidades en relación a estas múltiples formas de violencia. No hay una representación de bandos buenos vs. malos, sino una compleja red que evidencia a la vez las condiciones de precarización de los cuerpos y lo fundamental de su mutua interdependencia material y afectiva. En todo el film se muestra el espiral de la violencia en una complejidad en la que es difícil apuntar cuál es el comienzo. Se están constantemente retroalimentando, y hay una violencia fuera de campo muy fuerte y presente también. La última parte del film, de formato diferenciado de las precedentes, aún en el ritmo involucra al espectador en ese espiral creciente de violencia que engendra más violencia.

Es en ese sentido que el film funciona enmarcando múltiples marcos, en relación a las temáticas de inmigración, reconocimiento, género, parentesco y afectos en general, dando a su vez lugar al espectador para que continúe la tarea crítica, incluso hacia las mismas intenciones del director. Creemos aún que la lectura conjunta de escenas y pasajes que ponen en juego las nociones aquí esbozadas, posibilitan a su vez una reflexión sobre el lugar que tiene la subversión en tensión con los marcos normativos.

Desafío temporoespacial

Bernard Stiegler, en el primer tomo de *La técnica y el tiempo. El error de Epimeteo*, emprende una analítica existencial heideggeriana en relación a la técnica, a fin de desarrollar que ésta, -lejos de ser *en* el tiempo- *constituye* propiamente el tiempo. Stiegler caracteriza los objetos técnicos como “inorgánicos organizados”, híbridos entre los entes que competen a la física y los que competen a biología. El francés afirma que estos objetos son constitutivos fenomenológicamente de espacio y tiempo (Stiegler, 1994). Así, nuestra percepción viene posibilitada en cierta medida por objetos técnicos tanto de uso cotidiano, siendo las telecomunicaciones un ejemplo ineludible, como aquellos que amplían el espectro de lo espacial, desde *Street Views* hasta robots que llegan a Marte.

Nuestra intuición es que la imagen, atravesada y constituida en parte por objetos técnicos, participa en la constitución de espacio y tiempo. Así, parafraseando libremente a Stiegler, las imágenes -configuradas por marcos que producen lo visible, aprehensible, inteligible- participan en la constitución fenomenológica de tiempos y espacios posibles. No es, claro, una afirmación metafísica, sino antes bien una apreciación sobre los modos de apertura y develación de lo inteligible, de los juegos de poder que se tejen entre invisibilizar, visibilizar e hipervisibilizar.

A partir de la apreciación de Stiegler sobre los objetos técnicos, esbozamos una crítica de los espacios y temporalidades que se proponen, por caso, en el film seleccionado, en cuanto pueden aparecer otras ideas de espacio/tiempo que impugnen las tradicionales. Es una apuesta a repensar los lugares en donde se esperan las relaciones y los afectos, dónde se encuadran cómo y cuándo son esperables o imaginables. No se trata tanto de lo estrictamente permitido, sino de lo sutilmente posibilitado. Intentamos así desandar el modo en que la historia *chico-conoce-chica* traza las expectativas de género combinadas con las de clase y raza, situadas en tiempos y espacios esperables -cierto tipo de bar, noche lluviosa, carreras de último minuto, encuentro a tiempo para el final feliz-. Otros tiempos y otros espacios podrían habilitar, también, otras relaciones afectivas por fuera de lo establecido.

Cuando Butler analiza las fotografías de Abu Ghraib, advierte que no presupone un determinismo que condicione absolutamente las respuestas a las imágenes. En cambio, la filósofa analiza que la circulación de las imágenes implican una transposición de contextos: “no ocupan un tiempo único ni un espacio concreto” (2010:115). El juego entre la imagen y sus marcos va mutando en su reiterada exposición, conjugándose las condiciones de su producción con los distintos contextos en que es vuelta a enmarcar. Es en ese juego que se condicionan -aunque sin determinarlos- los tipos de interpretación pública de lo que representan las imágenes: “[l]a regulación de la perspectiva sugiere, así, que el marco puede dirigir ciertos tipos de interpretación” (Butler, 2010:99).

Lo que se transmite en la iterada reproducción de las imágenes y sus marcos son las normas de lo “humano”: fuera de ello, queda lo irrepresentable, o lo representable como monstruoso, animal, inapropiable -aunque allí pueda esbozarse una disidencia. Sin embargo, las imágenes -en la fotografía pero también en un film- no evidencian ese marco: “las normas no son tematizadas como tales, sino que negocian el encuentro” (Butler, 2010:116) entre protagonistas y espectadores, entre lo que se re-presenta en esas imágenes y la huella visual de lo que es considerado humano en esas condiciones específicas (de tortura, de duelo, de pasión sexual, etc.). Esa negociación, ese encuentro puede darse a la luz de nuevas configuraciones temporoespaciales, habilitadas por las decisiones formales de los directores de los films, los recursos técnicos, las tramas narrativas y las interacciones entre personajes. La conjunción de estos elementos puede permitir la impugnación de los marcos establecidos y hegemónicos, ejerciendo deslizamientos en la percepción de espacios asignados y tiempos permitidos para las relaciones afectivas.

Butler comenta trayectos posibles de las imágenes: “Las fotos han viajado fuera de la escena original, han abandonado las manos del fotógrafo o se han vuelto en contra del fotógrafo (o fotógrafa); incluso le han podido frustrar el esperado placer” (2010:133). Esta característica mutable

recuerda que el *parergon* contamina el *ergon* (Derrida, 2001), que forma y contenido no pueden ser pensados de modo independiente y dicotómico, y que es necesario hacer circular los marcos para dar con la falla en la repetición. En un entrecruzamiento improbable pero creativo, retomamos a Stiegler, en lo heideggeriano de su análisis de la técnica; pensamos que la imagen enmarcada por los objetos técnicos que la hacen posible -a ella y a su reproductibilidad, y por tanto a lo transponible que la caracteriza-, no sólo no es buena ni mala, sino que tampoco depende meramente de una instrumentalización voluntariosa -y va por eso más allá de la intención del director/a-. Estas imágenes enmarcadas son antes bien una forma de develar lo posible, un modo del mundo y las relaciones que en él se entretajan, dando la posibilidad de volver inteligibles relaciones afectivas que ya existen pero parecieran ser dejadas de lado, o estigmatizadas en su “rareza” (*queerness*), por los marcos hegemónicos de representación. Así, asumimos la tarea crítica que pretende “saber si y cómo respondemos al sufrimiento de los demás, cómo formulamos críticas morales y cómo articulamos análisis políticos depende de cierto ámbito de realidad perceptible que ya está establecido” (Butler 2010), pero también lo ampliamos no sólo al sufrimiento sino a los modos, tiempos y espacios en que nos parecen posibles los afectos y sus efectos.

En *Eastern Boys* podemos ver cómo se ponen en jaque los marcos que delimitan los lazos afectivos y de parentesco, e incluso problematiza las concepciones tradicionales figuras legales. El film comienza con varios planos generales sobre la estación *Gare Du Nord* que permiten divisar los movimientos de una pandilla de chicos del Este, Europa del Este: Rusia, Ucrania, Rumanía, Chechenia... Se dispersan, se juntan, se muestran desafiantes. Como bien apunta el crítico de cine Roger Koza, estos personajes aparecen “[d]ísculos frente a un sistema que los excluye, no hay ley que los persuada a comportarse. El dispositivo observacional de esas escenas también tiene algo de policíaco. Las cámaras están en todos lados, ellos también” (Koza, 2015). El espacio exterior se multiplica, y los trayectos de estos muchachos del Este agrandan la escena, la dispersan al punto en que el espectador se siente entre ellos, quizá los amenazan, quizá los tientan con esta omnipresencia que hace aparecer a estos personajes casi caminando entre los espectadores. Ya en estas primeras escenas, podemos ver el juego que genera una cámara, paseando al espectador por más de un rol y más de un marco. De pronto desde la visión del panóptico, de pronto desde planos que nos vuelven cómplices, el espacio filmado va desplazando el lugar cómodo del espectador para situarlo frente a estos inmigrantes y la violencia que los persigue y la que ellos reproducen.

Más adelante, la filmación de los interiores del departamento de Daniel, vacío y minimalista, crearán un *espacio* que denota la soledad de esas vidas, que sí parecen cumplir con las normas de ciudadanía pero a un precio que quedará en tela de juicio con el correr del film.

Por contraste, la puesta en escena del Hotel Halt donde viven estos inmigrantes muestra los modos de habitar de algunos inmigrantes en una metrópolis europea como es París: en un espacio nunca definido, pues la ubicación del hotel siempre es imprecisa y se describe como alejado, apartado, sin indicaciones precisas, se nos muestra el hacinamiento, la dificultad de poner reglas, el apartamiento (salvo caso extremo, como veremos al final) de las leyes y las formas estatales de seguridad. Ese espacio, siempre tensionado por la violencia y apenas regulado por los empleados del lugar, es la contracara opresiva del departamento amplio y casi fantasmáticamente habitado por Daniel. La puesta en contacto de estos dos espacios cuasi antagónicos comienza y termina con el vaciamiento total del uno (el departamento) y la implosión de la violencia interna a través de la extrema violencia policial en el otro (el hotel). Sin embargo, en medio hay los exteriores de la ciudad, esos en los que se encuentran por primera vez los protagonistas y con los que termina el film, en otro plano de final abierto en el que ambos protagonistas emprenden un trayecto incierto pero prometedor.

En esta última escena, han pedido la adopción de Marek (aunque sabremos que su verdadero nombre es Roselin) por parte de Daniel, discutiendo lo que podría ser el lazo sexoafectivo que termine en matrimonio y la idea de parentesco heterosexual. Sin embargo, el film no muestra el veredicto. Es así que la resignificación subversiva de la figura de adopción mantiene su carácter de promesa en el sentido en que lo plantean Butler y Athanasiou (2013) en su diálogo sobre la desposesión.

Por otra parte, como espectadores no tenemos demasiada información sobre los lapsos temporales en que se sucede la narración. Sí sabremos que en algún momento es importante para el lazo afectivo entre los protagonistas marcar una frecuencia de encuentro: allí el tiempo opera en el cambio de relación entre ellos. Los lapsos casuales de la relación cliente – trabajador sexual se transforman a través de una regularidad semanal en un lazo sexoafectivo, de amantes. Más adelante, la necesidad de estar en contacto “todo el tiempo”, aunque sea a través del celular, define más claramente el acercamiento entre ellos, y le suma un aspecto de cuidado en tensión con el posible control que ello implica. Por fin, la permanencia que denota armar para Marek su propia habitación, separada de la de Daniel, demarcará el último tramo en que el vínculo evoluciona hacia el pedido de adopción del primero por Daniel. Y finalmente, esa última escena abierta en la que la abogada les pide paciencia hasta saber el veredicto, dibuja una temporalidad no demarcada, no delimitada en principio sino por su carácter de promesa, de apertura, que se conjuga con esa espacialidad indeterminada en el último plano que los sigue en una caminata que no sabemos a dónde conduce. Pero que seguramente ha roto con lo esperable de las narrativas hegemónicas, tanto desde el formato de amor romántico como desde la óptica de la paternidad.

Sin embargo, a lo largo del film también vemos reproducirse los distintos aspectos de una precaridad recurrente, como analizaremos a continuación: la vida marginal de los inmigrantes en Europa, acarreado una historia de colonialidad que continúa bajo las nuevas formas de articular el gobierno patriarcal neoliberal, los cuerpos como su única herramienta de supervivencia, la falta de condiciones materiales y simbólicas para su prosperidad, la marcada precarización de su vivienda, salud, etc. A un tiempo se muestra la precaridad del lazo afectivo entre los personajes, hacia adentro de la pandilla y su jerarquía violenta, y en el lazo entre los protagonistas, que se inaugura con mutuas violencias.

El final, creemos, abre una posible fisura, una interrupción a los marcos violentos que repetimos en nuestras cotidianidades, y un desafío a los modos de entender y clasificar nuestros afectos. En *Muchachos del Este*, no sólo los estereotipos son desfasados en su complejidad, sino que el lazo sexoafectivo entre los protagonistas también va desplazándose al correr del film: desde los roles de cliente y trabajador sexual, pasando por una relación prácticamente de amantes, hasta suspender sus encuentros sexuales y enfatizar el aspecto del cuidado y la compañía, bordeando las problemáticas del control, y finalmente el pedido de adopción⁸, es decir, reinventando un modo de parentesco no heterosexual y que involucra también cuestiones de clase y raza.

Respecto de films trabajados anteriormente⁹, como el excelente film griego *Strella* y su reinterpretación trans, actual y tercermundista del mito edípico, encontramos en este nuevo film un planteo de la problemática de la inmigración, contemporáneo pero históricamente condicionado por relaciones coloniales y sus continuidades. El inmigrante, como figura precarizada y signo del capitalismo actual, encarna el difícil lugar de quien no es reconocido del todo, habitando ese impasse sobre el cual advierte Berlant, ese espacio liminal entre la incertidumbre local y la amenaza de volver a un país derrumbado, por las guerras, por el colonialismo, en la precarización más tangible. Es curiosa la figura de la empleada doméstica de Daniel: de las pocas mujeres que aparecen en *Eastern Boys*, ella ni siquiera tiene parlamento. En una escena cruza miradas con Marek, sin decir nada baja la vista y continúa su tarea. El breve momento de ese encuentro de miradas deja en evidencia la posibilidad de Marek de librarse de condiciones de precaridad que ella no puede. ¿Es acaso ese personaje fantasmático que queda aún fuera del marco crítico del film? En

⁸ Agradecemos la conversación con Mario Rufer (UAM-X) en que apuntó que esta figura de la adopción puede leerse problemática en tanto reproduce la actitud paternalista y tutelar del europeo frente al inmigrante, en continuidad con el espíritu colonialista. Creemos que sirve la advertencia al nivel de la analogía, pero aún así es una resolución inesperada tanto para las narrativas románticas como para la noción de parentesco y, en ese sentido, implica una interrupción interesante de los marcos heteropatriarcales hegemónicos de los afectos.

⁹ Moretti, I. (2017) "Juego de heraldos. La pregunta por la agencia" en *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen? Usos de Judith Butler* (Dabhar, Song, Canseco Eds.) Córdoba: Sexualidades Doctas.

todo caso, deja un lugar abierto para pensar esa feminización del trabajo doméstico, esa falta de marco para que aparezca su palabra, aún por debajo de la precaria situación de Marek.

Por último, el film francés nos proporciona otro enfoque sobre la paternidad y el parentesco, aún revisando el tabú del incesto¹⁰ -los jueces dudan de otorgar la adopción por la relación sexoafectiva previa- que films como *Strella* cuestionan maravillosamente. Sin embargo aquí vemos la articulación con lo legal, la apelación al Estado -ese mismo Estado que muestra toda su violencia contra los muchachos del este-. Así, en la escena final los protagonistas exigen reconocimiento estatal, solicitando a través de la institución de la justicia un derecho como el de adopción, que aquí parece resignificarse en este particular lazo afectivo entre los protagonistas.

Como adelantábamos, si bien se relata que es muy posible que la petición de adopción sea aprobada, el film termina en esa espera del veredicto. A la manera de la performatividad subversiva, esa resignificación del vínculo de adopción tiene calidad de promesa, y por ende es una acción sin garantías. Los personajes se han aliado de modo inesperado, para resistir a la precarización económico-material, simbólica y afectiva. Este nuevo lazo, que modifica a ambos, busca aparecer en el registro de lo legal, y su correlato en las condiciones materiales y simbólicas de los personajes. Esto también implica que la subversión se efectúa en negociación con el marco, en este caso estatal, y no desde la nada -no es posible en ese marco pedir la adopción en sentido inverso, por ejemplo-. Ha sido en el encuentro, el “entre” esos dos cuerpos y los cuerpos que les rodean y condicionan, que su relación ha habilitado una diferencia.

La expresión “Esta fiesta de la que soy rehén” de la segunda parte del film da cuenta del doble vínculo que tenemos con la precarización, ese optimismo cruel que denunciara Berlant, la fórmula de Spivak de pensar al neoliberalismo como aquello que no podemos no querer (Butler, Athanasiou, 2013:76). En Argentina sabemos de esas fiestas, la fiesta para unos pocos del neoliberalismo de los ‘90; la versión *aggiornada* de la derecha actual y el intento por sostener el mito del “empresariado de sí”. Sin embargo, hay algo en la palabra “fiesta” que debe poder reapropiarse, resignificar, desandar la violencia de la precarización para encontrar puntos de falla y puntos de contacto para erigir nuevas alianzas, nuevas subversiones. Por eso este trabajo intenta completar la fórmula, pensando la agencia como promesa y como apuesta, como aquello en lo que creer, insistir, encarnar. Es así que la actitud crítica de enmarcar los marcos homogenizantes, higienistas, hegemónicos, aparece como tarea crucial de la práctica teórica. A través de esta crítica, desmontar la violencia de esos marcos que condicionan nuestra capacidad de respuesta política, e

¹⁰ También en discusión con Omar Villarreal ha surgido la pregunta sobre qué *le hace* una relación homosexual al tabú del incesto, en cuanto elimina en principio las consecuencias moralmente reprochables de una descendencia sanguínea de una pareja incestuosa.

intentar otros trayectos, otros nombres para nuestros afectos, otras alianzas para ampliar los tiempos y espacios de la comunidad. Sabernos, así, en la fiesta, y *tomar* parte de ella subversivamente.

Bibliografía

Ahmed, S. (2015) *Política cultural de las emociones*. PUEG-UNAM: Mexico.

Berlant, L. (2011) *Cruel Optimism*. Duke University Press: USA.

Butler, J. (2015) "Bodies that still matter", conferencia dictada en UNTREF: Buenos Aires.

Butler J., Athanasiou, A. (2013) *Dispossession: The performative in the political*. Cambridge: Polity Press.

Butler, J. (Septiembre 2012) "Bodies in Alliance and the Politics of the Street" en *Trasversales*, N. 26

Butler, J. (2009) *Frames of War. When is life grievable*. New York: Verso.

Butler, J. (2009b) "Performatividad, precariedad y políticas sexuales". *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*. Volumen 4, nro. 3.

Butler, J. (2006) *Deshacer el género*, Buenos Aires: Paidós.

Butler, J. (2006b). *Vida Precaria. El poder del duelo y la violencia*. Barcelona: Paidós.

Derrida, J. (2001) *La verdad en pintura*, Madrid: Paidós Ibérica.

Koza, R. (2015) "Noticias desde el país del malestar" en *Con los ojos abiertos*, disponible en <http://www.conlosojosabiertos.com/cinefilia-online-10-noticias-desde-el-pais-del-malestar/>

Moretti, I. (2013) *Cuerpos vulnerables, cuerpos posibles. Una aproximación al análisis de la violencia normativa en la ontología social corporal de Judith Butler*, Trabajo Final de Licenciatura en Filosofía, FFyH, UNC.

Moretti, I. (2017) "Juego de heraldos. La pregunta por la agencia" en *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen? Usos de Judith Butler* (Dabhar, Song, Canseco Eds.) Córdoba: Sexualidades Doctas.

Nerhu, V. (2014) "Eastern Boys. Sidney Film Festival" en <http://fourthreefilm.com/2014/06/eastern-boys/>

Stiegler, B. (1994) *La técnica y el tiempo. Tomo I: El error de epimeteo*. Madrid: HIRU.