

Cartografías afectivas en la película *Un cuerpo estalló en mil pedazos*. Bonino como un fantasma que habita los paisajes y los recuerdos

Affective cartography in the film *Un cuerpo estalló en mil pedazos*. Bonino as a ghost that inhabits landscapes and memories

Maria Paula Sánchez Clavijo

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Córdoba, Argentina

sanchez.clavijo.paula@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0005-6981-7689>

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n12.2024.47090>

 <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/w7u4r4raz>

Resumen

La película *Un cuerpo estalló en mil pedazos* (Sappia, 2020) se presenta como un viaje que sigue el rastro de Jorge Bonino, actor cordobés que en sus obras se propuso la creación de un lenguaje universal. En este artículo abordamos la película como una *cartografía afectiva* (Depetris Chauvin, 2019), un filme que busca retratar los afectos de Bonino inscritos en el territorio, trazando un recorrido por los recuerdos de sus seres queridos y los distintos lugares que el artista habitó.

Estudiamos el modo en que los afectos se activan a través del trabajo con la materialidad de las imágenes. Para esto analizamos distintas secuencias de la película en las que el espacio vacío, las imágenes que encarnan a Bonino, las texturas visuales y sonoras, y ciertos objetos que pertenecieron al artista activan sentidos de lo sensorial y lo espectral en las imágenes. De este

Palabras Clave

cartografía,
documental,
afecto, ausencia,
espacio

Recibido: 08/07/2024 - Aceptado: 20/10/2024

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

modo, la figura de Bonino se construye a partir de la evocación de su mirada y su universo sensible, como una presencia-ausencia que habita las imágenes desde un tiempo otro.

Abstract

Key words

cartography,
documentary,
affection, absence,
space

The film *Un cuerpo estalló en mil pedazos* (Sappia, 2020) is presented as a journey that follows the trail of Jorge Bonino, an actor from Córdoba who in his works set out to create a universal language. In this article we approach the film as an *affective cartography* (Depetris Chauvin, 2019), a picture that seeks to portray Bonino's affections inscribed in the territory by tracing a path around the memories of his loved ones and the different places that the artist inhabited.

We study the way in which affections are activated by working with the materiality of images. For this purpose, we analyze different sequences of the film in which the empty space, the images that incarnate Bonino, the visual and sound textures and certain objects that belonged to the artist activate meanings of the sensory and the spectral in the images. In this way, the figure of Bonino is constructed from the evocation of his gaze and his sensitive universe, as a presence-absence that inhabits the images from another time.

Introducción¹

Un cuerpo estalló en mil pedazos (Sappia, 2020) se presenta en su comunicación promocional como una película en torno a Jorge Bonino. La obra recorre su vida, desde la infancia hasta la muerte, sin mostrar su rostro ni su cuerpo hasta la secuencia de créditos. La presencia de Bonino se construye como un fantasma invocado a través de recuerdos e imágenes de espacios que él habitó, paisajes cargados de texturas y resonancias afectivas y espectrales.

Jorge Bonino fue un arquitecto, paisajista, actor y humorista nacido en Villa María, Córdoba en 1935. De acuerdo a Casarín (2018), “fue un transgresor que revolucionó el panorama teatral a fin de los años 60” (p. 28). Sus primeras presentaciones fueron en la Sala del Juglar, en Córdoba. Pasó por el Instituto Di Tella, para luego continuar su carrera en Europa. Sus obras eran unipersonales donde recreaba y explicaba ciertas situaciones en una lengua inventada por él.

En este artículo nos proponemos indagar el modo en que la película *Un cuerpo estalló en mil pedazos* logra evocar la figura de Jorge Bonino realizando una *cartografía afectiva* de los espacios vitales del artista. Analizaremos el modo en que la película pone en juego cuatro estrategias formales para conectarnos con los afectos de Bonino: la búsqueda de su mirada en los espacios vacíos, el modo en que los árboles encarnan a Bonino, el uso de *imágenes hápticas* que nos proponen un vínculo sensible con una figura que no podemos conocer del todo y el registro de postales como *objetos-recuerdo*.

En el primer apartado recuperamos aportes de autoras y autores que nos permiten conceptualizar las estrategias formales antes mencionadas como categorías de análisis. Los aportes de Depetris Chauvin (2019) en relación con las *cartografías afectivas* brindan un marco para pensar el recorrido de la película como un ejercicio de mapeo afectivo. La propuesta de Deleuze y Guattari (1993) sobre los afectos y de Deleuze (1984, 1987) sobre los modos en que estos se expresan en los *espacios cualquiera* nos permiten pensar cómo funcionan los planos de espacios vacíos en la película. La idea de *imagen encarnación* de Mondzain (2009) es útil para analizar el nexo que la película traza entre la figura de Bonino y las imágenes de los árboles. Recurrimos al concepto de *imagen háptica* de Marks (2000) para comprender la manera en que las texturas visuales y sonoras de la película nos proponen un vínculo sensible con lo misterioso. También tomamos de Marks (2000) la noción de *objeto-recuerdo* para revisar el trabajo con materiales de archivo en la película. La forma en que Solar Olivares (2016) define al fantasma es útil para articular las perspectivas sobre el afecto y la ausencia. En los siguientes apartados estudiamos la forma particular que adoptan los espacios vacíos, la *imagen encarnación*, las imágenes hápticas y los *objetos-recuerdo* en la película. Analizamos secuencias en las que aparecen estos recursos, tratando de descifrar de qué modo construyen su sentido afectivo y espectral.

1 Este artículo es resultado parcial del trabajo final de grado de la Licenciatura en Cine y Televisión titulado “Cartografía de un fantasma. Análisis de la película *Un cuerpo estalló en mil pedazos*”. Expediente n° 2022-00606886-UNC-ME#FA.

Los afectos y la ausencia

Al preguntarnos de qué modo logra *Un cuerpo estalló en mil pedazos* evocar los afectos de un ser ausente, debemos indagar, en primer lugar, en la noción de *afecto*. Deleuze y Guattari (1993) entienden el afecto como un devenir entre dos cuerpos, una unidad entre *el que siente* y *lo sentido*. Depetris Chauvin (2019) revisa estas ideas para pensar el modo en que las imágenes de una cartografía fílmica nos *afectan* a través de su materialidad, apelando a una construcción del espacio como superficie de inscripción de experiencias temporales y conocimientos sensibles. La película que analizamos en este trabajo es una *cartografía afectiva* en la medida en que articula en su itinerario los afectos que emanan de la relación de Bonino con el territorio y con sus habitantes.

Deleuze (1984) vincula el afecto a lo sensorial, revisando la forma en que los espacios aparecen representados en las películas. Para este autor, el afecto se expresa en las imágenes que contemplan *espacios cualquiera*: aquellos que se presentan fragmentados o que han sido abandonados por los personajes. Desde esta perspectiva, el espacio vacío remite a la mirada de un ser ausente, de modo que podemos reconocer la mirada fantasmal de Bonino en las imágenes de campos, ciudades desiertas y salones vacíos que recorre *Un cuerpo estalló en mil pedazos*.

La película recurre a la *imagen encarnación* (Mondzain, 2009) como otra estrategia para acercarnos a los afectos de Bonino. Mondzain introduce la noción de *encarnación* para referirse a una imagen que hace visible y audible una ausencia, manteniendo una distancia con aquello que representa (p. 29). Esta separación crea un espacio intermedio entre lo visible y el sujeto que ve, que le permite construir una mirada propia, un sentido que surge al confrontarse con las imágenes. Podemos vincular este concepto con la noción de *afecto* de Deleuze y Guattari (1993), ya que propone un sentido que emana de una relación entre el cuerpo de la imagen y el de quienes la contemplan.

Si en una cartografía fílmica los afectos se expresan a través de imágenes que apelan a nuestra experiencia perceptiva, Marks (2000) nos recuerda que estas sensaciones no son fácilmente traducibles al lenguaje verbal. La autora señala que las experiencias sensoriales generan recuerdos que permanecen en el cuerpo aun cuando no seamos capaces de reconstruir esas vivencias mediante las palabras, esto es lo que ella denomina la *memoria de los sentidos*. Las imágenes que apelan a nuestra memoria de los sentidos no buscan representar sujetos u objetos de manera transparente y accesible al conocimiento simbólico, sino que más bien evocan algo que se mantiene en el orden de lo difuso, lo indeterminado y lo misterioso. Así, las imágenes sensoriales permiten a la película construir a Bonino como una figura que conserva siempre algún grado de enigma.

Un tipo particular de imágenes sensoriales son las *imágenes hápticas* (Marks, 2000), aquellas en las que no se distingue una forma, sino pura textura. Al ser poco accesibles a la vista, nos obligan a completar los vacíos usando nuestra memoria táctil, nos implican en su construcción. En *Un cuerpo estalló en mil pedazos*, estas imágenes no solo se crean a través de lo visual, sino también gracias a los sonidos. Al evocar el sentido del tacto, las imágenes hápticas de la película nos proponen un vínculo afectivo con un sujeto ausente.

Bonino aparece como una ausencia que se hace presente a través del afecto, de modo que podemos entender su figura como un fantasma, de acuerdo a la definición de Solar Olivares (2016):

Una imagen-aparición, que es movimiento en sí, reúne en un momento único un conjunto infinito de instantes, deviniendo instancia que punza, que toca que tanea; llega tan pronto se va, en un intercambio entre el espacio que deja su contemplación y los ojos observantes (p. 10).

El uso que Sappia hace del material de archivo se vincula con la construcción de lo fantasmal. Ante la falta de registros en video, la película recurre a ciertos objetos que pertenecieron a Bonino, que aparecen como restos materiales que invocan su presencia. Podemos ampliar el concepto de *archivo* en el audiovisual tomando la idea de *objeto-recuerdo* de Marks (2000). La autora propone recuperar las historias codificadas en los objetos, realizando una arqueología de la memoria, excavando en capas de sedimentos de relatos olvidados o inexplicables. De esta manera, el archivo no solo comprende materiales en celuloide, video y audio analógico o digital, sino también otros elementos, como las postales que aparecen en *Un cuerpo estalló en mil pedazos*.

La mirada de un fantasma

El inicio de *Un cuerpo estalló en mil pedazos* relata la muerte de Jorge Bonino. Desde este primer momento, la película nos anuncia que su historia gira en torno a un ser ausente. A continuación, escuchamos una voz, cuyo cuerpo no vemos, que comenta un encuentro fallido con el artista, poco tiempo antes de su muerte. Esta voz se presenta como un personaje que busca a Bonino, que intenta reconstruir sus días, movilizándolo el recorrido de la película.

Este personaje, al que nos referiremos como *la narradora*, insiste varias veces en la idea de que Bonino no deja rastros, que los registros de su obra se pierden y que la lengua que inventa en sus actuaciones desaparece. Casi al final de la película, cuenta que antes de su última internación, Bonino quema todos sus archivos. Ante la falta de estos materiales, la película recurre a otro tipo de rastros: los trazos de una historia vivida inscritos en el territorio y en objetos con los que Bonino estuvo en contacto.

La cartografía de la película no se encarga de trazar mapas que intenten reproducir fielmente la realidad. En cambio, realiza lo que Depetris Chauvin (2019) denomina *mapeo afectivo*, una forma de registrar los lugares que “no fija sino que hace circular resonancias afectivas que nos permite volver a pensar nuestra relación con los otros” (p. 169). En este caso, la relación se construye con un sujeto que ya no está. El mapeo se convierte, entonces, en un ejercicio de descubrir la mirada del ser ausente. Siguiendo a Deleuze (1987), encontramos en los espacios vacíos una forma de descubrir esta mirada. *Un cuerpo estalló en mil pedazos* nos muestra planos de paisajes rurales, calles y fachadas de edificios, salas de teatro y auditorios, en los que no vemos personas en cuadro.

En la secuencia sobre la infancia de Bonino en Villa María, recorremos un campo de cultivo. En un plano medio observamos el alambrado; luego, en plano detalle, aparecen los tallos secos de maíz; finalmente, dos planos generales nos muestran una hilera de árboles en el horizonte. En toda la secuencia no hay presencia humana, el único movimiento que vemos es el de una bandada de pájaros. El paisaje sonoro está construido a partir de sonidos del piar de los pájaros y autos que pasan por una ruta. La voz de la narradora cuenta las actividades de Bonino en su infancia. La película se adentra en la vida de Bonino, sumergiéndose en el paisaje de la llanura pampeana.

Más adelante, la secuencia sobre el anuncio de la primera función de Bonino en la Sala del Juglar muestra imágenes de la ciudad de Córdoba vacía. A lo largo de la secuencia, algunas notas de piano acentúan el cambio de un plano a otro. Los encuadres son frontales y no hay movimiento de cámara. Esto, sumado a la ausencia de cualquier acción humana en cuadro, crea una sensación de quietud y espera. Hay una mirada fantasmal que recorre la ciudad desierta. La secuencia recolecta, en la Córdoba del presente, elementos del paisaje urbano que remiten a la historia del artista. La narradora menciona que la ciudad se llenó de afiches que promocionaban la obra de Bonino con palabras incomprensibles, mientras vemos la fachada de un local en la que coinciden el letrero de la “Sociedad Francesa de Socorros Mutuos” y el cartel de un dojo de karate. Al registrar estos pequeños disparates cotidianos, la película compone gestos *boninianos*.

La actitud contemplativa de estos planos, vinculada a un tipo de registro observacional, se sostiene a lo largo de la película y se corresponde con el temperamento del propio Bonino reflejado en sus notas. Las notas aparecen como secuencias que estructuran la película, en las que Bonino habla a través de la voz de la narradora. En la Nota 3 dice:

Me acuerdo que me tomé la existencia como un trabajo. Es por eso que no tengo cargo de conciencia por dedicarme a observar. Voy a un lugar, me la paso mirando a la gente, y digo, esto es parte de lo que tengo que hacer (Sappia, 2020, 28 m 04 s).

La película descubre rasgos de Bonino en los espacios que él transitó. Al evocar la mirada solitaria del artista, transforma los lugares comunes en sitios misteriosos, así como las obras de Bonino, en su lengua incomprensible, volvían a las situaciones de la vida cotidiana extraordinarias y extrañas.

La ciudad como una plaza, Bonino como un árbol

La película recorre las calles de distintas ciudades y paisajes rurales, pero hay un espacio al que vuelve recurrentemente: la plaza. No se trata de una única plaza identificable, sino de una plaza imaginaria, hecha de distintas plazas. En una misma secuencia vemos fragmentos de la Plaza de la Intendencia, del Paseo Marqués de Sobremonte y de la Plaza España. También encontramos imágenes de otros espacios verdes como El Rosedal, el Jardín Japonés y los parques de dos clínicas psiquiátricas.

La narradora menciona que Bonino estudió arquitectura, y más adelante comenta: "Dicen que árboles y plantas son su obsesión. Brota en él el paisajismo. La plaza Alberdi, en Córdoba, y la plaza Manuel Solares, en Alta Gracia, dicen que nacen de su imaginación" (Sappia, 2020, 17 m 45 s). La mirada de Bonino paisajista se refleja en las secuencias en las que Córdoba se construye como una gran plaza. Los espacios verdes aparecen como un refugio, un lugar de calma después de la tormenta.

A lo largo de la película hay planos en los que solo vemos la copa de un árbol, o de varios árboles. Considerando la importancia que tienen las plantas y los espacios verdes para Bonino en la película, podemos entender las imágenes de árboles como un modo de evocar su presencia.

Un árbol joven que alguien riega encarna los años de facultad, en los que Bonino conoce amistades que lo alientan a empezar a actuar y componer obras. Las copas de árboles frondosos aparecen en las notas de Bonino, donde él habla de cómo prueba su personaje, de su lenguaje inventado, de lo que siente en el escenario y de cómo lo que observa en la calle inspira sus obras. Los árboles de la llanura pampeana encarnan la infancia de Bonino, mientras que los árboles de los parques y las plazas encarnan momentos de felicidad. Este es el caso de un plano de un farol rodeado por árboles en una plaza, que vemos mientras la narradora relata el momento en el que Bonino logra hacer su obra en Europa por primera vez. Los árboles con ramas secas y sin hojas evocan la desolación de Bonino luego de una crisis de salud mental. Finalmente, dos árboles que sobreviven entre un bosque talado encarnan un gesto póstumo de Bonino, cuando la noticia de su muerte es comunicada con palabras que parecieran ser las suyas.

La asociación que la película establece entre Bonino y los árboles funciona como una forma de *imagen encarnación* (Mondzain, 2009). Los árboles no sustituyen a Bonino, sino que le dan visibilidad a su ausencia, forman parte de una construcción fantasmal. Así, la película habilita un espacio entre Bonino y quienes nos encontramos con sus imágenes, un intersticio espectral que se construye como un lugar para el afecto. Las imágenes de los árboles nos conectan con Bonino de manera visceral, nos hacen partícipes de sus estados de ánimo y nos guían a lo largo de la película.

Una cartografía sensible

Al cartografiar los rastros de un fantasma, *Un cuerpo estalló en mil pedazos* recurre a las imágenes hápticas para proponernos un vínculo afectivo con el personaje de Bonino. Este tipo de imágenes pueden construirse a partir del uso de numerosos recursos visuales y sonoros. En la película de Sappia, el recurso del blanco y negro contribuye a la formación de estas imágenes, ya que la falta de color hace que veamos de un modo diferente los objetos y lugares conocidos. Una imagen en escala de grises resalta la diferencia entre algunas texturas y unifica sectores del cuadro cuyos valores lumínicos sean similares, independientemente de su color. Más allá de esta característica presente en toda la película, podemos

señalar elementos como los reflejos en el agua y las sobreimpresiones, que permiten construir imágenes hápticas con funciones específicas.

En la secuencia sobre los años de facultad de Bonino, distinguimos edificios reflejados en un charco que se ondulan con el movimiento del agua, ofreciéndonos una imagen vibrante e inestable. Más adelante, vemos el reflejo de los cables del alumbrado público en el agua que queda atrapada sobre una tapa de desagüe. En la secuencia sobre la partida de Bonino a Estados Unidos, aparecen, fuera de foco y borrosas, lo que parecen ser ramas de árboles en un espejo de agua. Aquí, el objeto reflejado ya no es fácil de identificar, la imagen se vuelve menos determinada, más abstracta y, por lo tanto, más háptica.

A medida que la película comienza a plantear momentos en los que el rastro de Bonino es incierto, donde se abren múltiples posibles caminos que pudo haber tomado, aparece este tipo de imágenes hápticas que se mantienen abiertas a la multiplicidad de significados que surjan en el encuentro con quienes las observamos. Las imágenes de reflejos en el agua nos proponen un vínculo con la figura de Bonino que renuncia a la posibilidad de conocer una historia única y total de su vida. Esta relación es similar a la que el artista proponía en su obra, a través de una crítica del mundo en una lengua inventada e incomprensible.

Las sobreimpresiones también aparecen en secuencias de la película donde los relatos se solapan y contradicen entre sí. En ellas se superponen dos o más imágenes en el cuadro, cada una con su propio tiempo impreso, formando un conjunto de pasados que se conservan todos visibles en el mismo instante (Deleuze, 1987). En la secuencia sobre el salto de Bonino al río Sena, por ejemplo, vemos planos de fragmentos de puentes sobreimpresos entre sí, que dan lugar a una imagen en capas en la que es difícil distinguir cuándo aparece una nueva capa y cuando desaparece otra. Escuchamos distintas versiones del suceso, sin que la película jerarquice ninguna de ellas. Las imágenes de esta secuencia son a la vez hápticas y espectrales. La sobreimpresión nos ofrece una mirada extrañada, que podemos asociar a la percepción alterada por las alucinaciones de Bonino. El espacio se convierte en lo que Deleuze (1987) llama *paisajes alucinatorios*, propios de la ruptura de las conexiones convencionales del espacio y las relaciones cronológicas del tiempo que se producen en el régimen cristalino de la imagen. Los distintos recuerdos del momento componen una *narración cristalina*, que no aspira a lo verdadero, sino que plantea “alternativas indecibles entre lo verdadero y lo falso” (Deleuze, 1987, p. 178).

La sobreimpresión de la secuencia del Sena acerca nuestra mirada a la experiencia de Bonino, mientras que la narración cristalina nos conecta con los recuerdos de sus seres queridos. Por un lado, la secuencia remite a una crisis de Bonino, los relatos y las sobreimpresiones generan una sensación de desolación. Por otro, el hecho de que haya tantas versiones distintas del mismo suceso, en las que distintas personas afirman haber estado a solas junto a Bonino en ese momento, rompe con la atmósfera solemne y deja un pequeño espacio al humor. Este doble lugar que la película nos abre moviliza distintas capas de afectos, en consonancia con la propuesta de encontrarnos con una presencia fantasmal, que se construye mediante la superposición de capas, apelando a la indeterminación, la repetición y la contradicción.

Las imágenes hápticas no solo se construyen a partir de elementos visuales. *Un cuerpo estalló en mil pedazos* recurre a dos operaciones que permiten hacer un uso textural del sonido: la aparición de formas sonoras cuya fuente no podemos identificar y el uso expresivo de la reverberación en el tratamiento acústico de algunos elementos del paisaje sonoro.

De acuerdo a Schaeffer (2003), la escucha acusmática, en la que no vemos la fuente de emisión de los objetos sonoros, permite que nos concentremos en las cualidades materiales del sonido y en nuestra percepción de estas. Así, los sonidos acusmáticos, cuya causa no reconocemos, funcionan en *Un cuerpo estalló en mil pedazos* como texturas que evocan sensaciones y recuerdos.

Un ejemplo del uso textural de la acusmática se presenta en una secuencia en la que vemos planos de una farmacia antigua vacía. Además de una voz acusmática que recuerda las actuaciones de Bonino en su infancia y un ruido blanco de fondo, similar al de un motor de una heladera, escuchamos una serie de notas musicales descendentes que se repiten varias veces en la secuencia. El timbre de estas notas remite a la materialidad del metal, pero es difícil reconocer el instrumento que las emite, o si fueron generadas por sintetizadores. Esta forma sonora construye una atmósfera de misterio, que acompaña la propuesta visual que va descubriendo un espacio cuya relación con la vida de Bonino aún no comprendemos. En la secuencia siguiente, cuando la narradora relata la muerte del padre de Bonino, que ocurrió mientras trabajaba en su farmacia, reaparecen las notas musicales metálicas de la secuencia anterior. Así, estas texturas sonoras generan una impresión sensorial, ligada inicialmente al misterio, que en la secuencia siguiente muta para cargarse de un sentido emotivo. Los sonidos acusmáticos cuya fuente desconocemos presentan un carácter indeterminado que los vuelve susceptibles a la resignificación y la movilización de afectos que se transforman.

En algunas secuencias de la película, el uso de la reverberación no busca crear un espacio sonoro verosímil ni facilitar nuestra orientación, sino que aporta una textura particular al sonido y habilita una percepción háptica, evocando una dimensión afectiva que permite *representar lo irrepresentable* (Marks, 2000).

Encontramos un ejemplo del uso textural de la reverberación en un fragmento de la película en el que la narradora rastrea las primeras obras de Bonino. Planos progresivamente más amplios descubren un patio interno y un auditorio con hileras de sillas vacías. En estos planos no hay indicios de movimiento en el campo visual, sin embargo, en el paisaje sonoro aparecen golpes rítmicos con mucha reverberación, un sonido hueco, como si alguien golpeará un balde de pintura vacío, usándolo como instrumento de percusión. La intensidad sonora de estos golpes va en aumento. Estos sonidos indican una presencia que acciona sobre algún objeto, una agitación que convierte a los lugares vacíos en espacios habitados. Esta textura sonora evoca a Bonino en la medida en que remite al juego. La forma en que irrumpe, casi tapando la voz de la narradora, el ritmo que mantiene y el hecho de que en la secuencia se habla de las actuaciones de Bonino como “su juego”, permiten pensar esta forma sonora como un elemento lúdico asociado a la personalidad de Bonino.

Las texturas visuales y sonoras funcionan como ecos del pasado que hacen presente a Bonino, permiten que su figura nos afecte. *Un cuerpo estalló en mil*

pedazos construye sentidos espectrales a través de lo sensorial, adopta en su forma gestos propios del sujeto ausente al que evoca.

Archivos habitados por afectos

La película señala la ausencia de materiales audiovisuales que registren la vida de Bonino, es por esto que recurre a otro tipo de archivos: documentos y correspondencia. Nos muestra una ficha de inscripción a la beca Guggenheim, cartas, postales, afiches de obras y algunos audios. Estos materiales aparecen como *objetos-recuerdo* (Marks, 2000), que invocan a Bonino gracias a las huellas que el contacto dejó impresas en ellos.

A continuación, nos centramos en el tratamiento que la película hace de las postales, que aparecen una a una en la pantalla, sin ocupar la totalidad del cuadro, como si esta disposición acentuase su carácter de objeto material. Del lado derecho del cuadro vemos el frente de la postal, que contiene una foto de alguna plaza, la fachada de un edificio o una iglesia. Del lado izquierdo del cuadro vemos, en un rectángulo, el dorso de la postal, escrita a mano, con algunas letras o números tachados y corregidos encima, y palabras que se salen del renglón y continúan en vertical en el margen de las hojas. Estas pequeñas desprolijidades, propias de una escritura cotidiana, a la vez que funcionan como huellas materiales de la presencia de Bonino, añaden un sentido afectivo a los escritos. En estos materiales, el *objeto-recuerdo* no solo está formado por el soporte en papel, sino también por la caligrafía de Bonino registrada en ellos.

La aparición de las postales en la película conjuga lo cartográfico, el afecto y lo espectral. A la vez que estas marcan un recorrido por distintas ciudades de Europa, dan cuenta del vínculo íntimo de Bonino con Delia y Armando, a quienes está dirigida esta correspondencia. La secuencia de las postales es de los pocos momentos de la película en los que accedemos a las fechas y los lugares precisos en los que transcurren los hechos. Comprenden un periodo entre marzo de 1972 y febrero de 1973, en el que asistimos a una transformación en Bonino. Al principio, sus palabras son alegres, y progresivamente se vuelven melancólicas y reflexivas hacia el final. Si bien las postales fueron enviadas en el lapso de un año aproximadamente, se nos presentan todas juntas en una misma secuencia, condensando el tiempo y acentuando el giro melancólico del carácter de Bonino.

El afecto no solo emana del contenido de las postales, sino que también surge de un entorno sonoro calmo en el que oímos pasos, voces lejanas, risas, campanas de iglesia, puertas que se abren y se cierran, entre otros sonidos. Estas formas sonoras recuperan el movimiento que las imágenes estáticas de las fotografías no reflejan, evocando el ajeteo de la vida de Bonino en esa época. Al estar escritas en segunda persona, cuando las escuchamos y leemos en pantalla, tenemos la sensación de que Bonino nos habla directamente. La película nos convierte en interlocutoras e interlocutores de Bonino, creando a través del archivo un vínculo afectivo.

A modo de cierre

Un cuerpo estalló en mil pedazos recurre a los espacios vacíos, las imágenes encarnación, las imágenes hápticas y los *objetos-recuerdo* para hacer visibles y audibles los afectos de Bonino. Al inicio de la película, la narradora afirma:

Llevaba muchos años buscándolo cuando lo encontré. Fue en el rosedal de Córdoba. Me acerqué, pero no me reconoció, me miró y siguió caminando. Poco tiempo después me enteré de su muerte, el día 17 de abril de 1990 en la colonia hospital Emilio Vidal Abal, de Oliva. A partir de allí no paré de intentar reconstruir sus días. Sin saber por dónde comenzar, me di cuenta que me enfrentaba a una fuerza episódica, sin fechas ni lugares (Sappia, 2020, 06 m 24 s).

Esta fuerza sin fechas ni lugares se expresa en el modo en que la película *construye* a Bonino como un fantasma. Las conexiones del espacio y del tiempo cronológico se rompen (Deleuze, 1987) en favor de un *espacio-tiempo espectral*, misterioso, que en lugar de ofrecernos coordenadas precisas nos invita a participar de la invención de una cartografía afectiva.

A su vez, la forma que la película adopta surge a partir del personaje que retrata. El modo de estar en el mundo de Bonino, en constante movimiento, con su obra en permanente construcción a partir de la observación de su entorno, con su lenguaje inventado y sus vínculos con familiares y amistades, moldea la película y se vuelca en las imágenes que nos afectan y nos mueven al contemplarlas.

La película de Sappia nos permite reflexionar acerca de los modos en que un documental se enfrenta a la pérdida material. En este sentido, las estrategias que pone en juego pueden ser recursos a los que acudan otras obras audiovisuales que busquen evocar una ausencia desde una perspectiva íntima y sensible. Esperamos que este trabajo pueda aportar al abordaje de esas obras y a seguir generando preguntas en relación con la posibilidad de descubrir espectros en los paisajes, los objetos y las memorias.

Bibliografía

- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). Percepto, afecto y concepto. En *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Ciudad: Pittsburgh. Latin American Research Commons.

Larson Guerra, S. (2012). *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y a la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Marks, L. (2000). *The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment and the senses*. Durham: Duke University Press.

Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial.

Fuentes

Casarín, M. (2018). Pasiones y archivos en la universidad. En P. O. Arán y D. Vigna (Comps.), *Archivos, artes y medios digitales: teoría y práctica* (pp. 19-39). Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.

Solar Olivares, V. (2016). *La silueta del fantasma: escrituras en torno a la imagen-aparición*. [tesis de grado, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/137883>

Mondzain, M. J. (2009). Can Images Kill? *Critical Inquiry*, 36(1), pp. 20-51. <https://doi.org/10.1086/606121>

Filmografía

Sappia, M. (Dir.) (2020). *Un cuerpo estalló en mil pedazos* [largometraje documental]. Argentina: Twins Latin Films.

Biografía

María Paula Sanchez Clavijo

Técnica Productora en Medios Audiovisuales graduada en la Facultad de Artes (UNC). Actualmente, realiza su trabajo final de grado para obtener el título de Licenciada en Cine y Televisión en la misma institución. En el periodo 2019-2020 fue ayudante alumna en la cátedra de Montaje (plan 1987). Se desempeña profesionalmente en las áreas de montaje y fotografía.

Cómo citar este artículo:

Sánchez Clavijo, M. P. (2024). Cartografías afectivas en la película *Un cuerpo estalló en mil pedazos*. Bonino como un fantasma que habita los paisajes y los recuerdos. *TOMA UNO*, (12). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/47090>

