

Afectos intergeneracionales: transfiguración de los conjuntos significantes en *Delirio* (Latishev, 2023) y *Tamara y la Catarina* (Carreras, 2016)

Intergenerational affects: transfiguration of significant sets in *Delirio* (Latishev, 2023) and *Tamara y la Catarina* (Carreras, 2016)

César Antonio Camacho Gámez

Universidad de Guadalajara
Universität Bielefeld
Guadalajara, México
xesaranto@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-4436-2404>

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n12.2024.47085>

 <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/zcx95gg5p>

Resumen

El presente trabajo analiza las películas *Delirio* (2023) y *Tamara y la Catarina* (2016), de las cineastas Alexandra Latishev y Lucía Carreras, respectivamente, enmarcándose en la teoría del giro afectivo, descrita por Cecilia Macón (2013), a través del método estético-figurativo de Jacques Fontanille (2008). En este sentido, desarrolla un estudio de semióticas somáticas aplicado a estas dos obras y busca entrelazar las propuestas de las directoras como un pronunciamiento social de lo afectivo, encontrando puntos en común sobre lo íntimo, el cuidado y la mirada femenina.

Palabras Clave

Giro afectivo,
semiótica, cine,
cuerpo

Recibido: 08/07/2024 - Aceptado: 17/10/2024

TOMA UNO, N° 12, 2024 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



unc



artes



artes
editorial



artes
académica

departamento
cine y artes audiovisuales

Abstract

Key words

Affective turn,
semiotics, cinema,
body

This paper analyzes the movies *Delirio* (2023) and *Tamara y la Catarina* (2016) by filmmakers Alexandra Latishev and Lucía Carreras respectively. It is framed in the theory of the affective turn described by Cecilia Macón (2013) through the aesthetic-figurative method of Jacques Fontanille (2008). It is a study of somatic semiotics applied to these two works, and it seeks to intertwine the director's proposals as a social statement of the affective, finding common points about the intimate, care and the female gaze.

Presentación

Una intersección de miradas femeninas y latinoamericanas en el cine ya es razón suficiente de análisis. Si, además, hay vínculos desde lo afectivo como estrategia del discurso cinematográfico, el estudio somático es por demás interesante. Este es el caso de dos películas escritas y dirigidas por mujeres cineastas: *Delirio* (2023) de Alexandra Lathisev y *Tamara y la Catarina* (2016) de Lucía Carreras tienen puntos en común interesantes para un análisis semiótico. En este sentido, es muy útil la descripción que hace Cecilia Macón (2013) del giro afectivo en su texto *Sentimus ergo sumus*. La interrelación que plantea entre lo corporal y lo político enmarca un acercamiento a lo audiovisual como enunciación en un medio social. Para abordar esto, se puede emplear el método de los conjuntos significantes, siguiendo a Fontanille (2008), como explicación desde lo cultural, porque el cuerpo —como casa de la semiosis— vincula estas propuestas y permite la elaboración de un comentario sobre las prácticas cinematográficas de Latishev y Carreras. Los personajes de las películas argumentan problemas afectivos en una dimensión social, de manera muy consciente por parte de las realizadoras. Por ello, se propone la siguiente hipótesis: hay un giro afectivo de los conjuntos significantes en *Tamara y la Catarina* (Carreras, 1973) y *Delirio* (Latishev, 1987).

Alexandra Latishev (1987) es una cineasta costarricense, mientras que Lucía Carreras (1973) es una creadora mexicana. Ambas directoras son parte de un grupo de talentosas mujeres que recrean las formas de hacer el cine. Sus miradas femeninas no están solas: Agnès Varda, Sofía Coppola o Lucrecia Martel son solo algunos de los grandes nombres. Estas realizadoras se enmarcan en

el 'cine de mujeres' como un modo de prestar atención al uso que dan las cineastas a los recursos de la historia y la cultura en el proceso de elaboración de películas, como un medio para pensar qué y cómo crean estas mujeres, que anteriormente habían sido confinadas a roles no directivos en la producción artístico-cultural (Kejner, 2016, p. 7).

No se trata solo de cine de autoras, sino de esfuerzos colectivos de transformación social muy interesantes para los estudios de la significación. Por un lado, cada directora tiene facultades creativas que hacen de sus obras piezas únicas. Por el otro, son parte de pronunciamientos que afectan a comunidades internacionalmente. Eso lo demuestran Latishev y Carreras con los premios que han recibido y los festivales en que han participado, pero, sobre todo, con los contenidos de las obras fascinantes que han producido.

Latishev y Carreras son dos cineastas en trayectoria. Ya han demostrado capacidades extraordinarias de creación, y tienen mucho por delante. En este sentido, estudiarlas fomenta su difusión. La costarricense va por su segundo largometraje (*Medea*, 2021 y *Delirio*, 2023) y la mexicana por el tercero (*Nos vemos, papá*, 2011, *La casa más grande del mundo*, 2015 y *Tamara y la Catarina*, 2016). Aunque emergentes, han aportado ya un corpus cinematográfico de interés que continúa en desarrollo y promete mucho. Por ello, este trabajo se propone el objetivo de vincular dos de sus obras para profundizar sobre el lugar de los afectos en el discurso fílmico y sobre cómo esto incide en el papel social del cine. Inicialmente, se hará una breve

explicación del contexto sociopolítico para presentar las películas *Delirio* (Latishev, 2023) y *Tamara y la Catarina* (2016). Luego, se realizará un planteamiento sobre Cecilia Macón (2013) y el giro afectivo; seguido de una vinculación metodológica de la figuratividad corporal de Jacques Fontanille (2008). Aunque diferenciadas, estas dos propuestas académicas son relevantes para la comprensión de la afectividad y la significación. Esto queda de manifiesto en el apartado analítico de los conjuntos significantes aplicados a dos escenas de cada película. Finalmente, se concluye con aspectos sobre la dimensión sociohistórica de las películas.

Breve contexto sociopolítico de *Delirio* (Latishev, 2023) y *Tamara y la Catarina* (2016)

Delirio (Latishev, 2023) es una película intergeneracional. Una abuela, una madre y una hija son las protagonistas de una historia de mudanzas. El cambio es una constante narrativa en la película: la demencia y el envejecimiento de la primera, la maternidad de Elisa y la pérdida de su esposo, y Masha —la pequeña— madurando. La historia principia con el viaje a la finca rural donde vive la abuela. En algún momento la chica expresa: “¡Mi papá tenía razón, usted está loca!” (Latishev, 2023, 31 m 30 s). Esta forma de incomprensión de los afectos de su mamá por parte de su padre y su abuelo llevan a la niña a su propia hermenéutica. Con base en el folklore ruso, hace una interpretación de su mundo marcada por la ausencia paterna. Elisa dice a todos que su marido murió, aunque Masha no acepta esto. Esta intriga no se resuelve, ni siquiera al final, cuando aparece el padre, sin que el espectador pueda asegurar si se trata de una alucinación o de una visita a escondidas. De cualquier manera, la pérdida de la pareja es el motivo por el que Elisa se va de Chile con su madre, con quien tiene asuntos pendientes más allá de los prejuicios que ambas tienen sobre las personas locales.

Tamara y la Catarina (Carreras, 2016) es un filme sobre el abandono. También hay una trama intergeneracional, pero sin linaje familiar. La historia principia cuando un hermano se rinde del cuidado de Tamara y la deja a su suerte. Ella tiene condiciones mentales y psicomotrices especiales. Tamara constantemente se cuestiona “¿Paco, ya vienes?” (Carreras, 2016, 18 m 00 s). El reflejo de su soledad es un afecto y efecto de este hecho. En un puesto de periódicos, Tamara se encuentra una bebé sola que encarna su incomprensión del mundo. Se la lleva a su casa y, más tarde, Meche, una anciana que vende quesadillas, intenta ayudarla al tiempo que trata de regresar a la niña con su familia. Pero la historia se complica por la corrupción policial, la ausencia fraterna, la incomprensión de Tamara y la desconfianza institucional.

En el encuentro del cuerpo con el mundo, el proceso interpretativo de las sensaciones se deriva por afecciones. Por más rotos que se hallen los lazos familiares, una estética del cuidado busca volver a vivir el afecto, el cariño, la compañía. Lo mismo para Masha que para Tamara, aunque con finales muy distintos entre ellas.

En *Delirio* (Latishev, 2023), la fantasía permite a Masha comprender una realidad dolorosa. Esto se nota cuando señala que

es oportuno decir que los *vourdalaks* o vampiros de los pueblos eslavos no son otra cosa que cuerpos muertos, salidos de sus tumbas para succionar la sangre de los vivos; hasta ahí sus costumbres son las mismas de todos los vampiros, pero tienen otra cosa que los hace temibles: los *vourdalaks* prefieren succionar la sangre de sus familiares más cercanos y de sus amigos más íntimos, quienes al morir se convierten en vampiros a su vez (Latishev, 2023, 42 m 18 s).

Leyéndole a la abuela folklore ruso va comprendiendo la necesidad del afecto. En cambio, en el otro filme, Tamara lo hace a su manera y con sus capacidades, por medio de dibujos, aprendizajes y los muchos dolores que implica la falta de comprensión de lo que le ocurre. El siguiente diálogo lo refleja:

-¿Te hicieron algo?

-Paco, ya sé cuidarla.

-Sí, pero ¿qué te dijeron?

-Yo ya sé ponerle los pañales

-¿Qué pasó? ¿Está bien la niña? ¿Le hiciste algo? ¿La lastimaste? ¿Contestame te estoy hablando? (Carreras, 2016, 1 h 39 m 15 s).

Esta conversación, casi al cierre de la película, refleja tantos sentimientos reunidos. Se suman el dolor de Tamara por haberse esforzado, la separación de la Catarina y la exigencia de contestar a quien en toda la película no contestó. Ante todas sus pasiones acumuladas se presenta un torrente de acusaciones. En otro momento, Tamara expresa su dolor por la falta de su madre, la ausencia de Paco, la pérdida de Catarina, la muerte de sus lagartijas... En cuanto a la resolución de tal cúmulo afectivo, el personaje, antes que poder procesar tan complejo conjunto significativo, termina en un destino incierto que la aleja de su propia casa.

A pesar de ser ficciones, las películas de Carreras y Latishev reflejan profundas realidades sociales. En el caso de *Tamara y la Catarina*, los temas del abandono y la salud mental no solo se relacionan entre sí, sino también históricamente. Hay una crítica en acto a través de diversas escenas sobre la responsabilidad institucional en este respecto. Las dificultades que tiene Meche para dar con la familia de la Catarina son prueba de ello, si se tiene en cuenta que “existen escenarios que conllevan a desintegración familiar, generando abandono en las personas más susceptibles, como los adultos mayores, quienes se muestran como personas de alto riesgo ante situaciones de soledad, conllevando a consecuencias como problemas en la salud mental” (Carrera Ramírez y Cuenca Arteaga, 2023, p. 22). Esta cita viene de un contexto muy distinto al de la película, pues habla de un centro médico peruano que atiende a adultos mayores. Sin embargo, se relaciona con el caso tratado por Lucía Carreras. Volviendo a la película, el hermano de Tamara huye exponiéndola a abandono físico y emocional, como al que refiere la cita anterior. Esto da comienzo al drama de una mujer con problemas de salud mental cuyo destino es incierto. Al final, se queda Meche sola en la casa de Tamara después de haber cuidado de ella y la Catarina.

Asimismo, en *Delirio* (Latishev 2023) se retrata el abandono de adultos mayores a través de la abuela, así como también la situación de las madres solteras. Elisa siempre refiere a su marido por muerto, y la controversia de Masha al negarlo tensiona partes de la película. No se define de manera explícita si Masha no acepta la muerte de su padre o si Elisa no acepta la separación de su esposo. Se puede tomar por caso que, en 2022, “en México residían 56 millones de mujeres de 12 años y más. De ellas, 67 % (38 millones) eran madres. En 2022, la información sobre la situación conyugal de las madres indica que 11 % estaban solteras” (INEGI, 2023). Nuevamente, el estudio no refiere al contexto específico de la película. Sin embargo, da cuenta de las realidades que se representan. El hecho de que estas cifras muestren las problemáticas sociales que abordan las películas da cuenta de que ni Latishev ni Carreras abordan situaciones meramente locales, sino humanas. Filman circunstancias que son relativas a las realidades sociopolíticas de diversos países. La vinculación de estos contextos, el debate de tales temas y su valor para los estudios de la afectividad son solo algunos de los aspectos que hacen importante vincular y analizar sus obras.

Hay otro aspecto importante sobre la dimensión sociopolítica que existe entre las películas aquí analizadas. Tanto Latishev como Carreras son mujeres que se formaron académicamente en el arte de hacer cine. Sin demeritar otras formas de producir, han logrado construir lugares femeninos desde ámbitos escolares. Además, las dos películas fueron financiadas por Ibermedia, lo cual es importante porque Hedrén (2005) reclama que “la falta de recursos financieros e infraestructurales disponibles para crear una industria africana de cine viable es un gran problema. Los cineastas africanos usualmente gastan más tiempo tratando de encontrar dinero que concentrándose en preocupaciones estéticas o narrativas” (p. 183). Si bien la cineasta habla desde su propio lugar de enunciación africano, el financiamiento que Latishev y Carreras han logrado gestionar es resultado de grandes esfuerzos. El hecho de que ellas hayan contado con apoyo, o de que haya en Latinoamérica algunos programas más que en África, no significa que no son importantes los diálogos interregionales que puedan promover mejores políticas de inversión cinematográfica. Esto es cierto tanto para mujeres cineastas como para personas de cualquier género, pues la creación de un arte no comercial, que se preocupe por las realidades sociales de las personas, por sus problemas íntimos y por la manera en que afecta la sociedad a los cuerpos, no ocurre sin una profunda red de apoyos.

Marco teórico: el cine, un espacio afectivo

Las relaciones cinematográficas entre la obra de Latishev y de Carreras son una buena oportunidad para profundizar en el giro afectivo. Cecilia Macón (2013) describe en estos términos una amplia tradición de estudios sociopolíticos. Incluye en este concepto los trabajos sobre emociones y política, por ejemplo, de Sara Ahmed, Martha Nussbaum o Lauren Berlant. Con una marcada postura feminista, su artículo “Sentimus ergo sumus. El surgimiento del “giro afectivo” y su impacto sobre la vida política” es un referente de los estudios afectivos. Por otra parte, su libro *Sexual violence in the Argentinean Crimes Against Humanity Trials:*

Rethinking Victimhood (Macón, 2016) es una versión más extensa y aplicada de sus propuestas. Si bien esta postura se aleja del tema representacional, sí permite una discusión sobre el papel sociohistórico del cine, puesto que las imágenes tienen un rol importante en la memoria y en la toma de decisiones al respecto de los problemas sociales. Hay una figuratividad importante en el cine de Latishev y de Carreras en cuanto a los afectos y su relevancia humana, en la medida en que, tanto en *Tamara y la Catarina* (Carreras, 1973) como en *Delirio* (Latishev, 1987), se representan problemáticas sociales como el abandono, el abuso, las relaciones interpersonales y familiares, el cuidado de mayores y menores, entre muchas otras. Los afectos intergeneracionales tienen una presencia escénica muy clara en ambas obras. Esto es, la manera en que adultos, infancias y mayores se relacionan en pantalla.

Las realizadoras no se relacionan únicamente en el tema de un cine femenino. Si bien entre *Tamara y la Catarina* (Carreras, 2016) y *Delirio* (Latishev, 2023) pueden encontrarse diferencias claras —la ubicación geográfica, siete años de distancia, una película habla de una familia consanguínea y la otra de una asociación circunstancial entre tres mujeres de diferentes edades—, se parecen en el foco que ponen en los problemas que genera la incomunicación de los afectos. Katarina Hdrén (2005) dice en una entrevista que

rompiendo las reglas (...) ellas usaron su mirada para cambiar la realidad. Al final, eso es lo que espero, que más mujeres haciendo películas resulte en registros más veraces no sólo sobre mujeres en el cine, sino acerca del mundo en su totalidad (p. 187).

Carreras y Latishev ponen en debate la dificultad de enunciar la afectividad, pero, sobre todo, de comprenderla. Este esfuerzo fílmico tiene la intención que señala la crítica de cine, en la medida en que las directoras buscan hacer un arte que incida en la comprensión de la otredad. Pretenden una ruptura en la identidad del espectador, donde la pasión se genera no solo ante la conmoción por la imagen, sino ante la preocupación por el cuerpo ajeno. Es un ir y venir entre la pantalla y la sociedad lo que une a las autoras.

Lo *íntimo*, en cuanto categoría que atraviesa la frontera corporal, es un concepto que relaciona el cine de Latishev y de Carreras. Está vinculado también con la afectividad, dado que lo *íntimo* es un espacio que recibe y produce afectos. De acuerdo con Jullien (2016),

Desde el momento en que pienso las lenguas y las culturas no en términos de identidad, sino de fecundidad, tengo que explorar hasta dónde lo “íntimo” desplegó sus recursos en la diversidad de las culturas. ¿Se encuentra acaso en otra parte? ¿Es algo culturalmente marcado? (p. 21).

Usualmente, se considera que aquello que le pasa solo a uno, en su intimidad, no es una cuestión social. Pero cuando esta intimidad es expuesta en pantalla, cambia la perspectiva. El cine de un país y otro, de una cultura y otra, provee información importante al respecto, al contrastarse, porque

en otro contexto cultural, ¿se podía representar, sin producir semejante ruptura de planos, el acceso a lo íntimo? Pues en definitiva es preciso creer, según nos dice Stendhal, en la posibilidad de lo íntimo que va a trastocar sus datos y condiciones (Jullien, 2016, p. 92).

En este sentido, aparece la mirada transformadora de la que hablaba Hedrén (2005). ¿Es posible hablar de subjetividades para cambiar la realidad objetiva? Al respecto, se puede pensar que el cine tiene una fuerza de captación muy grande. Por lo que los afectos suscitan una interesante discusión entre la intimidad y el mensaje en la comunicación, y además, entre la libertad individual y la libertad cooperativa.

Delirio (Latishev, 2023) y *Tamara y la Catarina* (Carreras, 2016) se parecen en la preocupación por el otro, así como también en la incompreensión del otro, desde luego, que, intencionalmente, es representada. ¿Uno es más o menos libre cuando se preocupa por los demás?, ¿qué pasa cuando las acciones de uno se limitan por los problemas de otro, pero crecen las posibilidades y capacidades de vida por ello? Esto también se puede enmarcar en

la llamada teoría del cuidado. Encabezada por Carol Gilligan esta tradición desarrolló una ética sostenida en la idea de que las mujeres despliegan sus emociones de manera más abierta que los varones y establecen sus vínculos morales basadas en la lógica del cuidado –valorada positivamente– más que en la de justicia –sostenida en una abstracción que legitima la descorporización (Macón, 2013, p. 5).

El cine de Carreras y Latishev es un arte profundamente somático. Encarna al espectador en las afectividades del cuidado de una manera que la mirada de las artistas transmuta en la piel de quien observa. Ellas son mujeres que escriben, dirigen, producen y piensan su cinematografía. Por eso, el marco de una teoría de la corporalidad para analizar y comparar sus obras *Delirio* (Latishev 2023) y *Tamara y la Catarina* (Carreras, 2016) es de utilidad. Entre otras cosas, permite un diálogo entre el giro afectivo de Cecilia Macón, de corte político, y la figuratividad corporal de Jacques Fontanille, de corte cultural.

La postura de Macón sobre los afectos aporta a este análisis un buen marco teórico. Desde hace tiempo el cine no se concibe como un mero entretenimiento y el papel de la imagen en la sociedad ha sido revalorado en diversos campos. Los planteamientos sociopolíticos de Macón (2013) apoyan la idea de que un cine afectivo puede tener efectos sociales, pues llevan a “argumentar una concepción de los afectos que haga a un lado una serie de dualismos: interior/exterior, público/privado, acción/pasión” (p. 1). Un cine de lo íntimo atraviesa todos estos dualismos. La mirada femenina de Latishev y Carreras es una vinculación interiorizante que exterioriza, una inmersión privada en la esfera pública que conjunta actos y sentires, ya que en la pantalla se reúnen subjetividades que llegan a una audiencia objetiva, concreta e histórica. Incluso desde el proceso creativo, las directoras tienen presente ese público ausente; cumplen una necesaria significación en la sociedad de su época.

El debate entre pasión y razón no es nuevo, pero dimensionarlo al debate entre política y cultura sí es un proceso más o menos moderno. La ruptura de

binarismos en un cine de lo íntimo como clausura de lo público-privado no significa que dejen de existir la privacidad o las políticas. Más bien, habla de las vinculaciones necesarias para que la sociedad siga transformándose a sí misma, como es necesario para la subsistencia de cualquier cuerpo vivo. Pues

esta asociación de emoción a naturaleza y de razón a artificio redundante en un debilitamiento de la capacidad transformadora de la política: si las emociones son un reservorio natural que hay que respetar para evitar la intromisión de una lógica artificial –donde el artificio se identifica con una instancia empobrecedora– el cambio político resulta obturado (Macón, 2013, pp. 7-8).

En este sentido, se buscan las racionalidades de lo emotivo y la emotividad de las razones. De otra forma, ambos aspectos continúan paralelos, sin cruces ni atención a las interdependencias racional-afectivas. Las perpendiculares entre política y cultura tampoco son tema nuevo, pero que los afectos sean el puente entre una esfera y otra permite utilizar las propuestas de Macón en la crítica cinematográfica. Porque el cine de Latishev y Carreras conmueve, sí, pero también razona.

Una niña que busca al padre entre historias de vampiros familiares, así como una mujer abandonada que busca el afecto familiar en una bebé robada, son también focos sociopolíticos. En estas historias se habla de las respuestas culturales e institucionales a los padecimientos de los cuerpos vivos. Carreas y Latishev son conscientes de esto y lo plasman en dinámicas corporales. Y no se trata de una mera reflexión intelectual, sino de un acto social. Es “una lectura feroz sobre los estereotipos capaz de dar cuenta de manera heterodoxa de la dimensión corporal y del rol que juega en la política” (Macón, 2013, p. 23). Esto también aplica al cine y la producción de sensaciones que desestabilizan la percepción sociopolítica de la realidad. Demuestra que la mirada femenina de Latishev y Carreras es un buen elemento para entrelazar la perspectiva social del giro afectivo a las semióticas somáticas, como análisis de la cultura. Las directoras son excelentes ejemplos de sumas artísticas latinoamericanas que añaden valores de relevancia a la discusión de las artes; y esto forma parte de maneras distintas de hacer películas.

Sin duda, el giro afectivo es mucho más amplio que su aplicación a objetos culturales. Las luchas feministas, las transformaciones jurídicas o las revaloraciones históricas que se envuelven en esta resignificación de las emociones y las pasiones son solo algunos ejemplos. Ejemplos que además tienen formas particulares en distintos países. Pero Macón también es consciente del papel de la cultura en todas estas luchas, de la misma forma que Carreras y Latishev tienen una conciencia fílmica de su sociedad. El análisis interdisciplinario es necesario para una comprensión más completa de los fenómenos sociales. Es más difícil que un arte desinteresado del mundo llegue al mundo; así como son necesarias las representaciones de las luchas, identidades y transformaciones epistémicas para que estas sean más difundidas y comprendidas. Por lo tanto, no se trata de reducir el giro afectivo a un problema de estética, sino, más bien, de vincular problemas estéticos a la dimensión sociopolítica del giro afectivo.

Marco metodológico: conjuntos significantes y corporalidad

Se propone un acercamiento a la corporalidad para enmarcar una comparación analítica de *Tamara y la Catarina* (Carreras, 2016) y *Delirio* (Latishev, 2023). Las semióticas somáticas, o los estudios de la significación corporal, sirven para ello, considerando que las cineastas producen una representación muy interesante del cuerpo. Entre lo sociopolítico del giro afectivo de Macón y lo figurativo-estético del soma sobre el sema de Fontanille, hay un lugar interesante para la crítica cinematográfica. *Sentimus ergo summus* (2013) y *Soma y sema* (2008) son dos textos semiológicos relevantes, dado que ambos estudian la variación que provocan las pasiones en el significado. Sentimientos, sensaciones, inclinaciones, emociones constituyen un complejo conceptual que los autores sistematizan en sus teorías. Y, aunque tengan mucho en común, ambos tienen dos líneas muy diferenciadas: Cecilia Macón orienta sus estudios hacia lo político a través del género y el feminismo; Jacques Fontanille los dirige hacia los objetos culturales.

Delirio (Latishev, 2023) y *Tamara y la Catarina* (Carreras, 2016) son películas profundamente afectivas. Tanto entre los personajes como entre los espectadores, los sentimientos entran en pugna. Por eso, su representación es muy útil para un análisis de la corporalidad. *Macón* (2013) viene de la línea de estudios políticos de las emociones como *Berlant* (2011). En este marco, señala

otro de los rasgos clave del giro afectivo en su versión crítica: su cuestionamiento de la distinción tradicional entre afectos positivos –como la alegría o el optimismo–, supuestamente capaces de impulsar la acción y los negativos –odio, culpa, vergüenza– destinados a detenerla (Macón, 2013, p. 22).

Esto es muy pertinente para el análisis de las dos películas, pues ambas evocan esa teoría del acrónimo de Trilce, de la tristeza y dulzura de la vida. Las directoras ponen las sensaciones en una tensión constante en sus películas. Pues, “Las emociones y los afectos (...) aparecen como fuerzas capaces de modificar la envoltura” (Fontanille, 2008, p. 174). Por ejemplo, la línea del semiólogo francés corresponde más a la de Greimas y Ricoeur, más allá de que hay claras diferencias entre su desarrollo y el de los autores mencionados, pues Fontanille aún mantiene esa discriminación de afectos buenos y malos. Aun así, es interesante entender el cine de Carreras y Latishev entre ambas visiones, porque conjunta lo cultural y lo social.

La postura de Fontanille sobre los afectos funciona para este estudio como un marco metodológico. Los conjuntos significantes son una categoría semiótica para entender la manera en que el cuerpo congrega y direcciona significaciones; enmarcan la manera en que las relaciones intergeneracionales afectan en *Tamara y la Catarina* (Carreras, 2016) y *Delirio* (Latishev, 2023). Fontanille (2008) retoma este concepto de *La parole littéraire* (1997) de Geninasca. Dice que “la captación semántica procede por analogía: multiplica las equivalencias a distancia, superpone figuras y dominios incompatibles, y pone en comunicación dominios extraños o contrarios” (pp. 108-109). Esto, a su vez, se relaciona con la ruptura binarista de Macón. La coexistencia de valores ajenos en las sensaciones disocia formas

predeterminadas de los sentimientos, por lo que el desenvolvimiento corporal de los afectos se vuelve un método interesante de estudio. Fontanille continúa: “En ese sentido, como diría Geninasca, [la afectividad] participa de la semiótica de los “conjuntos significantes”, y nos permite acceder a la dimensión mítica del discurso estético” (p. 109). Esto quiere decir que es parte de los estudios de la significación donde las acumulaciones enunciativas afectan la significación. Estos son cúmulos de valores que dan al significado un papel activo en el discurso. En un diccionario, los significados ya están dados, pero en el arte, como en la vida, la significación se encuentra en movimiento.

El giro afectivo da cuenta del movimiento pasional en la sociedad, pero toda la configuración actancial que hace Fontanille permite ver cómo ocurre esto. Si bien no da espacio un artículo para explorar todos los procesos que el semiólogo francés estudia, la mirada femenina de Carreras y Latishev puede ilustrar una parte de esto, considerando que “Uno de los objetivos que se podrían asignar a una semiótica del cuerpo en construcción sería, pues, la descripción de las interacciones entre la “carne móvil” y la “envoltura” (p. 171). Las interacciones entre esos dos conceptos son un pequeño acercamiento a las semióticas somáticas. El cuerpo en movimiento y las significaciones que lo envuelven son dos puntos muy concretos a analizar. Para esto, se propone una simplificación del esquema corporal que Fontanille deriva de la *Gestalt*. En la página 171 se desarrolla lo siguiente:

Este esquema puede aplicarse a secuencias narrativas audiovisuales, ya que los afectos entrelazan los cuerpos de los personajes y estos dan sentido a partir de conjuntos significantes que interactúan unos con otros. Estas formas de la semiosis, en las películas de Latishev y Carreras, dan cuenta tanto de un fenómeno de comunicación interno en la trama como de un pronunciamiento externo de las autoras. El cuadro, simplificado para este análisis, permite desarrollar los dos conceptos de *carne móvil* y *envoltura*.

<i>Ícono actancial</i>	Carne móvil	Envoltura
<i>Instancia actancial</i>	Mí	Sí
<i>Comunicación</i>	Gesticulación y motricidad	Volumen de referencia
<i>Fenomenología</i>	Carne	Cuerpo propio

Para describir la tabla de Fontanille hay que prestar atención a sus elementos. Si bien estos se encuentran simplificados, son aplicables al análisis cinematográfico que aquí nos proponemos. Para ello, se eliminan las partes psicoanalíticas para hacer un estudio más de la afectividad narrativa que de la psique de los personajes. De alguna manera lo que hace este esquema es desdoblarse la presencia corporal en escena, porque “La tensión y la dialéctica entre ‘carne móvil’ y ‘envoltura’ traduce figurativamente (y corporalmente) el diálogo semiótico permanente entre el sujeto y el mundo, así como los intercambios tensivos y tímicos entre ambos” (p. 175). Es

una forma de abordar el cuerpo físico, la materia que siente, y sus significaciones, las construcciones de sentido que lo enredan. Esto opone las instancias actanciales del *Mí* y del *Sí*, que en realidad tienen todo un desarrollo teórico que va más allá de Fontanille. Para este caso, ayudan a vincular o dimensionar la afectividad de las personas, lo cual lleva a referir sus gesticulaciones en escena como motricidad de lo sensible, así como a describir los volúmenes de referencia que el cuerpo propio hace inteligibles.

Continuando con la descripción de la tabla de Fontanille sobre las figuras semióticas del cuerpo, afirmamos que en la primera columna juegan dos elementos que se desdobl原因: los íconos y las instancias. Esto es, para este caso de estudio, las imágenes corporales que se representan en los filmes y los significados que las envuelven. Para entenderlos, toca verlos en comunicación, pues “¿cómo pueden emerger formas e identidades actanciales a partir (1) de la materia corporal, la carne, la sustancia del *Mí* y (2) de las fuerzas y de las tensiones, diversas y opuestas, que se ejercen sobre ella?” (p. 35). Solo a través de su fenomenología o desenvolvimiento filmico. La totalidad de la tabla constituye los conjuntos significantes que se ponen en tensión en una escena, pues cada personaje tiene su propio universo de significación, aunque la manera en que uno es afectado varía la forma de afectar al otro. De ahí que, entre la atención a la gesticulación y motricidad con sentido a un volumen de referencia, pueden referirse aspectos de la carne y el cuerpo propio en pantalla.

El lenguaje verbal tiene límites en su significación. Entonces, en el medio social, la lengua se nutre de valores externos y circunstanciales para significar. Cada enunciación depende de su momento significativo para la construcción de su significado, y esto se pone de manifiesto en los problemas de comunicación representados por Carreras y Latishev. Pues “Al universo semántico se le llama colectivo cuando está articulado, en su base, por la categoría semántica *natura/cultura*; se le opone, así, al universo individual, fundado sobre la pareja *vida/muerte*” (Greimas y Courtés, 1979, p. 62). Los personajes en las películas tienen sus propios universos individuales de significación que se construyen por su memoria, su experiencia, sus intereses y también por sus afectos. Las distancias intergeneracionales acrecientan las variaciones de estas categorías entre los cuerpos en ambas películas. Dado que

es imposible que el análisis examine el universo semántico en su totalidad, por cuanto éste equivale a una lengua dada (y, debido a este hecho, es coextensivo al concepto de cultura), la práctica semiótica ha sustituido el concepto de universo por el de micro-universo semántico, considerado como englobante y productor de una clase de discurso (p. 427).

Este micro-universo sustenta el uso del conjunto significativo, pero no es equiparable. Pues el conjunto significativo apela al momento enunciativo y no a la totalidad de valores interoceptivos de cada uno de los personajes, lo cual bien podría ser materia de todo otro análisis. Pero, siguiendo este trabajo, el uso de conjuntos significantes da cuenta del papel de los afectos para solventar los límites comunicativos, pues la afectividad y el lenguaje corporal muestran salidas de la incomprensión.

Fontanille (2008) también trabaja con cine. Tiene un capítulo dedicado al análisis de lo que llama la *membrana translúcida* en una película de Lars Von Trier. Si bien el cuadro es de un apartado distinto, en este da con un concepto que permite estudiar los afectos. De esta manera, se articulan sus categorías de *carne móvil* y *envoltura* con algunas secuencias cinematográficas de Carreras y Latishev, dado que “Las *sobreimpresiones* y los *reflejos* son, pues, figuras que, trastornando la representación narrativa (la *imagen-movimiento*), concurren a la producción de una estratificación de la imagen que es homóloga de las capas de la memoria (la *imagen-tiempo*)” (p. 303). Acá, los afectos tienen calidad de impresiones corporales, y funciona la idea de *sobreimpresiones* porque estos se enciman intergeneracionalmente en las obras de las dos directoras. De este modo, el cuadro se vuelve un método analítico de la carne como imagen móvil y del cuerpo propio como imagen temporal. Así, el *Mí* y el *Sí* actanciales, que bien podrían suscitar muchas más formas de análisis, adquieren una forma más o menos reproducible para estudiar; y esto permite ir del filme de Latishev al de Carreras, a pesar de las diferencias que naturalmente tienen.

Desarrollo afectivo en dos escenas de *Delirio* (Latishev, 2023) y *Tamara y la Catarina* (Carreras, 2016)

Por cuestiones de espacio, se seleccionan dos escenas de las películas analizadas en este artículo. Estas se eligen en función del papel de los afectos, su configuración estética y su validez para los argumentos sociopolíticos. Son escenas particularmente íntimas de dos películas que explotan los espacios afectivos interiores. Para el caso de *Tamara y la Catarina* (Carreras, 2016), se elige la escena donde Tamara se lleva sin pagar unas quesadillas y eso lleva al involucramiento de Meche en el cuidado de la Catarina (36 m 30 s - 44 m 08 s). También se escoge la parte donde, por fin, Paco contesta (1 h 20 m 40 s - 1 h 22 m 50 s). Del lado de *Delirio* (Latishev, 2023), se elige un momento muy corto de Masha viendo la televisión pero escuchando la plática de su abuela (18 m 40 s - 19 m 20 s). También una secuencia sobre la discusión del reloj del abuelo y un abuso de él hacia Elisa que interrumpe su práctica de violín (23 m 56 s - 26 m 20 s). Si bien son fragmentos que nos adentran en la subjetividad de los personajes, su montaje y el lenguaje cinematográfico les da una dimensión pública. Esto es relativo a la naturaleza del cine. Los sentimientos personales y particulares del arte son parte de una circulación social de la mano del espectador.

La escena de las quesadillas es muy importante para la historia, ya que condensa las distintas tramas de los márgenes de una ciudad caótica. Es el momento en que una chica con problemas mentales, la niña dejada a su suerte en un puesto de periódicos, y una quesadillera juntan sus destinos. Son tres soledades en juego que podrían interpretarse como el nudo de la película. Esta escena va de los minutos 36:30 al 44:08.

<i>Ícono actancial</i>	Carne móvil Estado afectivo 1: Tamara Estado afectivo 2: Catarina Estado afectivo 3: Meche	Carne móvil Estado afectivo 1: hambre compartida Estado afectivo 2: hambre compartida Estado afectivo 3: indignación y cobro
<i>Instancia actancial</i>	Mí: Estado afectivo 1: Incomprensión de cuidado Estado afectivo 2: Llanto Estado afectivo 3: Indignación	Sí: Estado afectivo 1: Insuficiencia Estado afectivo 2: Desatención Estado afectivo 3: Duda/preocupación por la niña
<i>Comunicación</i>	Gesticulación y motricidad: Estado afectivo 1: Incertidumbre Estado afectivo 2: Llanto Estado afectivo 3: Autoritativa	Volumen de referencia: Estado afectivo 1: Necesidad de cuidado y ayuda Estado afectivo 2: Cercanía Estado afectivo 3: Enojo
<i>Fenomenología</i>	Carne: Estado afectivo 1: Expectante Estado afectivo 2: Llorando en el piso Estado afectivo 3: Responsabilidad cuidadora	Cuerpo propio: Estado afectivo 1: Apoyo Estado afectivo 2: Incomprensión Estado afectivo 3: Interés de volver

Esta secuencia es interesante en cuanto al devenir de la responsabilidad cuidadora. Tamara se da cuenta de sus incapacidades para el cuidado y en Meche nace la preocupación. El inicio de la escena se refleja en los íconos actanciales o los cuerpos representados en acto. Comiendo las quesadillas “robadas” se denota la inocencia en la mente de Tamara que ni entiende cómo funciona el dinero. Un ir y venir de llantos e incertidumbres, la incomprensión, el enojo y la experiencia desvalorada de una quesadillera, que también fue madre, revelan el papel del actante cuidador en el desenvolvimiento de la identidad responsable.

A la altura de la escena, cuando Paco por fin contesta, ya hay una fuerte carga figurativa en la responsabilidad de Meche. Ya están de por medio envolturas institucionales que han complicado mucho su relación con Tamara y la Catarina. La incompetencia de la fiscalía, el albergue y la policía dan con una envoltura de insuficiencia en el cuerpo de Meche. Tamara sigue en el proceso de aprendizaje al que la lleva la necesidad de afecto. Esta escena va de la hora 1:20:40 a 1:22:50.

<i>Ícono actancial</i>	Carne móvil Estado afectivo 1: Tamara Estado afectivo 2: Catarina Estado afectivo 3: Meche	Carne móvil Estado afectivo 1: Llanto de la bebé Estado afectivo 2: Necesidad de cuidado Estado afectivo 3: Incomprensión
<i>Instancia actancial</i>	Mí: Estado afectivo 1: Compañía Estado afectivo 2: Calma Estado afectivo 3: Desesperación	Sí: Estado afectivo 1: Familiaridad Estado afectivo 2: Limpieza Estado afectivo 3: Reclamo
<i>Comunicación</i>	Gesticulación y motricidad: Estado afectivo 1: Culpabilidad Estado afectivo 2: Desplazamiento Estado afectivo 3: Desesperación	Volumen de referencia: Estado afectivo 1: Orgullo Estado afectivo 2: Calma Estado afectivo 3: Condescendencia
<i>Fenomenología</i>	Carne: Estado afectivo 1: Familiaridad Estado afectivo 2: Calma Estado afectivo 3: Comprensibilidad	Cuerpo propio: Estado afectivo 1: Comunicatividad Estado afectivo 2: Familiaridad Estado afectivo 3: Incomprensión

El cuidado de Meche deviene en cierta calma para Tamara y la Catarina. Pero ella se ha comido la incertidumbre, la incomprensión que tenía originalmente Tamara, al no poder reunir a Catarina con sus padres. Las ganas de representar a una familia contrastan con el reclamo que Meche hace a Paco sobre que su hermana se robó a una bebé, y esto da de lleno en la realidad de Tamara. Ella argumenta que ya la sabe cuidar, que aprendió con los pañales, y Meche sabe que las autoridades no van a entender su necesidad de afecto y de tener una familia, que queda plasmada en el dibujo de ellas tres.

Ambas tablas refieren al cúmulo de afectos que tensiona la escena. Bien podrían ser más, bien podrían configurarse de distinta manera. En este caso, sirven para dar cuenta de las afecciones intergeneracionales, sus diferencias y la transmutación de la afectividad como conjunto significante. Cada uno de los personajes tiene un marco de referencia distinto y es a través de un afecto que en cada momento de enunciación se transfiere un estado de vida que permite comprender al otro. Pues

Entre esas envolturas proyectadas, algunas son simplemente superficies y lugares donde se inscriben y se construyen los “discursos-enunciados”, es decir, los “conjuntos significantes” que la semiótica toma como objeto de

análisis; hablamos en ese caso del involucramiento de las macro-semióticas-objeto (Fontanille, 2008, p. 207).

Las tablas permiten encontrar esas enunciaciones fílmicas en escenas y captar las distintas *imágenes-movimiento* para explicar la *imagen-tiempo*. Los distintos íconos de los afectos se representan en cuerpos comunicándose. Y esto lleva a la fenomenología o al devenir de una función cuidadora que surge de la necesidad misma de ser cuidada.

En el caso de *Delirio* (Latishev, 2023), la primera escena seleccionada, aunque corta, es muy ilustrativa, puesto que pone en tensión las transferencias afectivas intergeneracionales, incluso en la ausencia. Masha viendo la televisión, apartada de la discusión que tienen su madre y su abuela, es una alegoría social de una educación relegada a la pantalla. Cuando este personaje regresa la mirada no es solo por curiosidad. Esta es una imagen de que, aunque a las infancias las manden a ver caricaturas y después haya quejas de su apego a las ficciones, siguen siendo afectadas por la realidad. Esta escena va del minuto 18:40 al 19:20.

<i>Ícono actancial</i>	Carne móvil Estado afectivo 1: Masha Estado afectivo 2: Abuela Estado afectivo 3: Azucena	Carne móvil Estado afectivo 1: Queja de la abuela Estado afectivo 2: Miedo de robo Estado afectivo 3: Identidad
<i>Instancia actancial</i>	Mí: Estado afectivo 1: Masha espectadora Estado afectivo 2: Abuela Estado afectivo 3: La acusan de meter hombres	Sí: Estado afectivo 1: Miedo del exterior Estado afectivo 2: Incomodidad Estado afectivo 3: Racismo centroamericano
<i>Comunicación</i>	Gesticulación y motricidad: Estado afectivo 1: Televisión de fondo Estado afectivo 2: Abuela hablando con sus miedos Estado afectivo 3: Ayudante cuestionada	Volumen de referencia: Estado afectivo 1: Afecto interrumpido Estado afectivo 2: Temor de propiedad Estado afectivo 3: Apoyo desvalorado
<i>Fenomenología</i>	Carne: Estado afectivo 1: Miedo transferido Estado afectivo 2: Miedo insostenido Estado afectivo 3: Desgaste	Cuerpo propio: Estado afectivo 1: Masha espectadora Estado afectivo 2: Abuela demente Estado afectivo 3: Desvalorización

La televisión como sustituto del afecto es una crítica social constante, pero lo interesante de la escena es que muestra los límites de esa sustitución. Masha sigue siendo afectada por la discusión. Los miedos por la propiedad pueden ser interpretados como burgueses, pero en una abuela como la de *Delirio* (Latishev, 2023) tienen una dimensión aumentada por la edad, la lejanía familiar y la demencia. Igualmente, esto de ninguna manera justifica el racismo que dirige a Azucena, que cumple su labor auxiliar en medio de acusaciones. Es todo ese cúmulo el que tensiona el espacio afectivo y Masha no es ajena a esto por estar viendo una pantalla.

El siguiente caso a analizar también es una actuación interrumpida de Masha. Mientras practica con el violín, ya no solo su mirada, sino también su presencia es atraída. En una discusión que continúa el prejuicio hacia Azucena de la escena antes citada, se discute la pérdida de un reloj del abuelo. Entre los afectos previamente señalados se suma el reclamo del abuso paterno. La memoria de Elisa es calificada de insolente y la agresividad queda a flote. La siguiente escena va del minuto 23:56 al 26:20.

<i>Ícono actancial</i>	Carne móvil Estado afectivo 1: Masha Estado afectivo 2: Abuela Estado afectivo 3: Azucena Estado afectivo 4: Elisa	Carne móvil Estado afectivo 1: Práctica de violín Estado afectivo 2: Preocupación por reloj Estado afectivo 3: Apurada y harta Estado afectivo 4: Trata de ayudar
<i>Instancia actancial</i>	Mí: Estado afectivo 1: Interrumpida Estado afectivo 2: Abuela enojada Estado afectivo 3: Acusada y denigrada Estado afectivo 4: Busca	Sí: Estado afectivo 1: Incomunicadas Estado afectivo 2: Agresividad Estado afectivo 3: Repudio Estado afectivo 4: Intento de ayuda
<i>Comunicación</i>	Gesticulación y motricidad: Estado afectivo 1: De vuelta a espectadora Estado afectivo 2: Abuela hablando con sus miedos Estado afectivo 3: Ayudante cuestionada Estado afectivo 4: Ayuda se vuelve reclamo	Volumen de referencia: Estado afectivo 1: Incomprensión Estado afectivo 2: Temor de propiedad Estado afectivo 3: Apoyo desvalorado Estado afectivo 4: Recuerdos de abuso
<i>Fenomenología</i>	Carne: Estado afectivo 1: La mandan a seguir practicando Estado afectivo 2: Insolencia Estado afectivo 3: Ausencia Estado afectivo 4: Agresividad	Cuerpo propio: Estado afectivo 1: Masha aprendiendo Estado afectivo 2: Soledad Estado afectivo 3: Huida Estado afectivo 4: Autoridad y silencio

En esta acumulación afectiva cada cuerpo se resuelve en formas distintas de la negación: la huida de Azucena, el regaño de Elisa, la mudez de la abuela y la incompreensión de Masha. Los afectos claramente trascienden la comunicación y las intenciones de cuidado se ven transmutadas por los conjuntos significantes de cada personaje. Todo esto se vuelve un paquete de información que Masha no logra interpretar.

En el caso de *Delirio* (Latishev, 2023) la acumulación de afectos tiene un efecto particular en Masha. Los miedos transmitidos intergeneracionalmente vienen de la soledad de la abuela y de la memoria del abuso de Elisa. Sin poder esclarecer esto, Masha trata de configurar su mundo. Aquí queda clara la relación de los afectos con la significación, pues “el giro afectivo obliga a enfrentarnos a las consecuencias de trasladar esta lógica desestabilizadora más allá del lenguaje para referirla a la dimensión corporal” (Macón, 2013, p. 13). Cuando las palabras no son suficientes, el lenguaje corporal provee de muchos más significados. Pero descifrar tantos afectos acumulados en el papel de conjunto significativo tampoco es tarea sencilla para Masha. De ahí ciertos rituales que la niña realiza en su esfuerzo por interpretar una realidad de la que preferiría huir, como enuncia. La construcción fantasmagórica de la realidad es producto de los afectos intransferidos. El afecto perdido que se vuelve fantasma lleva a la presentificación del padre y a los deseos de huida. Sin embargo, también lleva a una toma de decisión sobre el cuidado: Mashenka necesita convocar una *imagen-movimiento* de su padre para la toma de consciencia de la *imagen-tiempo* de su familia y la necesidad de permanecer con ella.

Conclusiones: el cine de Latishev y Carreras como pronunciamiento sociopolítico de los afectos

Es difícil reducir las propuestas cinematográficas de Carreras y Latishev a un mero entretenimiento. Aunque cumplan esa función, también hay de por medio un compromiso social y político en ellas. Las coincidencias afectivas en el pensamiento de Macón y de Fontanille sirvieron para estudiar las películas *Tamara y la Catarina* (Carreras, 2016) y *Delirio* (Latishev, 2023). Primero, porque explican correlatos afectivos entre ambas películas, pero también porque dan un cuadro interpretativo sobre la afectividad transgeneracional del cuidado. Además, generan un relieve a la problematización sobre la soledad y el desequilibrio de los conjuntos significantes. Ambas películas tratan sobre mujeres aprendiendo y teniendo que cuidarse. Estos procesos llevan a Masha a una toma de decisión y a Tamara a consecuencias poco esperanzadoras para su situación. Pero también, las dos historias son pronunciamientos sobre las necesidades afectivas en una sociedad acostumbrada a la incomunicación y el abandono.

Tamara y la Catarina (Carreras, 2016) y *Delirio* (Latishev, 2023) son filmes que ponen en escena espacios afectivos en la medida que tratan de cúmulos de ternura y soledad, compasión y desencuentro. Tales soledades reunidas siguen estando solas a pesar del acompañamiento, pero muestran la gran necesidad de compañía y la búsqueda social de lazos afectivos como condición de asociación,

pues “existe la posibilidad de exponer las experiencias traumáticas a través de una dimensión afectiva que habilita la agencia sin esencializar la cualidad de víctima” (Macón, 2013, p. 24). En las películas hay choques de distintos traumas. El espectador no logra juzgar a Tamara, pero tampoco podría hacer apología del secuestro. De la misma forma, no se logra empatizar con los afectos transmitidos a Masha, pero sí con la manera en que ella responde a estos, considerando su proceso de maduración. Pues, “las inestabilidades establecidas por las huellas afectivas de lo vivido, lejos de sellar el empoderamiento, por el contrario, lo abren a nuevos significados” (p. 24). Este uso del cine de Latishev y Carreras no pone al receptor de un lado o de otro. Más bien, lo tensiona entre la acumulación pasional que desborda a los personajes. Es por eso que los cúmulos afectivos sirven como rastreo de conjuntos significantes en sus obras y esto conduce a interpretar una estética del afecto con la política de los lazos sociales como fundamento.

Meche carga con una tensión de los afectos: la culpa, la necesidad de llevar a la niña con los padres y la traición a Tamara. Mashenka, por su parte, lidia con la necesidad paterna y las dificultades de su madre para cuidar a una niña y una anciana a la vez. Tales contradicciones son un cúmulo de afectos que deja una sensación disruptiva entre lo positivo y lo negativo. En lugar de provocar un rechazo, la compasión tiene una atracción demasiado real para una ficción. Esto se manifiesta en el cine de Latishev y Carreras, pues “Varias secuencias se caracterizan, en efecto, por una *sobreimpresión* de dos o tres imágenes” (Fontanille, 2008, p. 301). Se trata de una sobreposición de afectos, pasiones acumuladas que llevan al choque y a la transmutación de los conjuntos significantes, tanto en personajes como en espectadores. Ambos van de la incomprensión a la búsqueda de sentido a través de una necesidad de cuidar. El público, apelado a través de la afección, convierte la mirada femenina en una piel prestada; esa fuerza cultural es un impacto de la capacidad sociopolítica del cine.

En *Tamara y la Catarina* (Carreras, 2016), Tamara argumenta que ya la sabe cuidar cuando se llevan a la niña y ahí, el espectador, ¿qué hace?, ¿quiere que se la quede para dejar de preocuparse por unos padres que lo mismo la dejaron en un puesto de periódicos y que tardaron días en denunciar su desaparición? He ahí lo disruptivo de los afectos que menciona Macón. De igual manera sucede en las relaciones entre Elisa y su madre, la abuela de Masha, en *Delirio* (Latishev, 2023): la demencia, la imposibilidad del cuidado, las ideas acumuladas del pudor... Pues

Las pasiones (la afectividad), por su parte, reúnen indistintamente los humores, los sentimientos y los estados de alma en general; son proyectadas sobre el mundo y le confieren de ese modo su dominante afectiva: esa proyección transfiguradora, que impone su “color” y su “tonalidad”, y que asegura una continuidad entre los estados de alma internos y la dominante tímica proyectada sobre los estados de cosas externos, reposa implícitamente en el movimiento intencional del cuerpo, el cual imprime su propia “afección” en el mundo al tender hacia él, y luego la “reconoce” al leer el mundo como un estado de alma (Fontanille, 2008, p. 174).

Dentro de las contradicciones de la pasión, está este juego de subjetividades y objetividades. Las tensiones entre lo cultural y lo político demuestran que se lleva lo público a lo privado, en el marco de un cine de lo íntimo. Esto da cuenta de las

distensiones entre el cuerpo comunicante y el cuerpo significante, y el afecto que llena los huecos de la enunciación. El cine de Latishev y Carreras cumple con la función social de nombrar tales realidades, representarlas y encuadrarlas; apela al espectador a través de la fuerza del sentido.

Las miradas femeninas de Latishev y Carreras dan cuenta del cine como acción colectiva, no solo por la multiplicidad de presencias requerida en sus producciones, sino por la inclusión de lo social a través de la apelación afectiva del público. Las cineastas no buscan compasión, sino la construcción de un sentido afectivo en el espectador. Porque importan

la resignificación de la acción colectiva, el papel de las emociones en una teoría política informada por la perspectiva de género, el problema del testimonio, la categoría de trauma, la cuestión de la violencia y la victimización, los desafíos de la representación política (Macón, 2013, p. 10-1).

Latishev y Carreras asumen tales retos. Sus obras son constructos culturales que adquieren tales dimensiones sociopolíticas. El análisis de los afectos comprobó su calidad de puentes entre las líneas semiológicas de Macón y Fontanille, como puede verse en la siguiente cita cruzada:

Berlant hace aquí una distinción central: “el deseo de usar el trauma como el modelo del dolor de la subordinación que se fragua en identidades olvida una diferencia clave: el trauma te saca brutalmente de tu vida y te coloca en otra, mientras que la subordinación estructural no es una sorpresa para los sujetos que la experimentan, y el dolor de la subordinación es la vida normal.” (2011 a: 55). Tal como aclara Berlant no es su objetivo suponer que publicitar el dolor sea una degradación, sino que es necesario tomarlo como punto de partida para pensar, al estilo de Wendy Brown, una política más radical (Macón, 2013, p. 20).

La política radical como un dolor ajeno tiene mucho que ver con el cine como pronunciamiento social. No se trata del fin del dolor, sino de la valorización de los dolores sociales y de su sensibilización. Esa actuación que hace Masha, que lleva del delirio fantasmal a la maduración, da cuenta de la necesidad de esos afectos llamados “negativos” en la formulación de los “positivos”, sin discriminar entre unos y otros. Asimismo, el dolor de Tamara y su compasión; la vida continúa a pesar del sufrimiento, a pesar del abandono.

La idea de un cine que construya un sentido afectivo en el espectador es parte de la dimensión sociopolítica del cine de Latishev y Carreras. Al representar las pasiones de mujeres como Tamara y Meche o Masha y Elisa generan una crítica que el espectador dimensiona en su vida. La apuesta es clara. Una mirada que transmuta en piel, esto es, un cine que afecta no solo el momento, sino la vida del espectador; que presenta una dimensión afectiva que no es únicamente representación. Se trata de “evidenciar esquemas de pensamiento hegemónicos que se convierten en parte del sentido común legitimador que sustenta las relaciones de dominación y, a su vez, mostrar las ideas y percepciones emergentes, esto es, las disputas por el poder simbólico” (Kejner, 2016, p. 11). Ahí, donde la empatía busca romper las configuraciones previas, se da un contexto de lucha y resistencia que escapa de la

sala del cine. En ambas películas, los símbolos de lo que significa ser mujer, de lo que significa ser niña, de lo que significa ser anciana, no se estereotipan ni reproducen formas de poder. Al contrario, a través de los afectos hay una importante fuerza de mismidad entre generaciones, a pesar de las dificultades de estas para comunicarse. Esto es relativo al lenguaje humano, a la comprensión de los otros y a las realidades sociológicas que las cineastas retratan y que muchas personas no ven desde su posición cómoda, alejada de la intimidad de este tipo de experiencias.

El cine de Latishev y Carreras invitan a releer al mundo. Complejiza la transmisión afectiva entre generaciones, sean una familia consanguínea o una familia circunstancial. La escena donde Meche trenza a Tamara y Tamara a la Catarina, o las de los cuadros de mesa donde las mujeres cercanas a la familia de Masha interactúan, son profundamente afectivas. El espacio de un artículo no permite abarcar todo. Pero las obras de estas dos increíbles cineastas sí permiten construir puentes entre las perspectivas sociopolíticas y estético-figurativas de las semióticas somáticas. Los afectos, como envolturas de la carne, y su dimensión social tienen una explicación en acto en las películas *Tamara y la Catarina* (Carreras, 2016) y *Delirio* (Latishev, 2023). A través de imágenes en movimiento y temporales, sobreponen las tensiones pasionales en la construcción de un sentido social del afecto. Las miradas de Latishev y Carreras como una afectividad política son el resultado de la suma de fuerzas culturales y sociales. Ejemplifican o encarnan en pantalla lo que teorizantes como Macón o Fontanille desarrollan. Se trata de prácticas entrelazadas que no son una complicidad programada, sino hallazgos comunes en diferentes contextos de condiciones similares. Así, sus obras no son la fundación de un mito, sino la enunciación de transfiguraciones disruptivas.

Referencias

Bibliografía

- Berlant, L. (2011). *El corazón de una nación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Carrera Ramírez, H. E. y Cuenca Arteaga, B. M. (2023). *Influencia del abandono familiar en la salud mental del adulto mayor que acuden al Establecimiento de Salud Melvin Jones Trujillo 2023*. Trujillo: Universidad César Vallejo.
- Fontanille, J. (2008 [2006]). *Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Universidad de Lima.
- Geninasca, J. (1997). *La parole littéraire*. Francia: Presses universitaires de France.
- Greimas, J. y Courtés, J. (1990 [1979]). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Barcelona: Ed. Gredos.
- Hedrán, K. y Mistry, J. (2005). *Women, use the gaze to change reality. En Gaze Regimes. Film and feminisms in Africa*. Johannesburg: Wits University Press
- INEGI (2023). *Estadísticas a propósito del día de la madre (10 de mayo)*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Estadística y Geografía.

- Jullien, F. (2016). *Lo íntimo. Lejos del ruidoso amor*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Kejner, J. E. (2016). Repensando la mirada femenina en el cine. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 13, pp: 1-23. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/61191>
- Macón, C. (2013). Sentimus ergo sumus. El surgimiento del “giro afectivo” y su impacto sobre la vida política. *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, 2 (6), pp: 1-32. <https://rlfp.org.ar/revista/index.php/RLFP/article/view/49>
- Macón, C. (2016). *Sexual violence in the Argentinean Crimes Against Humanity Trials: Rethinking Victimhood*. Lanham: Lexington books.

Filmografía

- Carreras, L. (2016). *Tamara y la Catarina* [largometraje]. México-España: Ibermedia.
- Lathisev, A. (2023). *Delirio* [largometraje]. Costa Rica-Chile: Ibermedia.

Biografía

César Antonio Camacho Gámez

Estudiante del Doctorado en Ciencias Sociales en el Colegio de Jalisco. Egresó de las maestrías en Estudios y Literaturas Interamericanas de las Universidades de Guadalajara y Bielefeld. Trabaja en la gestión cultural a través de la impartición de talleres, creación de proyectos y la interdisciplina artística en una asociación civil llamada El Arte de los Títeres.

Cómo citar este artículo:

Camacho Gámez, C. A. (2024). Afectos intergeneracionales: transfiguración de los conjuntos significantes en *Delirio* (Lathisev, 2023) y *Tamara y la Catarina* (Carreras, 2016). *TOMA UNO*, (12). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/47085>

