



Andar a tientas. Modos de hacer con la penumbra

Ianina Moretti Basso*

i

Los más Valientes –van a tientas–
Y hasta a veces se dan
La Frente contra un Árbol –
Pero a medida que aprenden a ver –
O bien la Oscuridad se altera –
O hay algo en la mirada
Que a la Noche total se adapta –
Y el paso de la Vida casi se endereza.
Emily Dickinson¹

En un devenir siempre móvil de la investigación, el giro afectivo me ha permitido admitir porosidades en la estructura analítica de un concepto central en el trabajo de varias de nosotras: el de marco de inteligibilidad (Dahbar, 2021). Esto porque la noción, contaminada, puede habilitar otras lecturas políticas sobre las disputas por el reconocimiento, como hemos estudiado anteriormente (Moretti, 2020; Canseco, 2017). Así, la visibilidad como promesa de reminiscencias iluministas puede no constituir el único destino, pues las condiciones de posibilidad siguen siendo arena de disputa de las corporalidades cuir y sus orientaciones (hacia otros cuerpos y hacia el mundo), posibilidades de interrupción de las economías sexoafectivas heteronormadas. El presente trabajo tiene por objetivo poner a reflexionar el problema de los afectos, y ciertas vinculaciones con la imagen, alrededor de la noción específica de *penumbra*. La noción toma cuerpo a partir del trabajo con el film *Las mil y una* (Navas, 2020), que a su

¹ Traducción de Renata Prati.

* Ianina Moretti Basso es docente, Doctora en Filosofía por la FFyH-UNC y posdoctoranda en la UNC y UBA. Investiga (CIFYH e IDH) feminismos prosexo y filosofía política, giro afectivo y materialismos cuir. Coordina el Área de Formación en Género, Sexualidades y ESI de la FFyH. Correo: ianina.moretti@unc.edu.ar

vez funciona en un doble registro archivístico: dentro del propio corpus de investigación, y también en lo que el film recupera como material. El giro afectivo habilita a pensar que “la relacionalidad es condición de lo afectivo” (2019, p. 173), por lo que seguimos la narrativa de relaciones en sus modos oscilantes de aparecer.

El film *Las mil y una* es una coproducción argentino-alemana, dirigido por Clarisa Navas y estrenado en el año 2020. La trama sigue a Iris, una adolescente que ha dejado la escuela y practica el básquet, sus dos primos Darío y Ale, su tía –madre soltera–, y Renata, quien ha vuelto de Paraguay después de separarse de su novia mayor. El escenario es Corrientes, principalmente el barrio Las mil, que es donde se crió y aún vive por temporadas la directora del film. Sobre el título de la obra, comenta Navas:

Las mil y una es un juego con el nombre del barrio y la perspectiva o subjetividad de la protagonista, del “una” que engloba una perspectiva de género (...) Hay vínculo también con *Las mil y una noches* y un juego con la expresión de pasar “las mil y una” o me hizo “las mil y una”. La película aloja bastante esa sensación de pasar por mucho; los cuerpos y las vidas se atraviesan de muchos acontecimientos. (Navas en Lima, 2021)

La promesa que aparece en la frase de Renata, “hay mucha vida por delante”, se cifra también, en lo que la directora marca como la propia evidencia de que se puede hacer cine desde un barrio como Las mil: se trata de “hacer un manifiesto, un ejercicio de resistencia desde un barrio en el cual, al que nace o crece ahí, le es imposible pensar que en el futuro va a poder, por ejemplo, hacer cine” (Navas, 2020b). Aun en la penumbra en que puede dejarnos el final del film, en la interrupción de su narración afectiva, constituye también “una fuerte apuesta por la resistencia y por la invención desde esos otros lazos que tienen que ver con el amor, el amor entre amigxs, entre personas que se reconocen diferentes, pero a la vez muy cercanas en esas afinidades” (Navas en Vignardi, 2020). La intención de Navas de crear otro tipo de terrenos existenciales muestra la sexualidad de los cuerpos encarnada ya como iniciática o como experimentada, ingenua, violenta, amorosa, paga, atravesando la narrativa de tensiones feministas y queer.

En su texto *Un archivo de sentimientos*, Cvetkovich puso el foco en el trauma como punto de entrada a ese archivo²: “las muchas formas del amor, rabia, intimidad, pena, vergüenza, entre otras cosas que forman parte de la vitalidad de las culturas queer” (Cvetkovich, 2018, p. 22) como resistencia a lógicas capitalistas del sentir. Los personajes de *Las mil y una* nos dan algunas claves en este sentido: alianzas contra la violencia homofóbica, estrategias afectivas para sobrellevar las dificultades del contexto, búsqueda de sitios y tiempos para el placer, entre otros modos queer/cuir de relacionarse en esa época que suele entenderse como de *iniciación*. La violencia de los compañeros de colegio hacia uno de los primos homosexuales de Iris, los prejuicios sobre el trabajo sexual de Renata y el VIH puesto a circular como un fantasma del cual se sabe poco, son algunos de los conflictos que archiva el film y a los cuales los personajes se enfrentan, nunca en soledad, siempre en el tejido frágil y efímero de los lazos queer.

Las mil y una puede leerse como un modo de archivar ciertos afectos contrapúblicos, situado como está en una pequeña localidad de lo que se da en llamar “el interior del país”. Allí, en las fronteras de la crononormatividad, nos damos con cartas de amor leídas en intimidad, secretos no heteronormados, complicidades entre personajes queer, eróticas que rozan el trabajo sexual, encuentros sexuales que conviven con la violencia homofóbica, relaciones entrelazadas con el VIH y otras zonas de penumbra de la norma. El film aparece, así, como un archivo ficcional que involucra expresiones efímeras de culturas públicas queer –cartas, rumores, juegos de roles, estrategias de seducción, etc. La película juega con escenarios sexoafectivos lejos de las apps y sus taxonomías, lejos de los reclamos identitarios que han ocupado mayormente las agendas de feminismos y movimientos de la disidencia sexual. En cambio, abre paso a las tensiones

2 Como bien considera Cecilia Macón, la noción de archivo habilita una constelación de discusiones que constituye una estrategia singular dentro del propio giro afectivo. Así, apunta que el trabajo de Cvetkovich “genera la discusión, no meramente alrededor de una serie de afectos en forma aislada, sino que se monta sobre la posibilidad de escudriñar la compleja superposición de afectos diversos” (Macón, 2016, p. 14). Por su parte, la filósofa argentina propone recuperar en cambio la noción de mapa de la mano de Flatley (2008). En su trabajo sobre sitios de Memoria en nuestro país, explica: “mientras el archivo resulta en mera sedimentación –aún bajo una perspectiva heterodoxa (...), el mapa implica una instancia productiva de esos sedimentos a los que pone en relación abierta y problemática con la acción futura” (Macón, 2016, p.15).

no resueltas entre la búsqueda y el escondite, la oscuridad de la noche en el pueblo y ciertas libertades, tensionando la noción de la crononormatividad³ que estudiara Elizabeth Freeman.

ii

En los varios sentidos aquí expuestos, *Las mil y una* aparece montada sobre un archivo y a la vez parte del propio archivo de nuestras reflexiones sobre la identidad, las temporalidades en que con-vivimos y las economías afectivas que estas (des)habilitan. Los personajes invitan a un *parcours* de intencionalidades y orientaciones queer, en cuanto no heteronormadas pero tampoco exactamente clasificables en otras identidades. La filmación de las conversaciones, muchas de ellas caminando, otras en el espacio seguro de la habitación con cuchetas de los primos, logra capturar *intimidad*. Desde el comienzo, Iris se sostiene en el básquet y a lo lejos ve aparecer a Renata, que camina como guiando, pero sin quererlo. Hacia adelante, sin voltear. Muchas veces la escucharemos invitar a Iris a moverse –“¡vení!”– en una búsqueda incesante de ambas. Si a la pregunta de Renata “¿Qué te gusta?”, Iris responde en su primer encuentro “Nada...soy como un ángel yo”, esa afirmación irá mutando en un cuerpo cada vez más terrenal y dispuesto al encuentro. Pero si bien se vuelve claro que a Iris le gusta Renata, ante la presunción de sus primos, aclara que le gustan las chicas, pero “lesbiana ya es mucho”. Si bien la respuesta puede denotar lo difícil que puede ser encarnar una identidad disidente, más en ciertos contextos, parece también una resistencia del personaje y del film todo a taxonomizar las singularidades.

Un escenario sexoafectivo donde corren los rumores y bajo cierto halo de desprotección, también parece ser un espacio propicio para desafiar

3 Atenta a la temporalidad como vector normativo de las relaciones y los cuerpos, Natalia Taccetta (2019) ha recuperado la noción que trabajara Elizabeth Freeman de *crononormatividad*. Victoria Dahbar ha estudiado la cuestión en su investigación doctoral; ella marca que las fuerzas institucionales naturalizadas son históricamente variables, “de modo que lo que toca pensar este tiempo es un marco temporal particularmente cristalizado, que es la temporalidad capitalista, un marco temporal signado por la producción y la reproducción como horizontes normativos” (Dahbar, 2021, p. 97). Efectivamente, el sistema capitalista organiza el tiempo de un modo específico que hace pasar por único e, incluso, logra naturalizar como tal.

constructos identitarios fuertes que pueden volverse a su vez normativos. Si podemos reconocer estas escenas como contemporáneas, es aún en contraste con las dinámicas que parecen reinar a través de redes y otras digitalidades. No entran en juego apps de citas con nominaciones hiperespecíficas, no se ven las clasificaciones de los cuerpos según morfología o preferencia de práctica sexual. Hay más bien una búsqueda, un movimiento, y breves placeres dislocados: Renata e Iris encontrando rincones poco transitados, Darío refugiándose en los monoblocs o bailando a gusto en la vereda de su casa, Ale escribiendo cartas de amor lejos de la violencia patente de sus compañeros de clase, las amigas LGTBQ+ hablando de sexo en una esquina del pueblo donde improvisan un *after*... Al reflexionar sobre el deseo de Iris por esta *chica nueva*, Navas pone en cuestión las definiciones identitarias, oponiéndole a la idea de constructo otra concepción mucho más móvil y menos categórica. Y agrega: “hay cosas que hay que redefinir todo el tiempo, que hay que volver a pensar. Porque también los términos capturan muchísimo y las identidades se vuelven nada más que moldes y formas de identificación –en el sentido de la captura–” (Navas, 2020b).

En el film las amenazas de la crononormatividad y la heterosexualidad obligatoria se hacen sentir, pero también las alianzas que la resisten son múltiples y alojadoras. Los deseos disidentes se encuentran y se acompañan. Sin embargo, lxs adultxs parecen fallar en el intento de comunicarse con esos guiones otros: la pregunta ¿estás bien? aparece como modo de reemplazar los interrogantes que no se animan a esbozar. ¿*Estás bien?*, mantra repetido como sospecha de que algo está fuera de lugar en esos cuerpos, de que hay un deseo fuera de quicio. Más que tiempo para una respuesta, a ello suele seguirle alguna distracción: música fuerte, una pregunta que escandalice, cualquier otra cosa. En medio de esas elipsis, el mandato del cuidado también permanece siempre incompleto. ¿Quién tiene la prerrogativa de cuidarse? Iris dirá que los varones son los que pueden cuidarse, Renata lo marcará como privilegio de clase, Darío dirá que le da vergüenza pedir que otro use preservativo pues ¿Cómo cuidarse de las enfermedades de transmisión sexual? Los primos buscan en internet formas de sexo lésbico que protejan del contagio del VIH, que recorre el film como fantasma sobre el que poco se sabe y no puede preguntarse. Desde las advertencias –“fíjate”–, los pedidos –“cuidate”–, hasta los rumores insistentes sobre Renata, que van atados a su supuesta conducta

como si fuera más una consecuencia ética que vírica, se coleccionan ambigüedades y presupuestos que no pueden señalarse con transparencia⁴. El film no condena ni higieniza la posibilidad del contagio; antes bien, abre interrogantes. ¿A quién concierne esa información? ¿Por qué toma peso de verdad entre rumores? ¿Cómo cuidar/se? De nuevo, la pregunta que parece responderse a partir de prueba y error, pero no desde la privación, ni desde la supuesta seguridad que brindaría simplemente volverse, en un punto, visible. En la apertura del interrogante sobre el VIH, *Las mil y una* permite que sus personajes convivan con él y establezcan lazos no clausurados en su definición. La pequeña comunidad queer que forman Iris y sus primos buscan estrategias de cuidado, y el personaje de Renata critica la responsabilidad acotada a la persona que vive con el virus; en todo caso, se trata de una construcción conjunta en los modos de relación y en la búsqueda de los placeres compartidos. El film no intenta “echar luz” sobre la cuestión, sino que abre paso a tramas tejidas en la penumbra de lo incierto.

iii

Clarisa Navas cuenta que se trabajó intensamente sobre la construcción de imágenes de los espacios en el film. Vulnerable al cliché de la marginalidad, es también un lugar querido para ella, y en ese sentido quiso “construir algo diferente, de manera ética, sobre un lugar que habité y todavía habito. Construir un mundo que pueda evocar la sensación de estar ahí, de ser parte de una minoría, un lugar que a veces se vuelve complejo” (Navas, 2020b). En ese escenario, el cuerpo se orienta de formas específicas, dice la realizadora, en modo alerta, aunque entre las mil situaciones que parecen darse simultáneamente, también hay los gestos de cuidado. Las bellas escenas con los primos y la tía, con planos fijos en los interiores, exponen ciertas condiciones de precariedad y a su vez unas modulaciones

4 En una retoma del trabajo de Cvetckovich, Mattio dirá: Acontecimientos traumáticos aparentemente inconexos como la guerra de Malvinas o la emergencia del HIV-sida, en el marco homofóbico más amplio heredado de la última dictadura cívico-militar argentina, han modelado ciertas formas de subjetivación marica –el “puto tapado”, la “marica embichada”, etc.– que hoy suelen resultar irreconocibles o denostadas desde el paradigma post-homosexual abierto por la notable aceleración de la agenda LGTB de los últimos años (2022, p. 324).

del amor muy profundas. Armin Marchesini, director de fotografía, se guió por esos lineamientos, y mostró los exteriores con planos-secuencia que hacen experimentar el continuo movimiento del barrio, como “imagen reducida que intenta no ver más allá de lo que se ve cuando se vive ahí. Porque una nunca ve tan en gran angular, ves de a fragmentos, partes. En esa mirada una ve con lo que puede” (Navas en Lima, 2021). Es esa mirada la que parece tener que acostumbrarse a la poca luz, a escenas en penumbras.

Jack Halberstam ha considerado que la oscuridad puede ser reclamada como patrimonio de lo queer. Ante un esquema de éxito violento y capitalista, piensa al fracaso como sitio de resistencia y lazo para posibles compañías. Trabaja, con Daphne Brooks, la oscuridad como un “tropo de insurgencia narrativa, supervivencia discursiva y resistencia epistemológica” (2006, p. 108), y ambos permiten pensar así una estrategia interpretativa⁵ desde la oscuridad. En esa línea, y pensando en las posibles intensidades que puede tener tanto la luz como lo oscuro, aquí proponemos pensar la penumbra. No implica renunciar a la mirada, ni a la visibilidad como tal escogiendo el ocultamiento, sino denunciar en acto la falsa alternativa: o bien muy visibles o bien completamente ocultos. Intentar salir de esa “trampa de la visibilidad” que Foucault (1979) nombraba cuando la plena luz y la mirada de un vigilante captan mejor que la sombra, que al final protegía. La opacidad, el claroscuro, no es siquiera el justo medio entre lo luminoso y lo sombrío, lo claro y lo oscuro, lo borroso y lo neto, lo transparente y lo turbio, sino la falla de esos binarismos. La penumbra tira de un hilo que destejendo aquel binarismo y sus valores subyacentes. A poco de empezar *Las mil y una*, lxs protagonistas se encuentran con un grupo que entre noche y alcohol proponen jugar a las escondidas.

5 Al momento final de la escritura de este artículo, se publicó el Dossier Oscuminar, en la Revista Diferencia(s) (2022). Allí, la pregunta que encontramos en el artículo de Bardet subraya el lazo que ya viéramos con Brooks entre racialización y conocimiento iluminista, ahora cifrada de la siguiente manera: “¿Cómo se relaciona esta propuesta de “oscuminar” con la “producción” histórica de la raza, los regímenes de visibilidad y las afectividades? (Bardet, 2022, p. 45). El anclaje local nos permite pensar de otro modo la propia intuición sobre la penumbra, al poner el colonialismo en juego. Sin embargo, nuestra propuesta no busca “echar oscuridad sobre las cosas para reconocerlas de otro modo, para verlas de otra forma” (Pre-texto, 2022, p. 21); más bien supone la penumbra como un escenario dado, al cual hay que adaptar la vista como estrategia colectiva de resistencia.

Pareciera desfasado de la adolescencia que les convoca, pero pronto abre a exploraciones sexuales, el escondite y la noche entre una arquitectura precarizada como posibilitador de eróticas no permitidas. Al mismo tiempo, se sigue respirando la tensión de cierta amenaza: tener que soportar la reiteración de lo mismo, de la violencia heterosexista latente entre edificios medio abandonados y luminarias que no funcionan. Mientras los primos homosexuales logran un refugio para su deseo, Iris aguanta los avances poco receptivos de un chico que no la registra. Será más adelante cuando, de la mano de Renata, Iris busque también entre esa arquitectura laberíntica un lugar donde poder *estar*. Estar juntas, dejar aparecer el juego sexoafectivo que las envuelve. Una pregunta parece insistir en su búsqueda: ¿Cómo generar intimidad en la vía pública? El lugar que encuentran parece ser, una y otra vez, en el umbral de la luz y hacia las figuras que abre la sombra. Sin embargo, la cámara logra *ver*: no se trata de la oscuridad absoluta. La percepción se agudiza entre sonido e imagen, siguiendo la narración en la penumbra.

El trabajo desde los umbrales de la luz funciona también como crítica a la confianza iluminista en la claridad en tanto modo eximio del conocimiento y la aspiración epistemológica última. La luz como gesto de una razón anclada en la lengua homogénea del progreso y la reproducción, supone una imposición lumínica que puede resultar invasiva para articulaciones afectivas que han sobrevivido en otras tonalidades del reconocimiento. La escritora y maestra feminista val flores ha reflexionado en este sentido:

Ante las políticas del acuerdo comunicativo y su idioma promedio, que castiga los desvíos de la lengua, ¿qué sucede con las hablas feministas más cercanas a la opacidad, lo refractario, lo no traslúcido, errabundas en sus trayectos de sentido, desafiadas de la serialización discursiva? ¿qué operaciones del lenguaje articulan hoy la capacidad del pensar disconforme feminista y de la disidencia sexual, que desmoronan el poder sedante de los modelos textuales y visuales normalizados e higienizados de los medios, las disciplinas científicas y las instituciones estatales? (flores, 2019, p. 10).

La advertencia de flores rige también para ciertos feminismos que han tendido a la homogenización y la visibilidad en términos de derechos



como única agenda, con el acotado horizonte de lo que Jasbir Puar ha denominado *sujeto homonormativo*⁶. La penumbra permitiría, en cambio, convivir con la opacidad del reconocimiento. Las narrativas errabundas que cobija la penumbra evitan cifrar en términos normativos identidades estables o definitivas. En esos trayectos del relato que se ofrecen a una mirada no predatoria ni total, aparecen lazos sexoafectivos otros, menos delimitados en su forma y en su circulación.

Una de las últimas escenas de *Las mil y una* acontece en una terraza. Oscura. Renata “fabrica” la oscuridad o, mejor dicho, disminuye la luz, con un piedrazo a la luminaria de la vía pública. Abriéndose paso entre los senderos errantes de los monoblocs, suben ellas dos, rien. Aparece la pregunta por el miedo, Iris responde que no tiene. Exploran la penumbra. Se besan. La noche. Envuelta en esa densidad porosa, la cámara anhela y espera. Esa penumbra, lejos de forzar los cuerpos hacia la victoriosa luminiscencia de lo visible, parece cobijar las posibilidades del encuentro entre Iris y Renata. Se acuestan juntas y otra vez fuera de cámara, pero a Iris algo le pasa, puede que se sienta interrumpida en su deseo por Renata. Al decir de Canseco, “de pronto, algo que formaba parte de mi “allí” o que ingresa en él, me interrumpe a través de la excitación sexual, me detiene y me obliga, en todo caso, a realizar un esfuerzo por recobrar mi estado” (2017, p. 173) previo a la interrupción. La escena persigue el éxtasis de Iris y Renata, pero no puede continuar como si se tratara del relato heteronormado de un encuentro sexual. Sara Ahmed ha recuperado la comprensión freudiana de la perversión como “el retraso del punto de la unión sexual” (2019, p. 206). La autora reconoce el gesto queer en el término inglés *linger*⁷: demorarse, merodear, posponer, tomarse (otro tiempo) para esa unión. Al mismo tiempo, *linger* significa sostenerse en la vida, resistir, sobrevivir. El juego polisémico de la palabra vuelve sobre las escenas de placer queer: en la penumbra, el tiempo del placer es otro y es, también, la

6 Cf. Puar, Jasbir (2017). *Ensamblajes terroristas: el homonacionalismo en tiempos queer*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

7 En el texto original: “We linger, we do not get to the point” (Ahmed, 2019, p. 206). No llegar al punto, al supuesto objetivo de la unión sexual, está relacionado en el texto con posibilidades queer del uso del propio cuerpo y sus órganos por fuera de la norma de reproducción. A su vez, tensiona las condiciones de esas orientaciones sexuales queer con su capacidad de habitar un mundo regido por lo que aquí hemos llamado crononormatividad.

temporalidad de la supervivencia. En esta escena del film, no llegaremos a saber qué le pasaba a Iris cuando interrumpe aquel encuentro erótico con Renata.

En un instante temible aparecen dos hombres que quieren forzar a Renata aun cuando ella les ha dicho que no puede atenderlos –presumiblemente uno de ellos, cliente–. Sube la agresión hacia ella, hay un forcejeo contra Renata que intenta resistir, pero sola no lo logra, hasta que Iris la defiende pegándole con un ladrillo en la cabeza a uno de los agresores. ¿Cuáles son las defensas posibles? La pregunta por la defensa feminista vuelve a instalarse ante una violencia que no se repliega en la mera denuncia. Iris y Renata se alían de nuevo pero esta vez de otra manera. La penumbra era su refugio y su amenaza, la posibilidad de su encuentro y la exposición a la violencia, simultáneamente en una tensión no resuelta. Ambas corren y se ven por última vez.

En una escena contrastante, llena de música, un cumpleaños infantil, un festejo, Iris busca a sus primos, su pequeña comunidad que la aloja y contiene. Lxs tres buscan a Renata, buscan al tipo caído, nadie está ya en esas calles noctámbulas. Solo caballos sueltos corriendo y los tres primos atrás. ¿A dónde se fue? Atrás suenan sirenas, después silencio. ¿A dónde van?

Finales abiertos

Este trabajo intenta pensar con *Las mil y una*, como parte activa de un posible archivo sobre la identidad sexual puesta en tensión, las temporalidades en que con-vivimos y las economías afectivas que (des)habilitan. Propone, también, correr la atención a los afectos otros, que pueden no estar codificados en los términos contemporáneos ni de la heteronorma ni de la disidencia identitaria. Quizá la narración abierta del film recuerda a los modos queer de entablar relaciones no regidas por el final previsible, ni de lo sexual –como Ahmed supo resignificar en Freud– ni de los relatos.

Navas recuerda que “el cine no corrobora el sentido común de las cosas, sino que inventa otros modos de estar, y propone otros ritmos y desafía esa hegemonía tan apabullante en la que estamos sumidxs todxs en materia de discursos e imágenes” (Navas en Vignardi, 2020). La circulación de estas narrativas permite experimentar eso que la directora llama

otro tipo de *territorios existenciales*, que tensionan la crononormatividad y su modo de performar los cuerpos sexuados y sus relaciones.

En el umbral de la luz con el que se mueve la cámara, nos invita a movernos también, entre personajes y objetos, en esa circulación no solo perceptiva sino afectiva. Allí, la penumbra será posibilidad y amenaza, refugio y peligro a un tiempo. Con val flores, esperamos ofrecer ciertos elementos para una crítica de la hiperluminosidad, donde la visibilidad parece ser el único horizonte de las agendas LGTBQI+, los feminismos y la disidencia sexual. Sin negar la importancia de la conquista de derechos y el reconocimiento como condición de vidas precarizadas por su encarnación sexogenérica, se trata más bien de llamar la atención sobre los efectos de lo que flores llama *luminosidad omnisciente* (flores, 2021, pp. 79-81).

Hemos dicho que no se trata de una invitación a oscurecer; en todo caso, se busca evidenciar una penumbra que ya rodea ciertos cuerpos, junto con cuestionar lo que la luz puede y no puede mostrar. La luminosidad reitera un marco normativo de lo inteligible, en los objetos que muestra y los modos en que lo habilita. En orden a ver otros matices, como los que nos presentan las escenas sexoafectivas de *Las mil y una*, tenemos que acostumbrar la mirada a la penumbra. Al decir de la bella Emily Dickinson, habituarnos a las distintas intensidades de la oscuridad, aun cuando “Por un Momento – incierto es Nuestro paso/ Porque es nueva la noche – / Luego – a lo Oscuro ajustamos la Vista – /Y encontramos la Calle – erguidas –”. Probablemente ello signifique por momentos ir a tientas, así como también aplacar la insistencia de la mirada hasta acostumbrarla a ver, e incluso – diremos con Dickinson – alterar la oscuridad. Quizá, con ello, se puede potenciar ese “casi” de la última línea del poema: “Y el paso de la Vida casi se endereza”, en relatos que nos permitan narrarnos en la errancia de los lazos sexoafectivos que nos constituyen.

Referencias

Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Autónoma de México: Programa Universitario de Estudios de Género.

Ahmed, Sara (2019). *What's the use? On uses of use*. North Carolina, Duke University Press.

- Bardet, Marie (2021). Oscuminando. Miedos que arden y “derecho a la opacidad”. *Diferencia(s)*. Revista de teoría social contemporánea, 13, pp. 43-52.
- Brooks, Daphne (2006). *Bodies in Dissent. Spectacular Performances of Race and Freedom, 1850–1910*, Durham: Duke University Press.
- Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires, Paidós.
- Canseco, Alberto (beto) (2017). *Eroticidades precarias. La ontología corporal de Judith Butler*. Córdoba, Ed. Asentamiento.
- Cvetkovich, Ann (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- Dahbar, Victoria (2021). *Otras figuraciones. Sobre la violencia y sus marcos temporales*. Córdoba, Ed. Asentamiento.
- Dickinson, Emily (1998) “We Grow Accustomed to the Dark”, en Johnson, Thomas, *The Poems of Emily Dickison*, Harvard, Harvard University Press, p. 325.
- Freeman, Elizabeth (2007). “Introduction”, en *GLQ*; 13 (2-3): pp. 159-176, <https://doi.org/10.1215/10642684-2006-029>
- Freeman, Elizabeth (2010). *Time binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham: Duke University Press.
- flores, val (2019). “Esparcir la incomodidad. El presente de los feminismos entre la fascinación y el desencanto”. Trabajo presentado en *Primer encuentro internacional Arte y política en América Latina*. Ciudad de México: UNAM.
- flores, val (2021). *Romper el corazón del mundo. Modos fugitivos de hacer teoría*. Madrid, Continta Me Tienes.

- Halberstam, Jack (2018). *El arte queer del fracaso*. Barcelona / Madrid, Egales.
- Macón, Cecilia (2016). “Mapas afectivos’: El MUME y el Parque de la Memoria como matrices críticas para la re-presentación artística del pasado”.
- Macón, C. (2021). “White Scarves and Green Scarves. The Affective Temporality of #QueSeaLey [#MakeItLaw] as Fourth-Wave Feminism”, en Macón, C., Solana, M., Vacarezza, N. *Affect, gender and sexuality in Latin America*, Suiza, Palgrave Macmillan.
- Mattio, Eduardo (2022). “Trauma marica.: El lugar de los afectos en el archivo sexo-disidente”. En L. Anapíos & C. Hammerschmidt (Eds.), *Política, afectos e identidades en América Latina* (pp. 317-336). CLACSO. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2v88djc.18>
- Moretti, Ianina, Perrote, Noelia. (2019). *Sentirse precarixs. Afectos, emociones y gobierno de los cuerpos*. Córdoba, Ed. UNC.
- Navas, Clarisa (2020). *Las mil y una*. Argentina, Alemania: Auténtika Films, Varsovia Films.
- Navas, Clarisa (2020b). Se estrena “Las mil y una” en *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/306668-las-mil-y-una-de-clarisa-navas>
- Lima, Fernando (2021). “Crítica de “Las mil y una” + Entrevista a la directora Clarisa Navas” en *Otros cines*. <https://www.otroscines.com/nota?idnota=16765>
- Puar, Jasbir (2017) *Ensamblajes terroristas. El homonacionalismo en tiempos queer*. Barcelona, Bellaterra.
- Taccetta, Natalia (2019). “Poéticas de archivo. Acerca del melancólico operante” en Depetris Chauvim, I. y Taccetta, N., *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires, Ed. Prometeo.

Vignardi, Valentina (2020). “Construimos películas para hacernos la vida más vivible” en *Revista Bache*. <https://revistabache.com.ar/cine-series/clarisa-navas-entrevista/>